

**Espace et Écriture ou l'Herméneutique
dans *Heart of Darkness* de Joseph Conrad,
Under the Volcano de Malcolm Lowry et
Voss de Patrick White**

THESE Pour obtenir le grade de DOCTEUR DE L'UNIVERSITE DE LYON II

Littérature des Iles Britanniques

Présentée et soutenue publiquement par

Christine Texier épouse Vandamme

Le 8 décembre 2001

Directeur de thèse : M. le Professeur Claude Maisonnat

M. le Professeur Claude Maisonnat M. le Professeur Hubert Teyssandier M. le Professeur Jean-Pierre
Audigier M. le Professeur Jean-Pierre Durix Mme le Professeur Catherine Lanone

Table des matières

Remerciements . .	1
Avant-propos .	3
RESUME .	5
SUMMARY . .	7
011Introduction . .	9
011Errance, faille, désir : des espaces vides .	16
011Chapitre I : STRUCTURATION SPATIALE ET TEMPORELLE : UNE QUESTION DE DOMINANTE .	19
011I. DÉFINITION DE LA NOTION D'ESPACE EN LITTÉRATURE .	20
011II. DE LA « FORME SPATIALE » À « L'ORDRE SPATIAL ⁷³ » . .	31
011III. ESPACE-TEMPS : UN COUPLE INDISSOCIABLE .	43
011IV. LA TEMPORALITÉ : UNE NOTION SOUVENT MAL DÉFINIE .	48
011V. SPATIALITÉ ET TEMPORALITÉ LITTÉRAIRES : IMPORTANCE DU SIGNE ET DU SIGNIFIANT .	52
011CHAPITRE II : LA LIGNE ET L'ERRANCE . .	57
I. Ligne logique et narrative . .	61
a.011Une nouvelle conception de l'événement et de l'action .	61
b.011La description prend le pas sur l'action .	73
c.011Dépassement d'une écriture de la séquence .	79
II. Ligne des origines ou téléologique .	98
a.011Tentation de la ligne chronologique .	99
b.011Ligne de vie et ligne biographique .	103
c.011La ligne historique ou le mythe du progrès . .	131
d.011Ligne interprétative et narrative : qu'est-ce qu'un récit? . .	138
III. Ligne initiatique, herméneutique et mystique . .	146

⁷³ L'expression « forme spatiale » a été forgée par Joseph Frank (« Spatial Form in Modern Literature », *Sewanee Review*, vol. 53, 1945, pp. 221-240, pp. 433-456, pp. 643-653). Quant à celle d'« ordre spatial », elle est de Tzvetan Todorov (*Qu'est-ce que le structuralisme ?*, 2. *Poétique*, Coll. Point/Essais, Paris : Seuil, 1968, 113p., p. 68).

a.011	Ligne initiatique . .	146
b.011	Ligne herméneutique .	149
c.011	La Question comme rebondissement de la ligne herméneutique . .	156
IV.	Ligne organique . .	164
a.011	Le livre-racine ou l'arbre-monde . .	164
b.011	Figures arborescentes: du germe à l'arbre . .	165
	CHAPITRE III : ÉCRITURE SPATIALE ET ÉTOILEMENT . .	177
011I.	L'Étoilement des figures spatiales .	178
a.011	Repères spatiaux . .	178
b.011	Le temps vécu ou l'expérience du chronotope . .	187
c.011	Découpe des chapitres et paragraphes .	192
011II.	L'étoilement du regard .	197
a.011	Espace de la perspective et méthode scénique . .	200
b.011	Lumière et clair-obscur . .	204
c.011	L'auditeur/lecteur comme écran de vision .	214
d.011	Une esthétique de la vision comme distanciation . .	217
e.011	Mise en abyme comme expression de l'incommensurable .	218
f.011	D'un éclatement de la vision à une dissolution des points de vue . .	221
g.011	Kaléidoscope, mosaïque, et superposition . .	229
011III.	L'Étoilement de la voix . .	250
a.011	<i>Heart of Darkness</i> ou la tentation logocentrique .	250
b.011	<i>Under the Volcano</i> et la voix du symbolique ⁶⁵⁶ . .	258
c.011	<i>Voss</i> ou la composition opératique .	264
011IV.	L'Étoilement du signifiant .	271
a.011	Explosion, irradiation, dissémination .	272
b.011	<i>Under the Volcano</i> et la pyrotechnie .	274
c.011	<i>Heart of Darkness</i> et la politique de la terre brûlée .	276

⁶⁵⁶ Nous entendons par symbolique l'acception que lui donne Lacan, soit l'ensemble des discours dans lequel baigne chaque sujet et au sein desquels il est amené à prendre position.

<i>d.011</i> Voss et la force irradiante de la poésie .	277
011CHAPITRE IV : PLACEMENT, DÉPLACEMENT ET POSITION DE SUJET .	281
011I. Rupture, Faille, coupure . .	282
a.011La faille et la béance : l'irruption du Réel et de l'informe .	282
b.011Le sujet comme pure discontinuité . .	286
011II. Amarres, corde, dérive : rupture de la ligne symbolique . .	288
011III. Rupture de la ligne généalogique .	300
a.011Lowry : des liens familiaux qui s'emmêlent . .	300
b.011Conrad : génération problématique et ligne de fuite . .	305
c.011White : généalogie imaginaire . .	308
011IV. Rupture du rapport ontologique . .	312
a.011Le contact des mains ou l'expérience de l'altérité .	312
b.011Le lien à la terre et à l'espace . .	321
c.011Espaces de la marge: la tangente, le parapet, le seuil . .	330
011V. L'entre-deux ou l'avènement du jeu: rythme, gramme, différence .	337
a.011Conrad : l'ancre et la plume .	337
b.011Lowry : le jeu arachnéen du signifiant .	342
c.011White : jeu de bascule entre sens et sensation .	349
d.011Énonciation et oscillation .	351
011VI. Surface et profondeur .	358
a.011Un aperçu d'histoire littéraire .	358
b.011Conrad et Lowry : surface, écran de projection, théâtre d'ombres . .	360
c.011White : une vérité des profondeurs ? .	368
conclusion . .	375
Bibliographie . .	383
I. Joseph Conrad : oeuvres et critiques . .	383
A. OEuvres de Joseph Conrad .	383
B. Ouvrages et articles consacrés à Joseph Conrad . .	384
II. Malcolm Lowry : oeuvres et critiques .	390

A. OEuvres de Malcolm Lowry .	390
B. Ouvrages et articles consacrés à Malcolm Lowry . .	391
III. Patrick White : oeuvres et critiques .	395
A. OEuvres de Patrick White . .	395
B. Ouvrages et articles consacrés à Patrick White .	396
IV Critique générale .	401
A. Ouvrages ou articles sur l'espace . .	401
B. Modernisme, postcolonialisme et littérature australienne .	403
C. Histoire de la littérature, poétique, linguistique .	405
D. Philosophie, sociologie, anthropologie, histoire de l'art .	409
E. Psychanalyse .	410
INDEX DES oeuvres .	413
INDEX DES NOMS PROPRES .	415
Index analytique .	425

Remerciements

Ici m'est donnée l'occasion de remercier chaleureusement mon directeur de thèse, M. Maisonnat, pour ses conseils judicieux et ses encouragements. Je souhaiterais aussi exprimer ma vive reconnaissance à M. Teyssandier qui a suivi et stimulé les débuts de ce travail lors de mon DEA. Je remercie par ailleurs Mme Paccaud-Huguet qui m'a offert la possibilité de publier dans *L'époque conradienne* et *La revue des lettres modernes* ainsi que de participer à un colloque international sur Conrad et Lowry des plus enrichissants.

Ma gratitude va également à ceux et celles qui par leur amitié, leurs suggestions et critiques fécondes ou leur travail de relecture ont favorisé l'avancement de ce travail. Je remercie tout particulièrement Delphine Lemonnier, Stéphanie Pillot et Elise Mignot.

Je ne saurais oublier les départements d'anglais de Lyon II et de Paris VIII qui m'ont permis de mener à bien cette thèse dans de bonnes conditions. Leurs équipes de recherche dynamiques m'ont permis de participer à des séminaires très stimulants.

Avant-propos

Toutes les références correspondent aux éditions données dans la bibliographie. Une fois un ouvrage cité, ses références bibliographiques ne seront pas rappelées. En cas de doute, se référer à la bibliographie. Par commodité, les renvois aux oeuvres les plus citées de Joseph Conrad, Malcolm Lowry et Patrick White seront précédés d'une abréviation pour chaque oeuvre :

Joseph Conrad

NN

The Nigger of the 'Narcissus' (1897), Harmondsworth : Penguin, 1989.

OP

« An Outpost of Progress » (1898), in *Heart of Darkness and Other Tales*, Oxford : Oxford University Press/World's Classics, 1990.

LJ

Lord Jim (1900), Harmondsworth : Penguin, 1989.

HD

Heart of Darkness (1902), Harmondsworth : Penguin, 1989.

N

Nostromo (1904), Harmondsworth : Penguin Classics, 1981.

SL

The Shadow-Line (1917), Harmondsworth : Penguin, 1986.

PR

A Personal Record and The Mirror of the Sea, Harmondsworth : Penguin, 1998.

Malcolm Lowry

U

Ultramarine (1933), Harmondsworth : Penguin/Penguin Modern Classics, 1987.

UV

Under the Volcano (1947), Londres : Jonathan Cape, 1967.

TTP

« Through the Panama », in *Hear Us O Lord from Heaven thy Dwelling Place* (1961), Londres : Jonathan Cape, 1961, pp. 29-98.

FPS

« The Forest Path to the Spring », in *Hear Us O Lord from Heaven thy Dwelling Place* (1961), Londres : Jonathan Cape, 1961, pp. 215-283.

LC

Lunar Caustic (1963), Londres : Jonathan Cape, 1968, 76p.

Patrick White

AS

The Aunt's Story (©1948, Eyre & Spottiswoode), Harmondsworth : Penguin, 1976,

287p.

TM

The Tree of Man (©1955, The Viking Press), Londres : Vintage, 1994, 480p.

V

Voss (©1957, Eyre & Spottiswoode), Harmondsworth : Penguin, 1960, 448p.

RC

Riders in the Chariot (©1961, Eyre & Spottiswoode), Harmondsworth : Penguin, 1964, 492p.

Viv

The Vivisector (©1970, Jonathan Cape), Londres : Vintage, 1994, 617p.

FL

A Fringe of Leaves (©1976, Jonathan Cape), Harmondsworth : Penguin, 1977, 366p.

RESUME

L'objet de cette thèse est d'interroger l'affirmation selon laquelle le roman à partir du XX^e siècle est résolument « spatial », en s'appuyant sur trois romans qui encadrent et traversent la période moderniste : *Heart of Darkness* de Joseph Conrad, *Under the Volcano* de Malcolm Lowry et *Voss* de Patrick White. Après un premier chapitre consacré à un tour d'horizon de la notion d'écriture spatiale dans la critique depuis les thèses de Joseph Frank et en passant par les analyses de Bakhtine, Todorov, Barthes et Ricoeur, deux positions critiques se dégagent : soit définir les oeuvres « spatiales » comme des romans qui s'éloignent d'un modèle logico-temporel tel qu'on peut l'observer dans nombre de romans au XIX^e, inspiré d'une esthétique à visée référentielle et mimétique, soit les définir par leurs caractéristiques propres qui sont celles d'oeuvres dont la cohérence et la structure reflètent une logique interne et non externe. La première position est étudiée au deuxième chapitre qui porte par conséquent sur tous les avatars de la ligne logico-temporelle et leur remise en cause dans ces trois romans : la ligne logique et narrative, la ligne des origines ou téléologique, la ligne herméneutique et enfin la ligne organique. Dans le troisième chapitre, il s'agit de voir dans quelle mesure on peut parler d'une structuration à dominante spatiale dans *Heart of Darkness*, *Under the Volcano* et *Voss* et cette fois-ci de manière « positive » et non plus a contrario. Le paradigme de la ligne se voit remplacé par celui de l'étoilement des points de vue, des voix et des mots. Brouillage de la perspective, polyphonie et étoilement du signifiant redonnent du volume à la structuration linéaire héritée du XIX^e. En dernier lieu se pose alors la question de la position du sujet (personnage, narrateur, auteur, lecteur) dans ses rapports avec les autres, le monde, les mots et selon trois figures spatiales principales : la faille, l'entre-deux et une prédilection pour la surface.

SUMMARY

The aim of this PHD is to see to what extent the novel from the twentieth century on can be called « spatial » through the analysis of three novels which frame the modernist period : *Heart of Darkness* by Joseph Conrad, *Under the Volcano* by Malcolm Lowry and *Voss* by Patrick White. The first chapter focuses on the concept of « spatial writing » from Joseph Frank's theories till Bakhtine's, Todorov's, Barthes' and Ricoeur's analyses. Two main definitions are to be observed : first, a negative one, defining « spatial » works as being as different as possible from the temporal and logical structures inherited from the referential aesthetics in the XIXth century novel, and secondly, a positive definition underlining to what extent the structure of these novels can be called spatial. Therefore the second chapter deals with the traditional ways of structuring narrative as a temporal and logical line : a narrative line, a line based on origins and ends, a hermeneutical line and lastly an organic line. This chapter shows to what extent *Heart of Darkness*, *Under the Volcano* and *Voss* refuse to use such organising models. The third chapter then reflects on the spatial structure of the novels as defined positively this time and not only a contrario. The model of the line is here replaced by another structuring image which is that of the web uniting different points of view, different voices and different word associations. The perspective gets blurred, the voices proliferate and the words organise in clusters which give extra volume to the linear model inherited from the XIXth century. Lastly, the subject position (character, narrator, author, reader), another major spatial element, is analysed relative to other people, the world in general, and discourses, and three essential spatial figures appear : the break, the in-between and a predilection for surface as against depth.

011Introduction

Ecrire n'a rien à voir avec signifier, mais avec arpenter, cartographier, même des contrées à venir¹.

Le rapprochement de trois auteurs aussi différents que Conrad, Lowry et White autour du thème de l'espace et de l'écriture, ou encore de la quête herméneutique, peut sembler audacieux. Il est néanmoins indéniable qu'ils ont tous trois été fascinés par la problématique du déplacement et du positionnement, au sens propre comme au figuré. Lorsque l'on se penche sur leur biographie, ce vif intérêt se traduit par un goût prononcé pour les voyages et les lieux. Ces trois romanciers ont connu l'exil, qu'il soit librement choisi ou bien rendu nécessaire par la force des choses.

Conrad a ainsi dû subir l'exil forcé et contraint lorsqu'enfant il dut suivre son père en exil en Russie² et puis lorsqu'il se retrouva orphelin à l'âge de 11 ans et fut élevé par sa grand-mère maternelle avant d'être confié à son tuteur, l'oncle Tadeusz Bobrowski. Il connut enfin l'exil volontaire lorsqu'il partit à Marseille en 1874 et ensuite sur les mers en tant que matelot pendant presque 20 ans, avant de finalement s'installer à Londres, de s'y stabiliser et d'y embrasser la carrière plus sédentaire d'écrivain à partir de 1894.

Après une enfance et une adolescence passée en Angleterre, Lowry succombe lui

¹ Gilles Deleuze et Félix Guattari, *Mille Plateaux*, Paris : Minuit/ Critique, 1980, p. 11.

² Apollo Korzeniowski est déporté avec sa femme et son fils Józef Teodor Konrad (Conrad) à Vologda en Russie, en 1862, pour ses activités politiques. Conrad est alors âgé de quatre ans.

aussi à l'appel de la mer et embarque en 1927 à l'âge de 18 ans sur le bateau S.S. *Pyrrhus*, un cargo à destination de Yokohama. En 1932, il quitte définitivement sa famille et enchaîne, en l'espace de quelques années, Londres, Paris, Grenade, New York, Cuernavaca, Oaxaca, Acapulco, Vancouver et enfin Dollarton (de 1932 à 1940). Même si Dollarton devient alors un point d'ancrage fixe, il continue de beaucoup voyager jusqu'à la fin de sa vie.

Le cas de Patrick White est un peu différent dans la mesure où il a choisi le retour aux sources plutôt que l'exil. Il est né à Londres de parents australiens et a passé son enfance entre Angleterre et Australie. En 1929, il retourne en Australie pour y travailler comme « jackaroo » (gardien de troupeau) pendant deux ans sur les terres de l'un de ses oncles. Il repart alors pour l'Angleterre, s'installe à Londres, se met à écrire, passe deux ans au service de la « Royal Air force Intelligence » en Grèce et au Moyen-Orient, retourne à Londres mais décide alors que l'exil n'est pas une solution pour lui en tant qu'artiste³, et regagne l'Australie définitivement en 1948. De ce point de vue, contrairement à Conrad et Lowry, il choisit plutôt la terre nourricière que l'exil, l'enracinement⁴ plutôt que l'errance. Il déclare d'ailleurs à cette époque : « **So, amongst the rewards, there is the refreshed landscape, which even in its shabbier, remembered versions has always made a background to my life** ⁵ » Il relie aussi explicitement son retour en Australie à une nécessité créatrice, à un désir de se ressourcer :

Demobilisation in England left me with the alternative of remaining in what I then felt to be an actual and spiritual graveyard, with the prospect of ceasing to be an artist and turning instead into that most sterile of beings, a London intellectual, or of returning home, to the stimulus of time remembered. [...] So I came home. I bought a farm at Castle Hill, and with a Greek friend and partner, Manoly Lascaris, started to grow flowers and vegetables, and to breed Schnauzers and Saanen goats. The first years I was content with these activities, and to soak myself in landscape⁶.

³ « All through the war in the Middle East there persisted a longing to return to the scenes of childhood, which is, after all, the purest well from which the creative artist draws. Aggravated further by the terrible nostalgia of the desert landscapes, this desire was almost quenched by the year I spent stationed in Greece [...] » (Patrick White, « The Prodigal Son » [©*Australian Letters*, I, Avril 1958] in *Patrick White Speaks : The Collected Essays, Articles and Speeches of the Nobel Prize Winning Novelist*, Londres : Jonathan Cape, 1990, p. 14).

⁴ Dans un entretien accordé à Ingmar Björkstén en 1962, il disait à ce propos ne pas croire aux vertus du déracinement : « It was eighteen years before I dared to come back to Australia for the third time. But I couldn't do without the countryside out here. I don't believe in a final break with the place one originates from. Only in a temporary break...to get perspective ; you are shaped by the place you have your roots in ; it has become part of you. Outside places don't shape you in the same way. » (cité dans Ingmar Björkstén, *Patrick White : A General Introduction*, trad. du suédois par Stanley Gerson, St Lucia [Queensland] : University of Queensland Press, 1976, p. 6.

⁵ Patrick White, « The Prodigal Son », *Ibid.*, 1990, p. 16.

⁶ *Ibid.*, p. 14.

Il achète donc cette vieille maison à Castle Hill, à la périphérie de Sydney, et s'y installe avec son compagnon Manoly Lascaris.

Conrad, Lowry et White partagent par conséquent ce goût du déplacement et de la quête d'une forme de « terre promise » même si pour Conrad et Lowry, celle-ci devait rester en un sens une terre d'exil, comme en témoigne l'épigraphe du tout premier roman de Conrad : « **Qui de nous n'a eu sa terre promise, son jour d'extase et sa fin en exil ?** »

Cette soif d'espaces neufs et de mobilité s'est traduite dans leurs romans respectifs par une thématique spatiale très présente. Si l'on prend l'exemple de Conrad, c'est tout-à-fait frappant et ceci à la simple lecture du titre de ses principaux romans. Ainsi, son tout premier roman s'intitule *Almayer's Folly, A Story of an Eastern River*. L'ancrage spatial est fort puisqu'il est fait référence à un lieu spécifique, la rivière (« eastern river »), même si cet ancrage est affaibli par la référence à la folie, qui est aussi déliaison, puis par l'épigraphe qui évoque l'exil⁸. Puis il y aura *An Outcast of the Islands, The Nigger of the Narcissus—A Tale of the Sea, Heart of Darkness, Nostromo— A Tale of the Seaboard, The Mirror of the Sea, Twixt Land and Sea—Tale, Within the Tides—Tales, Victory—An Island Tale, The Shadow-Line—A Confession, The Rescue—A Romance of the Shallows*. A la simple lecture de ces différents titres, le lecteur est frappé par le désir qu'éprouve le romancier d'ancrer ses récits dans un lieu, un espace particulier : îles, mer, ténèbres, ligne d'ombre.

Le premier roman de Lowry, *Ultramarine*, est aussi centré sur une thématique spatiale, celle du voyage maritime, récit d'initiation et de formation. Il est d'ailleurs dédié aux marins, ces voyageurs de « métier » :

Let who will speak against Sailors; they are the glory and safeguard of the Land. And what would have become of old England long ago but for them ? Samuel Richardson⁹

Son second roman *Under the Volcano* est articulé autour de repères spatiaux tels que le ravin (« barranca »), le jardin (celui du Consul et le jardin d'Eden), la forêt (celle des environs de Quaunahuac et celle, littéraire, de Dante), les différentes roues de manège (la « Ferris Wheel », la « Máquina Infernal »), les diverses maisons et « cantinas »¹⁰ et bien sûr avant tout les deux volcans séparés à jamais et symboliques à la fois du désir d'élévation du Consul (associé à son désir de gravir le sommet du volcan « Popocatepetl ») et de sa chute annoncée dès le titre (*Under the Volcano* ou la descente

⁷ Cette épigraphe à *Almayer's Folly* est une citation du journal d'Amiel.

⁸ cf supra.

⁹ **Il s'agit de la deuxième épigraphe au roman.**

¹⁰ C'est un nom espagnol désignant une taverne ou un bar mais comme il apparaît toujours en espagnol dans le roman, nous ne le traduirons pas. Ni Stephen Spriel ni Jacques Darras ne le traduisent non plus (*Au-dessous du volcan*, trad. de l'anglais par Stephen Spriel et Clarisse Francillon, Paris : Gallimard/Folio, 1973 [©Le Club français du livre, 1959] et *Au-dessous du volcan*, nouvelle traduction et présentation de Jacques Darras, Paris : Gallimard/Folio, 1998).

aux enfers, « sous le volcan »). Nombreuses sont aussi ses nouvelles au nom évocateur de voyages et de traversées : « The Bravest Boat », « Outward Bound », « Through the Panama », « The Forest Path to the Spring¹¹ ».

Quant à White, la plupart de ses romans s'intéressent aux liens entre identité et déplacement, ou inversement entre identité et ancrage spatial. Seul son roman *The Living and the Dead* se situe exclusivement ailleurs qu'en Australie. Ses quatre premiers romans sont *Happy Valley*, *The Living and the Dead*, *The Aunt's Story* et *The Tree of Man*. Dans chacun de ces romans, le lieu est essentiel : il a une influence mortifère et délétère dans *Happy Valley* et *The Living and the Dead*, une fonction libératrice dans *The Aunt's Story* et une valeur emblématique du rapport de l'homme au monde dans *The Tree of Man*. *The Aunt's Story* est ainsi divisé en trois parties centrées chacune sur un lieu, l'Australie, puis le sud de la France, et pour finir les États-Unis. *The Tree of Man* est construit en quatre parties qui correspondent à quatre étapes de la vie, « **l'innocence, l'expérience, la mort et la réconciliation**¹² » et quatre saisons, le printemps, l'été, l'automne et l'hiver. *A Fringe of Leaves* s'intéresse aussi à l'évolution d'une jeune femme qui change de milieu social puis de repères culturels après avoir fait naufrage et s'être retrouvée à vivre dans une tribu aborigène. Dans *The Vivisector*, Hurtle Duffield se voit également partagé entre plusieurs mondes, celui modeste, voire misérable de ses parents, et celui, opulent de ses parents adoptifs, les Courtney, à qui ses parents se sont résignés à le vendre ! Dès que possible, il quitte néanmoins le cocon étouffant de sa famille adoptive pour s'engager dans l'armée durant la première guerre mondiale. Puis il se déplace au gré de ses rencontres et de ses désirs de peintre.

Mais s'il s'était agi pour nous de comparer l'ensemble de l'oeuvre des trois auteurs, outre que tous leurs romans ne sont pas forcément centrés sur une problématique spatiale, nous n'aurions pas disposé d'assez de temps ni de pages pour faire à chaque roman une place satisfaisante et convaincante. En effet, s'intéresser à la problématique de l'écriture et de l'espace chez trois auteurs qui couvrent une période qui va du milieu des années 1890 à la fin des années 1980, de la fin de l'ère victorienne, en passant par le modernisme puis le postmodernisme, nécessitait de considérer chaque auteur dans sa spécificité culturelle, historique et esthétique. Il nous a donc semblé qu'en centrant notre analyse sur un ouvrage majeur de chaque romancier qui soit tout particulièrement structuré autour d'une problématique spatiale, il serait possible de contraster trois approches bien différenciées en gardant une analyse ancrée dans le texte des romans, évitant ainsi l'écueil de grands rapprochements dont la généralité atténuerait la portée.

Heart of Darkness, *Under the Volcano* et *Voss* présentaient tous trois la particularité d'être considérés comme l'une des oeuvres maîtresses de chaque auteur tout en étant des romans où espace, écriture et herméneutique sont essentiels. Ce qui est frappant tout particulièrement dans ces trois romans, c'est que le « sujet », au sens d'histoire mais aussi d'être psychologique, se traduit presque toujours en termes de déplacement, de traversée d'espaces. Cette prédilection pour une thématique spatiale est d'autant plus

¹¹ Notons au passage la récurrence des prépositions exprimant le mouvement ou le déplacement dans ses titres de romans.

¹² Ingmar Björkstén, *op. cit.*, p. 47.

frappante dans ces trois oeuvres qu'il s'agit là de trois expéditions au sens propre ou figuré. *Heart of Darkness* est le récit d'un voyage sur le fleuve Congo à la recherche de Kurtz, employé d'une compagnie belge aux visées colonialistes, qui s'est, semble-t-il, dangereusement égaré dans la « wilderness »¹³. *Under the Volcano* s'apparente à une sorte de pèlerinage, ou plutôt chemin de croix, de plusieurs personnages en quête d'identité : le lecteur les suit tour à tour dans le dédale des rues et des « cantinas » de Quaunahuac, au bord du ravin qui longe la ville (la « barranca »), dans les profondeurs d'un bois ensorcelé et jusqu'à leur destination finale : la ville de Parian. Voss enfin est le compte-rendu d'une expédition dans le « bush » australien. Dans ces trois romans on peut affirmer, comme le fait Jean-Yves Tadié à propos de Conrad, que « l'aventure est dans l'espace » :

L'aventure est dans l'espace, dans le lieu, dans le voyage, qui est la visite de la différence. C'est pourquoi de nombreux récits de Conrad sont, comme Jeunesse, l'histoire, ou plutôt la chronique, d'un « voyage », de ces voyages « qui semblent conçus pour illustrer la vie, qui pourraient symboliser l'existence »¹⁴.

Tadié rejoint ici l'étymologie du mot aventure (*ad-venire*) qui évoque les problématiques spatiales de déplacement et d'arrivée à destination, et donc de voyage. Mais si l'aventure est une des formes privilégiées du genre romanesque au XIX^e siècle, l'esprit du XX^e siècle propose un autre aspect de la thématique spatiale : non plus la quête d'un trésor ou d'une personne comme c'est souvent le cas dans les romans d'aventure traditionnels (ce qui suppose un déplacement de lieu en lieu), ni une quelconque reconnaissance sociale telle qu'on la trouve dans le roman d'apprentissage (ce qui implique là encore un déplacement, aussi métaphorique soit-il, le long de l'échelle sociale) mais quête d'un sens et d'une identité devenus problématiques, qui semblent en perpétuel « ad-venir »¹⁵, d'où l'apparition d'une véritable thématique spatiale du déplacement et du décentrement.

Le XX^e siècle est un siècle où espace rime avec espacement, c'est-à-dire déplacement, perte de repères, mobilité : « ***The disappearance of familiar places and the proliferation of a more and more limited set of uniform places have caused a peculiarly modern malaise called placelessness***¹⁶ ». Ce siècle voit en effet la remise

¹³ Ce terme de « wilderness » n'est pas traduit ici ni par la suite, étant donné que les équivalents français de « sauvagerie » (traduction Aubier 1980, p. 107), « brousse » (Aubier, p. 189, p. 219) ou encore « brousse sauvage » (Aubier, p. 211) paraissent réducteurs eu égard à la riche polysémie du mot anglais. Formé à partir de l'adjectif « wild » dont les nombreuses acceptions découlent de la négation de ce qui est civilisé, connu, contrôlé, il est assez proche de ce que Freud appelle « l'inquiétante étrangeté » (Freud, « L'inquiétante étrangeté » in *L'inquiétante étrangeté et autres essais*, Paris : Gallimard, 1985, 342p. ©Das *Unheimliche*, 1919). En ce sens, la « wilderness » est l'espace autre, le lieu de la différence, autant de thématiques spatiales qu'on ne peut qu'affaiblir par l'utilisation d'un terme aussi banal que celui de « jungle ».

¹⁴ Jean-Yves Tadié, *Le roman d'aventures*, Paris : PUF, 1982, p. 153.

¹⁵ Todorov souligne ainsi que dans *Heart of Darkness*, l'aventure s'est déplacée : « Si aventure il y a, elle n'est pas là où on croyait la trouver : elle n'est pas dans l'action mais dans l'interprétation que l'on acquerra de certaines données, posées depuis le début. [...] l'aventurier de Conrad—si on veut encore l'appeler ainsi—a transformé la direction de sa quête : il ne cherche plus à vaincre mais à comprendre. *Coeur des ténèbres* est un récit de connaissance. » in Tzvetan Todorov, « Connaissance du vide », *Nouvelle Revue de Psychanalyse*, « Figures du vide », n°11, Printemps 1975, pp. 145-154, p. 146.

en cause des notions de vérité, d'identité et d'existence avec les nouvelles interrogations herméneutiques issues de la rupture épistémologique au tournant du siècle, l'avènement du questionnement psychanalytique puis l'émergence de l'existentialisme et de la phénoménologie, autant de questions qui étaient déjà en germe du temps de Conrad, contemporain de Nietzsche, l'un des grands précurseurs de la modernité. Comme le rappelle Althusser, le XX^e siècle a vu naître un décentrement fondamental, celui du sujet :

Freud nous découvre à son tour que le sujet réel, l'individu dans son essence singulière, n'a pas la figure d'un ego, centré sur le « moi », la « conscience », ou l'existence », – que ce soit l'existence du pour-soi, du corps-propre, ou du comportement, – que le sujet humain est décentré, constitué par une structure qui elle aussi n'a de « centre » que dans la méconnaissance imaginaire du « moi », c'est-à-dire dans les formations idéologiques où il se « reconnaît »¹⁷.

A ce décentrement du sujet humain s'ajoute la mobilité de son statut social. En effet, dès 1869, John Stuart Mill souligne cette nouvelle tendance qui allait s'accroître au siècle suivant. D'après lui, il était caractéristique de son époque que les hommes n'y naissent plus à la place qui sera la leur dans la société : « [...] **human beings are no longer born to their place in life [...] but are free to employ their faculties, and such favourable chances as offer, to achieve the lot which may appear to them most desirable** ¹⁸. » Walter Houghton commente cette nouvelle conception du « statut » en soulignant les causes économiques d'une telle mobilité :

***This breakdown of the old conception of status owed something to democratic ideas about the rights of man, but its primary cause was economic. The development of commerce, drawing men off from the land and opening new and independent careers to talent, had been the main instrument in dissolving the feudal nexus of society*¹⁹.**

Le troisième bouleversement du XX^e siècle, c'est le brouillage voire la perte des repères qu'offraient les figures d'autorité telles que l'Église, l'État, la patrie. Lorsque Nietzsche cite les propos fictifs d'un fou qui cherche Dieu en plein jour et allume une lanterne car il ne le voit plus, il souligne avant tout la désorientation de ce dernier qui s'écrie :

***Qu'avons-nous fait quand nous avons détaché la chaîne qui liait cette terre au soleil ? Où va-t-elle maintenant ? Où allons-nous nous-mêmes ? Loin de tous les soleils ? Ne tombons-nous pas sans cesse ? En avant, en arrière, de côté, de tous côtés ? Est-il encore un en-haut, un en-bas ? N'allons-nous pas errant comme un néant infini ? Ne sentons-nous pas le souffle du vide sur notre face*²⁰ ?**

Cette perte de repères est à la fois très proche du trouble de Marlow qui, dans *Heart of*

¹⁶ Leonard Lutwack, *The Role of Place in Literature*, Syracuse, New York : Syracuse University Press, 1984, p. 183. Aussi intitulé-t-il son chapitre sur la littérature du XX^e : « Placelessness : The Concern of Twentieth-Century Literature », pp. 182-245.

¹⁷ Louis Althusser, « Freud et Lacan » (©*La Nouvelle Critique*, n° 161-162, Décembre 64-Janvier 65), in *Écrits sur la psychanalyse, Freud et Lacan*, Paris : Stock/Imec, 1993, pp. 23-48, p. 47.

¹⁸ John Stuart Mill, « The Subjection of Women » (1869) dans *On Liberty, Representative Government, the Subjection of Women*, Londres : World's Classics, 1912, p. 445.

¹⁹ Walter Houghton, *The Victorian Frame of Mind 1830-1870*, New Haven et Londres : Yale University Press, 1957, p. 4.

Darkness, ne sait plus très bien s'il existe « **encore un en-haut** » et « **un en-bas**²¹ », de l'équilibre précaire du Consul qui semble en « **train de tomber sans cesse**²² » et de Voss qui se prend lui-même pour la lumière divine²³.

Par ailleurs, la thématique spatiale au niveau de la diégèse et du parcours herméneutique se double d'une stratégie textuelle « spatiale » telle que l'a définie le critique Joseph Frank au début du siècle, y voyant une caractéristique propre au XX^e siècle²⁴. Il la définit par un agencement des mots, paragraphes et parties, des images et des symboles, non selon un axe syntagmatique qui correspondrait au déroulement de l'action ou au courant de conscience mais selon une logique purement réflexive et interne à l'oeuvre :

[...the] chapters are knit together, not by the progress of any action—either physical action, or, as in a stream-of-consciousness novel, the act of thinking—but by the continual reference and cross-reference of images and symbols which must be referred to each other spatially throughout the time-act of reading²⁵.

Il suggère que les oeuvres modernistes doivent être lues comme des poèmes dans leurs rapports simultanés et non dans une séquence. Il est le précurseur d'une école critique qui s'est intéressée dès lors à cette forme de structuration narrative et poétique qu'il a dénommée « forme spatiale »²⁶.

Le paradoxe du roman, c'est qu'il n'est, a priori, soumis à aucune règle concernant le temps ou l'espace²⁷. Cette liberté totale pourrait nous amener à penser qu'il existe autant de types d'espaces de la représentation ou de la narration que d'auteurs, voire de livres ! Il est cependant intéressant de voir en quoi l'écriture du roman à l'aube puis au cours du XX^e siècle a radicalement transformé l'approche du temps et surtout de l'espace en

²⁰ Friedrich Nietzsche, *Le gai savoir, Paris : Gallimard/ Folio/ Essais, trad. de l'allemand par Alexandre Vialatte, 1988* (©Gallimard, 1950), 373p, p. 166.

²¹ « [...] I had to deal with a being to whom I could not appeal in the name of anything high or low. I had, even like the niggers, to invoke him—himself—his own exalted and incredible degradation. There was nothing either above or below him, and I knew it. [...] and I before him did not know whether I stood on the ground or floated in the air. » (*HD*, p. 107)

²² Le protagoniste principal, le Consul, est un personnage qui est sans cesse au bord de l'évanouissement et de la syncope, étant en état d'ébriété continue. Une expression qui devient un véritable leitmotiv dans le roman est l'adverbe « downhill » qui ouvre d'ailleurs le chapitre huit, chapitre crucial d'après Lowry.

²³ Laura fait en effet la remarque suivante à son propos : « It is the terrible Sun that he is imitating. That is what I must believe. It is a play. For anything else would be blasphemy. » (*V*, p. 371).

²⁴ Joseph Frank, « Spatial Form in Modern Literature », *Sewanee Review*, vol. 53, 1945, pp. 221-240, pp. 433-456, pp. 643-653.

²⁵ *Ibid.*, p. 439.

²⁶ L'élucidation des tenants et aboutissants d'une telle notion sera l'objet de notre premier chapitre qui tentera de faire un tour d'horizon de la question depuis les thèses de Joseph Frank jusqu'à nos jours.

littérature. Il reste à savoir sous quelle forme apparaissent les représentations spatiales, ainsi que les enjeux d'une écriture « spatiale » dans nos romans.

011 Errance, faille, désir : des espaces vides

Stephen Kern note deux changements majeurs à l'aube du XX^e siècle dans l'aperception et la conception de l'espace. Celui-ci n'est plus considéré a priori, en soi et indépendamment de l'observateur mais bel et bien en situation. Les mises en garde de Nietzsche d'une part et les découvertes d'Einstein d'autre part, amènent à reconsidérer l'espace comme dépendant d'une situation particulière d'observation. D'autre part, l'espace n'est plus ce « vide inerte » dans lequel se trouvent les objets mais il a une valeur pour lui-même :

The traditional view that space was an inert void in which objects existed gave way to a new view of it as active and full. A multitude of discoveries and inventions, buildings and urban plans, paintings and sculptures, novels and dramas, philosophical and psychological theories, attested to the constituent function of space. I will refer to this new conception as « positive negative space ». [...] The term is somewhat unwieldy, but it is accurate and suggests the historical sense of the developments in this period, since it implies that what was formerly regarded as negative now has a positive, constitutive function²⁸.

La valeur « constitutive » de l'espace est tout-à-fait nette chez Conrad, Lowry et White où l'espace vaut avant tout par sa valeur dans l'économie et la structure de l'oeuvre, plus que par ses propriétés propres. Ainsi, des espaces vides, neutres, « négatifs », peuvent-ils se révéler éclairants en contrepoint à d'autres éléments de l'oeuvre. Cette notion d'un espace « négatif positif » est tout-à-fait essentielle dans les romans de Conrad, White et Lowry. Car, s'il y est en effet beaucoup question d'espace, d'appartenance et de positionnement autant sur un plan littéral que figuré, la thématique de l'espace n'est pas celle d'un ancrage dans un lieu privilégié mais d'un évidement de l'espace et du lieu. Les romans sont du domaine de l'errance plutôt que de l'appartenance à un lieu privilégié. On n'y trouve nul enracinement dans une nature reconfortante et protectrice, comme en témoigne l'écriture de Conrad :

Mais d'adhérence à un lieu restreint, sur quelques kilomètres carrés, comme le Grasmere de Wordsworth ou le Walden Pond de Thoreau, pas la moindre trace. Les repères de Conrad sont repères mobiles figurant au croisement de la carte des étoiles et de la surface uniformément anonyme de la mer où glisse un

²⁷ Michel Raimond met en évidence cette difficulté à définir le roman : « Le roman est bien un peu comme l'homme de la philosophie existentialiste : son existence précède son essence. Il paraît a priori difficile de lui assigner des règles, puisqu'il n'est soumis à aucune nécessité de temps et d'espace, et qu'il peut, en droit, aborder n'importe quel sujet, de n'importe quelle manière. » (*La crise du roman*, Paris : Corti, 1985 [© 1966], p. 138).

²⁸ Stephen Kern, *The Culture of Time and Space, 1880-1918*, Cambridge (Massachusetts) : Harvard University Press, 1983, pp. 152-153.

« Mobil[ité] », « anonym[at] », « glisse[ment] » sont les termes qui définissent cette thématique de l'espace chez Conrad. Il conviendra de s'interroger sur ce choix délibéré d'une telle relation de déshérence plus que d'adhérence à l'espace chez Conrad, Lowry et White, sur ce qu'une telle dynamique spatiale de décentrement reflète des rapports qu'entretiennent sujet, espace et temps et enfin sur ce qu'elle implique au sujet de l'écriture, une écriture qui ne soit plus focalisée sur un lieu, un personnage, une époque, un narrateur, mais qui dérive et déambule à son propre rythme. De plus, si la figure de l'errance l'emporte sur celle de l'ancrage, un autre bouleversement l'accompagne : le « lieu » de prédilection n'est plus un lieu plein, une présence, mais un lieu vide, une faille, une absence. Ce lieu est très proche de ce que Jacques Darras dénomme « **la profonde faille nocturne ayant ébranlé la terre allemande avec les chênes de Caspar David Friedrich** »³⁰. C'est la figure du gouffre qui semble prendre le dessus dans *Heart of Darkness*, *Under the Volcano* et dans *Voss* sous la forme de la profondeur insondable de la jungle ou de la « wilderness »³¹ dans le premier, de l'omniprésence de la faille ou de la « barranca » dans le second, et d'une plaie béante, la terre à vif du désert australien, le « bush », dans le troisième. Chez Conrad, Lowry et White trois « figures » spatiales se détachent : celle de l'errance, celle du désir et enfin celle de la division et de la faille.

L'errance concerne à la fois l'espace diégétique et l'espace textuel. L'itinéraire des personnages ne dessine pas de progression vers un lieu plein mais un parcours qui n'aboutit pas et reste sans réponse. Il ne s'agit pas d'un trajet qui nous fasse passer de l'extérieur vers l'intérieur contrairement au mythe romantique de la profondeur³² qui associait esthétique et herméneutique, quête et enquête. Les pérégrinations des personnages ne suivent pas une logique aristotélicienne de l'organisation en début, milieu et fin de l'histoire comme c'est le cas pour le récit ou l'intrigue, mais une logique du tâtonnement dans laquelle la fin est comprise dans le début et le milieu est un espace de

²⁹ Jacques Darras, *Joseph Conrad, Paris : Marval, 1991, p. 18, c'est moi qui souligne.*

³⁰ *Ibid.*, p. 18

³¹ La « wilderness » est à de nombreuses reprises comparée explicitement à un gouffre même si, à l'évidence, sa traversée par Marlow à bord d'un bateau à vapeur évoquerait plutôt des paradigmes horizontaux que verticaux. Le narrateur parle ainsi des « profondeurs » de la « wilderness », jungle ou forêt primordiale : « the depths of the forest » (p. 94). Cette profondeur est métaphorique avant tout : un véritable *trou noir* qui happe les personnages et les fait plonger dans les *abîmes* de la conscience, leur fait « oublier » ce qu'ils sont (p. 95). L'âme de Kurtz qui est explicitement associée au « coeur des ténèbres », est même comparée à un abîme, un précipice : « His [Kurtz's] was an impenetrable darkness. I looked at him as you peer down at a man who is lying at the bottom of a precipice where the sun never shines ». (p. 111)

³² « Le savoir romantique recherche le sens caché de l'existence individuelle et sociale selon la voie de l'occultisme. Les romantiques dignes de ce nom sont des adeptes de cette *vérité des profondeurs*, accessible au prix d'une reconversion de l'être personnel. La connaissance authentique est théosophie ; la science ésotérique de *l'espace du dedans* et de ses hiéroglyphes symboliques procure les clefs de l'intelligence divine, foyer des intelligences humaines. » (Georges Gusdorf, *Fondements du savoir romantique*, Paris : Payot, 1982, pp. 394-395, c'est moi qui souligne). Nous verrons néanmoins que *Voss* s'inspire profondément de cette quête d'une « vérité des profondeurs » même si elle n'aboutit pas.

la stase plus que de la progression ou de l'enchaînement.

L'itinéraire des personnages est cependant orienté par le désir, ce qui donne un espace non pas neutre mais qui en porte les marques, la trace, sous la forme de l'investissement de l'espace puis du détachement. C'est aussi un parcours herméneutique³³ et en ce sens orienté par un désir de savoir et de connaissance.

C'est enfin le lieu du creusement et de la faille. Le désir d'exploration n'est plus celui de la conquête mais celui de la quête ou de l'enquête. L'économie métonymique du désir doit faire place au questionnement herméneutique de la métaphore : il ne s'agit pas de passer d'un objet à un autre, d'un lieu à un autre, mais de faire retour sur le même objet, le même lieu et d'explorer une fascination, une image, un espace. Le seul déroulement est celui de l'explication et du creusement de cette fascination, de cette scène première, de ce lieu premier.

Dans un premier temps, il s'agira de définir ce que peut être une écriture « spatiale » et de faire le point sur cette question depuis les thèses de Joseph Frank. Nous verrons qu'elle est le plus souvent définie a contrario comme n'étant pas logico-temporelle, c'est-à-dire comme dépourvue des enchaînements logiques et temporels qui structurent traditionnellement l'intrigue romanesque. Le deuxième chapitre portera par conséquent sur tous les avatars de la ligne logico-temporelle et leur déclinaison dans *Heart of Darkness*, *Under the Volcano* et *Voss*. Nous verrons que ces trois romans remettent profondément en cause la poétique héritée d'Aristote centrée sur l'enchaînement des actions ou encore « ligne logique et narrative » mais aussi la ligne des origines ou téléologique, la ligne herméneutique et enfin la ligne organique. Dans un troisième temps nous verrons dans quelle mesure on peut parler d'une structuration à dominante spatiale dans *Heart of Darkness*, *Under the Volcano* et *Voss* et cette fois-ci de manière « positive » et non plus a contrario. Le paradigme de la ligne se voit remplacé par celui de l'étoilement des points de vue, des voix et des mots. En dernier lieu, se pose alors la question de la position du sujet, personnage, narrateur, auteur, lecteur, dans ses rapports avec les autres, le monde, les mots. S'il n'est plus prédisposé à occuper une certaine place, suivre une certaine voie ou ligne de vie, qu'est-ce qui va présider à ses choix et comment représenter ces nouvelles positions de sujet imprévisibles et instables ?

³³ « Appellons herméneutique l'ensemble des connaissances et des techniques qui permettent de faire parler les signes et de découvrir leur sens [...] » (Michel Foucault, *Les mots et les choses, une archéologie des sciences humaines*, Paris : Gallimard, 1966, p. 44).

011Chapitre I : STRUCTURATION SPATIALE ET TEMPORELLE : UNE QUESTION DE DOMINANTE

La question de la prédominance de la composante spatiale ou temporelle dans le roman n'a cessé de susciter la polémique, d'autant qu'il est impossible de trancher en faveur de l'une ou de l'autre sans tomber dans le travers de généralisations hâtives ou grossières. S'il faut éviter ce premier écueil qui consisterait à partir en croisade sous le flambeau de l'une ou l'autre de ces composantes, il convient d'en circonvier un second, plus dangereux encore car souvent ignoré, celui de la définition de tels concepts. Que signifie donc parler d'espace et de temps en littérature ? Si les réponses sont multiples, il conviendra d'envisager alors la problématique sous tous ses aspects et d'éviter toute confusion. Temps et espace sont des concepts physiques, philosophiques mais aussi psychologiques avant d'être des catégories narratologiques et littéraires. Ces différents niveaux de compréhension appellent une mise au point en vue d'une clarification des concepts³⁴.

³⁴ Armand Cuvillier dans son chapitre sur l'espace distingue ainsi d'emblée quatre aspects de la question : physique bien sûr mais aussi « psychologique », « épistémologique », « ontologique » et « métaphysique » (« L'espace » in *Cours de philosophie*, Paris : Le livre de poche/ Biblio essais, librairie Armand Colin, 1954, vol. 1, pp. 116-136.

011I. DÉFINITION DE LA NOTION D'ESPACE EN LITTÉRATURE

Parmi les études les plus éclairantes écrites sur le sujet, il faut citer celles de Gérard Genette dans « Espace et langage » et « La littérature et l'espace »³⁵. Genette rappelle tout d'abord dans « Espace et langage » qu'il faut distinguer les notions d'espace qui s'appliquent au signifié d'un discours de celles qui s'appliquent au signifiant. Dans sa description de la spatialité dans le roman, il s'attache tout particulièrement au signifiant. Il distingue dans la littérature quatre formes de spatialité : la spatialité inhérente à l'utilisation du langage (prédominance de termes spatiaux, même pour exprimer une toute autre réalité que spatiale), la spatialité du texte écrit (le signifiant comme trace écrite, comme matérialité qui s'inscrit dans l'espace), la spatialité que suppose toute rhétorique ou figure de style (l'écart « spatial » entre « signifié apparent » et « signifié réel »³⁶) et enfin la spatialité de la production littéraire universelle considérée comme un immense domaine ou « espace » susceptible de rapprochements, de court-circuits ou encore de traversées (l'espace intertextuel de tous les textes existants).

On peut cependant souligner dès à présent que ces quatre formes de spatialité littéraire ne sont que quatre modalités différentes d'une seule et même spatialité, celle du signe linguistique. De plus, on entendra par « spatialité » une notion « physique » qui est celle de l'inscription du mot sur la page mais aussi et surtout un concept purement métaphorique, l'espace étant alors considéré comme ce qui permet la mise en relation des signes linguistiques entre eux, des oeuvres entre elles et des trois facettes du signe, le signifiant, le signifié et le référent. Dans les termes de Ricoeur, Genette ne s'intéresse ici qu'à ce qu'il appelle Mimésis II, autrement dit la spatialité textuelle. Néanmoins il sera aussi question de mimésis I (espace vécu et perçu par un observateur) et de mimésis III (espace de la réception) au cours de cette réflexion³⁷.

En ce qui concerne la « [spatialité] du langage lui-même »³⁸, si l'on considère tout d'abord la propension du langage à exprimer de manière spatiale des relations qui ne le sont pas à proprement parler, cela a été amplement étudié et illustré par Georges Matoré dans *L'espace humain*³⁹. Genette résume les conclusions de ce dernier en soulignant

³⁵ Gérard Genette, « Espace et langage », in *Figures I*, Paris : Seuil, Collection Points, 1966, pp. 101-108, et « La littérature et l'espace » in *Figures II*, Paris : Seuil, Collection Points, 1969, pp. 43-48.

³⁶ Ce sont les termes utilisés par Genette dans « La littérature et l'espace », *op. cit.*, p. 47.

³⁷ Ricoeur définit ainsi mimésis I et III : « [...] une oeuvre s'enlève sur le fond opaque du vivre, de l'agir et du souffrir, pour être donnée par un auteur à un lecteur qui la reçoit et ainsi change son agir. » (Paul Ricoeur, *Temps et récit, Tome I, L'intrigue et le récit historique*, Paris : Seuil/ Points, 1983, 404p, pp. 106-107.

³⁸ Genette, « La littérature et l'espace », *op. cit.*, p. 44.

que les termes spatiaux « parasitent » un grand nombre de discours, le signifiant spatial devenant l'expression d'un signifié quelconque : « **Il y a bien un signifié, qui est l'objet variable du discours, et un signifiant, qui est le terme spatial** »⁴⁰. Matoré déclare en effet s'être intéressé à ce problème du fait d'un intérêt grandissant pour les métaphores spatiales au XX^e siècle. Voici la définition qu'il donne d'une « métaphore spatiale » : l'utilisation de « **certains mots, primitivement destinés à marquer des rapports spatiaux, pour exprimer des relations de nature toute différente** »⁴¹. Ainsi, un signifiant spatial comme celui de « perspective » peut qualifier une réalité qui ne l'est pas à proprement parler, comme lorsqu'on parle de « perspective économique ou historique ». Il voit dans ce regain d'intérêt pour les termes spatiaux la conséquence d'un monde qui se complexifie à une rapidité telle que l'homme y perd ses repères et essaie d'en créer de nouveaux à l'aide de métaphores spatiales qui viennent organiser sa pensée et lui apportent une sensation d'approche plus concrète et directe des phénomènes :

Pour la pensée rationalisée qui joue un rôle prépondérant dans nos métaphores, l'espace n'est pas seulement un décor, un prétexte ou un outil, il est la « matière » même dont elle est constituée. Et à notre avis, cette rencontre de l'espace et de la pensée n'est nullement fortuite ; liée au phénomène de l'angoisse, elle exprime le besoin qu'a l'homme d'aujourd'hui d'assurer son contact avec le monde et d'affirmer sa solidarité avec les autres hommes [...]⁴²

Il ajoute que ce désir de maîtrise s'exprime au travers d'images de préhension ou de contact mais plus encore par l'entremise du visuel :

[...] l'homme d'aujourd'hui, s'efforçant de rester en contact avec un monde qui risque de lui échapper, est dans l'obligation de connaître concrètement sa propre situation. Celle-ci peut être déterminée par une saisie, par une préhension, mais le sens tactile, s'il offre une grande richesse et s'il permet de nouer des rapports d'intimité aiguë avec les choses est, précisément en raison de son authenticité, difficile à expliciter et à transmettre. On aura donc, surtout aujourd'hui, recours au sens plus objectif, plus socialisé, qu'est la vue.⁴³

Il s'agira donc pour nous d'étudier les figures spatiales dans leur dimension à la fois littérale de contact, de saisie ou de préhension pour ainsi dire tactiles, mais aussi dans leur dimension plus abstraite d'ap-préhension du monde au sens de vision, voire de compréhension. Les expressions spatiales seront donc à considérer selon ces deux angles, concret et abstrait. C'est bien là ce qui fait toute la difficulté et tout l'intérêt de Conrad, Lowry et White : ils s'efforcent d'aborder le monde d'une manière très concrète et presque rigoureusement « physique » tout en suggérant une réflexion « méta-physique »⁴⁴ qui dépasse une simple phénoménologie de la perception. Ce qui ne

³⁹ Georges Matoré, *L'espace humain*, Paris : A. G. Nizet, 1976.

⁴⁰ Genette, « Espace et langage », *op. cit.*, p. 103.

⁴¹ *Ibid.*, p. 29.

⁴² *Ibid.*, p. 22.

⁴³ *Ibid.*, p. 20.

veut pas dire pour autant qu'ils surimposent à la réalité « physique » tout un discours importé mais qu'ils s'en détachent pour prendre du recul, le recul du pas de côté que constitue le « méta » qui sépare le plan de la préhension de celui de l'ap-préhension, le plan du visuel de celui de la vision, que constitue aussi toute tentative de formalisation, discursive en particulier. Il y a chez Conrad, Lowry et White toute une réflexion sur ce qu'est un contact authentique avec le monde et les autres, mais aussi la mort, la folie, la rupture de ban. En un sens, Kurtz, le Consul et Voss sont emblématiques d'un contact perdu avec la société, la morale, la pulsion de vie. Ils ont tous trois largué les amarres de ce qui, d'après Conrad, donne à l'homme son sentiment d'identité et de sécurité :

Few men realize that their life, the very essence of their character, their capabilities and their audacities, are only the expression of their belief in the safety of their surroundings. [...] but the contact with pure unmitigated savagery, with primitive nature and primitive man, brings sudden and profound trouble into the heart⁴⁵.

Heart of Darkness, *Under the Volcano* et *Voss* ont en effet en commun de s'intéresser à ce contact premier de l'homme avec lui-même et avec ses propres démons. Un tel désir de retour aux sources et un regain d'intérêt pour le primitivisme est caractéristique du modernisme. Conrad avait devancé cette tendance en situant son roman dans la jungle (« wilderness ») supposée refléter une humanité encore peu influencée par des normes et des codes, et White avait poursuivi cette démarche en plaçant son roman au coeur du « bush », parmi les aborigènes. Lowry quant à lui localise symboliquement ce qu'il y a de plus primitif dans le coeur et l'âme mêmes du Consul. Son combat personnel devient allégorique du tout premier combat de l'homme qui le fit chasser du paradis et son jardin à l'abandon est comparé tout au long du roman au jardin d'Eden, jusqu'aux dernières phrases du roman qui transcrivent les quelques phrases d'un panneau :

LE GUSTA ESTE JARDIN
QUE ES SUYO ?
EVITE QUE SUS HIJOS LO DESTRUYAN !

Le Consul ne cesse en outre de se prendre pour William Blackstone, le puritain qui avait quitté les siens pour aller vivre parmi les « primitifs » (les Indiens), et il déclare pompeusement à son chat que les Indiens vivent aussi dans son coeur : « *Now, little cat,*” the Consul tapped his chest indicatively, and the cat, its face swelling, body arched, important, stepped back, “the Indians are in here.” » (*UV*, p. 135). Kurtz, le Consul et Voss cristallisent donc ce désir de la perte des contacts sociaux et culturels habituels en faveur d'un contact d'autant plus authentique qu'il est plus épuré des scories accumulées par des siècles de civilisation, de bonnes manières et d'idéologie. Néanmoins, nulle naïveté dans un tel « retour aux sources » et ces romans n'explorent pas tant le mythe du bon sauvage que l'attrance pour ce qu'il y a de plus sauvage et de plus inquiétant dans le

⁴⁴ « Méta-physique » n'est pas à prendre au sens philosophique de « suprasensible » pour utiliser une terminologie kantienne mais au sens d'interrogation sur le sensible. C'est un discours, un questionnement sur la réalité et non sur une quelconque surréalité ou transcendance.

⁴⁵ Joseph Conrad, « *An Outpost of Progress* » (©1898), *Heart of Darkness and Other Tales*, Oxford : Oxford University Press/*World's Classics*, 1990, p. 6.

coeur de ces trois hommes, des passions emblématiques de l'homme au XX^e siècle : horreur, cupidité et cruauté pour Kurtz, désir d'auto-destruction et solipsisme du Consul, vanité et égoïsme de Voss.

Il sera intéressant de noter par ailleurs que l'esprit humain fonctionne de telle manière que toute image spatiale est intimement liée à la pensée et que par conséquent, elle a cette double particularité d'exprimer à la fois le plus concret et le plus abstrait. Les nombreuses images spatiales dans les romans de Conrad, Lowry et White sont souvent symptomatiques d'un processus psychique plus abstrait. Ainsi, dans *The Secret Agent*, lorsque Conrad insiste sur le fait que Stevie passe ses journées à dessiner des formes spatiales, géométriques en l'occurrence, et circulaires tout particulièrement, il décrit concrètement une situation dont la vraisemblance est renforcée par cet effet de réel, mais il porte aussi un diagnostic sur la vision que porte Stevie sur le monde anarchiste qui l'entoure. Il s'agit en effet d'un univers entropique qui tourne en rond et à vide, deux métaphores spatiales héritées du cercle mais aussi dotées d'une forte connotation morale et évaluative. Genette résume de la manière suivante la propension du langage à utiliser des métaphores spatiales de façon récurrente :

On a remarqué bien souvent que le langage semblait comme naturellement plus apte à « exprimer » les relations spatiales que toute autre espèce de relation (et donc de réalité), ce qui le conduit à utiliser les premières comme symboles ou métaphores des secondes, donc de traiter de toutes choses en termes d'espace, et donc encore à spatialiser toutes choses⁴⁶.

Dans *Heart of Darkness*, l'utilisation de termes spatiaux dont le référent semble à première vue être la progression spatiale du bateau suggère cependant un tout autre déplacement d'ordre métaphorique, la remontée du temps et non plus celle du fleuve : « ***Going up that river was like travelling back to the earliest beginnings of the world, when vegetation rioted on the earth and the big trees were kings*** » (HD, pp. 92-93). Si déplacement et remontée du fleuve il y a littéralement dans le premier cas, il s'agit d'une comparaison spatiale figurée lorsque le narrateur affirme que ce « retour en arrière » (« travelling back ») équivaut à une « remontée » (« going up ») du temps. *Heart of Darkness* est par ailleurs envahi par des notations sensorielles de perte de repères dues au brouillard, à la densité de la forêt, à l'obscurité mais une telle désorientation est tout autant psychique et idéologique que matérielle. Une autre métaphore spatiale omniprésente est celle de l'éclatement et de la fragmentation : le vapeur qui conduit Marlow à Kurtz doit s'arrêter en attendant les pièces manquantes, et il est très souvent question de ces vis ou écrous qui font défaut. Mais sur un plan plus métaphorique, il est aussi question d'un système idéologique au bord de l'éclatement, celui de l'impérialisme.

Dans *Under the Volcano*, on trouve deux métaphores spatiales récurrentes : celle de la chute⁴⁷ et celle du cercle⁴⁸ qui sont effectivement emblématiques des deux faiblesses du Consul : auto-destruction et solipsisme. La métaphore filée de la chute parcourt tout le

⁴⁶ Genette, *op. cit.*, p. 44

⁴⁷ Ce mouvement de plongée sera analysé plus précisément dans la sous-partie « Ligne de vie et ligne biographique ».

⁴⁸ Cette image sera étudiée plus en détail dans la sous-partie « Dépassement d'une écriture de la séquence ».

roman, depuis les premières pages en passant par le chapitre VIII que Lowry considérait comme le chapitre à l'origine du roman⁴⁹, et jusqu'à la dernière page du roman. Les premières pages du roman décrivent une vue panoramique de la ville de Quaunahuac située sur une colline (« built on a hill », *UV*, p. 3) et à mesure que le champ de vision se réduit, le regard est invité à parcourir les rues de la ville jusqu'au bas de la colline où une procession de pénitents avance en ce jour des morts : « **As the processions winding fom the cemetery down the hillside behind the hotel came closer the plangent sounds of their chanting were borne to the two men [...]** » (*UV*, p. 4). Le chapitre VIII débute par l'adverbe « downhill » et décrit la plongée du bus vers le ravin (« barranca »). Quant à la dernière page du roman elle décrit une vision apocalyptique de la chute du Consul et de millions d'hommes dans un embrasement final :

[...] he was falling, falling into the volcano, he must have climbed it after all, though now there was this noise of foisting lava in his ears, horribly, it was in eruption, yet no, it wasn't the volcano, the world itself was bursting, bursting into black spouts of villages catapulted into space, with himself falling through it all, through the inconceivable pandemonium of a million tanks, through the blazing of ten million burning bodies, falling, into a forest, falling— (*UV*, p. 375)

Cette chute qui tient de l'hallucination est aussi une chute réelle, celle du corps du Consul au fond du ravin : « **Somebody threw a dead dog after him down the ravine.** » (*UV*, p. 375). Quant à la métaphore du cercle, elle est annoncée dès la fin du premier chapitre qui se clôt sur l'image de la « Ferris Wheel », roue de manège qui domine la ville : « **Over the town, in the dark tempestuous night, backwards revolved the luminous wheel.** » (*UV*, p. 42).

Dans *Voss* enfin, les métaphores spatiales sont celles de l'élévation et d'une forme de dessèchement et décharnement progressif comme pour mieux souligner le contraste entre orgueil et nécessaire humilité. En effet à la latéralité du paysage correspond un apprentissage de l'humilité : « **There comes a moment when an individual who is too honest to take refuge in the old illusion of self-importance is suspended agonizingly between the flat sky and the falt earth [...]** » (*V*, p. 332).

Les métaphores spatiales introduisent de surcroît un deuxième plan de signification, ouvrent un espace second dans celui de la signification immédiate. Ceci est particulièrement frappant dans *Heart of Darkness*, *Under the Volcano* et *Voss* où tout est question de perception, de positionnement et de déplacement. Chez Conrad, on retrouve cette velléité d'entrer en contact avec un monde qui échappe soulignée par Matoré, que cette approche soit tactile ou visuelle. Ses thèmes de prédilection sont en effet celui du « bond »⁵⁰ et celui de la vision. Il veut nous « faire voir »⁵¹, écarter pour nous les voiles et les brumes, effeuiller le mystère pour que nous arrivions au « coeur » des ténèbres. Lowry

⁴⁹ Cf Malcolm Lowry, « Letter to Jonathan Cape », *Under the Volcano*, Londres : Penguin, 1962, p. 33.

⁵⁰ « The artist speaks to our capacity for delight and wonder, to the sense of mystery surrounding our lives; to our sense of pity, and beauty, and pain; to the latent feeling of *fellowship* with all creation; and to the subtle but invincible conviction of *solidarity* that knits together the loneliness of innumerable hearts: to that *solidarity* in dreams, in joy, in sorrow, in aspirations, in illusions, in hope, in fear, which *binds* men to each other, which *binds* together all humanity—the dead to the living, and the living to the unborn » (*The Nigger of the "Narcissus"*, New York : Norton/ Norton Critical Edition, 1979, pp. 145-146, c'est moi qui souligne).

nous fait tourner avec ses personnages autour d'un centre qui se dérobe, peut-être parce qu'il n'est que faille, abîme, « barranca ». Les seules images de contact sont présentées sur le mode de l'irréel et du rêve dans des visions de la petite maison au bord du lac en Colombie britannique ou de l'ascension rêvée du Popocatepetl⁵². Le rêve de la cabane au bord du lac est annoncée dès le chapitre IV, chapitre de l'idylle. Yvonne exprime tout d'abord son désir d'avoir une petite ferme à elle : « [...] *I've always had a dream of having a farm somewhere. A real farm, you know, with cows and pigs and chickens—and a red barn and silos and fields of corn and wheat.* » (UV, p. 118). Elle mentionne ensuite le fait que le Consul possède une île en Colombie britannique sur un lac (UV, p. 120). C'est un leitmotiv qui revient tout au long du roman et notamment au chapitre IX (UV, pp. 269-271) dans une rêverie d'Yvonne qui contraste violemment avec la scène de corrida. C'est un thème qui est aussi explicitement associé à celui du Paradis perdu et donc rejoint celui de la Chute, symbolique cette fois. Que ce soit le contact avec une forme de transcendance emblématisée par des images d'ascension verticale ou le contact entre les hommes, sous la forme de la communication, c'est le mode du désir, du rêve ou du délire qui prédomine. Chez White, l'alternance contact/vision est plus complexe puisqu'il semble que le contact soit possible mais sur un mode paradoxal, celui de l'illusion et de l'immersion dans le paysage-vanité, espace de l'entre-deux entre la vie et la mort, la réalité et l'illusion : c'est l'image de la main tendue, d'une main qui se pétrifie, se calcifie et finalement se brise, d'un élan et d'une tension au bord du point de rupture⁵³.

Par ailleurs, Genette fait référence à une autre forme de « spatialité » du signe linguistique, une spatialité qui ne soit plus le choix délibéré d'un signifiant spatial mais une spatialité inhérente au fonctionnement même du signifiant, à sa matérialité en tant que trace qui s'inscrit dans un espace. C'est pourquoi il affirme dans « La littérature et l'espace »⁵⁴, qu'il existe « *quelque chose comme une spatialité active et non passive, signifiante et non signifiée, [...] une spatialité représentative et non représentée* »⁵⁵.

Cette deuxième forme de spatialité concerne à la fois le signe linguistique comme trace écrite sur l'espace de la page mais aussi le fonctionnement du texte comme système, c'est-à-dire comme une sorte de « toile » où chaque élément renvoie à un autre élément ; en tant que système, il met en oeuvre des relations que l'on peut qualifier de spatiales, du moins métaphoriquement. Les rapprochements possibles entre mots ou

⁵¹ « [...] My task which I am trying to achieve is, by the power of the written word, to make you hear, to make you feel,—it is, before all, to make you see » (*Ibid.*).

⁵² C'est une figure qui réapparaît à intervalles réguliers dans le roman et qui est, paradoxalement, à la fois symbolique d'une purification possible et d'une damnation consumée. L'ascension du volcan Popocatepetl est le rêve du Consul et il est tout particulièrement développé au début du chapitre V.

⁵³ Cette métaphore nodale de la main sera étudiée en détail dans la troisième partie consacrée aux rapports entre sujet et espace et sujet et langage, notamment dans la sous-partie « Le contact des mains ou l'expérience de l'altérité ».

⁵⁴ Gérard Genette, *op. cit.*

⁵⁵ *Ibid.*, p. 44.

groupes de mots, que ce soit sur le plan du signifié (sèmes similaires attachés à tel ou tel personnage, à telle ou telle situation) ou celui du signifiant (assonances, parallèles), sont comme des taches de couleur qui se répondraient sur la toile d'un tableau infini d'une ligne à l'autre ou d'un chapitre au suivant, que ces rapports soient soulignés ou bien qu'ils soient simplement suggérés. Saussure a été l'un des premiers à souligner la spatialité du langage, notamment en insistant sur le concept de valeur et sur celui de caractère différentiel de chaque unité linguistique. Le langage est composé d'une suite de mots, autrement dit de chaînes linéaires ou encore syntagmes au sein desquels un mot n'a de sens que de par sa position et sa différence par rapport aux autres mots. Saussure affirme ainsi la nécessité de l'interrelation des différents constituants d'un syntagme : « **Placé dans un syntagme, un terme n'acquiert sa valeur que parce qu'il est opposé à ce qui précède ou ce qui suit, ou à tous les deux** »⁵⁶. Le texte écrit a cette particularité de se déployer dans un espace, celui du livre : le signe linguistique s'étale, se déploie sur la page. Sa matérialité est très forte et c'est là ce qui fait de l'écriture un art tout autant spatial que temporel, comme le rappelle à juste titre Julia Kristeva :

L'écriture dure, se transmet, agit en l'absence des sujets parlants. Elle utilise pour s'y marquer l'espace, en lançant un défi au temps : si la parole se déroule dans la temporalité, le langage avec l'écriture passe à travers le temps en se jouant comme une configuration spatiale. Elle désigne ainsi un type de fonctionnement où le sujet, tout en se différenciant de ce qui l'entoure, et dans la mesure où il marque cet environnement, ne s'en extrait pas, ne se fabrique pas une dimension idéale (la voix, le souffle) pour y organiser la communication, mais la pratique dans la matière et l'espace même de cette réalité dont il fait partie, tout en s'en différenciant parce qu'il la marque.⁵⁷

Il n'est que de voir le parti qu'en ont tiré les adeptes des calligrammes comme Apollinaire ou encore ceux du collage comme Dos Passos. Lowry utilise aussi beaucoup les potentialités figuratives de l'agencement des phrases et des paragraphes sur la page. Au cœur des hallucinations les plus confuses, la typographie reproduit les disjonctions et le tournoiement dans les pensées du Consul en interrompant brusquement une conversation par une réflexion intérieure de celui-ci ou une annonce faite par le barman par exemple. Au sein du livre lui-même, d'une page à l'autre, d'un chapitre à l'autre se dessinent des arabesques et des configurations « spatiales », même si elles ne sont pas d'un abord ni immédiat ni évident et exigent du lecteur un effort de mémorisation et de dextérité dans le maniement des rapprochements : il ne s'agit pas là de figures spatiales directement repérables et « visibles » sur la page mais de configurations spatiales qui se dessinent de manière abstraite dans l'esprit du lecteur au fur et à mesure de sa lecture. Genette souligne en effet que la lecture ne s'effectue pas uniquement de manière linéaire et dans une continuité temporelle mais aussi de manière transversale, ce qui demande une attention toute particulière aux relations qui s'établissent dans le texte :

[...] aux relations à longue portée qui s'établissent entre des épisodes très

⁵⁶ Ferdinand de Saussure, *Cours de linguistique générale*, Paris : Payot, 1976, pp. 170-171.

⁵⁷ Julia Kristeva, *Le langage, cet inconnu. Une initiation à la linguistique*. Paris : Seuil, 1981, 327 p., © SGPP, 1969, pp. 29-30.

éloignés dans la continuité temporelle d'une lecture linéaire (mais singulièrement proches, remarquons-le, dans l'espace écrit, dans l'épaisseur paginale du volume), et qui exigent pour être considérées une sorte de perception simultanée de l'unité globale de l'oeuvre, unité qui ne réside pas seulement dans des rapports horizontaux de voisinage et de succession, mais aussi dans des rapports qu'on peut dire verticaux, ou transversaux, de ces effets d'attente, de rappel, de réponse, de symétrie, de perspective, au nom desquels Proust comparait lui-même son oeuvre à une cathédrale⁵⁸.

Le terme de configuration spatiale souligne bien que la lecture ne saurait suivre uniquement la ligne du syntagme dans une continuité temporelle mais qu'elle est tout autant une activité de rapprochement d'éléments du récit, que ceux-ci soient proches ou éloignés sur la ligne de l'intrigue et de la narration : la lecture suit alors aussi la voie de l'axe paradigmatique, une voie moins immédiate que celle de l'axe syntagmatique. Au terme de « lignes » qui a le défaut de paraître figé, il semble souhaitable de préférer celui de « structure », tel que les structuralistes l'entendaient, c'est-à-dire un « système de transformation » dont les éléments doivent être considérés comme *reliés* entre eux par des « lois » avant d'être considérés en eux-mêmes avec leurs « propriétés » particulières⁵⁹. Ce sont bien de « relations » dont il est question dans la lecture, entre un mot et le suivant, une phrase et la suivante, dans la continuité de la lecture mais aussi de rapports moins évidents entre unités de texte que le texte ne rapproche pas forcément au niveau du syntagme. Cette autre forme de « spatialité » se rapproche de ce que Saussure appelait les « rapports associatifs »⁶⁰, même si dans sa terminologie ils se rapportaient plus spécifiquement au rapport entre un mot et tous les mots apparentés :

Tandis qu'un syntagme appelle tout de suite l'idée d'un ordre de succession et d'un nombre déterminé d'éléments, les termes d'une famille associative ne se présentent ni en nombre défini, ni dans un ordre déterminé. Si on associe désir-eux, chaleur-eux, peur-eux, etc., on ne saurait dire d'avance quel sera le nombre des mots suggérés par la mémoire, ni dans quel ordre ils apparaîtront. Un terme donné est comme le centre d'une constellation, le point où convergent d'autres termes coordonnés, dont la somme est indéfinie [...].⁶¹

Cette « spatialité » associative va à l'encontre de la linéarité de la ligne et du texte : elle ouvre un autre « espace » à l'intérieur du syntagme, elle est source de dédoublement infini du texte. De même, les rapports associatifs opérés par un lecteur au sein d'un livre sont multiples et apparaissent dans un ordre aléatoire et arbitraire à ceci près que la matérialité même du texte en privilégiera certains en particulier. Il n'en reste pas moins que les multiples associations possibles inhérentes à la nature même du langage font

⁵⁸ Genette, « La littérature et l'espace », *op. cit.*, p. 46.

⁵⁹ Jean Piaget définit comme suit la structure : « En première approximation, une structure est un système de transformations, qui comporte des lois en tant que système (par opposition aux propriétés des éléments) [...] » (*Le structuralisme*, Paris : PUF/Que sais-je ?, 1979 (©1968), pp. 6-7).

⁶⁰ Saussure, *op. cit.*, p. 173.

⁶¹ *Ibid.*, p. 174.

qu'à chaque lecture correspond une configuration « spatiale » différente. Nous reviendrons sur cette notion de configuration et de « constellation » car *Heart of Darkness*, *Under the Volcano* et *Voss* sont construits de cette manière : on peut isoler quelques unités de texte, mots, personnages ou lieux à partir desquels rayonnent une multitude de réseaux. D'ailleurs, cette impression de rapprochements potentiellement infinis rejoint une inquiétude que formule Henry James⁶² quant à l'« immensité » des choix représentatifs qui s'offrent à lui :

The art of representation bristles with questions the very terms of which are difficult to apply and to appreciate; but whatever makes it arduous makes it, for our refreshment, infinite, causes the practice of it, with experience, to spread round us in a widening, not in a narrowing circle. Therefore it is that experience has to organise, for convenience and cheer, some system of observation - for fear, in the admirable immensity, of losing its way⁶³.

Il incombe au romancier non seulement de trouver le point de vue (« system of observation ») qui lui permettra d'être au plus près de ce qu'il veut faire ressentir mais aussi de tracer les « grandes lignes », ou encore les « cercles » concentriques pour reprendre la métaphore Jamesienne, qui faciliteront et orienteront la lecture : « Really, universally, relations stop nowhere, and the exquisite problem of the artist is eternally but to draw, by a *geometry* of his own, the circle within which they shall happily appear to do so »⁶⁴. Si l'artiste d'après James est ce « géomètre » qui saura trouver un point de vue central, le plus souvent un personnage pivot, qui permette de tracer un cercle herméneutique dans le chaos des relations multiples et infinies de la vie, il n'est pas sûr pour autant que chez Conrad, Lowry et White, ce soit le point de vue qui organise toutes ces relations et leur donne une cohérence. Il semblerait à l'inverse que la « géométrie » qu'ils proposent indique l'absence d'un centre fédérateur et invite par conséquent le lecteur à s'interroger sur ces configurations et l'importance du point de vue. Genette parle de « rapports », James choisit de parler de « relations », mais dans les deux cas, il s'agit d'une structuration spatiale au sens où les éléments se *placent* les uns par rapport aux autres même si leur configuration reste souple, instable, voire évolutive.

Une troisième forme de spatialité littéraire s'attache à l'écriture proprement dite, notamment aux effets de style, à cet « espace » – si métaphorique soit-il – qui sépare lettre et esprit, signifiant et signifié. Genette rappelle ainsi que dans le langage littéraire en particulier, non seulement l'expression n'est pas toujours univoque mais que cette ambivalence au sein du texte y creuse un espace :

[...] elle ne cesse au contraire de se dédoubler, c'est-à-dire qu'un mot, par exemple, peut comporter à la fois deux significations, dont la rhétorique disait l'une littérale et l'autre figurée, l'espace sémantique qui se creuse entre le signifié

⁶² C'était un écrivain très apprécié de Conrad.

⁶³ Cette citation est tirée de la préface de Henry James à Roderick Hudson, in William Veeder et Susan Griffin (éds.), *The Art of Criticism, Henry James on the theory and the practice of fiction*, Chicago : University of Chicago Press, 1986, p. 259. C'est moi qui souligne.

⁶⁴ *Ibid.*, pp. 260-261, c'est moi qui souligne.

apparent et le signifié réel abolissant du même coup la linéarité du discours.[...] C'est cet " en même temps ", cette simultanéité qui s'ouvre et le spectacle qui s'y fait voir, qui constitue le style comme spatialité sémantique du discours littéraire, et celui-ci, du même coup, comme un texte, comme une épaisseur de sens qu'aucune durée ne peut réellement épouser et moins encore épuiser. (p. 47)

Cette polysémie propre au langage est exploitée tout particulièrement en littérature : nombre de linguistes ou de poètes opposent en effet le fonctionnement du langage dans une situation communicationnelle « ordinaire » et le fonctionnement de ce même langage dans un contexte littéraire. La transitivité vectorielle du premier qui suppose un unique signifié (du moins idéalement) contraste avec l'intransitivité du second qui autorise une prolifération de signifiés. Cette polysémie préexistante dans la langue n'est que peu ou pas exploitée du tout dans le premier cas, alors que le texte littéraire la réactive ou même la développe par des rapprochements inédits entre signifiants qui occasionnent par là même l'émergence de signifiés plus complexes avec la réactivation de sèmes supplémentaires. Ainsi, dans un grand nombre d'oeuvres, les plans de l'individuel et du « mythe », du littéral et du symbolique creusent deux « espaces » textuels en parallèle.

Chez des auteurs comme Lowry, cette multiplication des espaces tend vers une prolifération presque infinie et incontrôlable. On trouve dans *Under the Volcano* l'espace romanesque de la « Carte du tendre » jouxtant celui de la quête des « origines »⁶⁵ mais aussi l'espace du parcours initiatique ou encore du roman d'apprentissage ou « Bildungsroman » qui avorte à la fois sur le plan politique et sur celui de la quête « existentielle ». L'espace déployé est par ailleurs une métaphore de la quête herméneutique qui va du labyrinthe et des dédales cabalistiques à la soif de connaissance héritée de *Faust*⁶⁶.

De même, dans *Heart of Darkness*, un certain discours hérité de la propagande et de l'idéologie impérialistes se voit « parasité » voire « dialogisé » par un discours sous-jacent qui fait renaître l'ambiguïté et le pluriel au sein même d'une forme d'obédience monologique. Ses affinités avec le roman d'aventure, le récit de voyage et toute la tradition de l'ailleurs et de l'exotisme sont en fait déconstruites.

Dans *Voss* enfin, chaque personnage est construit comme une voix, un instrument, qui participe de la même symphonie mais dans une tonalité différente. Par ailleurs, le roman surprend par la multiplicité de tons et de modes qu'il utilise. Ainsi, *Voss* est tour à tour une épopée, une forme d'allégorie d'inspiration chrétienne, un roman réaliste et un récit qui annonce les interrogations postcoloniales des oeuvres de Harris, Rushdie ou encore Carey pour reprendre les exemples d'un critique reconnu de White :

⁶⁵ Le terme « origines » est à prendre au sens où l'entend Marthe Robert dans *Roman des origines et origine du roman*, Paris : Grasset, 364p.

⁶⁶ Les références à *Faust* sont très nombreuses et le critique Ackerley n'en repère pas moins de 43 entre *The Tragical History of Doctor Faustus* de Marlowe et *Faust* de Goethe (Chris Ackerley et Lawrence Clipper, *A Companion to Under the Volcano*, Vancouver : University of British Columbia Press, 1984). L'une des trois épigraphes de *Under the Volcano* est d'ailleurs tirée du *Faust* de Goethe : « Wer immer strebend sich bemüht, den können wir erlösen. » Les parallèles entre le Consul et Faust sont très nombreux car ils hésitent tous deux entre salut et damnation et choisissent la damnation dans l'espoir d'obtenir un savoir absolu.

***Voss is White's most important novel, one of the key novels to be written since the war. It is at once his most Australian novel and that which secures his status as an international modernist novelist. It is a national epic which looks back to the nineteenth century realist novel and forward to the metafictional novels of post-colonialism of Wilson Harris, Salman Rushdie and Peter Carey*⁶⁷.**

Le roman est d'ailleurs déroutant à cet égard puisqu'il est divisé en différentes sections qui sont dédiées à la description parodique et satirique du monde bourgeois des Bonner ou bien, à l'inverse, aux envolées lyriques et aux méditations existentielles que suscite l'entrée dans le « bush » australien, et de nombreux passages semblent alors relever de l'allégorie⁶⁸.

La dernière forme de spatialité identifiée par Genette peut être qualifiée d'intertextualité infinie, l'ensemble de l'oeuvre d'un même auteur ou même celui de toutes les oeuvres existantes formant comme un immense espace ou tissu de références possibles, « **la littérature comme un vaste domaine simultanément que l'on doit savoir parcourir en tous sens**⁶⁹ ». Là encore la métaphore de la structure comme « système de transformation »⁷⁰ est un modèle éclairant. Il n'est que de voir les termes employés par Eliot pour définir le poids de la tradition et de l'intertextualité :

***[...] what happens when a new work of art is created is something that happens simultaneously to all the works of art which preceded it. The existing monuments form an ideal order among themselves, which is modified by the introduction of the new (the really new) work of art among them. The existing order is complete before the new work arrives ; for order to persist after the supervention of novelty, the whole existing order must be, if ever so slightly, altered ; and so the relations, readjusted ; and this is conformity between the old and the new*⁷¹.**

On retrouve les catégories de Piaget définissant la structure⁷² : « totalité » (« the whole »), « transformation » (l'ordre existant doit être modifié/» altered) et « autorégulation » (les relations doivent être ajustées/» adjusted »). C'est une forme de spatialité qui est

⁶⁷ Mark Williams, *Patrick White, Londres : Macmillan/ Macmillan Modern Novelists, 1993, p. 60.*

⁶⁸ Mark Williams va jusqu'à dire que cette dichotomie volontairement poursuivie tout au long du roman donne l'impression que deux types de romans ont été placés l'un à côté de l'autre : « Formally, Voss gives the appearance of being two radically different kinds of novels placed uneasily side by side. The first deals realistically with the rise of a bourgeois family. [...] Its favourite mode is comedy of manners, its preferred narrative stance involves an intrusive contempt for its characters. The second 'novel' deals allegorically with Voss's expedition into the heart of the country.[...] Here the style is high, tortuous, and dense; the narrator's favourite stance is that of a detached wisdom signalled by the gnomic sayings he drops into the narrative. » (*Ibid.*, p. 60).

⁶⁹ Genette, « La littérature et l'espace », *op. cit.*, p. 48.

⁷⁰ Il s'agit de la définition que donne Piaget de la structure (*Le structuralisme*, Paris : PUF/Que sais-je ?, 1979 (©1968), pp. 6-7).

⁷¹ T. S. Eliot, « *Tradition and the Individual Talent* », (1919), reproduit dans Peter Faulkner (éd.) *A Modernist Reader, Modernism in England, 1910-1930, Londres : B. T. Batsford Ltd, 1986, 171p, p. 86.*

⁷² « Une structure comporte trois caractéristiques : de totalité, de transformation et d'autorégulation », (Jean Piaget, *Le structuralisme*, Paris : PUF/Que-sais-je ?, 1970 (©1968), p. 7.

fortement exploitée par Conrad, Lowry et White, que ce soit de manière voilée chez Conrad ou White, ou plus systématique, voire compulsive, chez Lowry. Une telle diversité de l'acception de la notion d'espace en littérature exige une certaine mise au point. Nous nous proposons de le faire au terme d'un parcours de la notion de spatialité littéraire depuis les thèses de Joseph Frank, qui est l'un des premiers à s'être interrogé sur la notion de « spatialité » littéraire.

011II. DE LA « FORME SPATIALE » À « L'ORDRE SPATIAL »⁷³

Joseph Frank a relancé la polémique inaugurée par Lessing sur le caractère temporel de l'appréhension du livre contrairement à l'appréhension spatiale des oeuvres d'art. La traduction et la publication dans la revue *Poétique* d'un extrait de son livre *The Widening Gyre* ont fortement contribué à faire connaître ses thèses en France mais ce concept est resté suspect aux yeux de beaucoup même si les deux articles de Genette sur la question ont permis une plus grande clarification. Revenons aux thèses initiales de Frank pour comprendre ce qu'il entendait par « forme spatiale » : il part de l'observation de la littérature avant-gardiste de son temps (Joyce, Eliot, Pound et Proust) et essaie d'en définir la particularité. Il annonce d'ailleurs l'objet de son étude d'une manière des plus didactiques :

The purpose of the present essay is to apply Lessing's method to modern literature - to trace the evolution of form in modern poetry and, more particularly, in the novel. The first two sections will try to show that modern literature, exemplified by such writers as T.S. Eliot, Ezra Pound, Marcel Proust and James Joyce, is moving in the direction of spatial form. This means that the reader is intended to apprehend their work spatially, in a moment of time, rather than as a sequence⁷⁴.

Frank suggère ici qu'une « forme spatiale » se reconnaît à ce qu'elle n'a de cohérence que comme un tout considéré globalement et non comme une progression linéaire et orientée. Il constate en effet que de plus en plus d'oeuvres et surtout de poèmes modernes ont une unité qui n'est pas seulement linéaire, un événement de la diégèse entraînant un autre, une phrase appelant la suivante, comme dans les romans qu'il qualifie d'essentiellement « temporels ». A l'inverse, la cohérence de nombre d'oeuvres modernes est à trouver dans la simultanéité de rapports effectués hors de toute considération de linéarité et de successivité : il les dénomme alors romans à « forme

⁷³

L'expression « forme spatiale » a été forgée par Joseph Frank (« Spatial Form in Modern Literature », *Sewanee Review*, vol. 53, 1945, pp. 221-240, pp. 433-456, pp. 643-653). Quant à celle d'« ordre spatial », elle est de Tzvetan Todorov (*Qu'est-ce que le structuralisme ?*, 2. *Poétique*, Coll. Point/Essais, Paris : Seuil, 1968, 113p., p. 68).

⁷⁴

Joseph Frank, « Spatial Form in Modern Literature », *op. cit.*, p. 225, c'est moi qui souligne.

spatiale ».

Notons dès à présent que sa définition se situe au niveau de la perception, de la lecture, pas seulement à celui de l'agencement de l'oeuvre, même si les deux plans sont intimement liés. D'après Frank, une oeuvre à forme spatiale suppose donc de la part du lecteur un effort intense de mémorisation et d'anticipation, qui lui permette de faire les rapprochements nécessaires entre des mots, thèmes, figures ou épisodes qui s'appellent les uns les autres, fussent-ils fort éloignés dans l'ordre du syntagme (c'est-à-dire de la phrase, du paragraphe, du chapitre ou encore du roman). Ces rapprochements ou relations effectués simultanément sont en parfaite contradiction avec les rapprochements purement successifs qu'appelle une lecture du seul syntagme dans sa continuité et son orientation consécutive du passé au présent, du mot précédent au suivant, lecture qui caractérise les romans à structure linéaire comme le roman pré-moderne et plus particulièrement celui du XIX^e siècle dont le genre historique est un des meilleurs exemples. Frank reconnaît néanmoins que de telles généralisations sont à nuancer car nombre de romans du XVIII^e comme ceux de Sterne (ou de Diderot, qu'il aurait pu citer) sont en ce sens très proches de ceux du XX^e siècle. La « forme spatiale » propre à la modernité n'est donc pas une question de chronologie mais bien de choix de composition et de structure.

Cette structure reste à définir, d'autant que la figure du mythe qui, d'après Frank, est celle du roman et de la poésie modernes, genres qui privilégient la « forme spatiale »—alors que la figure de l'histoire caractérise pour lui le roman pré-moderne qui est à dominante « temporelle »⁷⁵—semble discutable à bien des égards dès que l'on s'intéresse à d'autres auteurs que ceux qu'il étudie (Proust, Joyce, Pound et Eliot)⁷⁶. Mitchell résume d'ailleurs les thèses de Frank en insistant non pas sur la structure mythique mais sur l'idée de simultanéité opposée à celle de séquence :

Frank's basic argument is that modernist literary works (particularly by Eliot, Pound and Joyce) are « spatial » insofar as they replace history and narrative sequence with a sense of mythic simultaneity and disrupt the normal continuities of English prose with disjunctive syntactic arrangements⁷⁷.

Le mythe ne serait alors qu'une des nouvelles formes de composition possible,

⁷⁵ Frank conclut son article de 1945 sur la « forme spatiale » en disant qu'elle est caractérisée par une juxtaposition entre passé et présent en totale contradiction avec la figure de l'histoire et que cette dernière se voit remplacée par celle du mythe : « By this juxtaposition of past and present, [...] history becomes unhistorical : it is no longer seen as an objective, causal progression in time [...] The objective historical imagination, on which modern man has prided himself, and which he has cultivated so carefully since the Renaissance, is transformed into the mythical imagination for which historical time does not exist [...] ». (« Spatial Form in Modern Literature », *op. cit.*, p. 653). Frank dit aussi qu'à la temporalité de l'histoire (« time-world of history ») se substitue l'atemporalité du mythe (« timeless world of myth ») dont l'expression privilégiée est la forme spatiale (*Ibid.*, p. 653).

⁷⁶ Il n'est d'ailleurs pas certain que cette remarque soit toujours convaincante même lorsqu'il s'agit de Proust, Joyce, Pound et Eliot. La structure qui sous-tend les romans de Conrad, Lowry et White est plus complexe que celle du mythe. L'effet de simultanéité tient du questionnement et du dévoilement herméneutiques, d'une narration articulée sur différents points de vue et différentes voix mais aussi des rapprochement thématiques, des associations d'idées et d'une logique essentiellement langagière. On pourrait dire de même de l'*Ulysse* de Joyce et c'est pourquoi la figure du mythe paraît alors quelque peu réductrice.

composition dont la caractéristique serait de rompre avec les enchaînements classiques du roman pour lui préférer des rapprochements qui dépendent d'une autre logique que celle de l'enchaînement temporel d'une intrigue. Le terme de « forme spatiale » est défini négativement non pas comme l'opposé de la temporalité en général mais d'une de ses formes bien particulière, une temporalité linéaire et continue : la forme spatiale n'est pas dénuée de temporalité mais celle-ci fonctionne par « disjonctions » et par ruptures que seule une lecture « simultanée » permet d'appréhender correctement. Une telle définition correspond bien à l'appréhension globale et simultanée que requiert la lecture des romans de Conrad, Lowry et White à ceci près que le mythe (« mythic simultaneity ») n'y a pas une place prépondérante. Si l'on définit le mythe à la manière dont le fait Lévi-Strauss en parlant de résolution imaginaire des oppositions, alors *Heart of Darkness*, *Under the Volcano* et *Voss* n'ont que peu d'éléments mythiques à proprement parler puisque, si forme spatiale il y a (rapprochements simultanés d'épisodes éloignés dans l'espace-temps de la diégèse ou de mots appartenant à des contextes différents), elle tend bien plutôt à faire ressortir les oppositions. Ainsi, chez Lowry, les oppositions ne sont jamais figées mais toujours en mouvement, elles n'en « finissent jamais » tout comme l'indique le nom qu'il voulait donner à son oeuvre entière, le « voyage qui n'en finit pas », *The Voyage that Never Ends*⁷⁸. Néanmoins, il est vrai que la composition de *Under the Volcano* présente une organisation mythique au sens où « **l'ordre de succession chronologique se résorbe dans une structure matricielle atemporelle**⁷⁹ » Cette « structure matricielle atemporelle » est celle des grandes figures archétypales telles le ravin/« barranca », symbole de l'Enfer, le jardin à l'abandon du Consul comme paradis perdu, la maison au bord du lac, symbole du paradis regagné, la roue du temps et de la fortune/« the Ferris wheel ». Dans *Heart of Darkness*, on ne peut pas non plus parler de structuration mythique et les quelques figures mythiques convoquées le sont plutôt à des fins de distanciation comme nous le verrons⁸⁰. Conrad ne disait-il pas en effet dans un essai de 1906 à propos d'un roman de John Galsworthy, *The Man of Property* : « **In the essentials of matter and treatment it is a book of today. Its critical spirit and its impartial method are meant for a humanity which has outgrown the stage of fairytales, realistic, romantic or even epic** »⁸¹. Le mythe, de même que les contes de

⁷⁷ W. J. T. Mitchell, « *Spatial Form in Literature : Toward a General Theory* », *Critical Inquiry*, vol. 6, 1980, pp. 539-67, p. 541.

⁷⁸ « [...] conceived the idea of a trilogy entitled *The Voyage That Never Ends* for your firm (nothing else than a trilogy would do) with the *Volcano* as the first, infernal part [...] » (Lowry, « Letter to Jonathan Cape », *op. cit.*, p. 13).

⁷⁹ Claude Lévi-Strauss, *Anthropologie structurale*, Paris : Plon, 1973, p. 165. Cette « structure matricielle atemporelle » est celle des grandes figures archétypales comme le ravin/« barranca » symbole de l'Enfer, le jardin à l'abandon du Consul comme paradis perdu, la maison au bord du lac, symbole du paradis regagné, la roue du temps et de la fortune/« the Ferris wheel ».

⁸⁰ Les figures mythiques des Parques en sont un bon exemple et elles seront étudiées en détail dans la sous-partie consacrée à la ligne de vie ou ligne biographique (pp. 133-134).

⁸¹ Cette déclaration est citée dans Allan Ingram (éd.), *Selected Criticism and "The Shadow-line"*, Londres & New York : Methuen, 1986.

fé, semble pour Conrad un retour en arrière, une solution de facilité alors que tout son art vise à éviter les fictions rassurantes et les idéologies confortables, notamment celle de l'impérialisme dans *Heart of Darkness*. A la résolution imaginaire des oppositions du mythe, il préfère la mise au jour de la contradiction et des oppositions. Quant à Voss et à l'expédition dans le « bush », ils font certes appel à certains mythes comme celui de la conquête en ce qui concerne la bourgeoisie de Sydney, le surhomme nietzschéen pour Voss et les mythes aborigènes d'un monde cyclique, en perpétuelle métamorphose, mais leur juxtaposition même empêche une quelconque « résolution imaginaire des oppositions ». L'opposition entre histoire et mythe avait été revendiquée dès les années vingt avec le célèbre article de T. S. Eliot, « Ulysses, Order, and Myth », contrastant « l'immense panorama de futilité et d'anarchie que représentait alors l'histoire⁸² » et la structure mythique de l'oeuvre qui devait la « *contrôler, l'ordonner, lui donner forme et sens*⁸³ » :

I am not begging the question in calling Ulysses a “novel”; and if you call it an epic it will not matter. If it is not a novel, that is simply because the novel is a form which will no longer serve; it is because the novel, instead of being a form, was simply the expression of an age which had not sufficiently lost all form to feel the need of something stricter. [...] The novel ended with Flaubert and with James. It is, I think, because Mr Joyce and Mr Lewis, being “in advance” of their time, felt a conscious or probably unconscious dissatisfaction with the form, that their novels are more formless than those of a dozen clever writers who are unaware of its obsolescence⁸⁴. In using the myth, in manipulating a continuous parallel between contemporaneity and antiquity, Mr Joyce is pursuing a method which others must pursue after him. [...] It is simply a way of controlling, of ordering, of giving a shape and significance to the immense panorama of futility and anarchy which is contemporary history. Instead of narrative method, [...] we may now use the mythical method⁸⁵.

Néanmoins, la « forme spatiale » n'est pas un artifice qui permet de masquer les ruptures et de substituer aux incertitudes et aux remous de l'histoire (diégèse), et de l'Histoire (contemporaine, référentielle), une vérité et une forme immuables incarnées par le mythe. Attribuer à Joseph Frank de telles visées nous semble relever du procès d'intentions.

Quoiqu'il en soit, si la problématique spatiale est si éclairante pour Conrad, Lowry et White, ce n'est pas parce qu'elle offre un refuge par rapport à une réalité évasive et protéenne mais en tant que fascination pour la forme. Vivre, percevoir, penser, c'est, pour Conrad, White et Lowry, avant tout créer des formes. Parler de « forme spatiale » n'offre pas de modèle explicatif ou « métaphysique » de notre rapport au monde mais nous permet d'en dégager les modalités. Frank n'affirme nulle part qu'une oeuvre spatiale est une oeuvre pleinement réalisée au sens où sa perfection formelle résoudrait toutes les

⁸² Cf infra.

⁸³ Cf infra.

⁸⁴ T. S. Eliot, « Ulysses, Order, and Myth », *The Dial*, 1923, vol. 75, n°1, pp. 480-483, pp. 482-483.

⁸⁵ *Ibid.*, p. 483.

contradictions. Il est vrai qu'une telle position était dans l'air du temps et le critique Terry Eagleton le rappelle ironiquement lorsqu'il souligne que les critiques de la « Nouvelle Théorie américaine », très influents de la fin des années 30 jusqu'aux années 50, avaient tendance à considérer le poème et par extension le roman, comme un « *fétiche*⁸⁶ », « *un objet autosuffisant, aussi solide et matériel qu'une urne ou une icône* »⁸⁷ : « *The poem became as a spatial figure rather than a temporal process. Rescuing the text from author and reader went hand in hand with disentangling it from any social or historical context.* »⁸⁸ L'oeuvre d'art est bien plutôt cet être paradoxal qui propose des formes en perpétuelle oscillation à la manière des mobiles de Calder. La spécificité des oeuvres « spatiales » réside donc, selon Frank, dans une nouvelle approche du texte littéraire qui suppose de la part du lecteur d'appréhender l'oeuvre de manière simultanée et non pas linéaire.

Paradoxalement, Lessing avait utilisé l'argument opposé pour infirmer la thèse selon laquelle l'écriture faisait partie des arts « spatiaux ». Selon lui, une oeuvre littéraire de même qu'un morceau de musique suppose une perception temporelle et non spatiale, une lecture ou une écoute progressive et linéaire à l'inverse des arts spatiaux dont la perception est immédiate et simultanée à la manière du regard sur une toile ou une sculpture. Mais, comme le fait remarquer Mitchell, ces deux notions ne sont pas parfaitement « étanches » :

***If we examine our experience of such unquestionably literal spatial forms as paintings, statues, buildings, and landscape gardens, we readily acknowledge that it takes time to experience and « decode » them, that we never apprehend space apart from time and movement*⁸⁹.**

Une telle opposition est approximative car le regard lui aussi est progressif et successif au sens où il parcourt la toile par différents chemins, même si tout semble donné simultanément. Idéalement, si un livre pouvait se lire aussi rapidement qu'une toile se déchiffre, la différence majeure dans la lecture de l'oeuvre, indépendamment des notions de signifié et de référent, serait que l'inscription du texte se ferait dans l'esprit du lecteur au fur et à mesure de son avancée dans le texte, alors que l'inscription de la toile sur la rétine et dans l'esprit du spectateur se fait dans un ordre non prédéterminé ni orienté, celui de son regard. La différence essentielle serait donc l'ordre et l'orientation de l'exploration du signe, visuel ou verbal.

Cette différence se réduit néanmoins si l'on considère qu'à chaque instant, le lecteur lui aussi effectue des trajectoires en arrière, sur les côtés : il rapproche différents épisodes, différents motifs. Les oeuvres ont alors une unité qui ne se donne pas à lire

⁸⁶ « *What New Criticism did, in fact, was to convert the poem into a fetish.* » (Terry Eagleton, *Literary theory, An Introduction* (©1983), Oxford : Blackwell Publishers, 1996, 2^{ème} édition, p. 42).

⁸⁷ « [...] the New Critics' attitude to these questions were closely bound up with their urge to convert the poem into a self-sufficient object, as solid and material as an urn or icon. (*Ibid.*, p. 42).

⁸⁸ *Ibid.*, p. 42.

⁸⁹ Mitchell, « *Spatial Form in Literature : Toward a General Theory* », *op. cit.*, p. 544.

dans la continuité d'une lecture linéaire mais au sein d'un travail et d'un jeu entre les différentes parties du texte comme si chacune faisait appel à l'autre. Pour concevoir une telle unité, le lecteur doit donc disposer d'une « image » mentale de l'ensemble de l'oeuvre ou du poème de même qu'en musique un thème se dessine au travers des variations successives. A une lecture linéaire et passive que Frank définit comme « temporelle », doit donc succéder une lecture « en tous sens » et dynamique, qu'il décide d'appeler « spatiale ». La « forme spatiale » n'est que l'indication d'une attitude particulière à adopter pour approcher ces différentes oeuvres. Ce qu'on a appelé « delayed decoding »⁹⁰ à propos de l'écriture de Conrad suppose là aussi une lecture transversale qui vient rectifier la première lecture. Un épisode qui à première vue/lecture semblait incompréhensible s'éclaire ensuite au cours du développement du récit : le lecteur ne peut alors s'empêcher de replonger dans ses premières impressions de lecture et ainsi, il modifie l'« image »⁹¹ initiale qu'il s'était forgée.

Une remarque s'impose : Frank et Mitchell restent dans le domaine de la réception de l'oeuvre avant tout. Mitchell, dans sa description de la forme spatiale, reprend d'ailleurs le terme « appréhender » que Frank avait utilisé pour définir ses objectifs premiers à propos de la « forme spatiale » : « [...] *the reader is intended to apprehend their work spatially, in a moment of time, rather than as a sequence* »⁹². Ce parti pris phénoménologique est fondamental : il explique pourquoi on pourra qualifier une oeuvre construite en surface de manière chronologique et linéaire de « spatiale » du moment que le lecteur est supposé faire tout un travail d'élaboration secondaire.

Prenons *Heart of Darkness* par exemple : la chronologie de la diégèse est pour ainsi dire toujours respectée et la remontée du fleuve semble une illustration rêvée de la fameuse progression linéaire telle que l'entendait Lessing et pourtant on pourra qualifier le roman de « spatial » car, du point de vue de la narration et de la lecture, les choses ne sont pas si simples. Le foisonnement de témoignages divergents, l'enchâssement des récits, le fait que le récit de Marlow soit une narration a posteriori, tout cela oblige le lecteur à remettre en question tous les éléments dont il dispose au fur et à mesure de sa lecture. Par conséquent, ce qui est important, c'est la façon dont le lecteur est amené à réagencer les différentes parties du roman, que ce soit selon une logique séquentielle et chronologique ou selon une autre logique que l'on qualifiera alors de « spatiale ». On rejoint ici l'approche de Todorov et on la dépasse même un peu. Todorov réduit la différence entre mode temporel et mode spatial du roman à la différence entre un

⁹⁰ Ian Watt appelle « delayed decoding » le procédé typiquement conradien qui consiste à décrire une impression sensorielle énigmatique et à n'en donner l'explication que par la suite, ce qui permet au niveau de la lecture un effet de suspense et d'éclaircissement rétroactif : « One of the devices that [Conrad] hit on was to present a sense impression and to withhold naming it or explaining its meaning until later » (Ian Watt, *Conrad in the nineteenth Century*, Londres : Chatto & Windus Ltd, 1980, p. 175).

⁹¹ Le terme d'« image » est utilisé dans ce développement car Frank affirme s'être fortement inspiré des théories imagistes de l'époque pour forger son concept de « forme spatiale », mais nous verrons qu'un tel terme est finalement inadéquat à représenter la complexité des formes littéraires de par la fixité qu'une telle métaphore suggère. Il serait souhaitable d'utiliser celui de « structure » plutôt que d'« image » pour être parfaitement rigoureux.

⁹² Frank, *op. cit.*, p. 225.

enchaînement structurel des « unités minimales » du roman (parties, paragraphes, phrases, mots) sur le modèle chronologique et logique et un autre enchaînement qui suit un agencement propre à l'oeuvre, imposant par exemple tel ou tel contraste ou parallélisme à tel endroit en dépit de toute nécessité logique ou chronologique. Todorov résume ainsi la différence entre « l'ordre logique et temporel » et « l'ordre spatial » :

Nous distinguerons deux types principaux d'organisation du texte, suivant en cela une suggestion de Tomachevski : « La disposition des éléments thématiques se fait selon deux types principaux : ou bien ils obéissent au principe de causalité en s'inscrivant dans une certaine chronologie ; ou bien ils sont exposés sans considération temporelle, soit : dans une succession qui ne tient compte d'aucune causalité interne » [...] On appellera le premier type l'ordre logique et temporel, le second que Tomachevski identifie négativement l'ordre spatial⁹³.

Todorov semble considérer qu'il existe d'une part un ordre temporel associé à la logique, c'est-à-dire à une forme de causalité, et d'autre part, un ordre spatial qui lui n'est pas qualifié de « logique ». Or, il semble tout aussi légitime de parler de « logique » spatiale que de logique temporelle à ceci près que dans de multiples oeuvres caractéristiques de l'ordre logique et temporel, la logique qui régit l'agencement et la succession des éléments de la diégèse est calquée sur une logique externe, « réelle » ou du moins référentielle, celle des événements de l'histoire racontée, alors que la logique spatiale est interne au sens où la succession des éléments obéit à une motivation interne comme l'agencement des idées dans l'esprit, la mémoire ou le récit du narrateur ou encore l'agencement des paragraphes, des phrases et des mots sur la page en vue de faire une impression particulière sur le lecteur. Alors que la logique du récit à dominante logique et temporelle est externe et aisément identifiable de par sa prétendue référentialité, la logique spatiale est interne et reste « cachée » mais elle n'est pas pour autant « superficielle ou capricieuse » pour reprendre les propres termes de Blanchot à propos du *Tour d'écrou* de James, parfait exemple d'un roman à logique spatiale ou « récit à sujet » d'après l'expression de Borgès commentée par Blanchot :

Un récit à sujet est donc une oeuvre mystérieuse et dégagée de toute matière : un récit sans personnages, une histoire où le quotidien sans histoire et l'intimité sans événement, ce fonds si commodément disponible, cessent d'être une ressource et en outre une histoire où ce qui arrive ne se contente pas d'arriver par le jeu d'une succession superficielle ou capricieuse [...] mais forme un ensemble uni, rigoureusement ordonné selon une loi d'autant plus importante qu'elle est cachée, comme le centre secret de tout.⁹⁴

L'absence de référentialité (« sans histoire », « sans événement ») permet a contrario d'échapper à une « succession superficielle et capricieuse » : l'artifice est ici du côté de la ligne logico-temporelle dont l'une des figures de prédilection est bien la successivité (« succession »). Il est à noter que « l'ordre spatial » est défini négativement : il est cette liberté prise par rapport à un modèle logico-temporel mais il recouvre des visées très diverses. En fait, contrairement à ce que la citation de Tomachevski pourrait laisser penser, « l'ordre spatial » tient tout de même compte d'une causalité interne et d'une

⁹³ Tzvetan Todorov, *Qu'est-ce que le structuralisme ?*, 2. Poétique, Coll. Point/Essais, Paris : Seuil, 1968, 113p., p. 68.

⁹⁴ Maurice Blanchot, *Le livre à venir*, St Amand : Gallimard, 1959, 374p., p. 175.

certaine logique, mais elles lui sont propres et n'ont plus grand chose à voir avec la logique linéaire et temporelle qui structurait le roman traditionnel.

La logique spatiale associe, juxtapose des éléments qui n'ont a priori aucun rapport ni logique ni temporel mais cette présentation simultanée en crée ou en révèle d'autres qui peuvent s'avérer d'autant plus forts, fût-ce dans le contraste. C'est pourquoi Joseph Frank donne pour exemple de forme spatiale le passage de *Madame Bovary* où trois plans spatiaux et temporels se juxtaposent. La scène de séduction entre Rodolphe et Emma sur fond de comices agricoles présente ainsi simultanément, au mépris de la linéarité temporelle et d'une quelconque causalité, trois plans juxtaposés : Emma et Rodolphe en hauteur, les représentants officiels légèrement au dessous d'eux et la foule tout en bas. Cette composition s'apparente à la méthode cinématographique qui permet au lecteur/spectateur de mettre en relation les éléments présentés même s'ils appartiennent à des plans différents. Dans cette scène de *Madame Bovary*, le brouhaha de la foule, les phrases pompeuses des autorités officielles et les avances enflammées de Rodolphe ne font bientôt plus qu'un, dans un effet contrapuntique des plus dommageables pour les envolées lyriques de ce dernier. A l'enchaînement logico-temporel se substitue une logique spatiale qui souligne le peu de cas qu'Emma devrait faire des belles paroles de Rodolphe qui ne valent ni plus ni moins que les promesses de politiciens ! La logique spatiale repose donc bien sur une logique autre, ici la symbolique qui traverse tout le roman et que l'on pourrait résumer à grands traits comme suit : les mots ne sont pas à prendre pour argent comptant et la vie n'est pas un roman.

D'une manière similaire, la structure de *Heart of Darkness* qui juxtapose sans arrêt les colons européens et les indigènes, le point de vue faussement naïf de Marlow, celui des membres de la compagnie belge, celui de Kurtz et celui de son jeune admirateur russe, pour ne citer que les plus frappants, amène dans l'esprit du lecteur une distanciation progressive qui le conduit à déconstruire ses propres préjugés culturels et idéologiques. Dans *Under the Volcano*, la juxtaposition répétée d'extraits de journaux, de conversations, de films, de pancartes ou de slogans publicitaires⁹⁵, est censée imiter l'impression de vertige et de chaos que procure le « cauchemar de l'histoire » pour reprendre la célèbre expression de Joyce. Dans *Voss* enfin, la juxtaposition du point de vue de la bourgeoisie de Sydney, de celui des aborigènes et enfin des deux personnages en marge que sont Voss et Laura (c'est-à-dire d'un discours matérialiste et utilitariste, d'un discours d'inspiration mythique et d'un discours visionnaire et mystique), offre une vision éclatée de la société australienne. La logique spatiale n'est donc pas un but en soi mais plutôt un outil de composition qui permet d'accentuer des rapprochements inattendus, d'intégrer ruptures et discontinuités. Elle n'a par conséquent pas de « sens » particulier, elle est au contraire le plus souvent interrogation sur le sens. C'est là vraisemblablement l'une des raisons qui ont poussé Conrad, Lowry et White à l'utiliser de manière aussi systématique et il faudra réfléchir sur ce que cela révèle de la modernité.

Il est essentiel de souligner dès à présent que ces rapprochements peuvent se faire tant sur un plan symbolique, celui du signifié (parallèles, contrastes entre situations, personnages ou thématiques similaires), que sur un plan purement verbal et textuel, celui

⁹⁵ Ce procédé est particulièrement frappant au chapitre X du roman.

du signifiant (échos entre mots, syntagmes, paragraphes), d'autant qu'avec la modernité, les notions d'identité, de prise de position, d'inscription dans le temps et l'espace sont devenues indissociables d'un questionnement sur le langage et le symbolique au sens lacanien du terme. Ainsi *Heart of Darkness*, *Lord Jim*, *Under the Volcano* et *Voss* peuvent être schématisés comme des variations sur les signifiants « Kurtz », « Lord Jim », « Le Consul », et « Voss » et leurs résonances symboliques⁹⁶.

A l'évidence, la définition de types littéraires n'a d'intérêt que parce qu'elle est un outil qui permet de mettre à jour des caractéristiques fondamentales des oeuvres. La « forme spatiale » est un modèle purement abstrait dont la valeur est plus explicative que normative ; et il reste évident que chaque oeuvre tient à la fois du mode temporel et du mode spatial. Frank rappelle d'ailleurs dans son article apologétique, « Spatial Form: An Answer to Critics » que dès son premier article paru dans la *Sewanee Review*, il n'envisageait sa typologie que comme une approche purement formelle :

All through the essay, as a matter of fact, I kept indicating that I was setting up what Max Weber called an "ideal type" - now called a "model" - rather than describing what was empirically and literally true in any particular case [...] "This explanation, of course," I added in the next sentence, "is the extreme statement of an ideal condition rather than of an actually existing state of affairs."⁹⁷

C'est donc le terme de « dominante »⁹⁸ spatiale ou temporelle qu'on devrait utiliser et ceci concernant tel ou tel aspect de l'oeuvre (signifié/signifiant ; diégèse/narration/énonciation) : si *Heart of Darkness* présente une trame narrative à dominante temporelle, cette même progression temporelle n'est le plus souvent qu'un leurre pour mieux cacher la dynamique à dominante spatiale au travail dans le texte au niveau du symbolisme et de la réception. Todorov s'explique de cette difficulté rencontrée dès qu'il s'agit de définir la structure d'un texte en fonction de ces deux ordres :

Seul le mélange de ces ordres se rencontre en fait en littérature. La pure causalité nous renvoie au discours utilitaire, la pure temporalité, aux formes élémentaires de l'histoire (science), la pure spatialité, au logatome lettriste. Ne serait-ce pas là une des raisons des difficultés que l'on rencontre quand on tente de parler de la structure du texte ?⁹⁹

Si Frank s'est inspiré pour élaborer sa définition de « forme spatiale » de la terminologie de Lessing qui, dans le *Laocoon*, associait linéarité et temporalité, c'est a contrario qu'il a défini une littérature à dominante « spatiale », c'est-à-dire ni linéaire ni continue, tant sur le plan du signifié que du signifiant, c'est-à-dire tant sur le plan de la narration dont le

⁹⁶ Ce jeu sur les associations signifiantes à partir du nom des principaux protagonistes des romans sera étudié plus en détail dans la troisième partie.

⁹⁷ Frank, « *Spatial Form: An Answer to Critics* », *op. cit.*, p. 232-233.

⁹⁸ Roman Jakobson, dans son article « La dominante » (in *Huit questions de poétique*, Paris : Seuil, 1977, pp. 77-85), en donne la définition suivante : « La dominante peut se définir comme l'élément focal d'une oeuvre d'art : elle gouverne, détermine et transforme les autres éléments. C'est elle qui garantit la cohésion de la structure. » (p. 77).

⁹⁹ *Ibid.*, p. 77.

déroulement temporel n'est plus systématiquement linéaire ni continu, que sur le plan du fonctionnement du signifiant dont les enchaînements ne s'effectuent plus uniquement sur le plan du syntagme mais aussi et surtout sur le plan du paradigme : dans certains passages « poétiques », c'est le rapprochement entre signifiants qui dictera l'exposition et l'enchaînement des phrases. Ceci est particulièrement frappant dans les passages de monologue intérieur, dans *Under the Volcano* notamment, où la logique associative entre mots et groupes de mots devient plus importante que celle de l'enchaînement des idées initialement présentées.

La différence entre types de romans, « temporel » ou « spatial » au sens où l'entendent Lessing et Frank respectivement, est une différence entre textes pour lesquels l'agencement dans le cadre du syntagme se fait de manière linéaire ou encore logico-chronologique et les autres pour lesquels le syntagme se voit affecté par des disjonctions de « contexture »¹⁰⁰ qui correspondent à l'établissement d'une autre logique fondée sur le paradigme. Cette logique qu'on appellera « spatiale » est très proche de ce que Ricoeur cherche à identifier sous le nom de « métaphore vive » ou de « récit »¹⁰¹ : de nouvelles relations dans la chaîne signifiante qui font intervenir un autre fonctionnement au niveau du signifié, une « **nouvelle pertinence sémantique par le moyen d'une attribution impertinente** » pour la métaphore et une « **nouvelle congruence dans l'agencement des incidents** » pour le récit :

La Métaphore vive et Temps et Récit sont deux ouvrages jumeaux : parus l'un après l'autre, ils ont été conçus ensemble. [...la métaphore et le récit] relèvent du même phénomène central d'innovation sémantique. [...] Avec la métaphore, l'innovation consiste dans la production d'une nouvelle pertinence sémantique par le moyen d'une attribution impertinente [...]. Avec le récit, l'innovation sémantique consiste dans l'invention d'une intrigue [...] Dans les deux cas, du nouveau—du non encore dit, de l'inédit—surgit dans le langage : ici la métaphore vive, c'est-à-dire une nouvelle pertinence dans la prédication, là une intrigue feinte, c'est-à-dire une nouvelle congruence dans l'agencement des incidents¹⁰².

Cette évolution va dans le même sens que les tentatives pré-structuralistes des formalistes russes et de Propp en particulier pour « déchronologiser et relogifier »¹⁰³ le récit mais elle les dépasse en ce que la « relogification », comme nous le verrons plus

¹⁰⁰ J'emploie ici le terme de Jakobson qui identifie deux grandes formes d'organisation des énoncés dans son article consacré à deux types d'aphasie : d'une part, la contexture ou ordre de combinaison qui a beaucoup de points communs avec l'écriture « temporelle » ou logico-temporelle et d'autre part, la substitution ou ordre de la sélection qui a plus à voir avec l'écriture spatiale (Jakobson, « Deux aspects du langage et deux types d'aphasie », *Essais de linguistique générale*, Paris : Éditions de Minuit, 1963, pp. 43-67).

¹⁰¹ Associer « forme spatiale » et « récit » peut sembler contradictoire eu égard à la définition de Frank qui voit le plus souvent dans le récit un agencement logico-temporel de l'ordre du vraisemblable, et donc l'opposé de ce qu'il appelle forme spatiale. Néanmoins, la définition de Ricoeur qui voit dans le récit une « nouvelle congruence dans l'agencement des incidents » (cf infra) est assez générale pour englober la « forme spatiale » telle que l'entend Joseph Frank du moment que l'intrigue n'est pas uniquement logico-temporelle mais aussi basée sur une logique paradigmatique.

¹⁰² Paul Ricoeur, *Temps et récit, Tome I, L'intrigue et le récit historique*, Paris : Seuil/Points, 1983, 404p, pp. 9-10.

loin, n'est pas seulement un ensemble de fonctions archétypales et leur articulation, mais aussi une logique symbolique plus complexe qui s'appuie notamment sur les rapprochements signifiants. Les nombreux malentendus et quiproquos à propos de la théorie de Frank ont souvent tenu au manque de clarté et de contours rigoureux de notions comme celles de médium « temporel » ou encore de « forme spatiale ». Si de tels concepts sont désormais a priori clairement définis, il sera plus facile de recourir aux termes saussuriens de syntagmatique et de paradigmatic, d'autant que leur indissociabilité est clairement établie. Frank reconnaît d'ailleurs dans le même article que sa théorie est désormais transposable en termes linguistiques :

I merely stated what has since become a platitude -that the synchronic relations within the text took precedence over diachronic referentiality, and that it was only after the pattern of synchronic relations had been grasped as a unity that the "meaning" of the poem could be understood¹⁰⁴.

Pour Frank, une oeuvre à « forme spatiale » est donc une oeuvre qui doit être appréhendée en s'attachant aux éléments qui peuvent se juxtaposer dans l'esprit du lecteur. Une telle oeuvre emploie des images, des situations, des mots, ou encore des points de vue qui se font écho et se juxtaposent, de même que dans un tableau les formes et les couleurs se juxtaposent dans l'espace. Par conséquent, la discrimination qu'opère Lessing entre arts « spatiaux » (peinture, sculpture) et arts « temporels » (écriture) peut être dépassée :

Voici mon raisonnement : s'il est vrai que la peinture emploie pour ses imitations des moyens ou des signes différents de la poésie, à savoir des formes et des couleurs étendues dans l'espace, tandis que celle-ci se sert de sons articulés qui se succèdent dans le temps ; s'il est incontestable que les signes doivent avoir une relation naturelle et simple avec l'objet signifié, alors des signes juxtaposés ne peuvent exprimer que des objets juxtaposés ou composés d'éléments juxtaposés, de même que des signes successifs ne peuvent traduire que des objets, ou leurs éléments successifs¹⁰⁵.

En d'autres termes, la spécificité des oeuvres du début du XX^e siècle, c'est qu'elles brouillent à loisir la continuité et le caractère « successif » de la diégèse traditionnelle pour mieux en faire ressortir la cohérence totale et l'unité dans la « juxtaposition ». La « juxtaposition » de chapitres, de scènes ou encore de mots dans l'esprit du lecteur, indépendamment de leur présentation successive dans le roman, ne signifie pas une approche « photographique » de l'oeuvre qui la fige en une icône immuable mais plutôt « stéréographique »¹⁰⁶, car elle permet, au contraire, aux rapprochements de s'effectuer à tout moment de la lecture et au lecteur d'écouter plusieurs voix en même temps. Deux épisodes, même très éloignés dans l'espace du texte peuvent agir l'un sur l'autre et leur mise en relation peut aboutir à leur transformation respective de même qu'une tâche de

¹⁰³ Roland Barthes, « L'analyse structurale des récits » in *L'aventure sémiologique*, Paris : Seuil, Points/Essais, 1985, 359p., p. 184.

¹⁰⁴ Joseph Frank, « *Spatial Form in Modern literature* », *op. cit.*, p. 235.

¹⁰⁵ Gotthold Ephraim Lessing, *Laocoon*, Paris : Hermann, éditeurs des sciences et des arts, 1997, Trad. Courtin (©1990), 240p, p. 120. C'est moi qui souligne.

couleur affectera sa voisine : rien n'est donc acquis pour de bon, tout est réversible et susceptible de transformations ultérieures. Ceci suppose une très grande liberté vis-à-vis de la signification immédiate du mot, de la phrase, du chapitre et l'on retrouve ici l'idée d'un jeu infini des signifiants. Dans *Heart of Darkness*, *Under the Volcano* et *Voss*, le sens s'éloigne et se transforme : ce ne sont pas des romans à thèse ou des romans historiques dont la structure serait révélatrice d'un message idéologique. Il semblerait que non seulement le sens n'arrive pas à s'y fixer mais que si sens il y a, il est à trouver dans la logique interne du texte, indépendamment des « éléments extérieurs » dont parle Piaget. C'est bien cette auto-référentialité des oeuvres modernes que rappelle Joseph Frank :

Aesthetic form in modern poetry, then, is based on a space-logic that demands a complete reorientation in the reader's attitude towards language. Since the primary reference of any word-group is to something inside the poem itself, language in modern poetry is really reflexive: the meaning-relationship is completed only by the simultaneous perception in space of word-groups which, when read consecutively in time, have no comprehensible relation to each other. Instead of the instinctive and immediate reference of words and word-groups to the objects or events they symbolize, and the construction of meaning from the sequence of these references, modern poetry asks its readers to suspend the process of individual reference temporarily until the entire pattern of internal references can be apprehended as a unity¹⁰⁷.

Pour Lessing, la littérature se devait de favoriser les aspects linéaires de l'oeuvre, car c'était là sa caractéristique propre vis-à-vis d'autres médiums comme la peinture ou la sculpture mais aussi parce qu'il prônait la doctrine de la mimésis héritée d'Aristote qui encourageait une représentation du temps comme linéaire et continu, comme une succession d'événements ou encore d'actions¹⁰⁸. A l'inverse, non seulement le concept de temporalité s'est complexifié à l'ère moderne, reniant l'adéquation temporalité-linéarité, mais l'idée même de l'oeuvre comme nécessairement représentative d'une réalité qui lui serait extérieure a été fortement remise en cause : il ne s'agit plus de rattacher les « mots et groupes de mots aux objets et aux événements qu'ils symbolisent ». Le signifiant s'est émancipé du référent et en partie du signifié au sens où le signifié ne semble plus être premier mais second, c'est-à-dire dépendant du signifiant et non l'inverse. Par conséquent l'oeuvre n'est pas tenue d'adopter des enchaînements similaires à ceux supposés à la réalité comme ceux de la linéarité et de la continuité. Une

¹⁰⁶ Cette expression est de Barthes et il la définit ainsi : « On dira métaphoriquement que le texte littéraire est une stéréographie : ni mélodique ni harmonique (ou du moins non pas sans relais), il est résolument contrapuntique ; il mêle les voix dans un volume, et non selon une ligne, fût-elle double » in Roland Barthes, *Le bruissement de la langue, Essais Critiques IV*, Paris : Seuil/Points, 1984, 439p, p. 153.

¹⁰⁷ Joseph Frank, « *Spatial Form in Modern literature* », *op. cit.*, p. 229. C'est moi qui souligne.

¹⁰⁸ Il n'est donc pas étonnant qu'il assigne à la peinture le devoir de s'intéresser à des objets « qui se juxtaposent », des corps, alors que la poésie en son sens le plus général et donc le roman, doivent se contenter d'objets « disposés en ordre de succession », les actions : « Des objets, ou leurs éléments, qui se juxtaposent s'appellent des corps. Donc les corps avec leurs caractères apparents sont les objets propres de la peinture. Des objets, ou leurs éléments, disposés en ordre de succession s'appellent au sens large des actions. Les actions sont donc l'objet propre de la poésie » in Lessing, *op. cit.*, p. 120.

définition de l'oeuvre « spatiale » comme non linéaire ni mimétique est encore valable aujourd'hui pour le postmodernisme dont c'est bien une des premières caractéristiques. Pour ne pas tomber dans le travers d'une définition qui excluerait toute forme de temps, il convient de voir maintenant en quoi la temporalité dans les romans modernes est indissociable de la spatialité même si elle ne prend plus la forme de la séquence, de la linéarité ou encore de la continuité.

011III. ESPACE-TEMPS : UN COUPLE INDISSOCIABLE

Il ne s'agit pas ici de se lancer dans une description similaire de la notion de temps en littérature et de telles études, fort brillantes d'ailleurs, ne manquent pas¹⁰⁹. Il faut cependant souligner dès à présent que l'espace ne va pas sans le temps et qu'en littérature, il est souvent plus révélateur de parler d'un couple espace/temps ou encore de « chronotope »¹¹⁰ que d'envisager l'un ou l'autre séparément. Aussi Bakhtine insiste-t-il fortement sur « l'indissolubilité de l'espace et du temps », ce dernier étant assimilé à la « quatrième dimension de l'espace »¹¹¹ :

Dans le chronotope de l'art littéraire a lieu la fusion des indices spatiaux et temporels en un tout intelligible et concret. Ici, le temps se condense, devient compact, visible pour l'art, tandis que l'espace s'intensifie, s'engouffre dans le mouvement du temps, du sujet, de l'Histoire. Les indices du temps se découvrent dans l'espace, celui-ci est perçu et mesuré d'après le temps¹¹².

Temps et espace sont donc non seulement indissociables mais surtout en interaction réciproque. Du reste Saussure, l'un des premiers à essayer de définir la spécificité du langage, s'appuie sur ces deux notions en parallèle pour qualifier le signifiant :

Le signifiant, étant de nature auditive, se déroule dans le temps seul et a les caractères qu'il emprunte au temps : a) il représente une étendue, et b) cette étendue est mesurable dans une seule dimension : c'est une ligne [...] Par opposition aux signifiants visuels (signaux maritimes, etc.) qui peuvent offrir des complications simultanées sur plusieurs dimensions, les signifiants acoustiques ne disposent que de la ligne du temps ; leurs éléments se présentent l'un après l'autre ; ils forment une chaîne. Ce caractère apparaît immédiatement dès qu'on les représente par l'écriture et qu'on substitue la ligne spatiale des signes

¹⁰⁹ Paul Ricoeur s'est intéressé de près à ce problème dans les ouvrages suivants : Paul Ricoeur, *Temps et récit I*, Seuil, 1983. *Temps et récit II, La configuration du temps dans le récit de fiction*, Seuil, 1984. *Temps et récit III, Le temps raconté*, Seuil, 1985.

¹¹⁰ Ce terme célèbre est de Mikhaïl Bakhtine et il l'explique dans « Troisième étude : Formes du temps et du chronotope dans le roman » dans *Esthétique et théorie du roman*, trad. du russe par Daria Olivier, Paris : Gallimard, 1978 (© Moscou, 1975), pp. 235-398.

¹¹¹ *Ibid.*, p. 237.

¹¹² *Ibid.*, p. 237.

graphiques à la succession dans le temps¹¹³.

On retrouve ici, presque mot pour mot, la polémique qui a occupé la critique littéraire depuis le *Laocoon* de Lessing, celle des composantes linéaires, horizontales et vectorielles de la littérature associées à sa dimension « temporelle » par contraste avec les composantes discontinues, verticales et réflexives associées à sa dimension « spatiale », que Lessing ne lui reconnaissait pas cependant, réservant cette dimension spatiale aux arts plastiques exclusivement. Il manquait alors à Lessing la notion de signifiant et de signifié, ce qui lui permettait d'oblitérer l'importance de la spatialité du signifiant. De même, contrairement à ce que Saussure affirme ici, le signifiant ne « se déroule [pas] dans le temps seul » mais aussi dans l'espace de la page, du chapitre, du livre. Notons cependant que si ce dernier semble tout d'abord affirmer la prédominance des composantes temporelles du signifiant, c'est-à-dire linéaires au sens où il l'entend ici, il parle aussi de « ligne spatiale » et d'« étendue », ce qui suppose déjà une inscription sur la page, une trace et donc une possibilité de lecture non plus uniquement linéaire mais en tous sens. Ceci est surtout vrai pour les poèmes dont la structure et la disposition typographique ou encore les rapprochements entre rimes incitent à une seconde lecture en filigrane.

De plus, l'uni-dimensionnalité qu'il affirme ici, il la réfute dans les faits lorsqu'il parle de rapports associatifs comme nous l'avons vu plus haut : ceux-ci viennent en effet perturber cette même linéarité et lui substituent une pluridimensionnalité potentiellement infinie. De surcroît, il ne faut pas confondre successivité du signifiant et linéarité, comme le fait remarquer Jakobson fort à propos dans un article sur les signes « visuels et auditifs » : « **The primacy of successivity in language has sometimes been misinterpreted as linearity. Yet phonemes: simultaneous bundles of distinctive features, reveal the second axis of any verbal sequence** »¹¹⁴. Cette remarque de Jakobson sur les phonèmes est significative d'une vision neuve du langage, héritée de Saussure. En développant l'idée saussurienne des deux axes du langage, l'un successif et linéaire, le syntagmatique, et l'autre, vertical et réflexif, le paradigmatique, et en l'appliquant au fonctionnement des phonèmes, notamment en poésie, il remet en cause une conception simpliste de la successivité et de la linéarité du langage. Il n'en reste pas moins qu'à l'inverse, on ne peut parler de spatialité du roman sans avoir recours à son corrélat immédiat, la temporalité.

Prenons l'exemple de Genette : il utilise pour qualifier la spatialité du roman de termes que l'on pourrait qualifier de temporels : les « effets d'attente »¹¹⁵ qu'il souligne pour illustrer le caractère spatial de la littérature sont-ils autre chose qu'une question d'agencement et de chronologie des événements de la diégèse ? Les effets de « rappel » et de « réponse »¹¹⁶ ne s'apparentent-ils pas étrangement aux jeux de l'analepse et de la prolepse ? Un tel paradoxe apparent souligne que les termes d'espace et de temps sont

¹¹³ Saussure, *Cours de linguistique générale*, op. cit., p. 103.

¹¹⁴ Roman Jakobson, « Visual and auditory signs », in *Selected Writings*, vol. 2, *Word and Language*, La Haye : Mouton, 1971, pp. 334-337, p. 337.

¹¹⁵ Genette, op. cit., p. 46

intimement liés et que leur abstraction peut être source de confusion : une définition exacte de l'acception sous-entendue des concepts d'espace et de temps doit donc être rappelée à chaque fois que l'ambiguïté pointe à l'horizon, ainsi que l'aspect spécifique sur lequel portent ces termes d'espace et de temps.

Même dans les écrits de Joseph Frank, le critique qui a remis la polémique espace/temps au goût du jour, les deux notions se mêlent. Le problème, c'est que ces deux concepts sont utilisés comme allant de soi alors qu'ils peuvent recouvrir des réalités très différentes, voire opposées. A négliger ce fait, on risque la confusion. Or, dans les écrits de Joseph Frank, les notions de temps et d'espace sont des concepts d'ordre perceptif avant tout : il n'assimile le temps à la successivité ou encore la progression orientée, et l'espace à la fixité ou à la réflexivité que dans la mesure où ce sont des approches perceptives de l'oeuvre d'art. Le temps et l'espace sont alors compris au sens kantien de modalités transcendentales de la perception. Joseph Frank ne parle ni du temps ni de l'espace réels, pour la simple raison que la littérature n'en offre que des représentations ; il ne parle pas non plus de ces représentations mais des conditions de réception de l'oeuvre : « ***Aesthetic form in modern poetry, then, is based on a space-logic that demands a complete re-orientation in the reader's attitude towards language*** »¹¹⁷. C'est la raison pour laquelle une association stricte du temps à la linéarité et de l'espace à la juxtaposition est facile à remettre en cause, du moins en ce qui concerne le signifié et la représentation. A chaque fois, le second terme serait applicable aussi bien à l'espace qu'au temps, du moins de manière métaphorique.

Il est en effet aisé de montrer que le temps représenté peut être réflexif et l'espace linéaire. N'est-ce pas une forme de temps figé et réflexif que celui de la *Recherche* même si le médium linguistique porterait à penser le contraire ? Quant à l'espace, n'est-il pas souvent parasité par le discours de la successivité comme dans le cas du mythe de l'ouest américain, pour lequel l'avancée progressive dans l'espace encore vierge est marquée par l'établissement d'avant-postes successifs synonymes de succès ? Conrad explore aussi cette dimension et ce paradigme de conquête linéaire et progressive dans *Heart of Darkness* ou encore *An Outpost of Progress*, mais il est vrai qu'il le fait sur un mode ironique et détaché. Dans *Under the Volcano*, nombreux sont les espaces perçus de manière successive et mouvante et non pas figée : le bas-côté de la route et le paysage lors du voyage en bus, les bois et les environs de Quaunahuac lors de la balade à cheval, les rues et maisons lors des déambulations du Consul. Il est vrai néanmoins que ces trajets linéaires finissent le plus souvent au bord de la barranca ou sur un arrêt brutal : la mort de l'indien, la pause devant le palais de Maximilien lors de la balade, l'évanouissement du Consul en pleine rue.

En outre, ce qui est juxtaposé dans *Heart of Darkness*, *Under the Volcano* et *Voss*, ce sont le plus souvent, non pas uniquement des lieux et des points de vue mais des moments, des situations, autrement dit des intervalles temporels. *Under the Volcano* est

¹¹⁶ *Ibid.*

¹¹⁷ Joseph Frank, « Spatial Form in Modern Literature », *Sewanee Review*, vol. 53, 1945, pp. 221-240, pp. 433-456, pp. 643-653, pp. 229-230.

construit sur une dichotomie temporelle qui informe tout le roman : celle qui oppose la journée précédant la mort d'Yvonne et du Consul, jour des morts à Quanahauc (chapitres II à XII), d'une autre journée, un an plus tard exactement (chapitre I). Dans *Heart of Darkness*, le temps tel que le vivent les indigènes est perçu comme « pré-historique » par les colons au sens où une telle conception a précédé l'histoire telle qu'ils la conçoivent. Deux visions du temps sont alors juxtaposées. De surcroît, différents moments de la vie de Kurtz sont contrastés. Dans *Voss* enfin, la ligne narrative ne cesse d'osciller entre le temps chronologique de Sydney, le temps onirique et visionnaire des deux amants Voss et Laura et le temps mythique et cyclique des aborigènes. Toute notre première partie tentera de montrer que le temps n'est pas aboli mais qu'il est souvent présenté comme figé et réflexif et non pas comme linéaire et progressif. Ce n'est que dans une deuxième partie que nous parlerons plus spécifiquement de la représentation de l'espace d'une part et de la structuration spatiale de l'oeuvre d'autre part.

Par ailleurs, même sur le plan de la spatialité signifiante et non plus signifiée, la successivité n'est pas l'apanage du temps : que dire en effet des peintures sérielles sinon qu'elles explorent la successivité ? Frank, dans son article sur la « **forme spatiale dans la littérature moderne** » en arrive à se contredire apparemment lorsqu'il tente de poser des caractéristiques propres au temps et à l'espace, puisqu'il associe tout d'abord la linéarité au temps, puis, reprenant les thèses de Worringer, c'est à une forme d'espace qu'il l'attribue¹¹⁸ ! Un tel paradoxe s'explique par le fait que la linéarité est un concept, un schème de l'entendement, qui peut s'appliquer autant au temps qu'à l'espace. Parler de linéarité temporelle, c'est déjà utiliser une métaphore spatiale ou encore une « forme spatiale ». L'abstraction des termes employés mène à la confusion : dans le premier cas, Frank sous-entend par linéarité le déroulement temporel le long d'une ligne ou d'un vecteur imaginaires, orientés du passé vers le présent, le temps de la lecture ; dans le second, il reprend l'opposition de Worringer entre style naturaliste et style non naturaliste, entre profondeur et surface, complexité et stylisation, ce qui l'amène à identifier le style non naturaliste à la ligne qui évoque à la fois surface et stylisation. Mais Worringer s'était bien gardé de qualifier ce style non naturaliste de spatial, et c'est là que Frank va un peu vite en besogne. De même, on arrive à des situations apparemment contradictoires lorsque ce dernier qualifie la *Recherche* d'oeuvre « spatiale », ce qu'elle est en effet au plan de l'agencement du signifiant si l'on utilise sa terminologie (impliquant une forme de réflexivité entre mots, paragraphes, épisodes ou thématiques), alors que dans une terminologie plus « traditionnelle », elle serait qualifiée de « temporelle » car au plan du signifié, c'est bien la thématique du temps et de la mémoire qui prédomine. Le problème, c'est qu'à force d'utiliser les termes d'espace et de temps de manière métaphorique, on

¹¹⁸ « There is one writer in particular who exercised a strong influence [...] on the whole of modern English critical writing. This writer is Wilhelm Worringer, the author of a book entitled *Abstraktion und Einfühlung* [...]. In his book, Worringer proposes to explain why, throughout the history of the plastic arts, there has been a continual alternation between naturalistic and non-naturalistic styles. During periods of naturalism the artist strives to represent the objective, three-dimensional world of ordinary experience, and to reproduce with loving accuracy the processes of organic nature, among which man is included. On the other hand, during periods of non-naturalism [...] the artist abandons the three-dimensional world and returns to the plane, reduces organic nature, including man, to linear-geometrical forms and frequently abandons the organic world altogether for one of pure lines, forms and colors. » (Joseph Frank, « Spatial Form in Modern Literature », *op. cit.*, pp. 644-645).

en oublie qu'ils reflètent une même réalité perçue selon deux axes différents. Frye nous rappelle que l'oeuvre littéraire, de même que le poème, est une « structure de motifs imbriqués »¹¹⁹ ou « entretissés » pour reprendre une métaphore chère à Barthes. Elle repose sur un « principe de récurrence » que l'on appellera « rythme » si l'on veut insister sur l'aspect temporel, ou « structure » (« pattern » en anglais) si c'est d'un point de vue spatial que l'on souhaite se placer :

Some principle of recurrence seems to be fundamental to all works of art, and this recurrence is usually spoken of as rhythm when it moves along in time, and as pattern when it is spread out in space. Thus we speak of the rhythm of music and the pattern of painting¹²⁰.

Frye poursuit en associant le rythme des mots et des phrases à la dimension temporelle de la littérature alors qu'il voit dans les images le coeur de sa dimension spatiale : « Works of literature also move in time like music and spread out in images like painting »¹²¹.

C'est donc bien le « principe de récurrence » qui est à l'origine de la forme spatiale telle que l'entend Frank, forme spatiale qui comprend la dimension « temporelle » de rythme et la dimension « spatiale » de la symbolique et des images. Les multiples acceptions du terme « spatial » comprises dans cette terminologie sont donc inclusives à la fois du temporel et du spatial tels que les entend Frye. Ceci tend à montrer, s'il en était encore besoin, qu'il n'y a pas d'équivalence absolue entre temps et linéarité d'une part et espace et juxtaposition d'autre part. On rejoint ici les conclusions de Mitchell qui, pour éviter les confusions, propose de substituer au terme « spatial » celui de « tectonique » :

Neither linear nor spatial phenomena in literary forms are literally spatial; both are ways of organizing time in a coherent image—the first (in discussions of ballad structure) refers to narrative time, the second to musical. What we need clearly, is a replacement for “spatial” in our system of oppositions. I propose the term “tectonic” to suggest the global, symmetrical, gestalt-like image that is generally associated with so-called spatial effects¹²².

Ce terme met en évidence le fonctionnement « spatial » de l'oeuvre d'art, système de récurrence et de différenciation, mais aussi système de lignes de force et de lignes de fracture. Il nous semble qu'il doit cependant être compris dans une acception plus large que celle proposée par Mitchell, non pas seulement une forme spatiale qui soit « globale, symétrique » mais bien, comme il le souligne d'ailleurs, une forme qui s'inscrive dans la « Gestalttheorie » pour laquelle une forme est constituée par les rapports entre ses divers éléments. Et ces rapports relèvent effectivement d'une « tectonique », c'est-à-dire d'une dynamique et non pas d'un relevé topographique figé. Par ailleurs, l'agencement et la

¹¹⁹ « [...] if a poem cannot be literally anything but a poem, then the literal basis of meaning in poetry can only be its letters, its inner structure of interlocking motifs » in Northrop Frye, *Anatomy of Criticism*, Londres : Penguin, 1990 (©1957), p. 77.

¹²⁰ *Ibid.*, c'est moi qui souligne.

¹²¹ *Ibid.*

¹²² Mitchell, *op. cit.*, p. 560.

cohérence d'une forme spatiale ne sont pas d'ordre représentatif ou temporel mais « poétique »¹²³ et symbolique. Il semblerait que de nombreuses impasses apparentes tiennent à une approche trop peu précise des différents plans de cette « récurrence » ou « tectonique » du signe (signifiant, signifié, référent) et à une définition trop vague du concept de signifiant au coeur du langage et de l'écriture. Un simple rappel de ces différents « espaces » de la signification paraît donc ici s'imposer.

Saussure a en effet contribué à bien différencier trois interfaces du signe : le signifiant, le signifié et le référent. Il parle de l'unité biface du signe linguistique, alliant le signifié, ou encore concept d'une chose, à son signifiant, « l'image acoustique correspondante » :

Le signe linguistique unit non une chose et un nom, mais un concept et une image acoustique. Cette dernière n'est pas le son matériel, chose purement physique, mais l'empreinte psychique de ce son, la représentation que nous en donne le témoignage de nos sens ; elle est sensorielle, et s'il nous arrive de l'appeler « matérielle », c'est seulement dans ce sens et par opposition à l'autre terme de l'association, le concept, généralement plus abstrait¹²⁴.

On peut aussi y ajouter la chose ou l'objet lui-même qu'indique le référent. On a donc trois espaces : celui de la référentialité¹²⁵ (faisant figurer la « réalité » dans le texte de manière allusive et évocatoire), celui du représenté, ou signifié (ou encore de la diégèse et de la symbolique) et pour finir celui du représentant, ou signifiant. Il est bien évident cependant que ces trois « espaces » s'interpénètrent et deviennent souvent indissociables. La spatialité littéraire sera donc à envisager selon ces trois angles et en rapport étroit avec la temporalité dont elle est inséparable. Par ailleurs, si l'on ne peut parler de spatialité en faisant l'économie de la temporalité, il reste donc à la définir plus en détail et à essayer de comprendre pourquoi on a pu la qualifier de spatiale dans un grand nombre d'oeuvres au XX^e siècle.

011IV. LA TEMPORALITÉ : UNE NOTION SOUVENT MAL DÉFINIE

La temporalité telle qu'elle apparaît au début du siècle est déjà très différente de celle que

¹²³ Le « poétique » est à comprendre comme terme générique désignant toute production littéraire, c'est-à-dire toute oeuvre dont la cohérence tient avant tout à l'agencement signifiant.

¹²⁴ Saussure, *Cours de linguistique générale, op. cit., p. 98.*

¹²⁵ Jakobson parle de fonction référentielle du langage lorsque le contexte, le hors-texte pour ainsi dire, est convoqué : « Le destinataire envoie un message au destinataire. Pour être opérant, le message requiert d'abord un contexte auquel il renvoie (c'est ce qu'on appelle aussi, dans une terminologie quelque peu ambiguë, le « référent », contexte saisissable par le destinataire, et qui est, soit verbal, soit susceptible d'être verbalisé [...] » (Roman Jakobson, « Linguistique et Poétique », in *Essais de Linguistique Générale*, traduit de l'anglais et préfacé par Nicolas Ruwet, Paris : Minuit, 1963, p. 213).

concevait Lessing. Si Frank sous-entend très souvent par « temporalité » une progression linéaire, continue et orientée du passé vers le présent, il reste néanmoins qu'une telle définition est dépassée et trompeuse. Si l'on essaie de définir comment la temporalité est perçue par le sujet, on constate que passé, présent et futur se mêlent dans le flux de la conscience ; ils sont là aussi perçus comme « simultanés », c'est-à-dire comme « spatiaux » au sens où Frank l'entend. En outre, de nouvelles formes de temporalité comme l'atemporalité ou la dislocation temporelle apparaissent. L'atemporalité correspond à ces moments de réflexion intense où passé, présent et anticipation du futur se mêlent, tandis que la dislocation temporelle en est un autre aspect au sens où l'homme qui pense, se souvient, ou bien rêve, ne sait plus à quel temps il « appartient ». La révolution qui affecte notre appréhension du temps est due avant tout à cette nouvelle temporalité du flux de conscience. On s'attache au XX^e siècle non pas au temps en soi mais à la manière dont il est perçu, suivant en cela la voie ouverte par Kant pour qui le temps et l'espace ne sont pas tant des réalités physiques que des formes a priori de la perception. Mais alors que pour Kant la perception de l'espace et du temps était innée et indépendante de toute situation particulière, de toute expérience « vécue », le XX^e siècle réhabilite les sensations de l'instant, du « hic et nunc¹²⁶ ». Michel Raimond décèle en effet au tournant du siècle une véritable « métamorphose du roman » qui reflète « **une obsession de la vie, non pas contée mais directement saisie, une passion de l'instant, un culte du hic et nunc conduis[ant] au désir de susciter par des mots l'épaisseur d'une situation vécue [...]**¹²⁷ ». Or, nous ne pouvons percevoir et exprimer le temps autrement que spatialement, comme Mitchell se plaît à nous le rappeler : « **[...] spatial form is the perceptual basis of our notion of time, [...] we literally cannot "tell time" without the mediation of space** »¹²⁸.

C'est bien cette appréhension spatiale du temps que Bergson déplore et qu'il n'a cessé de dénoncer à partir de *l'Essai sur les données immédiates de la conscience*. Il y voit le résultat d'une fâcheuse « **confusion préalable de la durée avec l'étendue, de la succession avec la simultanéité, de la qualité avec la quantité** »¹²⁹. S'il reconnaît en passant qu'une telle assimilation du temps à l'espace est tentante, il en souligne les limites et les dangers. Ainsi, la métaphore du temps envisagé comme une ligne lui semble acceptable mais trompeuse car elle risque d'oblitérer son caractère irréversible : « **le temps n'est pas une ligne sur laquelle on repasse** »¹³⁰. Représenter le temps par de l'espace est donc possible à la seule condition qu'il s'agisse du passé : « **« Le temps peut-il se représenter par de l'espace ? » [...] oui, s'il s'agit du temps écoulé ; non, si vous parlez du temps qui s'écoule** »¹³¹. Cette distinction entre représentation du

¹²⁶ Cf infra.

¹²⁷ Michel Raimond, *La Crise du roman, Des lendemains du Naturalisme aux années 20*, Paris : José Corti, 1985, 539p, p. 14.

¹²⁸ Mitchell, *op. cit.*, p. 542.

¹²⁹ Henri Bergson, *Essai sur les données immédiates de la conscience*, Paris : PUF/Quadrige, 1997 (©1927), « Avant-propos ».

¹³⁰ *Ibid.*, p. 119.

temps passé et du temps présent est essentielle car, contrairement au XIX^e siècle qui s'était donné le passé comme temps de prédilection, véritable « système de sécurité »¹³² d'un temps tout tracé, délimité et révolu, le XX^e s'intéresse plus particulièrement au temps élusif, intermittent et imprévisible de la latence. Conrad, Lowry et White hésitent constamment entre ces deux formes de temporalité. C'est bien cette volonté de « verrouiller » le temps dans un passé qui ne bougera plus et auquel on pourra donner une forme « distincte » et « précise » que Bergson reproche à la spatialisation du temps :

Nous nous exprimons nécessairement par des mots, et nous pensons le plus souvent dans l'espace. En d'autres termes, le langage exige que nous établissions entre nos idées les mêmes distinctions nettes et précises, la même discontinuité qu'entre les objets matériels¹³³.

Lorsque Frank parle de forme spatiale dans l'oeuvre, il n'envisage pas une forme géométrique immuable que l'on puisse tracer à l'avance mais bien au contraire une succession de mots dont la configuration est parfaitement imprévisible contrairement aux « objets matériels », une configuration qui se dessine au fur et à mesure de la lecture. La forme spatiale insiste sur la continuité bien plus que sur la discontinuité mais une continuité qui ne soit pas successive mais transversale, plus paradigmatique que syntagmatique. En ce sens, la forme spatiale est assez proche de la durée bergsonnienne composée d'éléments qui s'interpénètrent au lieu d'être distincts. Cela peut paraître paradoxal mais Frank n'a en réalité jamais prétendu faire disparaître la temporalité ; c'est bien plutôt la découverte d'une nouvelle temporalité, celle du flux de la conscience ou encore de la lecture, qui exige une appréhension nouvelle qui renie une approche temporelle avant tout centrée sur la chronologie et la succession d'instant distincts.

Le risque, c'est de privilégier une approche spatialisante qui tende à pétrifier les phénomènes dans une simultanéité supposée figée, alors que, comme l'a montré Bergson, les différents moments du temps et par conséquent de la lecture s'interpénètrent plus qu'ils ne s'hypostasient en instants privilégiés. De plus, ce qui caractérise une oeuvre littéraire, c'est sa mobilité contrairement à « l'immobilité » que produit une approche trop exclusivement spatialisante :

Ces deux éléments, étendue et durée, la science les dissocie quand elle entreprend l'étude approfondie des choses extérieures. Nous croyons avoir prouvé qu'elle ne retient de la durée que la simultanéité, et du mouvement lui-même que la position du mobile, c'est-à-dire l'immobilité. La dissociation s'opère ici très nettement, et au profit de l'espace¹³⁴.

La spatialité envisagée par Frank correspond à celle que Genette identifie comme celle propre à tout texte, à « l'espace du livre »¹³⁵ appréhendé idéalement dans sa totalité immédiate. Le terme clé qu'utilise Frank dans ses analyses d'oeuvres « spatiales »

¹³¹ *Ibid.*, p. 145.

¹³² Roland Barthes, *Le degré zéro de l'écriture*, Seuil, Points/Essais, 1953, p. 27.

¹³³ Henri Bergson, *Essai sur les données immédiates de la conscience*, *op. cit.*, « Avant-propos ».

¹³⁴ *Ibid.*, p. 149.

(Flaubert, Joyce, Proust) est celui de « simultan  t   » : il s'agit de présenter un ensemble intellectuel et affectif à un instant donné pour reprendre la définition de l'image avancée par Pound : « **“An image”, Pound wrote, “is that which presents an intellectual and emotional complex in an instant of time”** »¹³⁶. Une image, c'est donc un ensemble dans son unité globale indépendamment de l'approche progressive et unidirectionnelle d'une lecture orientée d'un mot vers le suivant, d'une phrase vers la suivante. A une esthétique de la successivité, les modernistes semblent préférer une esthétique de l'unité « organique ». Nous utilisons délibérément ici le terme « organique » au sens où Frank l'utilise pour qualifier le souci qu'ont les modernes de former de nouveaux ensembles : **«[f]or [them], the distinctive quality of a poetic sensibility is its capacity to form new wholes, to fuse seemingly disparate experiences into an organic unity** »¹³⁷. « Unité organique » en ce sens ne veut pas dire image de plénitude ou de complétude mais existence d'une forme de cohérence de l'oeuvre comme celle que l'on trouve dans un poème. Un passage qui transcrirait les pensées désordonnées d'un personnage pourrait être qualifié d'organique au sens où il respecte une logique « organique » d'association d'idées tout en étant marqué par la fragmentation : la cohérence ou encore l'unité du passage serait celle du courant de conscience. Frye rappelle d'ailleurs qu'il ne s'agit pas tant d'une unité, d'un ensemble mais d'unités et d'ensembles, autrement dit d'îlots de sens et de signification. Comprendre un poème n'est pas seulement considérer *le tout* d'un poème mais savoir identifier les différents éléments qui peuvent fonctionner comme *un tout* :

Works of literature also move in time like music and spread out in images like painting. The word narrative or mythos conveys the sense of movement caught by the ear, and the word meaning or dianoia conveys, or at least preserves, the sense of simultaneity caught by the eye. We listen to the poem as it moves from beginning to end, but as soon as the whole of it is in our minds at once we “see” what it means. More exactly, this response is not simply to the whole of it but a whole in it: we have a vision of meaning or dianoia whenever any simultaneous apprehension is possible.¹³⁸.

Et pourquoi pas non plus « a hole in it », puisque s'il existe bien une forme spatiale récurrente dans l'écriture moderne, c'est celle du trou, de la faille ou de la béance. L'« unité organique » d'un roman peut donc fort bien consister en une utilisation systématique des figures de la fragmentation. Les modernes ne créent pas là une esthétique radicalement nouvelle mais ils mettent l'accent sur un aspect souvent négligé de la littérature et du langage, sa réflexivité et son unité interne au delà des enchaînements purement syntagmatiques, fut-elle de pure discontinuité.

¹³⁵ Genette, « La littérature et l'espace », *op. cit.*, p. 46.

¹³⁶ Frank, « Spatial Form in Modern Literature », *op. cit.*, p. 226.

¹³⁷ *Ibid.*, p. 227. Nous verrons néanmoins qu'il ne s'agit pas chez Conrad, Lowry et White, d'unité organique au sens traditionnel du terme, celui d'une unité et d'une complétude toutes romantiques construites autour du sujet percevant mais d'une unité dont « l'organicité » accepte le discontinu, la rupture, la béance.

¹³⁸ Frye, *Anatomy of Criticism*, *op. cit.*, pp. 77-78.

Si le XX^e siècle est bien une période d'inquiétudes existentielles et si de telles incertitudes ont donné lieu à certaines oeuvres dont la mécanique bien huilée pouvait paraître rassurante et de l'ordre du « mythique », il n'en reste pas moins qu'un tout aussi grand nombre d'oeuvres, voire bien supérieur, témoigne d'un tel malaise par des représentations spatiales du chaos, du vide, et de l'errance. La cohérence de l'oeuvre ne sera pas alors à chercher dans des représentations spatiales qui feraient figure d'archétypes « mythologisants » mais dans le texte lui-même, sa façon de présenter des figures de la perte de maîtrise, de la disparition des repères, temporels et causaux bien sûr mais aussi parfois spatiaux. Une « forme spatiale » peut donc fort bien présenter un vide, tant au niveau du signifié que du signifiant : le « ciel bas et lourd » qui « pèse comme un couvercle »¹³⁹ sur le Golfo Placido n'est-il pas une « forme spatiale » d'un malaise existentiel ? La force et la cohérence d'une « forme spatiale » ne sont pas à trouver en dehors d'elle, dans un schéma qui lui serait préexistant et surimposé de l'extérieur par une instance auctoriale qui contrôlerait les rouages de son oeuvre mais bien en elle-même, dans le jeu de ses signifiants, quitte à ne trouver qu'une unité du discontinu, un ordre du désordre ou une forme de l'informe ! Le roman moderne est tout sauf un roman à clef : tout au plus est-il un roman à multiples clés dans un dédale de portes successives ou juxtaposées.

En conclusion, les analyses de Joseph Frank sur la forme spatiale se sont inscrites dans une réflexion plus générale sur le temps et le fait que sa perception ainsi que son expression passent le plus souvent par des intuitions et des termes « spatiaux » comme Bergson l'a montré. Joseph Frank a le mérite d'en avoir tiré des conclusions sur les rapports synchroniques et diachroniques au sein de l'oeuvre et en cela il était très proche des recherches linguistiques menées par Saussure et Jakobson, qui pour leur part, étudiaient ces rapports dans une perspective plus générale, celle du signe.

011V. SPATIALITÉ ET TEMPORALITÉ LITTÉRAIRES : IMPORTANCE DU SIGNE ET DU SIGNIFIANT

Frank, dans un nouvel article sur la question, « Spatial Form: Some Further Remarks », constate en effet que ses théories vont dans le même sens qu'un grand nombre de recherches de l'époque sur le langage et la spécificité du texte littéraire et qu'elles doivent par conséquent s'inscrire dans ce mouvement d'ordre plus général : « ***Spatial form, so far as I can judge, is at present in the process of being assimilated into a much more general theory of the literary text*** »¹⁴⁰. Au début du XX^e siècle, les formalistes russes se penchent, comme leur nom l'indique, sur les problèmes de la « forme »

¹³⁹ Quand le ciel bas et lourd pèse comme un couvercle Sur l'esprit gémissant en proie aux longs ennuis, Et que de l'horizon embrassant tout le cercle Il nous verse un jour noir plus triste que les nuits ; (Charles Baudelaire, « Spleen LXII » in *Les fleurs du mal*, Paris : Librairie générale française/Le livre de poche, 1972, p. 92).

¹⁴⁰ Joseph Frank, « Spatial Form: Some Further Reflections », *Critical Inquiry*, XXX, p. 279.

littéraire : y-a-t-il une structure commune à un ensemble de textes, comment les unités de texte s'enchaînent-elles les unes aux autres ? Propp s'intéresse plus particulièrement aux contes et il trouve des archétypes formels récurrents. Il faut noter cependant que de tels textes sont extrêmement codés et il n'est pas certain qu'une telle recherche se révélerait aussi fructueuse pour d'autres textes même si des structuralistes comme Greimas ont tenté de le faire plus tard, pour le théâtre en particulier. A la même époque, Saussure puis Jakobson s'intéressent au signe et spécialement au signe littéraire. Ce que Frank appelle « logique spatiale »¹⁴¹ s'apparente à ce que Jakobson appellerait ensemble de rapports « paradigmatiques » ou encore « associatifs », un terme saussurien à l'origine¹⁴². Cependant ces rapports associatifs ou encore paradigmatiques sont virtuels et ils ne sont véritablement actualisés qu'au bénéfice d'un certain environnement textuel : dans le cas d'une logique spatiale au sein d'un texte, ce sont des rapports actualisés par la résonance d'un élément linguistique ou d'une « unité de texte »¹⁴³ dans un énoncé particulier, et non pas des rapports infinis. N'oublions pas en effet, qu'à l'inverse du rapport syntagmatique qui s'effectue in praesentia, le rapport paradigmatique « unit des termes in absentia », non plus dans une « présence » de voisinage sur la page mais dans « l'absence » de la mémoire :

Le rapport syntagmatique est in praesentia ; il repose sur deux ou plusieurs termes également présents dans une série effective. Au contraire le rapport associatif unit des termes in absentia dans une série mnémorique virtuelle¹⁴⁴.

Si l'on prend par exemple le terme de « wilderness », celui-ci appellera des associations dans le roman conradien qui ne sont pas celles que ce même terme entraînera dans un roman de Hawthorne non seulement parce que le référent ne sera pas le même pour un Américain que pour un Anglais mais surtout parce que les mots, les phrases, les paragraphes des deux romans seront différents, tout comme leur enchaînement. De plus, les rapports associatifs ou encore les relations paradigmatiques potentielles seront changées, du fait que les deux textes se placent dans une tradition littéraire et culturelle différente et donc un code linguistique et des références culturelles dissemblables. Ainsi le *Don Quichotte*, ou du moins une partie de celui-ci, supposé être écrit par un certain Pierre Ménard au XX^e siècle prend-il une toute autre signification que l'original écrit par Cervantès au XVII^e siècle :

Le texte de Cervantès et celui de Ménard sont verbalement identiques, mais le

¹⁴¹ Longtemps après avoir écrit « Spatial Form in Modern Litterature » et alors que la polémique que l'article avait suscité battait encore son plein, Frank décide de revenir sur ses vues premières non pas pour les renier mais pour les expliciter et les replacer dans leur contexte. Il publie alors un article à cet effet : « Spatial Form: Some Further Reflections ». Il n'est pas fortuit qu'il décide à ce moment-là de remplacer le terme de « forme spatiale » par celui de « logique spatiale » (« Spatial Form: Some Further Reflections », in *Critical Inquiry*, vol. 5 (1978), pp. 275-290, p. 280), qui évoque le même dynamisme que le terme de structure que nous avons proposé un peu plus haut.

¹⁴² Saussure, *Cours de linguistique générale*, op. cit., p. 174, cf supra, notes 60 et 61.

¹⁴³ Tzvetan Todorov, *Qu'est-ce que le structuralisme ?*, 2. *Poétique*, Paris : Seuil, Point/Essais, 1968, 113p., p. 75.

¹⁴⁴ Saussure, op. cit., p. 171.

second est presque infiniment plus riche. (Plus ambigu, diront ses détracteurs ; mais l'ambiguïté est une richesse)¹⁴⁵.

Les rapports paradigmatiques virtuels au sein du texte étant infléchis par l'environnement culturel et historique, les rapports paradigmatiques effectivement actualisés par le lecteur sont susceptibles de changer avec le contexte dans lequel il se trouve. Ainsi, à propos de *Under the Volcano*, on ne peut s'empêcher de penser à l'influence du cinéma naissant sur le bouleversement du syntagme du roman, les effets de collage, de travelling, ou de raccords. De même, des textes tels que *La Divine Comédie*, *Faust*, ou encore *Don Quichotte* informent le roman en profondeur. Il en est de même pour ce qui est de la personnalité et de la culture personnelle du lecteur : c'est ce qui fait que la critique est multiple et infinie. Si le XX^e siècle est un siècle à dominante « spatiale », c'est aussi un siècle où de nombreux écrivains ont été attirés par des espaces vierges, en marge, mystérieux, et le lecteur de *Voss* verra ainsi son intérêt pour le « bush » d'autant plus stimulé. Les diverses représentations livresques du désert avec lesquelles il a pu se familiariser lui dessinent un horizon d'attente qui sera confirmé ou bien déçu. Entre *Le Rivage des Syrtes* de Gracq, *Désert* de Le Clézio, *Le Désert des tartares* de Buzzati, *The English Patient* de Ondaatje, *Dusklands* de Coetzee, il semble qu'une forme spatiale du désert ou d'un espace en déshérence sur le plan du signifié, et peut-être aussi de l'écriture, se mette en place au XX^e siècle depuis le *Wasteland* d'Eliot jusqu'à nos jours. Une forme spatiale, c'est une structure qui se dessine au fur et à mesure de la lecture d'un texte non pas simplement par ajout successif de syntagmes mais aussi par associations entre des épisodes, des mots soit différents soit parallèles, des unités de texte qui se répondent et sont interdépendantes, voire des textes qui entrent en résonance. Le texte est un système dans lequel, comme dans le système de la langue pour Saussure, une unité n'a de sens que par rapport aux autres et c'est cela, semble-t-il, que Frank avait pressenti et voulu souligner. Il n'est pas tant fait d'événements, d'actions, autant de termes qui évoquent une vision linéaire et référentielle de la littérature que de « valeurs » au sens saussurien du terme :

[...] nous surprenons donc, au lieu d'idées données d'avance, des valeurs émanant du système. Quand on dit qu'elles correspondent à des concepts, on sous-entend que ceux-ci sont purement différentiels, définis non pas positivement par leur contenu, mais négativement par leurs rapports avec les autres termes du système. Leur plus exacte caractéristique est d'être ce que les autres ne sont pas.¹⁴⁶

Ce que Frank a dénommé « forme spatiale », c'est toute structure textuelle qui, au lieu de développer des rapports différentiels sur un plan presque exclusivement linéaire et syntagmatique, les développe aussi et surtout sur un plan paradigmatique. Ainsi dans *Heart of Darkness*, la progression linéaire le long du fleuve pour pénétrer progressivement dans la « wilderness » n'est pas aussi importante que le fait, par exemple, que les associations multiples (rapports paradigmatiques) de « wilderness » à d'autres termes viennent brouiller les cartes : la « wilderness » est tantôt associée à l'obscurité, tantôt à la

¹⁴⁵ Jorge Luis Borges, *Fictions*, Paris : Gallimard, 1983 (©1957), 185 p., p. 49.

¹⁴⁶ Saussure, *op. cit.*, p. 162.

clarté, tantôt à l'obscurantisme, tantôt à la vérité. L'expédition est tantôt qualifiée de descente, tantôt de remontée. Mais ces paradoxes apparents ne sont contradictoires que du fait que chaque nouvel élément du texte, phrase ou mot, vient transformer le système précédent. Là encore, on est très proche des remarques de Saussure sur le système de la langue mais qui valent aussi pour n'importe quel système, notamment celui des échecs, comparaison sur laquelle il s'appuie pour annoncer la conclusion suivante :

a) Chaque coup d'échecs ne met en mouvement qu'une seule pièce ; de même dans la langue les changements ne portent que sur des éléments isolés. b) Malgré cela le coup a un retentissement sur tout le système ; il est impossible au joueur de prévoir exactement les limites de cet effet. Les changements de valeurs qui en résulteront seront, selon l'occurrence, ou nuls, ou très graves, ou d'importance moyenne¹⁴⁷.

En fait, à la lecture de chaque nouvelle phrase ou même de chaque mot supplémentaire, le lecteur doit réajuster son approche car le système textuel en a été transformé. Cela revient à dire comme le disait Blanchot que l'unité, le « centre » du roman n'a pas disparu mais qu'il s'est modifié. La forme spatiale n'est pas une forme fixe mais plutôt un centre d'attraction au sens où Blanchot l'entendrait, un centre « non pas fixe, mais qui se déplace » :

Un livre, même fragmentaire a un centre qui l'attire, centre non pas fixe, mais qui se déplace par la pression du livre et les circonstances de sa composition. Centre fixe aussi, qui se déplace, s'il est véritable, en restant le même et en devenant toujours plus central, plus dérobé, plus incertain et plus impérieux¹⁴⁸.

Or, rapports syntagmatiques et paradigmatiques sont indissociables au sein du langage. On voit donc dès maintenant que l'intuition fondamentale de Frank n'est valable que si l'on reconnaît qu'elle s'inscrit dans une nouvelle approche du langage qui n'abolit pas pour autant ce qu'il appellerait les rapports « temporels », ceux de voisinage ou encore « syntagmatiques » ; il ne s'agit pas d'abolir la dimension « temporelle-syntagmatique » de l'écriture mais d'en privilégier la dimension « spatiale-paradigmatique ». Nous verrons alors en quoi le syntagme devient comme « parasité » par le paradigme. De plus, en ce qui concerne le signifié, cela ne veut pas dire qu'une oeuvre moderne privilégiera forcément la présentation d'espaces ou de problématiques spatiales comme le voyage, l'exploration ou la quête au détriment d'une approche temporelle. Mais assurément, l'approche et du temps et de l'espace dans les oeuvres de la modernité diffère de celle du siècle précédent. Cela ne veut pas dire que le temps disparaît au profit de l'espace, mais qu'une autre temporalité se met en place, une temporalité qui explore les possibilités de spatialisation du temps et de la mémoire.

Essayons de résumer ce en quoi Frank pouvait qualifier une grande partie de la littérature moderne de « spatiale » : elle remet en cause les règles considérées comme essentielles de la temporalité du langage, telles que l'élaboration d'enchaînements visant à renforcer la linéarité et la continuité du récit, prône une finalité qui ne s'affirme pas dans le résultat final au terme d'une progression « temporelle » mais dans cette progression

¹⁴⁷ Ibid., p. 126.

¹⁴⁸ Maurice Blanchot, *L'espace littéraire*, Paris : Gallimard, 1955, exergue.

même, dans « l'espace » ainsi déployé qu'il soit d'ailleurs à proprement parler spatial ou temporel. Et pour finir, elle récuse le fonctionnement exclusivement linéaire et transitif du signifiant et par conséquent de la littérature.

Il sera donc question, dans un premier temps, d'analyser la remise en cause d'une ligne logico-temporelle héritée d'Aristote. La ligne et la séquence qui sont deux figures privilégiées de ce type de romans nous serviront de fil conducteur pour explorer différents modèles de structuration narrative d'obédience logico-temporelle et l'écart qui caractérise l'écriture de *Heart of Darkness*, *Under the Volcano* et *Voss* par rapport à ces modèles. Les différentes déclinaisons du paradigme de la ligne seront analysées successivement : ligne logique et narrative, ligne des origines ou téléologique, ligne initiatique et herméneutique, et enfin ligne organique.

Il s'agira dans un deuxième temps de se pencher sur l'espace tant représenté que signifiant et sur le fonctionnement « spatial » des oeuvres étudiées. Nous essaierons de montrer dans quelle mesure le renoncement à une écriture logico-temporelle calquée sur une écriture à vocation référentielle et transitive se traduit par une écriture non plus linéaire mais étoilée, et dont les articulations ne sont plus logiques ou temporelles mais se font à partir des lieux, du regard et de la voix. Par ailleurs, il sera intéressant d'analyser la figure de l'étoilement dans l'écriture elle-même, dans le rayonnement du signifiant.

Dans un dernier développement se posera alors la question de la position du sujet, narrateur ou lecteur, vis-à-vis de signes qui lui échappent. Du fait que le signifiant n'a pas d'ancrage autre que celui qu'on veut bien lui donner, c'est bien son utilisation, sa position dans le discours et par rapport aux intervenants de l'interlocution, qui lui donnera son sens. Si le sens n'est plus à trouver au bout d'une démarche linéaire et logico-temporelle, s'il se perd dans l'étoilement des points de vue, des voix et des réseaux signifiants, qu'en est-il de la position de sujet et de lecteur ?

011CHAPITRE II : LA LIGNE ET L'ERRANCE

Comme nous l'avons vu dans notre chapitre d'introduction, Frank n'a pas tant cherché à démontrer l'émergence d'une nouvelle logique qu'il aurait appelée « spatiale », qu'à souligner la disparition progressive d'une autre dynamique, logico-temporelle, qui associait progression temporelle, progression de l'intrigue et déroulement d'une logique causale. Dans ce chapitre, il sera donc moins question d'une mise en place d'une logique spatiale que d'une prise de distance vis-à-vis d'une ligne causale, logique et téléologique à laquelle le XIX^e siècle avait offert ses heures de gloire. Comme le souligne Frank, les textes modernes cherchent alors à substituer à la ligne logico-temporelle de l'histoire une autre figure qu'il dénomme « forme spatiale ». Mais contrairement à ce qu'affirmait Frank pour des modernes tels que Joyce, Pound et Eliot, chez Conrad, Lowry et White, la figure du mythe n'est pas la solution adoptée sinon de manière partielle et fortement teintée d'ironie¹⁴⁹. Pourquoi parler d'une *ligne* logico-temporelle plutôt que d'une *logique* causale et temporelle ? C'est, tout d'abord, que cette métaphore de la ligne est un puissant outil heuristique, comme l'a noté le critique Hillis Miller dans son ouvrage *Ariadne's Thread, Storylines*¹⁵⁰. Cette métaphore permet en effet d'aborder la plupart des sujets essentiels de la narratologie, personnages, intersubjectivité, narrateur, temps, mimésis : « **the line**

¹⁴⁹ Pour plus de détails sur cette question, se référer à la note 75.

¹⁵⁰ John Hillis Miller, *Ariadne's Thread, Storylines*, New Haven et Londres : Yale University Press, 1992.

can lead easily to all the other conceptual problems I have mentioned: character, intersubjectivity, narrator, time, mimesis, and so on »¹⁵¹. Par ailleurs, la métaphore de la ligne est propre à une écriture que nous avons qualifiée de logico-temporelle. Hillis Miller en donne une définition éclairante qui sera développée tout au long de cette première partie :

One can see that the line image, in whatever region of narrative terms it is used, tends to be logocentric, monological. The model of the line is a powerful part of the traditional metaphysical terminology. It cannot easily be detached from these implications or from the functions it has within that system. Narrative event follows narrative event in a purely metonymic line, but the series tends to organize itself or to be organized into a causal chain. The chase has a beast in view. The end of the story is the retrospective revelation of the law of the whole. That law is an underlying "truth" that ties all together in an inevitable sequence revealing a hitherto hidden figure in the carpet. The image of the line tends always to imply the norm of a single continuous unified structure determined by one external organizing principle. This principle holds the whole line together, gives it its law, controls its progressive extension, curving or straight, with some arché, telos, or ground. Origin, goal, or base: all three come together in the gathering movement of the logos. Logos in Greek meant transcendent word, speech, reason, proportion, substance, or ground. The word comes from legein, to gather, as in English collect, legislate, legend, or coil¹⁵².

Les catégories que Hillis Miller dresse ici correspondent à ce que nous appellerons la ligne logique et narrative (« *narrative event follows narrative event in a purely metonymic line, but the series tends to organize itself or to be organized into a causal chain* ») et la ligne des origines ou téléologique (« *one external organizing principle [...] hold[ing] the whole line together, giv[ing] it its law, control[ling] its progressive extension, curving or straight, with some arché, telos, or ground* » ; « *Origin, goal, or base* »). Qu'est-ce que cette mystérieuse ligne logique et narrative qui vient structurer le roman sinon l'intrigue ou le « plot » ? Voici la définition qu'en donne Brooks dans son chapitre d'introduction à *Reading for the Plot, Design and Intention in Narrative* :

This is a book about plots and plotting, about how stories come to be ordered in significant form, and also about our desire and need for such orderings. Plot as I conceive it is the design and intention of narrative, what shapes a story and gives it a certain direction or intent of meaning. We might think of plot as the logic or perhaps the syntax of a certain kind of discourse, one that develops its propositions only through temporal sequence and progression [...] Our common sense of plot [...] has been moulded by the great nineteenth century narrative tradition that, in history, philosophy, and a host of other fields as well as

¹⁵¹ *Ibid.*, p. 5.

¹⁵² *Ibid.*, p. 18. Ces quelques lignes sont manifestement très inspirées de Derrida et notamment de l'article sur « La structure, le signe et le jeu dans le discours des sciences humaines » que Miller ne cite pourtant pas, peut-être parce que l'ouvrage est devenu un classique (Jacques Derrida, *L'écriture et la différence*, Paris : Seuil/Point/Essais, 1967, pp. 409-428).

literature, conceived certain kinds of knowledge and truth to be inherently narrative, understandable (and expoundable) only by way of sequence, in a temporal unfolding¹⁵³.

Cette définition du « plot » est très proche de « l'ordre logique et temporel » défini par Todorov, un ordre fondé sur la « chronologie » et la « causalité »¹⁵⁴, même si chez Brooks l'accent porte plus sur la finalité que la causalité (« intention », « intent of meaning »). Elle s'inscrit dans le droit fil d'une théorie héritée d'Aristote selon laquelle c'est l'action qui est à l'origine de l'intrigue. Aristote affirme en effet que le « but visé » par la tragédie est l'action :

De fait, le spectacle [de la tragédie] englobe tout : caractères, histoire, expression et chant, ainsi que la pensée. Cependant, la plus importante de ces parties est l'agencement des actes accomplis, puisque la tragédie imite non des hommes, mais l'action, la vie (le bonheur et le malheur résident eux aussi dans l'action et la fin que nous visons est une action, non une qualité [...]) De plus, sans action il ne saurait y avoir de tragédie, alors qu'il peut y en avoir sans caractères¹⁵⁵.

Par extension, Ricoeur suggère que c'est aussi le but visé par le roman traditionnel. Frank rappelle d'ailleurs fort à propos que d'après Lessing, l'action doit être prédominante dans le domaine littéraire puisqu'elle correspond, bien plus que la description, au médium linéaire et temporel qu'est le langage : « ***Lessing had advised poets to prefer action to description, and not to dwell on picturesque details, because action harmonised better with the linear-temporal character of language*** »¹⁵⁶.

A l'inverse, le roman à dominante spatiale s'écarte de ce modèle justement en ce que sa finalité n'est pas l'action et qu'il semble même soustrait à toute forme de finalité. C'est pourquoi même si les termes utilisés par Brooks pour définir le « plot » sont spatiaux au sens commun du terme (« form », « ordering », « shape »), certains d'entre eux ne sont pas « spatiaux » au sens où ce terme a été défini plus haut en référence aux théories de Frank : les mots « direction », « design » et « intention » sont trop intimement liés à l'ordre de la finalité. Or, ce qui caractérise les romans de Conrad, White et Lowry, c'est le refus d'une dynamique spatiale toute tracée vers un but, dont l'« intention » soit prédéterminée : il y a bien une « tension » vers quelque chose (« in-tendere ») mais l'« ob-jectif » (« mettre sous les yeux ») n'est pas objectivable au sens de « pré-visible », susceptible d'être « sous le regard », c'est-à-dire visualisable. Ce sont des romans dont l'« obje(t)-ctif » échappe parce qu'il n'ont justement pas d'« objet »¹⁵⁷. On ne pourrait les soumettre au schéma actanciel de Greimas qu'à la condition de laisser une place vide au niveau de l'objet¹⁵⁸. Si le primat de l'action et de la finalité n'est plus valable pour le roman à

¹⁵³ Peter Brooks, *Reading for the Plot, Design and Intention in Narrative*, Oxford : Oxford UP, 1984, 363p., préface, pp. XI-XII, c'est moi qui souligne.

¹⁵⁴ Tzvetan Todorov déclare ainsi que l'« ordre logique et temporel » obéit au « principe de causalité en s'inscrivant dans une certaine chronologie » (cf supra, note 93).

¹⁵⁵ Aristote, *La Poétique*, trad. du grec par Michel Magnien, Paris : Le livre de poche/Classiques de poche, 1450a, 16-24.

¹⁵⁶ Joseph Frank, « Spatial Form: Further Reflections », *Critical Inquiry*, hiver 1978, p. 282.

dominante spatiale, ce renversement s'accompagne d'un autre changement : l'action devient problématique et l'accent se pose sur la perception plus que sur le fait lui-même.

Ainsi Forster souligne dans *Aspects of the Novel* le fossé qui sépare « l'imitation d'action » ou le « plot » de cette « vie secrète que chacun de nous vit en privé »¹⁵⁹. En cela, il exprime les vues du mouvement moderniste dont Conrad peut être considéré comme un précurseur incontournable. Quant à Lowry et White, ils explorent tous deux à leur manière cette « vie secrète que chacun de nous vit en privé », vie intérieure dont les méandres et les arcanes constituent le coeur de leurs romans. L'alternative n'est pas tant entre logique temporelle et logique spatiale mais plutôt entre une logique du « plot » qui en respecte les exigences logico-temporelles et une nouvelle forme de « plot » qui n'obéisse plus à ces dernières et se tourne vers un agencement plus en accord avec la façon dont la vie et les actions sont perçues par une conscience particulière. En effet, le début du XX^e siècle voit la remise en cause des notions de sujet, de temps et de vérité qui font qu'on ne croit plus aux « **structures sur lesquelles on vivait** »¹⁶⁰. Puisque l'objet de la quête échappe, ne reste que la « tension » et non l'« intention », un itinéraire dont le « dessin » ne soit pas structuré par un « dessein ». Il ne faudra donc pas seulement montrer que la séquence et la progression temporelle caractéristiques du « plot » traditionnel sont bouleversées par une composition spatiale mais que cette dernière correspond à une vision neuve des rapports de l'homme et du monde. Ainsi la prédilection pour le temps présent, pour l'instant, pour la latence, devra-t-elle être interrogée en rapport avec l'abandon de la formule début-milieu-fin ou encore passé-présent-futur. Le

¹⁵⁷ « Objet » est ici à prendre au sens de thème, de matière ou encore de « sujet » prédéterminés. En ce sens, les romans de Conrad, White et Lowry s'inscrivent dans une lignée de romans modernes annoncée par la célèbre déclaration de Flaubert : « Ce qui me semble beau, ce que je voudrais faire, c'est un livre sur rien, un livre sans attache extérieure, qui se tiendrait de lui-même par la force interne de son style [...], un livre qui n'aurait presque pas de sujet [...]. Les oeuvres les plus belles sont celles où il y a le moins de matière. » (Lettre à Louise Colet, 16 janvier 1852)

¹⁵⁸ Pour être plus exact, on trouve à la place de l'objet le sujet lui-même si l'on s'accorde à qualifier *Heart of Darkness*, *Under the Volcano* et *Voss* de romans de quête car, comme le rappelle Barthes, « [...] les récits où l'objet et le sujet se confondent dans un même personnage sont les récits de la quête de soi-même, de sa propre identité [...] » (in *L'aventure sémiologique*, op. cit., p. 192). Ceci dit, une telle appréciation est encore trompeuse car il n'est pas sûr que les personnages soient en quête d'eux-mêmes » et la phrase de Flaubert pourrait alors prendre des allures de lapsus révélateur si l'on entend par « sujet » le personnage comme représentant du sujet humain ! « Un livre qui n'aurait presque pas de sujet » serait un livre où l'homme disparaît comme sujet, sujet d'un verbe mais aussi auteur de ses actes !

¹⁵⁹ « 'Character,' says Aristotle, 'gives us qualities, but it is in actions – what we do – that we are happy or the reverse. [...] We know better. We believe that happiness and misery exist in the secret life, which each of us leads privately and to which (in his characters) the novelist has access », (Forster, *Aspects of the novel*, Harmondsworth : Penguin, 1971 (©Edward Arnold 1927), p. 91.)

¹⁶⁰ « Peu à peu, l'apport du bergsonisme, puis celui du freudisme et de la nouvelle physique remettaient en cause toutes les structures sur lesquelles on vivait [...] C'est à cette rare alliance qu'on doit les grandes oeuvres où s'affirmaient la complexité de la personne, la découverte de la durée intime, la relativité des points de vue et les déformations que font subir au réel ces légères aberrations d'optique si propres à susciter des merveilles » (in Michel Raimond, op. cit., p. 488).

mode de réorganisation spatiale du « plot » correspond à ce que Hegel appellerait une nouvelle « Weltanschauung » chez Conrad, Lowry et White qui s'inscrit dans un véritable bouleversement épistémologique au tournant du siècle. Peut-être le terme de « Weltanschauung » est-il d'ailleurs trompeur car une telle rupture épistémologique remettait aussi en cause dans une certaine mesure toute forme d'interprétation du monde.

Nous verrons donc dans quelle mesure le roman moderne tel qu'il apparaît chez Conrad, Lowry et White transforme la ligne logique et narrative réglée sur un agencement logico-temporel caractéristique du roman classique. Nous examinerons ensuite la question d'une possible survivance de la ligne chronologique et biographique caractéristique du roman de formation. Nous nous interrogerons dans un troisième temps sur l'existence ou non d'une ligne initiatique, herméneutique ou mystique dans *Heart of Darkness*, *Under the Volcano* et *Voss*. Il s'agira en dernier lieu d'étudier la ligne organique et ses ramifications chez Conrad, Lowry et White.

I. Ligne logique et narrative

Dans *S/Z*, Barthes essaie de dresser la carte de la nouvelle de Balzac, *Sarrazine*, c'est-à-dire de repérer un ensemble d'éléments caractéristiques et de les mettre à plat dans un souci presque didactique. Ces images spatiales (« dresser la carte », « repérer », « mettre à plat ») sont suggérées par la terminologie propre de Barthes : il ne cesse en effet d'utiliser le terme de « relevé »¹⁶¹. Il distingue ainsi cinq codes qui vont être comme autant d'outils d'orientation pour la nouvelle de Balzac mais aussi pour toute approche d'un texte en général : l'herméneutique, le sémantique, le symbolique, le proaïrétique, et le culturel. Or, deux codes nous intéressent particulièrement ici en ce qu'ils correspondent à la forme spatiale de la ligne logique et narrative : les codes proaïrétique et herméneutique. Le code proaïrétique, c'est le « code des actions et des comportements » en tant que les « actions s'organisent en suites », en « séquence[s] »¹⁶². Le code proaïrétique est proche de ce que les formalistes russes appellent « fonctions », c'est-à-dire les « actions [des] personnage[s] » : « **[p]ar fonction, nous entendons l'action d'un personnage, définie du point de vue de sa signification dans le déroulement de l'intrigue** »¹⁶³. Par ailleurs, ces fonctions se déroulent toujours dans les contes dans un « ordre » et une « succession » identique (p. 31). Nous allons voir en revanche que chez Conrad, Lowry et White, on assiste à une disparition de l'action et à une problématisation de la notion même d'événement.

a.011 Une nouvelle conception de l'événement et de l'action

¹⁶¹ Il parle en effet d'« unités repérées ici » (p. 23) et de « relevé de ces unités » (p. 23) dans *S/Z*, Paris : Seuil, 1970.

¹⁶² *Ibid.*, p. 22.

¹⁶³ Vladimir Propp, *Morphologie du conte*, Paris : Seuil, 1965, p. 31.

Absence d'action et d'objet de la quête

Le premier constat est une absence d'action presque totale si ce n'est, paradoxalement, le déplacement spatial. Et pourtant, on pourrait s'attendre à un déferlement d'actions dans des romans qui empruntent au roman d'aventures et au roman picaresque plusieurs particularités : expéditions dans *Heart of Darkness* et *Voss*, et déambulations dignes d'un picaro dans *Under the Volcano*. Il est vrai que le déplacement spatial correspond à une catégorie de fonctions chez Propp, la quinzième : « **LE HÉROS EST TRANSPORTÉ, CONDUIT OU AMENÉ PRÈS DU LIEU OÙ SE TROUVE L'OBJET DE SA QUÊTE (définition : déplacement dans l'espace entre deux royaumes, voyage avec un guide, désigné par G)** »¹⁶⁴. Mais cette fonction de Propp s'inscrit dans une série, une séquence, qu'on ne trouve pas chez Conrad, Lowry et White du fait que ni *Heart of Darkness* ni *Under the Volcano* ni *Voss* ne présentent une quête tournée vers son objet à proprement parler. En effet, « l'objet de [l]a quête » a disparu ou n'a simplement jamais existé. Dans ces trois romans, si quête il y a, c'est au sens étymologique du terme, ainsi que le rappelle Lacan à propos de l'objet à jamais perdu : « **Le principe du plaisir gouverne la recherche de l'objet, et lui impose ces détours qui conservent sa distance par rapport à sa fin. L'étymologie-même dans la langue française, qui a remplacé le terme désuet de quérir - renvoie à circa, le détour** »¹⁶⁵. L'objet concret de la quête chez Propp devient objet du désir, c'est-à-dire qu'il disparaît en tant qu'objet réel pour devenir cause de la quête. L'« objet » de l'impérialisme n'est pas un objet à proprement parler, c'est une mécanique qui tourne à vide, sans objet (« objectless ») : « **They were building a railway. The cliff was not in the way or anything; but this objectless blasting was all the work going on** » (*HD*, p. 42). Quant à l'objet que poursuit Marlow, c'est tout le contraire de ce que serait un objet étymologiquement, quelque chose à se « mettre sous les yeux » (« ob-jicere » : « placer devant » et donc devant les yeux). Il est en fait à la recherche d'une voix, ce qui justement toujours échappe et ne peut occuper de « place », de position, ou encore de point :

I couldn't have been more disgusted if I had travelled all this way for the sole purpose of talking with Mr Kurtz. Talking with... I flung one shoe overboard, and became aware that that was exactly what I had been looking forward to—a talk with Kurtz. I made the strange discovery that I had never imagined him as doing, you know, but as discoursing. [...] The man presented himself as a voice. Not of course that I did not connect him with some sort of action. Hadn't I been told in all the tones of jealousy and admiration that he had collected, bartered, swindled, or stolen more ivory than all the other agents together? That was not the point. (HD, p. 83, c'est moi qui souligne)

Deux registres sont clairement contrastés ici : celui du discours (« talking », « talk », « discoursing », « voice ») et celui de l'action (« doing », « action », « agents »). Deux autres images sont primordiales ici : d'une part l'idée de connection et de continuité associée à l'action (« connect him with some sort of action ») et d'autre part l'idée de

¹⁶⁴ *Ibid.*, p. 63. Les majuscules appartiennent à la citation originale.

¹⁶⁵ Jacques Lacan, *Le séminaire, Livre VII, L'Éthique de la psychanalyse*, Paris : Seuil, 1986, p. 72.

déconnexion et de discontinuité induite par la mort du pilote du vapeur (au paragraphe précédent), et le fait de jeter ses chaussures par dessus bord. Cette brusque interruption est annoncée par la rupture typographique des trois points puis du tiret : « **Talking with... I flung one shoe overboard, and became aware that that was exactly what I had been looking forward to—a talk with Kurtz.** » (*Ibid.*). La logique qui préside à la quête de l'objet semble par conséquent de l'ordre du discontinu et du non maîtrisé. De fait, *Heart of Darkness* n'a pas pour objet une fonction qui s'inscrirait dans une séquence, mais ce qui justement défie toute continuité : la mort, la voix. On retrouve là encore une distanciation par rapport à la figure de la ligne : faute de point identifiable, faute d'« objet », pas de fonction ni de séquence telles que l'entend Propp, ni de schémas actantiels greimassiens possibles. Ces théories formalistes attachées à la figure de la ligne logique des actions en vue de l'obtention d'un objet ne peut que tourner « court » d'autant que la voix que Marlow essaie de rattraper est celle d'un personnage dont le nom en lui-même est déjà emblématique d'un refus du syntagme et donc de la ligne comme séquence de mots : « Kurtz » veut dire court, c'est-à-dire réduit à l'enchaînement de phonèmes et de mots le plus court. En d'autres termes, Marlow est attiré par une voix, un signifiant, qui en eux-mêmes remettent en cause la logique de l'enchaînement, de l'articulation ou encore du syntagme comme autant de figures de la ligne et du symbolique.

Paradoxalement, si la figure de la ligne réapparaît néanmoins, c'est sous la forme d'un « flux » de paroles, celles de Kurtz. La ligne n'est plus logico-temporelle mais discursive, textuelle. Le passage cité plus haut se poursuit en effet ainsi :

That was not the point. The point was in his being a gifted creature, and that of all his gifts the one that stood out pre-eminently, that carried with it a sense of real presence, was his ability to talk, his words, [...] the pulsating stream of life, or the deceitful flow from the heart of an impenetrable darkness. (HD, p. 83, c'est moi qui souligne).

On passe de la ligne logico-temporelle à la ligne signifiante, ligne, flot ou flux. Quant à la figure du « guide » dont parle Propp, il est amusant de la voir parodiée sous les traits du guide par excellence, le « capitaine », qui apparaît dès la première page du roman. Au lieu d'être un parfait « pilote », il n'en a que l'allure et au lieu de mener son équipage vers la lumière et l'« avant » d'une noble « quête », il est tout tourné vers l'arrière et l'obscurité :

The Director of Companies was our captain and our host. [...] He resembled a pilot, which to a seaman is trustworthiness personified. It was difficult to realize his work was not out there in the luminous estuary, but behind him, within the brooding gloom. (HD, p. 27).

Ce passage pourrait être en filigrane un commentaire métadiégétique destiné au lecteur, le narrateur précisant qu'il ne jouera pas le rôle de guide, et que l'objet du roman n'est peut-être pas à trouver là où l'on s'y attend, même si une telle optique est difficile à « comprendre » (« It was difficult to realize »).

Dans *Under the Volcano*, il est bien question de déplacement spatial mais l'« objet » de la poursuite, le Consul, est insaisissable et il est par ailleurs en quête d'un objet lui-même fuyant, la bouteille. Il semble que l'ensemble des personnages soit à la recherche du Consul, qu'il s'agisse de retrouver sa trace physique comme c'est le cas

pour Yvonne et Hugh essentiellement, ou bien la trace qu'il a laissée dans la mémoire de ceux qui l'ont connu comme pour Laruelle, le Docteur Vigil et d'autres encore au premier chapitre du roman. En un sens, le Consul est donc « l'objet » qui déclenche la quête des autres personnages et le déploiement du roman mais il est lui-même en quête d'un objet qui n'est autre que la bouteille, et non pas un « objet horticole » inoffensif ; il sait d'ailleurs qu'un observateur ne s'y tromperait pas :

... The Consul, an unconceivable anguish of horripilating hangover thunderclapping about his skull, and accompanied by a protective screen of demons gnattering in his ears, became aware that in the horrid event of his being observed by his neighbours it could hardly be supposed he was just sauntering down his garden with some innocent horticultural object in view. (UV, p. 126)

L'une de ses voix intérieures (« familiars ») lui rappelle en effet qu'il serait illusoire de croire qu'il n'a pas d'objet en vue et que cet objet, c'est la bouteille cachée derrière le buisson, une bouteille qui contrairement au buisson ardent de l'Exode sera consumée¹⁶⁶ :

« Do not be so foolish as to think that you have no object, however. [...] "I'm not going to drink," the Consul said, halting suddenly. "Or am I? Not mescal anyway." "Of course not, the bottle's just there, behind that bush. Pick it up." "I can't," he objected—"That's right, just take one drink, just the necessary, the therapeutic drink: perhaps two drinks." (UV, pp. 126-127, c'est moi qui souligne)

Un objet comme la bouteille (« bottle ») ou encore le verre d'alcool (« drink ») n'est pas un objet au sens où l'entend Propp puisque sitôt obtenu, il s'agira d'en obtenir un autre. Il ne peut donc pas constituer le point de mire du récit et de la quête, mais bien plutôt le point de fuite en un sens littéral : au lieu d'être un point qui structure la ligne, il est une béance qui vient trouser la ligne et la fait « fuir », la dissout. D'ailleurs le jeu de mots sur « objected » est loin d'être fortuit puisqu'il souligne que le Consul refuse (« objects to ») d'entrer dans une logique tournée vers l'objet fantasmé comme bien unique et suprême (« the bottle »). Il n'y a pas plus de but, d'objet idéal qu'emblématiserait la bouteille que de quête orientée. La logique est ici celle du désir, c'est-à-dire celle de « l'objet manquant » qui fait entrer dans le monde des simulacres et des doubles :

[Une des fonctions du Double est la] fonction fantasmatique, de production d'un objet manquant pour rendre compte du désir. Le problème du désir est analogue à celui de la métaphysique : problème de manque, de manquer de. Le sujet du désir s'éprouve comme manquant de complément, en l'occurrence de complément d'objet. En nulle autre circonstance que celle-ci ne s'affirme avec autant de force le sentiment de l'autre, le fantasme du double. Car je désire toujours l'« autre » : jamais ceci mais toujours autre chose, et si cette chose m'est accordée, encore autre chose¹⁶⁷.

Le Consul n'est pas ici dans une logique fétichiste orientée vers un unique objet mais une logique désirante qui passe d'un objet à l'autre, d'une bouteille à l'autre, d'un verre à l'autre (« one drink », « two drinks »). Quand bien même le Consul succomberait au

¹⁶⁶ « And the angel of the Lord appeared unto him in a flame of fire out of the midst of a bush: and he looked, and behold, the bush burned with fire, and the bush was not consumed. », *Exodus*, III, 2.

¹⁶⁷ Clément Rosset, *Le réel, traité de l'idiotie*, Paris : Minuit, 1977, p. 49.

mirage de la bouteille supposée éteindre sa soif une fois pour toutes, il n'en reste pas moins que la bouteille elle-même constitue un symbole ambivalent du fait qu'elle entre elle aussi dans le circuit des substitutions de simulacres et qu'elle est à l'image de la « passoire » du *Gorgias*, c'est-à-dire susceptible de se vider puis de se remplir sans jamais apporter de satisfaction absolue¹⁶⁸. Ce qu'elle contient n'est pas quelque chose que l'on puisse s'approprier, thésauriser ni même fixer. Tout comme le « cœur des ténèbres » qui enferme la voix de Kurtz, elle n'est un cœur, un contenant, que sur un plan fantasmagorique puisque ni la voix ni l'alcool ne se fixent. Cette image d'un liquide qui ne fait que couler sans se fixer en un point ni se diriger vers un quelconque « objet-if » est bien celle de la lave qui sourd « au dessous du volcan » : le titre du roman est programmatique d'une écriture qui va elle aussi s'épancher sans jamais ni se fixer, ni s'orienter autrement que pour obéir à la logique de son propre flux signifiant. Cette métaphore d'un objet de la quête insaisissable se trouve aussi dans le titre *Voss* : Voss est le nom d'un personnage allemand et Voss se prononce donc [fos] de la même manière que *phôs*, la lumière en grec. La lumière, comme le feu de la lave ou de l'alcool, ou encore la voix incandescente de Kurtz, n'a pas de lieu ni d'ancrage : elle est hostile à ce que Bergson appelle notre désir de spatialiser qui découle de notre sens commun « essentiellement mécaniste », c'est-à-dire attaché à des « **distinctions tranchées, celles qui s'expriment par des mots bien définis ou par des positions différentes dans l'espace** »¹⁶⁹. En fait, toute l'action de *Under the Volcano* se résume à une déambulation sans fin des personnages et ce désinvestissement par rapport à l'action se traduit par une très forte latéralité.

En effet, dans *Under the Volcano* comme dans *Heart of Darkness*, on a l'image du défilement latéral des événements de part et d'autre du bus et du vapeur. Le Consul, Hugh et Yvonne sont dans le bus lorsqu'ils aperçoivent le corps de l'Indien mort par la vitre, et Thérèse Vichy remarque à juste titre :

Lors du trajet en autocar jusqu'à Tomalin, les incidents narratifs, par exemple la découverte du mourant au bord de la route, défilent latéralement sans que les personnages aient sur eux la moindre prise. Les attitudes et mouvements frontaux sont quasiment inexistantes et les personnages habitent un espace sans zone d'interaction, d'échange ou d'affrontement. Emblématiquement la première apparition du Consul le montre "sitting sideways"¹⁷⁰.

De même, Marlow ne prend conscience de la vie et des événements qui se passent dans

¹⁶⁸ Socrate cite les propos d'un « homme subtil » pour convaincre Calliclès de renoncer au désir : « En effet, chez les hommes qui ne réfléchissent pas, il dit que ce lieu de l'âme, siège des passions, est comme une passoire percée, parce qu'il ne peut rien contrôler ni rien retenir — il exprime ainsi l'impossibilité que ce lieu soit jamais rempli. » (Platon, *Gorgias*, Paris : Flammarion, 1987, p. 231). Il n'est pas indifférent que l'âme entendue comme « siège des passions » et donc siège du désir soit désignée comme « lieu ». C'est bien parce que *Heart of Darkness*, *Under the Volcano*, et *Voss* sont des romans du désir plus que des romans de formation basés sur l'intrigue, que la thématique spatiale prend un relief si particulier.

¹⁶⁹ Bergson, *Essai sur les données immédiates de la conscience*, op. cit., p. 132, cf supra, p. 56.

¹⁷⁰ Thérèse Vichy, « Espace poétique et poétique de l'espace dans *Under the Volcano* », dans *L'espace littéraire dans la littérature et la culture anglo-saxonnes, études réunies par Bernard Brugière*, Paris : Presses de la Sorbonne Nouvelle, 1995, p. 118.

la jungle que de manière latérale, lorsqu'il la longe à bord de son vapeur. A cette absence d'objet qui vient orienter la ligne logico-temporelle et à cette latéralité caractéristique d'une incapacité à participer à l'action et l'événement, s'ajoutent une véritable remise en cause de la nature même de fait ou d'événement.

011 Interrogation sur la nature du fait et de l'événement

Alors que la poétique aristotélicienne préconisait de baser l'armature de la tragédie sur « l'agencement des faits », ici le fait lui-même pose problème. Au coeur de *Lord Jim*, se trouve un procès qui met en scène une interrogation sur ce qu'est une action et l'interprétation que l'on est en droit de lui donner, ce que le narrateur résume d'une formule lapidaire : « **They wanted facts. Facts! They demanded facts from him, as if facts could explain anything!** » (LJ, p. 63). Le paradoxe réside dans la double nature des faits, leur existence « tangible » et « visible » d'une part et la part d'« invisible » qui leur est attachée de l'autre :

The facts those men were so eager to know had been visible, tangible, open to the senses, occupying their place in space and time, [...] they made a whole that had features, shades of expression, a complicated aspect that could be remembered by the eye, and something else besides, something invisible, a directing spirit of perdition that dwelt within, like a malevolent soul in a detestable body. (LJ, p. 65, c'est moi qui souligne)

On voit bien que ce qui intéresse Conrad, c'est avant tout la complexité des faits, leur configuration dans « l'espace et le temps » bien plus que ces faits eux-mêmes. C'est une approche phénoménologique et empirique bien plus qu'événementielle ou idéologique. D'ailleurs, le conseil qu'il donne à un jeune écrivain pour écrire des « histoires de rivières » est de s'en tenir à de pures et simples « histoires de rivières » sans tomber dans la fable ni la pure narration désincarnée :

Only my dear Noble do not throw yourself away in fables. Talk about the river – the people – the events, as seen through your temperament... Death is not the most pathetic – the most poignant thing – and you must treat events only as illustrative of human sensation – as the outward sign of inward feelings, of live feelings – which alone are truly pathetic and interesting¹⁷¹.

Il estime que les sensations (« human sensation ») doivent être premières et que les événements ne sont là que pour les « illustrer » (« illustrate »). L'événement n'est essentiel qu'en ce qu'il permet de dépeindre les « passions de l'âme » pour reprendre la terminologie de Descartes. De surcroît, notamment dans *Heart of Darkness*, les faits ont une nature qui échappe. Au lieu d'être « visibles » et « tangibles », d'avoir une signification évidente et incontestable (« straight-forward facts »), ils deviennent irréels, « incompréhensibles » :

For a time I would feel I belonged still to a world of straight-forward facts; but the feeling would not last long. Something would turn up to scare it away. Once, I remember, we came upon a man-of-war anchored off the coast. There wasn't

¹⁷¹ Frederick Karl (éd.), *The Collected Letters of Joseph Conrad, 1861-1897*, Cambridge : Cambridge University Press, 1983, I, pp. 251-252.

even a shed there, and she was shelling the bush. [...] Her ensign dropped limp like a rag; the muzzles of the long six-inch guns stuck out all over the low hull; [...] there she was, incomprehensible, firing into a continent. Pop, would go one of the six-inch guns ; a small flame would dart and vanish, a little white smoke would disappear, a tiny projectile would give a feeble screech—and nothing happened ; nothing could happen. [...]; (HD, pp. 40-41, c'est moi qui souligne)

L'événement n'est plus possible et il ne reste que la forme narrative du souvenir, le « once » générique caractéristique des débuts de contes (« Once, I remember » = « once upon a time »). La substance de l'événement a même disparu : au lieu de « faits purs et simples » (« straightforward facts »), on n'a que l'écorce ou la coquille du fait qui s'est vidé de sa substance et de son sens, et il n'est pas anodin que le seul verbe d'action fasse entendre par homonymie exactement le contraire de ce que serait une action pleine : « shelling » c'est bombarder mais c'est aussi transformer ce que l'on touche en coquille vide (« shell »). Le verbe « shelling » appelle le nom « shell », carapace ou coquille, et la coque basse du bateau (« low hull ») appelle par assonance l'adjectif « hollow » (« low hull » ou bien « hull-low »/« hollow »). En filigrane se dessine donc l'évocation d'une forme creuse (« hollow shell ») qui vient contredire l'idée de fait et d'événement tangible, réel, d'autant cette coque basse/coquille creuse est associée par contiguïté syntagmatique aux canons qui sont à la fois l'emblème noble de l'action dans sa version guerrière et une nouvelle déclinaison du paradigme du creux puisqu'il s'agit de la gueule (« muzzles ») des canons : « the muzzles of the long six-inch guns stuck out all over the low hull » (*Ibid.*). L'isotopie de la béance, de la vacance, est très prégnante dans tout le roman : un espace est ménagé mais non rempli. Kurtz, « l'objet » de la quête de Marlow est lui-même creux (« hollow at the core », (*HD*, p. 97), « a hollow sham » (*HD*, p. 110), et pourtant il est au centre de l'action. Cette récurrence de l'adjectif « hollow » n'est pas sans préfigurer le poème de T. S. Eliot, *The Hollow Men*¹⁷² :

Shape without form, shade without colour,
Paralysed force, gesture without motion ;
Between the idea
And the reality
Between the motion and the act
Falls the Shadow

« Shape, shade, shadow » dans *The Hollow Men*, « shell » dans le passage de *Heart of Darkness*, sont toutes des formes soit creuses (« hollow ») soit marquées du sceau du manque (« shape without form, shade without colour »). La forme (« shape ») est associée à l'ombre (« shade », « Shadow ») comme la forme est associée au vide. En un sens, au coeur de *Heart of Darkness* comme de *The Hollow Men*, se trouve un doute emblématisé par l'ombre ou par le vide, une interrogation sur la nature de l'événement et sur l'homme lui-même : non seulement ils ne sont plus transparents mais entourés d'obscurité, mais en outre, cette nappe d'ombre pourrait cacher un vide existentiel, ontologique.

Dans le poème d'Eliot, l'action ou l'événement, ici sous la forme de la « force »

¹⁷² Les affinités entre *The Hollow Men* et *Heart of Darkness* sont loin d'être fortuites puisque l'épigramme du poème est tirée du roman : « Mistah Kurtz—he dead. » (*HD*, p. 112)

(« force »), du « geste » (« gesture »), du « mouvement » (« motion ») ou de « l'acte » (« act ») sont frappés eux-aussi du doute conradien qui, tel le ver, ronge toutes les croyances, en fait de véritables fantômes (« shadows »¹⁷³). Par ailleurs, l'« agencement des faits » aristotélicien se réduit à néant puisque chaque « fait » se retrouve sur le même plan temporel : au lieu d'un récit au prétérit qui soulignerait une succession d'actions, on a le fréquentatif « would » qui renforce la modalité itérative du passage alors que l'événement est habituellement de l'ordre du singulier. De plus, l'incident ne s'inscrit pas dans une logique causale mais une logique de l'épisodique, de l'aléatoire, celle du « once ». Cette profonde remise en cause de la notion d'événement s'accompagne en outre de la disparition d'événements essentiels, « fondateurs », dans les romans de Conrad, Lowry et White.

011 *Ellipse de l'événement*

Ce qui est frappant dans nombre de romans de Conrad, c'est que le noyau du livre est une forme de non-événement au sens où celui-ci semble ne pas s'être produit. Au cœur du roman on a un trou noir temporel, un « cœur de ténèbres » impénétrable et mystérieux. Dans *Lord Jim*, l'ellipse porte sur le naufrage du Patna et plus précisément sur les raisons de la désertion de Jim. Jameson avance donc le paradoxe apparent d'un événement central qui n'est autre que « *l'analyse et la dissolution de l'événement* »¹⁷⁴. Dans *Heart of Darkness*, la plongée de Kurtz dans la « wilderness » et sa décision de rompre avec la civilisation sont éludées. En outre, la rencontre tant attendue de Marlow avec Kurtz n'apporte rien de plus en fin de compte, et elle se voit traitée en quelques pages et un maigre dialogue, alors que les trois-quarts du roman l'avaient annoncée. Dans *Nostromo*, c'est le moment du basculement « existentiel » de Nostromo, lors de son séjour sur une des îles Isabelle, qui a disparu.

De même, le noyau de l'action et de la rupture est éludé dans *Under the Volcano*, qu'il s'agisse de la séparation du Consul et d'Yvonne ou d'une déchirure plus ancienne, celle de l'épisode du sous-marin *Le Samaritain*, pour lequel le Consul avait été soupçonné d'avoir ordonné que soient brûlés les officiers allemands. Dans *Lunar Caustic*, la plongée et le basculement dans la « folie » de Bill Plantagenet ne seront pas élucidés. Dans *Under*

¹⁷³ Conrad compare le doute à un ver qui ronge tout sur son passage et notamment la croyance en la validité de conduites toutes tracées : « [...] the most obstinate ghost of man's creation, of the uneasy doubt uprising like a mist, secret and gnawing like a worm, and more chilling than the certitude of death – the doubt of the sovereign power enthroned in a fixed standard of conduct », (*LJ*, p. 80). Les modèles de conduite à suivre comptent effectivement parmi leurs mots d'ordre ceux d'action et d'événement : en un sens Conrad les déconstruit dans le passage étudié.

¹⁷⁴ Jameson souligne en effet que cette ellipse du fait se fait ressentir non seulement sur le plan de la narration puisque Marlow ignore les raisons et le déroulement du naufrage, mais aussi sur celui de l'événement lui-même comme expérience vécue, comme histoire : « The "event" in *Lord Jim* is the analysis and dissolution of the event. The originality of the text goes well beyond the conventional redoubling of plot and fable (Aristotle), *discours* and *histoire* (Benveniste), the conventional distinction between the exposition and "rendering" of narrative events and those events as sheer data, raw material, anecdotal precondition. [...even the] "real story" itself is for Conrad hollow and empty [...] » (Fredric Jameson, *The Political Unconscious, Narrative as a Socially Symbolic Act*, Ithaca, New York : Cornell UP, p. 257).

the Volcano, le temps semble s'être arrêté à partir de l'ellipse de l'épisode du *Samaritain*, obscur épisode de la vie du Consul dont il ne sera question que sur le mode de l'allusion. Le Consul, alors qu'il observe la photo du *Samaritain*, navire allemand qu'il avait capturé et dont les officiers furent brûlés dans les fourneaux, s'interroge sur le brusque coup d'arrêt porté à sa vie :

It was as though fate had fixed his age at some unidentifiable moment in the past, when his persistent objective self, perhaps weary of standing askance and watching his downfall, had at last withdrawn from him altogether, like a ship secretly leaving harbour at night. Sinister stories as well as funny and heroic had been told about [Hugh's] brother, whose own early poetic instincts clearly helped the legend. While what had given rise to all these reflections was doubtless only the photograph on the wall both were now studying, whose presence there at all must surely discount most of those old stories, of a small camouflaged freighter, at which the Consul suddenly gestured with replenished toothmug [...]. (UV, pp. 183-184)

Tout comme le naufrage du *Patna* pour Jim, cet épisode est déterminant pour le Consul mais il ne sera jamais raconté en détail et la responsabilité exacte du Consul restera en suspens. Seules des « histoires » circulent à propos de l'exécution sommaire des officiers du *Samaritain* et ces histoires se démultiplient du fait même de l'absence d'un récit unique et véridique ou du moins accepté comme tel. Un autre épisode marquant est celui de la mort du Consul et tout le premier chapitre tourne autour sans que ce dernier soit jamais relaté, si ce n'est sous forme d'allusion ou d'ellipse telle que la suivante : « **[b]ut three sleepless nights later an eternity had been lived through : grief and bewilderment at an unassimilable catastrophe had drawn them together** » (UV, p. 8). Laruelle parle aussi de la béance (« gap ») provoquée par le départ de Hugh à la suite de la mort du Consul. L'ellipse, la béance, prennent ici une valeur qui dépasse de loin le niveau référentiel, celui de l'intrigue. Cette faille prend des allures de symptôme d'une société qui n'arrive pas à « recoller les morceaux », retrouver un fil directeur puisque Laruelle enchaîne sur l'incapacité de l'action (celle qu'envisageait Hugh) et de l'art (le film qu'il projetait de faire) de mener le « bateau » de la civilisation ailleurs qu'au naufrage (le *Patna*) ou au carnage (le « Samaritan ») :

Hugh left a gap. In a sense he had decamped with the last of his illusions. For Hugh, at twenty-nine, still dreamed, even then, of changing the world (there was no other way of saying this) through his actions-just as Laruelle, at forty-two, had still then not quite given up hope of changing it through the great films he proposed somehow to make. [...] And so far as he knew they had not changed the world in the slightest. (UV, p. 9)

Dans *Voss*, la décision de Voss de quitter son pays natal et de partir dans le « bush » reste énigmatique comme si on n'était plus dans un monde de la causalité maîtrisée mais au contraire un monde où la causalité est remplacée par une béance. Tout son parcours depuis son enfance est d'ailleurs marqué par de brusques revirements inexplicables et la première rupture, celle d'avec sa famille reste inexplicée et brutale :

The still white world was flat as a handkerchief at that hour, and almost as manageable. Finally he knew he must tread with his boot upon the thrusting face of the old man, his father. [...] Then when he had wrung freedom out of his

protesting parents, [...] he did wonder at the purpose and nature of that freedom. [...] But the purpose and nature are never clearly revealed. Human behaviour is a series of lunges, of which, it is sometimes sensed, the direction is inevitable. (V, p. 14)

011 Disparition progressive de l'action

Dans Voss, l'action est dérisoire et pour ainsi dire inexistante : « **Yet a variety of incidents did also occur, or were created out of the void of inactivity, mostly quite trivial events, but which uneasy minds invested with a light of feverish significance** » (V, p. 284). Et pourtant, à la suite de cette remarque, deux événements vont être racontés sans que le moment de leur occurrence soit précisé, autrement dit hors de toute séquence logique ou temporelle. Il s'agit tout d'abord de la perte du bétail qui est annoncée comme suit : « **There was the morning, for instance, when their cattle disappeared** » (V, p. 284). Le second incident est celui des grains de moutarde plantés par Palfreyman : « **About this time there occurred also the incident of the mustard and cress** » (V, p. 286). Dans ces deux cas il est à noter que l'anaphorique « the » (« the morning ») et le déictique « this » (« this time ») ne sont pas rattachés à un point précis de la diégèse ni de la narration : l'ancrage et les repères restent flottants malgré ces opérateurs de fléchage¹⁷⁵. L'action semble d'autant plus dérisoire qu'elle peine à se détacher de l'uniformité des saisons, ici celle de la pluie :

The days were possessed of a similarity of sickness and rain, and foraging for firewood, as they dripped slowly, or blew in gusts of passionate vengeance, or stood quite still for intervals of several hours, in which the only sound was that of passive moisture. Yet a variety of incidents did also occur, or were created out of the void of inactivity, mostly quite trivial events, but which uneasy minds invested with a light of feverish significance. (V, p. 284)

L'usage récurrent de la syllepse mêlant le plan des hommes (« sickness », « passive ») et celui de la nature (« rain », « moisture ») dans les expressions « a similarity of sickness and rain » ou encore « passive moisture », renforce encore l'absence d'autonomie de la ligne tracée par les hommes vis-à-vis du cours des saisons. Lorsque parallèle il y a entre ligne des actions (ou ligne logico-temporelle) et rythme naturel, il s'agit d'une même léthargie. Dans les autres cas, le lecteur est frappé par l'hiatus entre l'énergie dépensée par les hommes et l'indifférence du rythme naturel des saisons. Comme le souligne Carolyn Bliss, les événements ou incidents dans Voss sont de l'ordre de l'épisodique ou de l'épiphanie, moments que séparent des ellipses inexpliquées. Au lieu d'une logique séquentielle des actions, la logique est celle de l'aléatoire :

Structurally, the novels tend towards episode and epiphany, White's preference for the latter perhaps owed to Joyce. The episodic progress of plot, interrupted by frequent and sometimes unexplained gaps in time, suggests a world in which human actions are rarely attuned to nature's rhythmic constancy¹⁷⁶.

¹⁷⁵ Cette utilisation d'opérateurs de fléchage, dans la terminologie énonciative, correspond à une caractéristique du style de White. Très souvent, il les utilise alors que la situation n'a pas été déterminée auparavant ; l'effet produit est celui d'une forte visualisation pour le lecteur, dépourvue néanmoins de repérages chronologiques ou tout simplement diégétiques précis. Il y a un ancrage fort mais dans une situation qui, elle, reste déconnectée de tout autre repère.

A Sydney, pôle inversé du désert australien, l'absence d'action et d'événements est souvent teintée d'ironie : « *[Belle's wedding] was the most important event in the merchant's house since the departure of the expedition* » (V, p. 310).

De même, les incidents rapportés par Marlow dans *Heart of Darkness* ne s'inscrivent pas toujours dans une logique temporelle mais obéissent parfois à la même loi de l'aléatoire : « *'Oh, these months ! Well, never mind. Various things happened. One evening a grass shed full of calico [...] burst into a blaze [...]* » (HD, p. 52). Néanmoins, le récit de la progression du vapeur reste globalement linéaire. Quant à *Under the Volcano*, c'est une forme de tragédie moderne et l'on pourrait citer à son endroit la fameuse phrase de Lacan à propos d'une autre tragédie, l'*Antigone* de Sophocle : « *[...] pas l'ombre d'une péripétie. Tout est donné au départ, et les courbes n'ont plus qu'à s'écraser les unes sur les autres comme elles peuvent* »¹⁷⁷.

On a bien plusieurs « lignes » ou fils directeurs de la diégèse, le voyage en bus, la promenade à cheval de Hugh et Yvonne dans les bois, l'errance du Consul et de Hugh et Yvonne partis à sa recherche, mais tous ces tracés, toutes ces « courbes » finissent par « s'écraser les unes sur les autres » au fond de la barranca ! La ligne de l'aventure s'est elle-même vidée de son sens : Hugh dit de son expérience à bord du *Philoctetes* qu'elle était vide, dépourvue d'action et de danger, contrairement aux récits de Conrad qui lui avaient fait espérer des typhons :

Hugh, far from aspiring to be a Conrad, as the papers suggested, had not then read a word of him. But he was vaguely aware Conrad hinted somewhere that in certain seasons typhoons were to be expected along the China coast. This was such a season; here, eventually, was the China coast. Yet there seemed to be no typhoons. Or if there were the Philoctetes was careful to avoid them. From the time she emerged from the Bitter Lakes till she lay in the roads at Yokohama a dead monotonous calm prevailed. Hugh chipped rust through the bitter watches. Only they were not really bitter; nothing happened. (UV, pp. 162-163).

L'action s'est évanouie (« nothing happened ») ; le rythme et le suspense du roman d'aventures ont disparu (« a dead monotonous calm »). Ne reste que la forme externe de l'aventure, le bateau, et c'est encore beaucoup dire puisqu'il est rouillé. L'action est une forme rouillée, usée, qui n'a plus cours au début du vingtième siècle. En termes deleuziens, on peut dire que *Heart of Darkness*, *Under the Volcano* et *Voss* refusent la suprématie d'une ligne logico-temporelle avec pour noyau l'action ou l'intrigue qui tracerait un trajet rectiligne dans un espace strié.

La ligne, l'enchaînement ou encore la progression d'un point au suivant, d'une action ou d'un événement au suivant, d'une étape à l'autre selon une dynamique prédéterminée ou du moins identifiable a posteriori—en d'autres termes « striée »—n'est plus de mise. Car le point, ici l'action ou la fonction, ne s'intègrent pas dans une logique narrative rigoureuse. Qui plus est, l'action n'est plus perçue comme un point, une unité divisible et assignable sur un tracé gradué et quantitatif mais comme une qualité et en ce sens

¹⁷⁶ Carolyn Bliss, *Patrick White's Fiction, The Paradox of Fortunate Failure*, New York : St Martin's Press, 1986, p. 197.

¹⁷⁷ Lacan, *L'Éthique de la psychanalyse*, op. cit., p. 316.

évasive. L'action ne correspond pas à ces « intervalles déterminés » ou ces « coupures assignées » propres à l'espace strié¹⁷⁸. La ligne que dessine *Heart of Darkness*, *Under the Volcano* et *Voss* est donc en ce sens plus proche de ce que Deleuze appelle la ligne nomade, une ligne « **qui ne va plus d'un point à un autre, mais passe entre les points** » une ligne « **sans commencement ni fin** »¹⁷⁹. C'est pourquoi *Heart of Darkness*, *Under the Volcano* et *Voss* ne s'ordonnent pas autour d'une suite linéaire de « points » ou d'actions qui s'enchaînent logiquement mais autour de « trajets » individuels dont la description donne une idée plus adéquate que le récit d'actions.

011 Description de l'événement dans son déroulement

Dans *Heart of Darkness*, tout est toujours en cours de déroulement. D'où l'importance d'adjectifs comme les participes présents adjectivés : la valeur de la forme « be+ing », c'est justement de signaler une activité en cours indépendamment de tout commencement ou de toute fin. Les linguistes disent que contrairement à la forme simple qui envisage un fait globalement, la forme « be+ing » présente l'événement en cours de déroulement sans que ses frontières à gauche et à droite (début et fin de l'événement) soient forcément précisées, autrement dit sans qu'on puisse situer l'événement comme un point sur une ligne imaginaire du temps¹⁸⁰. L'« action » principale de *Heart of Darkness*, c'est la progression du vapeur et elle est décrite par une énumération de participes présents :

Watching a coast as it slips by is like thinking about an enigma. There it is before you—smiling, frowning, inviting, grand, mean, insipid, or savage, and always mute with an air of whispering, Come and find out. This one was almost featureless, as if still in the making, with an aspect of monotonous grimness. The edge of a colossal jungle, so dark-green as to be almost black, fringed with white surf, ran straight, like a ruled line, far, far away along a blue sea whose glitter was blurred by a creeping mist. The sun was fierce, the land seemed to glisten and drip with

¹⁷⁸ Dans *Mille Plateaux*, Deleuze et Guattari essaient de définir deux formes d'espace, l'espace strié et l'espace lisse. Le premier correspond aux sociétés organisées selon la verticale et l'horizontale, un système « dimensionnel » alors que l'espace lisse est celui d'une « diagonale à travers la verticale et l'horizontale », un système « directionnel » (Gilles Deleuze et Félix Guattari, *Mille Plateaux*, Paris : Minuit/Critique, 1980, pp. 596-597). Ce qui est particulièrement intéressant ici, c'est l'analogie que l'on peut faire entre ligne logico-temporelle et ligne caractéristique d'un espace « strié » au sens où « dans l'espace strié, les lignes, les trajets, ont tendance à être subordonnés aux points [...] d'un point à un autre » alors que dans l'espace lisse « les points sont subordonnés au trajet » (p. 597).

¹⁷⁹ *Ibid.*, p. 621.

¹⁸⁰ Ces remarques sont inspirées de la linguistique énonciative héritée de Culioli. Jeanine Bouscaren et Jean Chuquet en résument les principes dans un ouvrage de synthèse, *Grammaire et textes anglais. Guide pour l'analyse linguistique* (Paris : Ophrys, 1987). Une des valeurs de la forme « be+ing » est l'actualisation, c'est-à-dire le repérage par rapport à un point de vue bien défini (*Grammaire et textes anglais*, p. 16). Ce point de vue et le fait que l'action soit en déroulement sont plus importants que le début et la fin de l'action. En effet, « la valeur aspectuelle propre à la forme be+ing est une valeur d'inaccompli » et « [c]'est de là que viendra qu'avec be+ing on s'intéresse à l'activité et jamais au résultat ou au terme de cette activité » (*Grammaire et textes anglais*, p. 16).

steam. Here and there greyish-whitish specks showed up clustered inside the white surf, with a flag flying above them perhaps. (HD, pp. 39-40)

Si le verbe est effectivement « l'organe linguistique de l'événement »¹⁸¹, il est, chez Conrad, constamment affaibli par des formes participiales (passées ou présentes) ou adjectivales. L'importance des adjectifs et des participes présents donne à l'ensemble du passage une valeur atemporelle. D'autre part, la description insiste beaucoup sur les couleurs mais celles-ci se refusent elles aussi à entrer dans une logique du point, elles sont toujours entre deux nuances : un vert qui vire sur le noir (« so dark-green as to be almost black », p. 39), une couleur indéfinissable qui hésite entre le gris et le blanc (« greyish-whitish », p. 40). Le suffixe en « -ish » brouille les contours de la couleur et les deux couleurs s'annulent. La ponctualité est l'un des sèmes véhiculés par le mot « speck » mais il se noie littéralement dans la houle (« greyish-whitish specks clustered inside the white surf »). En ce sens, *Heart of Darkness* n'est pas un roman où la « mise en intrigue »—telle que l'entendent Ricoeur ou encore Brooks (« plot »), soit primordiale. Puisque ce n'est « que dans l'intrigue que l'action a un contour, une limite »¹⁸², le roman de Conrad s'inscrit bien en porte-à-faux avec l'écriture logico-temporelle propre à la « mise en intrigue ». Il en est de même dans *Under the Volcano* et *Voss* où, bien souvent, la description l'emporte sur l'action

b.011La description prend le pas sur l'action

Si l'action est minoritaire dans *Heart of Darkness*, *Under the Volcano* et *Voss*, qu'en est-il du statut des descriptions ? Participent-elles d'une logique temporelle qui procède du modèle de la ligne ? L'intrigue est considérée comme une suite linéaire d'actions, ce qui correspond à une définition traditionnelle de la temporalité dans le roman, alors que la description oblige à faire une pause dans le récit des événements. Une description peut très bien décrire une action en train de se dérouler mais elle occasionne presque toujours un ralentissement. Ce ralentissement peut aller jusqu'à la stase lorsque l'on a, par exemple, la description d'un lieu, d'un personnage ou encore d'une scène. Dans les romans de Conrad, Lowry et White, nombreux sont les « tableaux », ces scènes décrites avec minutie, pour lesquelles ce sont les indices avant tout qui sont porteurs de sens. Dans *Heart of Darkness* tout se « passe » au niveau des indices bien plus que des fonctions pour reprendre la terminologie de Barthes. Si l'on accepte avec Barthes qu'une fonction est une « unité de contenu »¹⁸³, alors les descriptions chez Conrad, Lowry et White sont en ce sens peu fonctionnelles. Elles sont indicielles au sens où elles renvoient non pas à « **un acte complémentaire et conséquent, mais à un concept plus ou moins diffus, nécessaire cependant au sens de l'histoire** »¹⁸⁴. Un exemple frappant en

¹⁸¹ Paul Ricoeur déclare ainsi dans son article « Événement et sens » : « Le verbe, comme le linguiste Guillaume l'avait étonnamment diagnostiqué, est l'organe linguistique de l'événement. » (*L'espace et le temps*, Actes du XXIIème Congrès de l'Association des Sociétés de Philosophie de langue française [Dijon, 29-31 août 1988], Paris : Vrin, 1991, p. 10).

¹⁸² Paul Ricoeur, *Temps et récit, Tome I, L'intrigue et le récit historique*, Paris : Seuil/Points Essais, 1983, p. 81.

¹⁸³ Barthes, « L'analyse structurale des récits » dans *L'aventure sémiologique*, op. cit., p. 177.

est le début de nos trois romans. Chacun d'eux s'ouvre sur une description, même si dans *Voss* le roman débute sur un dialogue, qui est cependant très vite remplacé par de longs passages de description.

Conrad affectionne tout particulièrement les descriptions, et il le remarque amèrement après l'échec relatif de *The Return* dont les dialogues et l'analyse des sentiments entre une femme et son mari restent faibles¹⁸⁵ : « **it is evident that my fate is to be descriptive and descriptive only. There are things I must leave alone** »¹⁸⁶. Les premières pages de *Heart of Darkness* sont comme le dévoilement d'un véritable tableau, avec la description du bateau à voile sur lequel se trouve Marlow, le *Nellie*. Le roman s'ouvre sur la découverte du « yawl » puis très vite le regard embrasse un vaste arrière-plan qui comprend la Tamise, la terre ferme et le ciel. L'imagination est tout de suite frappée par une impression d'inertie à laquelle contribuent une pléthore de verbes d'état ou de verbes au sémantisme statique (« **was, seemed, resembled, sat, stand still, rested** ») et un aplanissement, une latéralité très marqués :

The sea-reach of the Thames stretched before us like the beginning of an interminable waterway. In the offing the sea and the sky were welded together without a joint, and in the luminous space the tanned sails of the barges drifting up with the tide seemed to stand still in red clusters of canvas sharply peaked, with gleams of varnished sprits. A haze rested on the low shores that ran out to sea in vanishing flatness [...] The old river in its broad reach rested unruffled at the decline of day, after ages of good service done to the race that peopled its banks, spread out in the tranquil dignity of a waterway leading to the uttermost ends of the earth. (HD, pp. 27-28)

Cette description de l'embouchure de la Tamise évoque certains tableaux de Turner du fait de la présence de la brume (« haze ») qui enlève aux contours leur netteté. L'expression qui décrit le ciel et la mer « soudés » ensemble sans que la jointure soit visible (« **the sea and the sky were welded together without a joint** ») pourrait s'appliquer à un tableau de Turner en particulier, qui rappelle *Heart of Darkness* par sa qualité picturale et son titre, « Shade and Darkness—the evening of the Deluge »¹⁸⁷. Ce tableau est lui aussi empli d'un espace lumineux (« luminous space »). Les contours flous et l'impression de latéralité vont de pair avec la récurrence du motif de la brume : elle donne l'impression que le ciel (principal vecteur de verticalité) est diminué et sa nature hybride mêlant l'air et l'eau vient renforcer l'impression de brouillage. Indistinction, latéralité, stase sont plus des indices que de véritables fonctions. Une si forte teneur indiciaire donne à tout le passage une cohérence et une unité paradigmatiques qu'une logique fonctionnelle syntagmatique ne lui donnerait pas. On retrouve bien là les

¹⁸⁴ *Ibid.*, pp. 178-179.

¹⁸⁵ C'est en effet l'analyse qu'en fait Ian Watt dans *Conrad in the Nineteenth Century*, Londres : Chatto and Windus, 1980, p. 128.

¹⁸⁶ Lettre du 29 septembre 1897 dans Edward Garnett (éd.), *Letters from Conrad, 1895 to 1924*, Londres : Nonesuch Press, 1928, p. 94.

¹⁸⁷ La seule différence flagrante est que le tableau de Turner évoque un tourbillon, un vortex, plus que l'aplanissement ici suggéré.

fondements de l'écriture « spatiale ». Les seuls verbes qui ne soient pas d'état et qui donc s'apparentent a priori plus aux fonctions, sont soit purement descriptifs d'un état (« shone, sat, lying, brooding »), soit des verbes d'action dont la valeur « fonctionnelle » est amoindrie (« was ending, sank low »). L'omniprésence des adjectifs dans la prose conradienne est une marque de cette logique indicielle dans le droit fil d'une écriture spatiale. D'ailleurs, il s'agit souvent de participes passés ou de participes présents adjectivés (« **cruising, bound down, welded, tanned, drifting up, peaked, varnished, vanishing, condensed, brooding** »¹⁸⁸) : ceci dénote là encore une démarche qui tend à « défonctionnaliser » les actions en transformant des verbes en adjectifs. L'« insistance adjectivale » dont se plaint Leavis lui a été reprochée par un grand nombre de critiques :

The same vocabulary, the same adjectival insistence upon inexpressible and incomprehensible mystery, is applied to the evocation of human profundities and spiritual horrors; to magnifying a thrilled sense of the unspeakable potentialities of the human soul. The actual effect is not to magnify but rather to muffle¹⁸⁹.

Il semble néanmoins que loin de brouiller les perspectives (« muffle »), cette récurrence des adjectifs donne une tonalité qui reflète un mouvement d'ensemble du roman. L'insistance adjectivale porte en effet sur deux mouvements parallèles, l'un de latéralité et d'horizontalité illustré par le flux et reflux du fleuve et l'autre de verticalité descendante du soleil qui se couche et du paysage qui tombe dans l'obscurité (« darkness »). Ces schèmes spatiaux ont une valeur proleptique au sens où ils annoncent un autre flux et reflux qui est celui de la mémoire et une autre descente qui est la plongée dans le passé et son obscurité. Sans recours aux fonctions, on connaît déjà l'« intrigue » de par les indices : ce sont les adjectifs qui « portent » l'action. Mais contrairement au récit qui « **“oriente” fortement et fermement l'acte rétrospectif-prospectif de la lecture** », **la description permet une activité de lecture « plus flottante, moins programmée, portant sur des listes de termes souvent permutable, organisés en réseaux à orientation multiple** »¹⁹⁰. Les termes « permutable » et « organisés en réseaux à orientation multiple » sont ici les adjectifs : ils décrivent des velléités contradictoires, une velléité de mouvement (« cruising »¹⁹¹, « drifting ») et une autre, opposée, de repos (« still », « motionless ») ; des moments d'illumination presque mystique (« luminous », « meditative », « exquisite », « unstained », « radiant », « diaphanous ») puis une plongée dans les ténèbres (« dark », « mournful », « brooding », « sunken »). Au lieu d'« orienter fortement et fermement la lecture », ces adjectifs dénotent un mouvement de flux et reflux qui est effectivement celui de la mémoire et de la quête herméneutique.

Le début de *Under the Volcano* possède lui aussi une forte teneur indicielle mais peut-être plus encore dans l'usage insistant des prépositions que dans celui des adjectifs. Alors que le début d'un roman est souvent le moment de prédilection de l'exposition des

¹⁸⁸ Cette liste d'adjectifs est tirée des deux premiers paragraphes de *Heart of Darkness*, p. 27.

¹⁸⁹ F. R. Leavis, *The Great Tradition, Harmondsworth : Penguin, 1962 (1ère édition 1948)*, pp. 196-197.

¹⁹⁰ Philippe Hamon, *Du Descriptif*, Paris : Hachette, 1993, p. 42.

¹⁹¹ Tous les adjectifs cités ici sont pris dans les deux premières pages du roman.

personnages et de l'action, les protagonistes n'apparaissent ici qu'au quatrième paragraphe et qui plus est, de manière anonyme : « **two men in white flannels** » (UV, p. 4). Marlow n'était, lui aussi, apparu qu'au quatrième paragraphe mais le roman commençait par l'évocation du *Nellie*, le bateau sur lequel il se trouvait et dès le deuxième paragraphe, il était question de lui indirectement au travers du possessif pluriel « us » : « **The sea-reach of the Thames stretched before us [...]** » (c'est moi qui souligne). Dans *Under the Volcano*, le coup d'oeil panoramique qui se resserre et se penche sur Laruelle et Vigil est plus lent mais une métaphore similaire est suggérée par le mouvement du soleil qui se couche et de la mémoire qui plonge dans les ténèbres du passé. L'image du soleil couchant est associée à celle du parapet : on passe de la clarté aux ténèbres, de Vigil et Laruelle à la procession funéraire qu'ils observent en contrebas du parapet, de l'insouciance de la vie et du loisir à la gravité de la mort (le jour des morts) et d'une guerre qui vient tout juste d'éclater (novembre 1939):

Towards sunset on the Day of the Dead in November, 1939, two men in white flannels sat on the main terrace of the Casino [...] their racquets [...] lay on the parapet before them. As the procession winding from the cemetery down the hillside behind the hotel came closer the plangent sounds of their chanting were borne to the two men; they turned to watch the mourners [...] (UV, p. 4, c'est moi qui souligne).

Deux images se mêlent, celle d'une plongée irrémédiable vers les ténèbres (« downhill » est un véritable refrain dans tout le roman) et celle d'un seuil, le parapet, qui vient d'être franchi et qui annonce celui qui sépare le présent du passé puisque Laruelle s'apprête à y replonger. Ce parapet est aussi celui qui sépare la vie de la mort du Consul puisqu'il est associé à la « barranca », et Laruelle ne manque pas de s'y rendre quelques pages plus loin :

The road, which was terrible and full of potholes, went steeply downhill here; he was approaching the little bridge over the barranca, the deep ravine. Halfway across the bridge he stopped; he lit a new cigarette from the one he'd been smoking, and leaned over the parapet, looking down (UV, p. 15).

Les prépositions « over » et « down » sont récurrentes et elles expriment un mouvement contradictoire : celui d'une plongée dans le passé (« down ») tout en y jetant un coup d'oeil depuis la passerelle rassurante du présent et de la vie (« over the parapet », « bridge over »). La vue panoramique du début nous présente une vue qui surplombe Quauahuac (« overlooking one of these valleys », p. 3) ; Laruelle a une vue plongeante sur la procession (« leaning forward intently », p. 4) ; le soleil décline (« the sun coming down », p. 7) ; les vautours fondent vers le sol (« **sleepy vultures, high overhead, deployed downwind** », p. 7) ; le bus s'enfonce dans le ravin (« **the little overloaded bus, Tomalin : Zócalo, jounced past him downhill toward the barranca**, p. 7). Le début du roman qui, tel une caméra, se penche sur Quauahuac, Laruelle qui se penche par dessus le parapet puis au dessus de la « barranca » et qui métaphoriquement se penche sur son passé et celui du Consul, autant d'images spatiales qui invitent le lecteur lui-même à faire ce saut métaphorique et à plonger dans l'histoire du Consul. Une fois de plus, les indices spatiaux, ici les prépositions qui indiquent à la fois un resserrement du champ de vision et un regard plongeant, orientent la lecture mais d'une manière plus détournée et moins directive que ne le feraient des fonctions.

Dans *Voss*, la première scène est également descriptive mais non pas d'un paysage : il s'agit en fait de la rencontre entre Voss et Laura dans le salon des Bonner. Cette entrée en matière est on ne peut plus traditionnelle, à ceci près que c'est une fois encore dans les indices qu'on trouve annoncées les grandes articulations du texte : l'opposition entre le désert (le « bush ») et la ville (Sydney), entre l'ouvert et le fermé. Les personnages ne sont pas décrits à proprement parler, leur apparence vestimentaire exceptée. Ce qui frappe le lecteur d'emblée, c'est le décorum, le véritable rituel d'introduction d'un étranger dans le monde fermé des Bonner. La pièce dans laquelle se trouve Laura est décrite comme un bastion fermé sur lui-même, protégé de l'extérieur et de la lumière par des volets à demi-clos. Voss, dont le nom allemand évoque la lumière¹⁹², est donc doublement intrus et il se voit d'ailleurs qualifié d'étranger avant toute chose : « ***There is a man here, miss [...] a kind of foreign man*** » (V, p. 7). Laura est, elle aussi, décrite comme une forteresse fermée sur elle-même : « ***She would seldom come out of herself for choice, for she was happiest shut with her own thoughts [...]*** », (V, p. 7). Cet enfermement est tel que la jeune femme ne semble s'exprimer qu'indirectement. L'utilisation de l'hypallage à son propos est presque systématique : « ***her Sunday dress sighed*** » (V, p. 7), « ***the stiff skirt, of a deep, lustrous blue, added several syllables to her decision*** » (V, p. 8). Dès les premiers paragraphes, le lecteur a le sentiment d'une atmosphère confinée et oppressante, que l'apparition de Voss ne pourra que faire évoluer.

Une autre image que celle de l'ouvert et du fermé est celle de la broderie, du tissage et du cadre. La société bourgeoise de Sydney dont la maison des Bonner est un exemple, fonctionne sur des cadres et des catégories aussi stricts que contraignants. Voss n'appartient pas à cette société : il détonne dans le tableau-cadre bourgeois. C'est pourquoi la métaphore filée du cadre est si présente dès les premières lignes du roman :

'There is a man here, miss, asking for your uncle,' said Rose ; And stood breathing. 'What man ?' asked the young woman, who was engaged upon some embroidery of a difficult nature, at which she was now forced to look more closely, holding the little frame to the light. 'Or is it perhaps a gentleman ?' (V, p. 7, c'est moi qui souligne)

L'ironie dramatique dans cette ouverture consiste en une superposition du plan littéral et du plan figuré. En effet, si le signifiant « Voss » évoque la lumière de par sa sonorité, alors Laura est en train de voir si elle peut le faire entrer dans le *cadre* de sa broderie ainsi que dans le *cadre* établi par la bourgeoisie de Sydney, celui de la catégorie du « gentilhomme ». Elle lève en effet son cadre en direction de la lumière (« holding the little frame to the light ») et donc par contiguïté en direction de Voss en même temps qu'elle se demande si ce dernier rentrera dans le cadre figuré de la catégorie des gentilshommes. Cette métaphore revient un peu plus loin lorsque Laura, au lieu de tenir compte du décorum qui sied à une telle situation, décide de recevoir Voss dans la pièce où elle se trouve et non dans le petit salon réservé pour ce genre d'occasion : elle a donc dérogé à la règle, elle est sortie du *cadre* de la bienséance et cette décision s'accompagne d'une remarque apparemment triviale mais qui résume cependant son erreur : elle est sortie du cadre en faisant un écart dans sa broderie et dans son rôle

¹⁹² Cf supra, p. 76.

d'hôtesse (« she had overstitched », V, p. 8). Or, tout le roman va consister à faire coïncider différents points de vue, différents *cadres* de pensées, celui de Voss et celui de Laura, mais aussi celui de la bourgeoisie de Sydney et celui des aborigènes. Ces détails peuvent passer inaperçus à première lecture mais ils tissent petit à petit ces « **réseaux à orientations multiples** »¹⁹³ dont parle Hamon à propos des descriptions, et suscitent cette « **lecture plus flottante, moins programmée** »¹⁹⁴ qui fait appel à une lecture transversale que nous avons appelée spatiale, non pas orientée d'une fonction à l'autre, d'une action à la suivante mais dans tous les sens. C'est une lecture qui tient plus de l'association d'idées plus ou moins consciente que d'une lecture totalement dirigée.

En résumé, on a bien des actions dans nos trois romans mais elles ne semblent pas déterminer la progression et la cohérence du récit. Elles sont très éloignées des « fonctions » telles que Propp ou Barthes les conçoivent. Loin de fournir la colonne vertébrale du récit, elles sont purement indicielles et considérées le plus souvent sur le mode spectaculaire et non un mode pragmatique, c'est-à-dire comme pur spectacle qui oriente la lecture plutôt que comme un chaînon d'une séquence de fonctions. C'est pourquoi les actions sont plus souvent décrites que narrées chez Conrad, Lowry et White. Comme le souligne Genette, la description n'est pas uniquement un problème de contenu mais plutôt de regard porté sur les événements, selon qu'on les considère « comme purs procès » ou bien « comme des spectacles » :

Il faut observer enfin que toutes les différences qui séparent description et narration sont des différences de contenu, qui n'ont pas à proprement parler, d'existence sémiologique : la narration s'attache à des actions ou des événements considérés comme purs procès, et par là même elle met l'accent sur l'aspect temporel et dramatique du récit ; la description au contraire, parce qu'elle s'attarde sur des objets et des êtres considérés dans leur simultanéité, et qu'elle envisage les procès eux-mêmes comme des spectacles, semble suspendre le cours du temps et contribue à étaler le récit dans l'espace¹⁹⁵.

Cette prédominance du regard par rapport à l'action est propre à Conrad, Lowry et White et se situe dans le droit fil de la rupture épistémologique qui a frappé le début du XX^e siècle : un événement existe autant dans une conscience et déformé par cette conscience que par lui-même. Par conséquent, même si un narrateur extradiégétique à la troisième personne semble garder les rênes, le récit reproduit en fait pour une bonne part les pensées des personnages. A la narration kaléidoscopique et brouillée de *Lord Jim* et *Heart of Darkness* correspond une vision du monde éclatée et remplie d'interrogations. Le récit télescopé de *Under the Volcano* et de *Lunar Caustic* reflète une appréhension d'un monde dans ce qu'il a de chaotique alors que la prédilection de *Voss* pour des figures de l'écartèlement et d'une fusion paradoxale révèle une « Weltanschauung » personnelle divisée entre limitation et transcendance. Ces remarques restent schématiques et seront développées plus en détail dans le troisième chapitre lorsque nous essaierons de voir

¹⁹³ Il s'agit de l'expression que nous avons analysée un peu plus haut dans Hamon, *op. cit.*, p. 42.

¹⁹⁴ *Ibid.*, p. 45.

¹⁹⁵ Genette, *Figures II*, p. 59.

dans quelle mesure une écriture spatiale informe la composition de nos romans. Elles permettent cependant de rappeler qu'un regard ou encore une vision est à l'origine de leur création. Elles rejoignent en ce sens la prédilection de la description pour le regard qui, comme le rappelle Valéry, apporte à la fiction un ordre qui, s'il n'est pas nécessaire ni prédéterminé, reste cependant authentique dans son indétermination même :

Une description se compose de phrases que l'on peut, en général, intervertir : je puis décrire cette chambre par une suite de propositions dont l'ordre est à peu près indifférent. Le regard erre comme il veut. Rien de plus naturel, rien de plus vrai que ce vagabondage, car ... la vérité, c'est le hasard¹⁹⁶.

La vérité, c'est le hasard d'un oeil qui se porte d'une manière toute particulière sur un objet et qui en dit autant sur le regard que sur le spectacle. Dans *Heart of Darkness*, *Under the Volcano* et *Voss*, l'action est vidée de son sens et laisse place à une écriture plus indicielle que fonctionnelle qui se manifeste notamment par l'importance des passages descriptifs. Un troisième point dans la remise en cause d'une écriture logico-temporelle est la récurrence des moments de stase ou de circularité qui viennent contredire une écriture de la séquence.

c.011Dépassement d'une écriture de la séquence

Une écriture de la séquence suppose une progression, une successivité¹⁹⁷ d'une action à la suivante, d'un épisode au suivant. Le problème chez Conrad, Lowry et White est qu'il est très difficile, comme nous l'avons vu, d'isoler un point précis dans le temps, point de l'action proprement dite, ou encore « fonction » au sens où l'entendaient les formalistes ou encore Barthes. A une écriture de la séquence fondée sur l'enchaînement logique et temporel entre passé, présent et futur, vient se substituer la figure de la stase, tout particulièrement frappante chez Conrad. Le temps se fige et s'arrête, et plus grave encore, il n'est plus possible de le diviser en unités clairement identifiables : il devient une matière informe dont on ne peut se départir. On n'en est que la victime, comme si le temps était bloqué. Certains lieux ont alors une connotation de temps arrêté et sont synonymes d'un temps compact ou encore « spatial » :

Le temps spatial, en effet, appartient au monde de la matière et de la quantité. L'univers de Joseph Conrad est un univers de la qualité et de l'intemporel, où l'individuel s'absorbe dans le symbolique, où les apparences, les phénomènes sont affectés d'une puissante surcharge affective, où nous voyons des consciences heurtées, fragmentées, dépossédées par le choc d'une réalité

¹⁹⁶ Paul Valéry, « Degas, Danse, Dessin », *Oeuvres*, Gallimard, La Pléiade, tome II, pp. 1219-1220.

¹⁹⁷ Ricoeur dit de la succession qu'elle signifie le « refoulement de l'événement » : « [...] la conception du temps comme succession marque paradoxalement le premier refoulement de l'événement en tant qu'incidence, soudaineté. Dire que quelque chose prend place dans le temps, conçu comme l'ordre de l'avant-après selon le nombre [...] c'est déjà ému la force d'irruption, voire de rupture de l'événement. » in Paul Ricoeur, « Événement et sens », *op. cit.*, p. 11. On pourrait dire que, de même que la succession peut être une façon de refouler l'événement, elle est une façon de refouler l'unicité, la spécificité du vécu, du regard et de la conscience. Refuser l'écriture de la séquence, c'est donc réinstaurer une approche phénoménologique de l'événement et de la perception sans ému leur « force d'irruption, voire de rupture ».

***inassimilable, inexplicable et brutale. Le génie de Conrad excelle à exprimer la résistance organique des choses à l'effort de l'organisme humain pour rationaliser le contact : une consistance, une qualité irréductible de l'air, de l'eau font buter contre l'insolite, l'impraticable*¹⁹⁸.**

Il est très significatif que nombre de moments cruciaux soient aussi des non-moments où l'individu « s'englué »¹⁹⁹ dans un monde et un temps dont seule la monstrueuse matérialité transparaît. L'épisode de la fuite de chez le Rajah dans *Lord Jim* en est un des exemples les plus nets et les plus amusants, en ce que le saut salvateur qu'il lui faut effectuer n'est qu'un redoublement parodique du saut qui avait précipité sa perte lorsqu'il avait abandonné les pèlerins à leur sort à bord du Patna. Le chronotope du saut conformément à celui du seuil devrait permettre une évolution de l'intrigue et une précipitation des événements puisqu'il est le « **chronotope de la crise, du tournant d'une vie** »²⁰⁰. Or ici, il n'en est rien et il est même en parfaite contradiction avec la définition qu'en donne Bakhtine :

***Le terme du « seuil » a déjà acquis, dans la vie du langage (en même temps que son sens réel) un sens métaphorique ; il a été associé au moment de changement brusque, de crise, de décision modifiant le cours de l'existence (ou d'indécision, de crainte de « passer le seuil »). [...] En somme, dans ce chronotope le temps apparaît comme un instant, comme s'il n'avait pas de durée, et s'était détaché du cours normal du temps biographique*²⁰¹.**

En fait, le premier saut de Jim, s'il correspond bien à un « tournant de sa vie », n'est pas assumé par ce dernier. Il semble qu'il l'ait subi plus que voulu : « **“I had jumped ...” He checked himself, averted his gaze ...“It seems,” he added** » (LJ, p. 125). Le temps n'apparaît pas « comme un instant » mais il a tout simplement disparu : l'instant du saut s'est volatilisé dans la conscience de Jim, il a disparu dans les oubliettes du refoulement. L'utilisation du plus-que-parfait (« I had jumped ») au lieu d'un passé simple souligne la distanciation de Jim par rapport à l'événement d'autant que le référent dans le passé qui devrait servir de repère pour le plus-que-parfait n'est pas précisé et reste dans le flou. La temporalité introduite par le plus-que-parfait est en complète contradiction avec le « passé narratif »²⁰² ou encore passé simple dont parle Barthes, maillon essentiel d'un « système

¹⁹⁸ Jean Jacques Mayoux, *Vivants Piliers, Le roman anglo-saxon et les symboles*, Paris : Julliard, 1960, p. 152. C'est moi qui souligne.

¹⁹⁹ Je reprends le terme de Mayoux : Conrad s'efforce de « suggérer un monde où l'individu est englué sans espoir » (op. cit., p. 152). L'image de la glu est d'ailleurs explicitement utilisée dans *Lord Jim* pour décrire les moments qui ont précédé le second « saut » de Jim : « his feet were glued to that remote spot » (p. 119). Il n'est pas inintéressant de remarquer que cet engluement est explicitement lié au fait que Jim n'arrive pas à ordonner ses pensées en une chaîne symbolique cohérente : « [h]is feet remained glued to to the planks as if his thoughts were knocking about loose in his head ». (p. 122).

²⁰⁰ « Abordons encore un chronotope imprégné de grande valeur émotionnelle, de forte intensité : le *chronotope du seuil*. Il peut s'associer au thème de la *rencontre*, mais il est notablement plus complet : c'est le chronotope de la *crise*, du *tournant d'une vie*. » (Mikhaïl Bakhtine, *Esthétique et théorie du roman*, Paris : Gallimard, 1978, traduction française de l'édition russe Khoudojestvennaïa Literatoura, Moscou, 1975, p. 389).

²⁰¹ *Ibid.*

de sécurité des Belles-Lettres », dont la fonction consiste avant tout à « unir le plus rapidement possible une cause et une fin ». Avec le plus-que-parfait au contraire, l'événement (le saut) est vécu comme discontinuité pure, irruption de l'arbitraire et absence totale de logique causale ou téléologique puisque le syntagme au passé qu'il est censé précéder n'est pas actualisé mais tout simplement éludé.

Lors de son deuxième saut, celui de sa fuite hors du royaume du Rajah, le chronotope du seuil n'est pas non plus caractérisé par un « changement brusque » mais une progression très lente, une continuité plus qu'une « crise » véritable et l'absence totale de « décision » ! Au lieu d'apparaître « comme un instant, comme s'il n'avait pas de durée »²⁰³ ou encore de se réduire à ce « verbe mince et pur sans densité, sans volume, sans déploiement »²⁰⁴, le temps du saut est cette fois-ci non plus éludé mais interminable :

[... Jim] landed on the other side with a fall that jarred all his bones and seemed to split his head. He picked himself up instantly. He never thought of anything at the time; all he could remember—he said—was a great yell; the first houses of Patusan were before him four hundred yards away; he saw the creek, and as it were mechanically put on more pace. The earth seemed fairly to fly backwards under his feet. He took off from the last dry spot, felt himself flying through the air, felt himself, without any shock, planted upright in an extremely soft and sticky mudbank. It was only when he tried to move his legs and found he couldn't that, in his own words, "he came to himself". (LJ, p. 230, c'est moi qui souligne)

Paradoxalement, tout se passe comme si Jim n'arrivait littéralement pas à se désengager d'un temps spatial au ralenti, et comme s'il n'arrivait pas à vivre le moment de l'action autrement qu'en décalé. C'est en effet une impression de passivité qui ressort de tout le passage puisque tous ses mouvements sont mécaniques (« mechanically ») et qu'il a l'impression que c'est la terre qui bouge sous ses pieds et non l'inverse. De même, il se sent « voler dans les airs » (« felt himself flying through the air ») puis retomber dans la vase (« felt himself [...] planted upright in an extremely soft and sticky mudbank ») mais ne semble pas maître de ses mouvements. Il reste alors coincé dans la vase pendant un laps de temps indéterminé, comme si les distinctions entre l'avant et l'après-saut demeuraient indécidables. Les sauts sont à peu près les seuls moments d'action de tout le roman et pourtant ils font figure de faux-semblants et de simulacres.

En effet, si la figure du saut est récurrente, elle est néanmoins systématiquement entachée de valeurs contraires aux idéaux chevaleresques et héroïques de Jim : lorsque Jim doit sauter pour sauver des camarades, il ne le fait pas, alors que lorsqu'il devrait à bord et ne pas sauter pour ne pas abandonner son navire, il le fait. Ainsi, dans le premier chapitre, alors que Jim n'a cessé de rêver de plonger dans l'action, il tarde à sauter dans le canot de sauvetage lorsque l'occasion se présente de sauver des camarades dont le

²⁰² Cette expression et les suivantes sont tirées de Roland Barthes, *Le degré zéro de l'écriture*, Paris : Seuil, 1972 (©1953), pp. 26-27.

²⁰³ Bakhtine, *op. cit.*, p. 389.

²⁰⁴ Barthes, *op. cit.*, p. 26.

bateau est entré en collision avec une goélette. Lorsqu'il est prêt à rejoindre le canot de sauvetage et à sauter, le canot est déjà loin :

Jim felt his shoulder gripped firmly. 'Too late, youngster.' The captain of the ship laid a restraining hand on that boy, who seemed on the point of leaping overboard, and Jim looked up with the pain of conscious defeat in his eyes. The captain smiled sympathetically. 'Better luck next time. This will teach you to be smart.' (LJ, pp. 48-49)

Là encore, Jim semble en décalage avec le temps de l'action puisqu'il ne se décide pas assez vite et la forte modalisation du passage suggère un décalage entre l'action (l'inaction en l'occurrence) et la volonté de Jim : « **[he] seemed on the point of leaping overboard** »²⁰⁵. De la même façon, lors de la désertion du Patna, Jim pense avoir sauté : « **"I had jumped ..."** He checked himself, averted his gaze ...**"It seems," he added** »²⁰⁶. On peut donc parler ici non seulement d'un temps « spatial » au sens que lui donne Jean-Jacques Mayoux, un temps non maîtrisable ni assimilable si ce n'est sur le mode de l'après-coup et de l'incertitude, mais aussi d'un temps « troué », non divisible en instants : « **Nostromo is, like Lord Jim, the interrogation of a hole in time, an act whose innermost instant falls away—proving thus at once irrevocable and impossible, a source of scandal and an aporia for contemplation** »²⁰⁷. On n'est pas loin des apories de Saint Augustin sur le temps : « **Qu'est-ce donc que le temps ? Si personne ne me pose la question, je sais ; si quelqu'un pose la question et que je veuille expliquer, je ne sais plus** »²⁰⁸. »

Par ailleurs le saut à Patusan est dévalorisé par l'évocation d'un autre saut qui est tout le contraire d'une décision modifiant le cours d'une existence, puisqu'il s'agit du saut d'un des juges du Rajah, au désespoir de parvenir à une décision :

[...] the deliberations upon Jim's fate went on night and day [...] Several times the council was broken up, and the advisers made a break helter-skelter for the door and out on to the verandah. One – it is said – even jumped down to the ground – fifteen feet, I should judge – and broke his leg. (LJ, pp. 228-229)

Le saut pathétique de Jim est ici répété sur un mode parodique par l'un des conseillers comme s'il cherchait à échapper à la prise de décision. Le saut de Jim est aussi une

²⁰⁵ C'est moi qui souligne.

²⁰⁶ LJ, p. 125, c'est moi qui souligne.

²⁰⁷ Fredric Jameson, *The Political Unconscious*, op. cit., p. 264. Jameson associe la question de la valeur éthique à accorder au saut de Jim à une interrogation sur ce que sont un acte et un instant temporel : « My argument is, then, that the questions raised in Jim's apparent quest for self-knowledge—whether he was a coward and why [...] these ethical questions which turn around the nature of freedom are in fact [...] something like a structural pretext for the quite different examinations of what an act and a temporal instant are : when does the act happen, how much preparation is necessary, how far do you have to go in it before it suddenly "takes" and becomes irrevocable, is it then infinitely divisible like the sprint-lengths of the hare, or of Zeno's arrow, and if not, then, (the other face of Zeno's paradox) how could that single hard ultimate indivisible atom which is the instant of action ever come into being in the first place ? » (*Ibid.*, pp. 261-262).

²⁰⁸ *Saint Augustin, Confessions, Livre XI, 14, 17.*

parodie en bonne et due forme d'une des scènes-phare du roman d'aventures traditionnel, l'épisode de la fuite. Au lieu d'un enchaînement rapide d'actions et de lieux, c'est l'engluement dans la vase qui est souligné. L'initiative du saut ne semble pas assumée par le personnage et elle n'entre pas dans une économie logico-temporelle mais elle semble revenir à une logique spatiale au sens où c'est le lieu qui paraît intimider à Jim la nécessité de s'enfuir :

They did actually bring out to him a nickel clock of New England make, and out of sheer unbearable boredom he busied himself in trying to get the alarm to work. He dropped the thing – he says – « like a hot potato », and walked out hastily, without the slightest idea of what he would, or indeed could, do. He only knew that the position was intolerable. He strolled aimlessly beyond a sort of ramshackle little granary on posts, and his eyes fell on the broken stakes of the palisade; and then – he says – at once, without any mental process as it were, without any stir of emotion, he set about his escape as if executing a plan matured for a month. (LJ, p. 229, c'est moi qui souligne)

C'est tout d'abord parce qu'on lui confie une pendule (« clock of New England ») qu'il semble réaliser que son temps est compté et qu'il devient urgent (« hastily ») de faire quelque chose même s'il ignore encore quoi. Sa seule certitude est que sa « position » est désormais intenable : un terme spatial vient ici remplacer la logique causale et temporelle qui aurait dû se mettre en place. De même, la dynamique téléologique est écartée puisqu'il affirme n'avoir pas eu d'objectif (« aimlessly ») et que l'absence de préméditation, voire même d'émotion et de sensation est soulignée à plusieurs reprises. Quant à la logique temporelle, elle est une fois de plus parodiée : c'est la vue d'un élément spatial, la palissade endommagée, qui la relance ! L'image de la vase est emblématique d'une logique « spatiale » au niveau diégétique en totale contradiction avec l'ordre logique et temporel de la ligne de l'intrigue traditionnelle.

Cette impression d'impuissance et d'engluement n'est pas sans rappeler les tourments d'une autre forme d'acte, l'écriture. C'est ainsi que Conrad résume quelques années plus tard l'état d'esprit dans lequel il se trouve au cours de la rédaction de *Nostromo* : « ***Je n'apprends rien, je ne pense à rien, je ne réfléchis à rien, je m'isole et avec tout cela c'est tout juste si j'arrive à aller de l'avant, ou plutôt à continuer à me traîner d'un misérable récit au suivant, sans cesse plus profondément enfoncé dans la vase [...]*** »²⁰⁹. L'image de la « vase » est ici directement opposée à une logique de la progression (« aller de l'avant »), de la successivité et de la continuité (« continuer à me traîner d'un récit au suivant »). La vase est, comme l'« argile » dont parle Bachelard, une métaphore de la « ***lente et difficile conquête de la forme matière rebelle*** »²¹⁰, qu'il s'agisse de la forme de ses actes pour Jim, ou de celle de sa création pour l'auteur Conrad²¹¹. L'image d'une matière amorphe primitive qui échappe à la formalisation du discours et de la conceptualisation apparaît aussi dans *Heart of Darkness*. Les mêmes

²⁰⁹ Lettre de Conrad à John Galsworthy, citée par Sylvère Monod dans l'Introduction au tome II des *Oeuvres* de Joseph Conrad, Pléiade, p. XXII.

²¹⁰ Gaston Bachelard, *L'eau et les rêves, Essai sur l'imagination de la matière*, Paris : Le livre de poche/ Biblio Essais, 1994 (©Librairie José Corti, 1942), 221p., p. 129.

figures d'indifférenciation surgissent : la boue (« mud », *HD*, p. 41), la vase (« slime », *HD*, p. 41). L'entreprise spatialisante des colons impérialistes est vouée à l'échec puisque la jungle ou « wilderness » reste dépourvue de forme (« formless », p. 41), de traits distinctifs (« featureless », p. 39), et même de sens au propre et au figuré (« senseless », p. 40). L'indifférenciation est telle que vie et mort se mêlent (« death in life ») :

[...] all along the formless coast bordered by dangerous surf, as if Nature herself had tried to ward off intruders; in and out of rivers, streams of death in life, whose banks were rotting into mud, whose waters, thickened into slime, invaded the contorted mangroves, that seemed to writhe at us in the extremity of an impotent despair. (*HD*, p. 41, c'est moi qui souligne).

L'image de l'eau est bien ici celle d'un élément qui « délie »²¹² : c'est elle qui dissout les contours des berges qui « pourrissent » et sont réduits à de la boue. La jungle/« wilderness » est, tout comme la glaise ou la mer dans *Lord Jim*, l'élément qui vient contrarier l'enchaînement logico-temporel du récit traditionnel : Marlow semble s'enfoncer avec son bateau à vapeur dans la jungle mais pas progresser véritablement.

On retrouve dans *Voss* ce même monde de la matière informe et de l'entre-deux qui engluie les personnages à un moment où leur progression dans le désert est bloquée. Les protagonistes du roman ne sont pas tant prisonniers de leur passé, comme c'est le cas pour Jim, que d'un présent qui ne « décolle » pas de la matière inerte du non-événement ou du pré-événement, emblématisée par un univers en pleine liquéfaction. Avec l'arrivée de la saison des pluies, le paysage désertique frappé par la sécheresse et l'aridité se transforme en un monde intermédiaire fait de terre déliquescence et de « lumière liquide » (*Voss*, p. 282) qui s'apparente à la vision de l'homme comme « pâte » chez Michaux²¹³. Dans une très belle description de l'aube, intervalle indéterminé entre nuit et jour, on voit bien se dessiner un paysage de l'entre-deux, caractéristique, nous semble-t-il, de l'état de semi-léthargie qui touche les membres de l'expédition condamnés à attendre que la pluie cesse pour reprendre leur progression :

About the same hour, Voss went to the mouth of the cave. If he was shivering, in spite of the grey blanket in which he had prudently wrapped himself, it was not through diffidence, but because each morning is, like the creative art, the first. So he cracked his fingerjoints and waited. The rain was withdrawn temporarily into the great shapelessness, but a tingling of moisture suggested the presence of an earth that might absorb further punishment. First, an animal somewhere in the darkness was forced to part with his life. Then the grey was let loose to creep on

²¹¹ La vase et d'ailleurs emblématique de la perte du sens en général, comme en témoigne la citation suivante de Joseph Conrad : « Of course reason is hateful,—but why? Because it demonstrates (to those who have the courage) that we, living, are out of life,—utterly out of it. The mysteries of a universe made of drops of fire and *clods of mud* do not concern us in the least [...] Life knows us not and we do not know life. » (G. Jean Aubry, *Joseph Conrad: Life and Letters*, Garden City, N. Y. : Doubleday, Page, 1927, vol. 1, p. 222, c'est moi qui souligne)

²¹² « [...] l'eau est révée tour à tour dans son rôle émollient et dans son rôle agglomérant. Elle délie et elle lie », *Ibid.*, p. 122.

²¹³ « [...] l'humain et la pâte si pareils, si remarquablement pareils [...] » in Henri Michaux, *Chemins cherchés. Chemins perdus. Transgressions*, Paris : Gallimard, 1981, p. 25.

subtle pads, from branch to branch, over rocks, slithering in native coils up on the surface of the waters. A protoplast of mist was slowly born, and moored unwillingly by invisible wires. There it was, gently tugging. The creator sighed and there arose a contented little breeze, even from the mouth of the cave. Now, liquid light was allowed to pour from great receptacles. The infinitely pure white light might have remained the masterpiece of creation, if fire had not suddenly broken out. For the sun was rising, in spite of immersion. It was challenging water, and the light of dawn, which is water of another kind. In the struggle that followed the hissing and dowsing, the sun was spinning, swimming, sinking, drowned, its livid face, a globe of water, for the rain had been brought down again, and there was, it appeared, but a single element. (V, p. 282, c'est moi qui souligne)

Comme chez Conrad, deux logiques s'opposent : celle de la matière informe (« shapelessness »), de l'indétermination (« grey »²¹⁴), cette « **réalité inassimilable, inexplicable et brutale** »²¹⁵ dont parle Mayoux et que Marlow qualifie de « **vision of greyness without form** » (HD, p. 113) et celle de l'événement par laquelle l'homme agit et tente de lui donner un sens, une forme. Mais le plus souvent, la première logique l'emporte au sens où la matière se refuse à être « motiv-ée », « in-formée », « model-ée ». En d'autres termes, elle échappe à l'entreprise spatialisante de la pensée ou de l'action telle que l'entend Bergson qui consisterait à la réduire à un « motif », une « forme », un « modèle ». C'est pourquoi dans nos trois romans, on trouve souvent des figures de l'entre-deux, qui illustrent l'hésitation entre matière et forme, perception immédiate et médiation de la pensée, ou encore entre deux éléments : à l'image de la glaise primordiale dans *Lord Jim* correspond celle de la « lumière liquide » dans *Voss* reflétant un même processus d'hybridation ou de « combinaison »²¹⁶ entre différents éléments, l'eau et la terre ou bien l'air et l'eau. L'eau étant l'élément le plus « favorable pour illustrer les thèmes de combinaison des puissances »,²¹⁷ il n'est pas étonnant que l'on trouve dans le passage cité plus haut la combinaison de l'air et de l'eau sous la forme de la brume (« a protoplast of mist »), du feu et de l'eau comme « **soleil noyé dans son [blanc] qui se fige** »²¹⁸ (« liquid light » et « the light of dawn, which is water of another kind »), ou encore de la terre et de l'eau dans les images de « soupe grisâtre » et

²¹⁴ Le gris est-il autre chose que l'hésitation entre le blanc et le noir, le refus des oppositions binaires simplificatrices, autrement dit la couleur du neutre tel que l'entend Louis Marin ? La récurrence d'adjectifs négatifs chez Conrad est peut-être à mettre au même compte, un refus de catégoriser : « La négation à l'intérieur du signifiant nominal utopie « n'instaure-t-elle pas, non point au delà ou en deçà de l'affirmation et de la négation, mais entre elles, un espace, une distance qui leur interdit d'épuiser les possibles de la vérité ? Ni oui, ni non, ni vrai ni faux, ni l'un ni l'autre : le neutre. » (Louis Marin, *Utopiques : jeux d'espace*, op. cit., p. 20)

²¹⁵ cf *supra*, note 198.

²¹⁶ « L'imagination matérielle, l'imagination des quatre éléments, même si elle favorise un élément, aime à jouer avec les images de leurs combinaisons. Elle veut que son élément favori imprègne tout, elle veut qu'il soit la substance de tout un monde [...] L'imagination formelle a besoin de l'idée de *composition*. L'imagination matérielle a besoin de l'idée de *combinaison* » in Gaston Bachelard, *op. cit.*, p. 109.

²¹⁷ *Ibid.*, p. 109.

d'un « **monde gélatineux** »²¹⁹. Il semble que l'eau absorbe toutes les formes et même tous les éléments pour ne faire plus qu'un unique élément ainsi que le veut l'imagination matérielle qui vise à ce que « **son élément favori imprègne tout [...] qu'il soit la substance de tout un monde** »²²⁰. L'eau a cette particularité d'être à la fois ce qui lie et ce qui délie : « [...] l'eau est révée tour à tour dans son rôle émoullent et dans son rôle agglomérant. Elle délie et elle lie »²²¹. Comme dans *Lord Jim*, l'image de la pâte ou de la glaise est essentielle car, comme le rappelle Bachelard, elle est « **le schème du matérialisme vraiment intime où la forme est évincée, effacée, dissoute** »²²². C'est cet état de la matière avant toute formalisation qui est souligné ici. La terre y perd ses contours (« shapelessness »), son ancrage (« loose »). Perte des contours, perte de l'ancrage, on a bien ici une esthétique de la « dis-location ». Cette dislocation s'inscrit dans une perte de l'ancrage temporel ainsi que spatial mais plus fondamentalement dans la perte de l'ancrage qu'offre la pensée spatialisante qui s'évertue à créer des formes et des liens, les fameuses relations qui pour James exigent de l'artiste des dons de géomètre²²³. A cette imagination formelle, Bachelard oppose l'imagination matérielle que l'on trouve chez Conrad comme chez White. Dans *Heart of Darkness* comme dans *Voss*, les liens qu'impose la forme ont du jeu : à l'adjectif « tugging » qualifiant la rosée dans le désert australien et par la contiguité de l'hypallage, Voss lui-même (« **a protoplast of mist was slowly born, and moored unwillingly by invisible wires. There it was, gently tugging** », V, p. 282), correspond l'adjectif « loose » pour définir la position de Kurtz « **he had kicked himself loose of the earth** » (*HD*, p. 107). De plus, la même image d'une indistinction entre terre et ciel apparaît : « **He had kicked himself loose of the earth. Confound the man! He had kicked the very earth to pieces. He was alone, and I before him did not know whether I stood on the ground or floated in the air** » (*HD*, p. 107). Une telle fascination chez ces deux auteurs pour des relations en suspens, flottantes, qui seraient comme des amarres²²⁴ fragiles et temporaires, tient peut-être à ce que les formes s'achèvent et non pas les matières car « **[l]a matière est le schème des rêves indéfinis** »²²⁵. La forme chez Conrad et White est semblable à une amarre au bord

²¹⁸ Nous nous permettons ici d'utiliser un vers du célèbre poème de Baudelaire, *Harmonie du soir* : « Le soleil s'est noyé dans son sang qui se fige ». Mais à la couleur rouge-« sang » se substitue une « lumière blanche » qui évoque davantage le liquide amniotique, liquide de l'indifférenciation s'il en est.

²¹⁹ Il est question à la suite du passage que nous avons cité d'un « gelatinous, half-created world » (V, p. 282) qui lui rappelle la soupe préparée par Judd la veille. Paysage gélatineux et soupe sont même identifiés un peu plus loin lorsque le narrateur parle de la « shiny grey soup of the prevailing flood » (V, p. 283).

²²⁰ Bachelard, *op. cit.*, p. 109.

²²¹ *Ibid.*, p. 122.

²²² *Ibid.*, p. 122.

²²³ Nous faisons référence à la citation que nous avons donnée dans le premier chapitre. Elle est tirée de la préface de *Roderick Hudson* de Henry James : « Really, universally, relations stop nowhere, and the exquisite problem of the artist is eternally but to draw, by a geometry of his own, the circle within which they shall happily appear to do so » (cf supra, note 64).

de la rupture et en ce sens elle participe de ce « rêve indéfini » de la matière car jamais elle ne peut être dite « finie ».

En outre, si ces deux passages de *Lord Jim* et de *Voss* respectivement sont aussi intéressants, c'est du fait qu'ils sont une forme de réécriture de la Genèse, moment on ne peut plus « logico-temporel ». En effet, la Genèse marque dans la Bible un véritable départ et l'avènement de la forme, alors que dans ces deux passages, la forme n'arrive pas à émerger de l'indéterminé, de l'indifférencié. Dans *Voss*, une telle vision n'est pas sans rappeler les conceptions aborigènes d'une forme de « temps spatial »²²⁶ au sens où ce qui compte ce sont les transformations, les métamorphoses dans un espace-temps donné plutôt que la séquence à partir d'un point-origine :

[...] contrairement à la Genèse chrétienne ou aux grands mythes fondateurs d'autres sociétés du monde, [les mythes australiens] n'expliquent pas vraiment l'origine des choses. En effet, la plupart de ces récits se situent temporellement non dans l'émergence à partir de l'indifférence mais dans une phase de métamorphoses²²⁷.

Dans les mythes australiens, il y a du « toujours-déjà-là », une forme de permanence atemporelle qui s'incarne différemment selon le totem choisi qui lui-même évolue dans l'espace-temps.

Chez Lowry, dans *Under the Volcano*, on trouve aussi une forme de « spatialisation » du temps sous la forme de la stase. Comme dans *Lord Jim*, les moments d'action déterminants (le naufrage pour Jim) sont subis plus que vécus et ils le sont sur le mode du plus-que-parfait. De même que Jim dit du naufrage qu'il *avait apparemment sauté* (« I had jumped, ...[...] it seems », *LJ*, p. 125), il est dit à propos des retrouvailles ratées du Consul et d'Yvonne et du véritable « naufrage » de leur étreinte, que le Consul se demande après coup *ce qu'il avait bien pu faire* (« what had he done ? ») :

This was the moment then, yearned for under beds, sleeping in the corners of bars, at the edge of dark woods, lanes, bazaars, prisons, the moment when—but the moment, still-born, was gone : and behind him the ursa horribilis of the night

²²⁴ Dans les deux passages précédemment cités, il est effectivement question d'amarres : « A protoplast of mist was slowly born, and moored unwillingly by invisible wires. There it was, gently tugging. » (*V*, p. 282, c'est moi qui souligne). Quelques pages après la constatation que Kurtz a largué les amarres (« kicked himself loose »), Marlow ironise sur tous ceux dont les amarres sont ancrées bien fermement : « Their bearing, which was simply the bearing of commonplace individuals going about their business in the assurance of perfect safety, was offensive to me like the outrageous flauntings of folly in the face of a danger it is unable to comprehend », (*HD*, pp. 113-114).

²²⁵ Nous paraphrasons ici Bachelard, p 131.

²²⁶ Le « temps spatial » en ce sens est tout l'inverse de ce que Mayoux entend par « temps spatial », un temps de la matière et de la quantité vécu comme ce contre quoi l'homme vient buter, un temps tragique au sens où il se refuse justement à la transformation, à la métamorphose. Néanmoins, même dans les mythes australiens et dans *Voss*, l'homme n'est pas à l'origine de ces transformations : il les subit avant tout.

²²⁷ **Barbara Glowczewski, *Du rêve à la loi chez les Aborigènes. Mythes, rites et organisation sociale en Australie*, Paris : PUF, 1991, pp. 64-65.**

had moved nearer. What had he done ? Slept somewhere, that much was certain. Tak : tok : help : help : the swimming pool ticked like a clock. (UV, p. 70)

Or il s'agit ici de l'étreinte du Consul et d'Yvonne, celle-là même qu'il appelait de tous ses vœux et qui avait la valeur de l'« Objet » dans une logique greimassienne. Cette action (ou absence d'action) n'est pas vécue sur le mode du présent mais du plus-que-parfait : « What had he done ? Slept somewhere, that much was certain ». Deleuze parle à propos du Consul de l'effet d'« extraordinaire induration du présent » suscité par l'alcool avec un « présent durci » qui entoure un « centre mou » fait de souvenirs et de projets, autrement dit de révolu et de possible :

L'alcoolisme n'apparaît pas comme la recherche d'un plaisir mais d'un effet. Cet effet consiste principalement en ceci : une extraordinaire induration du présent. On vit dans deux temps à la fois, on vit deux moments à la fois, mais pas du tout à la manière proustienne. L'autre moment peut renvoyer à des projets autant qu'à des souvenirs de la vie sobre ; il n'en existe pas moins d'une toute autre façon, profondément modifié, saisi dans ce présent durci qui l'entoure comme un tendre bouton dans une chair endurée. En ce centre mou de l'autre moment, l'alcoolique peut donc s'identifier aux objets de son amour, « de son horreur et de sa compassion », tandis que la dureté vécue et voulue du moment présent lui permet de tenir à distance la réalité²²⁸.

Le présent n'est jamais vécu pour lui-même, il est toujours tendu vers cet autre moment que sont les souvenirs et les projets. Il n'est donc pas vécu comme mouvement du passé vers le futur mais comme « présent durci », c'est-à-dire présent déjà passé, déjà figé. Vivre dans deux temps à la fois revient pour le Consul à ne pas vivre le présent autrement que sur le mode d'un autre temps, passé ou futur (ou plutôt irréel). De même que le temps de prédilection de Jim semblait être celui du plus-que parfait et non le présent, celui du Consul est le passé composé ou le futur antérieur, autrement dit des temps du discours, d'une implication si forte du sujet qu'il ne peut ni se transporter dans le passé ni dans le futur. Il ne peut vivre les moments passés et futurs que sur un mode de « présent durci ». Dans *Under the Volcano*, le temps apparaît non pas sous la forme spatiale de la pâte ou encore de la glaise mais sous celle de la solidification, de la pétrification, autrement dit celle du cristal ou du granit : « le présent s'est fait cercle de cristal ou de granit, autour du centre mou, lave, verre liquide ou pâteux »²²⁹. Le temps est aussi bloqué mais il n'est pas tant celui de l'engluement que celui de la répétition et de la circularité et les images récurrentes ne sont plus celles de la matière informe mais d'une mécanique qui tourne en rond ou bien qui rippe, déraile ou se bloque : le temps s'actualise ici dans des formes dynamiques mais celles-ci ont une connotation tragique. Alors que chez Conrad et Lowry on pouvait parler d'un « temps spatial » de la stase, il s'agit davantage pour *Under the Volcano* de figures de la circularité et de la rupture. A une logique séquentielle emblématisée par les rails tout tracés qu'il suffirait de suivre du début à la fin, se substitue une logique du déraillement.

²²⁸ Cette citation est tirée du chapitre « Vingt-deuxième série, porcelaine et volcan » consacré à *Under the Volcano* dans Gilles Deleuze, *Logique du sens*, Paris : Minuit/Critique, 1969, pp. 184-5. C'est moi qui souligne.

²²⁹ *Ibid.*, p. 185.

Si l'on peut aussi parler de stase, il ne s'agit pas comme dans *Lord Jim*, *Heart of Darkness* et *Voss*, de stase dans le temps présent de l'indétermination mais de stase dans le passé tragique du révolu : « **Spatial form in Lowry's hands creates a narrative stasis that suggests the claustrophobia of a mind unable to transcend the past** »²³⁰. Chez Lowry, on a un constant mouvement de va-et-vient entre temps et espace, mouvement et stase. Le Consul semble incapable de vivre le temps présent autrement que sur le mode de la « suspension », de la rémission avant la mort. C'est cette image qui sous-tend la description du Consul à bord d'une nacelle d'un manège au nom programmatique, la « Máquina Infernal » :

The Consul's own cage hurled up again with a powerful thrusting, hung for a moment upside down at the top, while the other cage, which, significantly, was empty, was at the bottom, then, before this situation had been grasped, crashed down, paused a moment at the other extremity, only to be lifted upwards again cruelly to the highest point where for an interminable, intolerable period of suspension, it remained motionless—the Consul, like that poor fool who was bringing light to the world, was hung upside down over it, with only a scrap of woven wire between himself and death. (UV, p. 222, c'est moi qui souligne)

Le temps dans *Under the Volcano* est un temps bloqué, celui de la tragédie. Le Consul se trouve d'ailleurs exactement dans la position tragique d'Antigone qui, selon l'expression de Lacan, est dans « une zone limite, entre la vie et la mort », espace intermédiaire auquel il donne un nom : « l'entre-la-vie-et-la mort »²³¹. Le temps n'est pas tant arrêté qu'« à bout de course » comme les personnages tragiques de Sophocle²³². Le temps du roman est « celui de l'agonie », un temps qui ne s'inscrit ni dans les actes ni dans la chronologie : « **Ce qui compte, ce ne sont pas les actes, mais la tragédie qui les contient tous à l'avance. La chronologie disparaît au profit du temps intérieur—celui de l'agonie—, que commandent les puissances supérieures** »²³³. En un sens, le temps dans *Under the Volcano* est celui de la négation de l'action et de la séquence : « **Under the Volcano is the story of life anesthetized, of activity enervated, of time halted, of the future annihilated—of physical and spiritual death** »²³⁴. Le « nerf » de l'action a été arraché (« activity enervated »), le déroulement linéaire de la vie « anesthésié ». Quant à la séquence, elle nécessiterait un ancrage dans le présent comme tourné vers

²³⁰ Sherrill Grace, « The Creative Process: An Introduction to Time and Space in Malcolm Lowry's Fiction », *Studies-in-Canadian-Literature*, Fredericton, New Brunswick, 1977, vol. 2, p. 65.

²³¹ « Ne remarquez-vous pas ceci ? S'il y a un trait différentiel de tout ce que nous appelons du Sophocle, mis à part *OEdipe roi*, c'est la position à bout de course de tous les héros. Ils sont portés sur un extrême, que la solitude définie par rapport au prochain est très loin d'épuiser. Il s'agit d'autre chose – ce sont des personnages situés d'emblée dans une zone limite, entre la vie et la mort. Le thème de l'entre-la-vie-et-la-mort est d'ailleurs formulé comme tel dans le texte, mais il est manifeste dans les situations. » (Jacques Lacan, *L'Éthique de la psychanalyse*, op. cit., p. 317).

²³² *Ibid.*

²³³ Tony Cartano, *Malcolm Lowry, Essai*, Saint-Amand-Montrond (Cher) : Henri Veyrier, 1979, collection Essais Singuliers, p. 107.

²³⁴ Sherrill Grace, « *Under the Volcano*: Narrative Mode and Technique », *Journal of Canadian Fiction*, Spring, 1973, p. 60.

l'avenir mais ici le temps s'est arrêté (« time halted ») et l'avenir a disparu (« future annihilated »). Il semblerait que le temps de la progression soit bloqué par un passé mythique où tout est déjà joué comme dans une tragédie. Le Consul dit d'ailleurs dans son poème que le monde des regards inquisiteurs refuse de le considérer autrement que sur le mode du passé simple :

Some years ago he started to escape
..... has been ... escaping ever since
.....
Hounded by eyes and thronged terrors now the lens
Of a glaring world that shunned even his defense
Reading him strictly in the preterite tense
[...] this poor foundered soul
Who once fled north ... (UV, p. 330)

Or le passé simple ou prétérit (« Reading him strictly in the preterite tense ») est justement le temps de la coupure ou rupture avec le moment d'énonciation, avec le présent. Il instaure une discontinuité entre moment d'énonciation présent et actions passées. Deleuze parle de « présent durci » et on pourrait dire aussi présent « figé », figé par un passé qui fait que le présent ne se vit que sur le mode du « present perfect » (« has been escaping ever since »), c'est-à-dire d'un présent « sous influence », l'influence d'un passé qui toujours revient. Le poème débute et se termine non sur un présent ou un futur mais sur un prétérit, ce moment de rupture par rapport au présent, temps de la fuite (« started to escape ») et temps du départ pour le Nord (« who once fled North ») qui sont les mêmes.

Le roman présente donc une écriture de « déroulement » mais aussi d'« enroulement »²³⁵ : toute incursion/déroulement dans le passé des personnages ne vise pas à expliquer leur conduite, leur évolution possible, mais à les présenter avant le drame comme si les six premiers chapitres n'étaient qu'une longue analepse d'exposition. De même les pseudo excursions/déroulements dans le futur proche ou imaginé sont présentés comme condamnés à l'avance comme si tout déroulement finissait en enroulement, comme si la tension d'un immense ressort narratif condamnait chaque épisode du passé, du présent ou du futur à revenir s'enrouler autour d'un point ni temporel ni spatial, celui du « toujours déjà trop tard », de la fatalité, de la tragédie. Le chapitre IV est emblématique d'un tel enroulement autour du noeud tragique qu'est la mort et la « barranca » : si le temps présent est celui d'une chevauchée romantique de deux anciens amants, Hugh et Yvonne, tournés vers un hypothétique avenir de projets et de romance, l'escapade ne débouche pas moins sur le ravin, figure symbolique de la mort du Consul et par contagion métonymique de la mort d'Yvonne puisqu'elle sera tuée par un cheval libéré par le Consul juste avant sa mort. Le temps présent et futur est donc déjà celui de la fatalité. C'est pourquoi le temps de prédilection de *Under the Volcano* est le plus-que-parfait. Hugh, l'homme d'action, n'agit que sur le mode du révolu et de même que Jim, il « saute » dans l'action sans l'avoir choisi ni prémédité mais comme happé par

²³⁵ Ces termes sont de Tony Cartano : « Techniquement, il n'y a pas de progression dans ce roman. On assiste à une espèce d'enroulement ou de déroulement—comme on voudra—à partir du prologue écho ou harmonique de l'intrigue » (*Malcolm Lowry, Essai*, op. cit., p. 109).

la situation. Dans l'arène, les tergiversations n'en finissent pas quant à savoir qui va monter le second taureau après l'échec du premier torero et c'est alors que se produit l'événement attendu mais sur un mode rétrospectif :

A man down below wearing an enormous sombrero had shouted for silence and paddling his arms was addressing them from the ring. They were being appealed to, either for their continued patience, or for a rider to volunteer. Yvonne never found out which. For something extraordinary had happened, something ridiculous, yet with earth-shattering abruptness— It was Hugh. Leaving his coat behind he had jumped from the scaffolding into the arena and was now running in the direction of the bull [...] (UV, pp. 274-275)

L'action n'a pas lieu dans le présent mais dans un temps de l'après coup signalé par le plus-que-parfait (« something extraordinary had happened », « he had jumped »). A cette idée de déroulement d'un destin tout tracé et qu'on ne découvre que rétrospectivement s'ajoute une vision du futur comme retour aux origines, une fois retrouvé le Paradis perdu, une fois construite la petite maison au bord du lac.

Le futur est donc envisagé comme un passé à retrouver : « [...] on représente comme ayant déjà été dans le passé, ce qui, en réalité, peut ou doit se réaliser seulement dans le futur, ce qui, en substance, se présente comme un but, comme un impératif, et aucunement comme une réalité du passé »²³⁶. Ceci est très frappant dans toute la symbolique du roman qui a des allures d'allégorie avec des références répétées au Paradis perdu et imaginairement retrouvé dans les rêves d'Yvonne, avec l'image de la petite maison auprès d'un lac où elle et le Consul pourraient vivre heureux. On peut appliquer à *Under the Volcano* la remarque suivante de Bakhtine :

On est plutôt prêt à surélever l'actualité (le présent) le long d'une verticale qui monte et qui descend, qu'à avancer le long d'une horizontale du temps. Peu importe si ces superstructures verticales se réclament de « l'au-delà », idéales, éternelles, intemporelles, cette intemporalité, cette éternité, sont conçues comme contemporaines du moment présent, de l'actualité, autrement dit, le contemporain, ce qui est déjà là, vaut mieux que le futur qui n'est pas encore venu, qu'on n'a jamais vu²³⁷.

Ce désir de « surélever l'actualité (le présent) le long d'une verticale qui monte et qui descend » plutôt que d'« avancer le long d'une horizontale du temps » se présente d'une manière assez différente dans *Voss* puisqu'elle correspond à la vision de *Voss* mais qu'elle est réfutée dans l'expérience de l'expédition elle-même. En effet, aux yeux de *Voss*, c'est le moment présent vécu comme écartelé entre transcendance et purgatoire qui importe, et non son insertion dans une séquence passé-présent-futur. Cependant le

²³⁶ Cette citation est tirée de l'ouvrage de Mikhaïl Bakhtine, *Esthétique et théorie du roman*, op. cit., p. 294. Bakhtine parle ici d'une caractéristique propre au roman antique mais qu'il dit retrouver de manière prévalente dans les formes littéraires qui ont suivi. Il dénomme cette particularité « inversion historique » : « Essentiellement, il s'agit de ceci : la pensée mythologique et littéraire localise dans le passé des catégories telles que le but, l'idéal, l'équité, la perfection, l'état harmonieux de l'homme et de la société. Les mythes du paradis, de l'âge d'or, de l'époque héroïque, de l'antique Vérité, les notions plus tardives sur l'état de nature, sur les droits naturels et autres, sont des expressions de cette inversion historique. » (p. 294).

²³⁷ *Ibid.*, p. 295.

temps de l'expédition est bien celui du présent et Veronica Brady parle d'ailleurs d'un « présent continu » et non d'un écartèlement entre présent et futur idéalisé : « in his handling of time White respects reality, resisting the temptation to soar above past, present, and future to live instead in the continuous present, the time dear to Romantics, in which the past is dead and the future represented only by desire »²³⁸. C'est pourquoi le roman s'achève non pas sur une fin téléologique mais un culte du moment présent, ainsi que le fait remarquer Laura dans sa réponse à M. Ludlow :

'Oh, yes, a country with a future. But when does the future become present ? That is what always puzzles me.' 'Now.' 'How now ?' asked Mr Ludlow. 'Every moment that we live and breathe, and love, and suffer, and die.' (V, p. 448)

Néanmoins, cette fin plus optimiste et plus humaine que l'ensemble du roman reste à nuancer puisque le futur pour Voss et Laura a toujours été présenté comme prédéterminé. De même, dans *Under the Volcano*, le destin des personnages semble défini par un Dessein supérieur qu'ils n'ont pas forcément choisi mais auquel ils se plient. Lors d'un dialogue avec M. Badgery, Laura reconnaît ne pas être maîtresse de son destin :

'That is all very well,' said the surgeon, 'and sentimental, and stoical. The past is desirable, more often than not, because it can make no demands, and it is in the nature of the present to appear rough and uncharitable. But when it comes to the future, do you not feel that chances are equal ?' [...] 'I feel,' she said slowly, and was already frightened at what she was about to admit, 'that the life I am to live is already utterly beyond my control.' (V, p. 328)

Cette dimension proprement mythique de *Voss* et de *Under the Volcano* les inscrit en porte-à-faux vis-à-vis du temps historique qui informait nombre de romans au XIX^e siècle. On pourrait leur appliquer la remarque de Reilly sur la prédilection du modernisme pour le moment et l'éternité plutôt que l'histoire :

Modernism kicks hard against history. Its twin opposing temporal categories are the moment and eternity, permuted in strange combinations, throughout its texts. These quite fill the narrative space which, in the nineteenth century realist novel, had been the ostensible site of dramatisation of that now apparently excluded middle term, historical time²³⁹.

Au temps de l'histoire, ils préfèrent celui du moment, de l'instant ou de l'éternité perçue comme ce qui est écrit d'avance, comme ce discours mythique qui n'a plus qu'à se déployer et se répéter, discours tragique dans *Under the Volcano* et discours d'inspiration religieuse et mystique dans *Voss*. Le passé et le futur sont fréquemment utilisés dans les mythes car ils peuvent être plus facilement réappropriés par la conscience qui les fige. Ainsi Laura s'interroge-t-elle sur la validité des représentations imaginaires que l'on se fait du passé ou du futur. L'identité qu'elle croit avoir eue par le passé n'est-elle pas une reconstruction aussi mythique que le destin qu'elle projette dans le futur sous la forme de Voss ?

²³⁸ Veronica Brady, « The Novelist and the New World: Patrick White's *Voss* », *TSL* (USA : University of Texas Press), vol. 21, n°2, été 1979, p. 179.

²³⁹ Jim Reilly, *Shadowtime, History and Representation in Hardy, Conrad and George Eliot*, Londres : Routledge, 1993, p. 28.

How strong one was, how weak one always is ! Was the firm, upright, reliable character one seemed to have been, a myth ?...[...] It would seem that the human virtues, except in isolated, absolved, absurd, or oblivious individuals are mythical. Are you too, my dearest, a myth, as it has been suggested ? ... (lettre de Laura à Voss, V, p. 329)

En conclusion, dans *Heart of Darkness*, *Lord Jim* et certains passages de *Voss*, le temps de l'action et de l'événement est redéfini comme temps de l'hésitation, de la latence, dans toute son épaisseur et son mystère. Le temps n'y semble pas maîtrisé mais opaque. Dans *Under the Volcano*, le temps de l'action ne semble tout simplement plus accessible, mais bloqué, révolu, définitif. Dans tous ces romans, le temps progressif de l'histoire est remplacé par un temps de la stase. Mais on voit aussi apparaître une autre figure temporelle, celle de la circularité, qui va, elle aussi, venir contredire une écriture de la séquence.

L'écriture séquentielle se veut non seulement progressive mais aussi pourvue d'un début et d'une fin clairement identifiables. Pourtant, comme le fait judicieusement remarquer Frank Kermode, les hommes ne vivent jamais que des états intermédiaires (« in the midst ») et l'origine et la fin ne sont que des « fictions concordantes » rassurantes (« fictive concords »)²⁴⁰. Or *Heart of Darkness*, *Under the Volcano* et *Voss* sont des romans circulaires à bien des aspects : leur fin n'est qu'un retour au point de départ. Le texte même de *Heart of Darkness* n'est qu'une étape « intermédiaire » (« in the midst ») entre l'obscurité initiale annoncée par le titre et développée dans les premières pages et reprise dans les tous derniers mots du roman qui sont exactement similaires à ceci près que l'adjectif « immense » s'est interposé entre « heart » et « darkness », comme si non seulement le clair-obscur déployé tout au long du roman n'arrivait pas à se dissiper mais qu'il s'était étendu :

Marlow ceased, and sat apart, indistinct and silent, in the pose of a meditating Buddha. Nobody moved for a time. 'We have lost the first of the ebb,' said the Director, suddenly. I raised my head. The offing was barred by a black bank of clouds, and the tranquil waterway leading to the uttermost ends of the earth flowed sombre under an overcast sky—seemed to lead into the heart of an immense darkness. (HD, p. 121, c'est moi qui souligne)

La circularité du roman semble totale, d'autant que les mêmes images et les mêmes termes sont repris : la comparaison de Marlow à une « idole »²⁴¹ au début du roman annonce l'image du Bouddha (« in the pose of a meditating Buddha », *HD*, p. 121), l'expression « the uttermost ends of the earth » répétée au début et à la fin du roman (*HD*, p. 28, p. 121) et la présence du Directeur.

De surcroît, la circularité temporelle dans *Heart of Darkness* est soulignée par le retour de la marée qui symbolise « au quotidien » une mécanique impérialiste qui tourne

²⁴⁰ « Men, like poets, rush 'into the midst', in *medias res*, when they are born ; they also die in *mediis rebus*, and to make sense of their span they need fictive concords with origins and ends, such as give meaning to lives and to poems. » (Frank Kermode, *The Sense of an Ending, Studies in the Theory of Fiction*, New York : OUP, 1967 [©1966], p. 7)

²⁴¹ « Marlow sat cross-legged right aft, leaning against the mizzen-mast. He had sunken cheeks, a yellow complexion, a straight back, an ascetic aspect, and, with his arms dropped, the palms of hands outwards, resembled an idol. », p. 28.

en rond mais aussi dans une perspective plus vaste, sur le plan de « l'évolution », un cours de l'Histoire, des origines jusqu'au temps présent, qui en est réduit à se mordre la queue : « **But the turn of the tide is also a reminder of the endless and apparently meaningless circularity of the physical and the human world on every time scale, from that of the daily round to that of evolutionary history** »²⁴². Au temps progressif et orienté hérité de Hegel ou de Darwin, succède une vision de l'Eternel Retour telle que Nietzsche l'entendait. On pourrait faire une analyse similaire de l'omniprésence de la lune dans *Lord Jim* qui suggère un temps cyclique plus que progressif et linéaire, un « **temps qui est rythme, alternance, danse périodique** »²⁴³. Ce temps est récurrent dans les romans de Conrad où le bateau, dont la progression est une métaphore de la destinée humaine, poursuit sa route cyclique en totale contradiction avec les espoirs des hommes à son bord :

The passage had begun; and the ship, a fragment detached from the earth, went on lonely and swift like a small planet. Round her the abysses of sky and sea met in an unattainable frontier. A great circular solitude moved with her, ever changing and ever the same, always monotonous and always imposing. [...] The smiling greatness of the sea dwarfed the extent of time. The days raced after one another, brilliant and quick like the flashes of a lighthouse, and the nights, eventful and short, resembled fleeting dreams. (NN, p. 21)

Le temps de l'événement est noyé ici dans le pluriel indistinct des nuits et le caractère vague et générique de l'adjectif « eventful ». Le temps lui aussi semble englouti dans l'abîme (« abysses ») du ciel et de la mer ou bien effacé, pour ainsi dire « écrasé » (« dwarfed ») par la majesté gracieuse de la mer. Dans *Lord Jim*, la circularité des éléments, du soleil notamment, vient contrarier la progression du Patna et des hommes. A mesure que l'on s'approche de « l'épisode » du Patna, on assiste à une disparition progressive des notations temporelles et une prolifération des notations spatiales de stase et circularité :

Every morning the sun, as if keeping pace in his revolutions with the progress of the pilgrimage, emerged with a silent burst of light exactly at the same distance astern of the ship, caught with her at noon, pouring the concentrated fire of his rays on the pious purposes of the men, glided past on his descent, and sank mysteriously into the sea evening after evening, preserving the same distance ahead of her advancing bows. [...] Such were the days, still, hot, heavy, disappearing one by one into the past, as if falling into an abyss for ever open in the wake of the ship; and the ship, lonely under a wisp of smoke, held on her steadfast way black and smouldering in a luminous immensity, as if scorched by

²⁴² Ian Watt, *Conrad in the Nineteenth Century*, op cit., p. 253.

²⁴³ On pourrait dire à propos de *Lord Jim*, qui a certains des traits de l'Utopie, ce que dit Louis Marin du texte utopique : « Le texte utopique, avons-nous dit, est, dans sa structure, un tissu de récit et de description, de lisible et de visible, de temps et d'espace. [...] Le rejet du mauvais extérieur et l'inclusion du bon extérieur à l'intérieur comme un vide plein dessinent un autre temps que le temps linéaire et progressif où les événements s'accumulent, en produisant un temps qui est l'autre du temps irréversible, un temps qui est rythme, alternance, danse périodique. La lune « croissante », qui est la figure de l'île utopienne est en même temps le dessin de son temps qui s'affirme autre dans la répétition, même et autre à la fois dans les phases de la lune » (Louis Marin, *Utopiques : jeux d'espace*, op. cit., p. 141).

a flame flicked at her from a heaven without pity. The nights descended on her like a benediction. (LJ, pp. 54-55, c'est moi qui souligne)

Deux parcours temporels sont présentés en parallèle, celui des hommes, en l'occurrence celui du Patna, et d'autre part, celui de l'univers marqué par le trajet du soleil et l'alternance jour/nuit. L'avancée du bateau est parodiée par le caractère cyclique et répétitif des révolutions solaires (« revolutions/every morning/evening after evening/one by one »). De plus, la progression du navire (« progress ») associée à l'idée d'un pèlerinage (« pilgrimage ») et d'une visée religieuse (« pious purposes ») nous renvoie à une image biblique de la vie comme chemin et comme progression vers l'au-delà au sens où l'entendait Bunyan dans *The Pilgrim's Progress*. Cette idée est fortement remise en cause par les pluriels itératifs (« the days/ the nights ») et l'impression d'un engloutissement progressif de la chronologie dans une durée interminable (« immensity ») et dévoratrice (« abyss »). La récurrence de termes en apposition exprimant un mode irréel renforce encore l'impression d'impuissance et de désarroi : « as if keeping pace », « as if falling into an abyss », « as if scorched ». Par ailleurs, deux mouvements contradictoires se dessinent, l'un de verticalité pour ce qui est de l'univers, de l'alternance jour/nuit et du rythme du soleil (« emerged », « pouring », « sank », « descended ») et l'autre d'horizontalité en ce qui concerne le cheminement humain, le sillage et la progression du navire (« wake », « her steadfast way »). La téléologie que pourrait comporter l'allusion au pèlerinage (« pilgrimage ») est contredite par une parodie de transcendance, celle d'un Dieu dont la lumière ne guide pas l'embarcation des pèlerins sur le chemin d'une rédemption, mais foudroie, tel un Zeus capricieux, les ambitions des hommes : comme si le bateau était brûlé vif et son avancée arrêtée tout net, par la flamme que le Ciel lui envoie, sans pitié, d'un revers négligent de la main (« as if scorched by a flame flicked at her from a heaven without pity »). Ce passage de *Lord Jim* est très proche de l'analyse que fait Hannah Arendt du temps humain ou encore temps de la « vie individuelle » d'une part, et temps du cosmos ou temps de la « vie biologique » d'autre part :

[...] la vie individuelle, la « bios » avec sa biographie reconnaissable de la naissance à la mort [...] se distingue de toutes les autres par le cours rectiligne de son mouvement qui, pour ainsi dire, coupe en travers les mouvements circulaires de la vie biologique. [...] Chaque fois que des hommes poursuivent leurs buts [...] ils coupent en travers un mouvement qui est sans but et tourne à l'intérieur de soi²⁴⁴.

L'univers paraît ici contrarier l'avancée du navire comme s'il venait démentir les prétentions humaines, comme si la « coupe en travers » horizontale qu'essayaient d'effectuer les hommes était réduite à néant, comme engloutie dans les « mouvements circulaires » et verticaux de la vie du cosmos et de l'univers. L'homme « poursuit un but » (« pious purposes of men ») dans un univers qui, pour sa part, est pris dans un « mouvement sans but ». Ce chronotope d'un « mouvement qui est sans but et tourne à l'intérieur de soi » est aussi très présent dans *Under the Volcano* et notamment au moment de la mort d'Yvonne qui devrait marquer l'aboutissement téléologique de sa « vie individuelle », « avec sa biographie reconnaissable de la naissance à la mort ».

²⁴⁴ Hannah Arendt, *La crise de la culture*, Paris : Gallimard/Folio Essais, 1972 (©1954), p. 59.

En effet, le passage qui précède la mort d'Yvonne piétinée par un cheval, décrit « les mouvements circulaires de la vie biologique » qui contredisent la linéarité de la vie humaine. Ainsi, la révolution des étoiles et des galaxies est-elle explicitement contrastée avec l'optique téléologique d'une ligne de vie humaine :

And the earth itself turning on its axis and revolving around that sun, the sun revolving around the luminous wheel of this galaxy, the countless unmeasured jewelled wheels of countless unmeasured galaxies, turning, turning, majestically, into infinity, into eternity, through all of which all life ran on—all this, long after she herself was dead [...] would [the constellations] not, too, still be asking the hopeless eternal question: to what end? What force drives this sublime celestial machinery? (UV, p. 322, c'est moi qui souligne)

La prolifération des mouvements circulaires accentuée par la répétition des mêmes termes (« turning, revolving, wheel ») s'accompagne d'un déficit de sens, de finalité, de réponse eschatologique : « to what end ? ». Dans *Under the Volcano*, Lowry utilise également tout au long du livre une figure spatiale du temps circulaire, celle de la roue : « [...] **the very form of the book [...] is to be considered like that of a wheel, with twelve spokes, the motion of which is something like that, conceivably, of time itself** »²⁴⁵. Chez Lowry, on n'a pas de fin et donc le voyage est infini : il comptait d'ailleurs intituler l'ensemble de son oeuvre *The Voyage that Never Ends*. Sherrill Grace souligne en effet que le voyage n'a pas de but et que la seule certitude que l'on ait est qu'il faut continuer d'avancer :

The voyage is a quest without a final goal—except for the knowledge that the voyaging must continue [...] Lowry believed that in no positive sense could the voyage end; the only “ends” in Lowry’s works are dead ends, abysses, hells of despair, hatred, and distorted perception²⁴⁶.

Il serait cependant trompeur d'y voir une victoire de l'espace sur le temps. C'est au contraire parce que Lowry a peur de l'espace et de s'y enfermer que la quête doit continuer à se dérouler dans le temps. L'espace est pour lui, comme pour Bergson, synonyme de mort et d'étouffement. C'est pourquoi l'image du cercle est prédominante en ce qu'elle évoque à la fois la répétition et l'enfermement (« enclosure ») :

The single most important symbol in Lowry’s work is—more important even than the sea which is a pervasive Lowryean symbol of life and motion—is the circle. He used the circle deliberately as temporal cycle, as circular structure, as globe, as wheel, or as enclosure, delighting in the rich ambivalence of its symbolism²⁴⁷.

D'ailleurs la « Máquina Infernal », qui est un motif récurrent, est aussi appelée « looping-the-loop machine » (p. 221) : on a bien là une vision circulaire voire ouroborique²⁴⁸ de la vie mais aussi, par extension, de l'écriture du *Volcan*. Le fil serpentin de la diégèse se mord la queue : on commence par le rappel de la mort du Consul et on finit sur elle. Le fait qu'il ait choisi d'appeler cette grande roue la « Máquina Infernal » n'est

²⁴⁵ Lowry, « Letter to Jonathan Cape », *op. cit.*, p. 18.

²⁴⁶ Sherrill Grace, « *The Creative Process : an Introduction to Time and Space in Malcolm Lowry's Fiction* », *op. cit.*, p. 62.

²⁴⁷ *Ibid.*, p. 64.

pas anodin ; ses connotations diaboliques rappellent étrangement le court texte qui sert de prologue à *La machine infernale* de Cocteau : « **Regarde, spectateur, remontée à bloc, de telle sorte que le ressort se déroule avec lenteur tout le long d'une vie humaine, une des plus parfaites machines construites par les dieux infernaux pour l'anéantissement mathématique d'un mortel** »²⁴⁹.

Dans Voss, le temps est également circulaire et répétitif, et il se double d'une forme d'atemporalité. Les jours et les nuits se suivent sur un mode qui tient presque du rituel. Le mouvement lui-même, habituellement synonyme de changement et de forte implication temporelle, devient une progression pour ainsi dire mécanique : « **The sceptics would ride on, however, because they were committed to it, and because by now their minds and limbs had accepted a certain ritual of inspired motion** » (V, p. 194). L'emploi récurrent du modal « would » à valeur fréquentative brouille les repères entre la description d'une matinée particulière ou bien celle de toutes les matinées :

An eternity of days was opening for the men, who would wake and scramble up [...] After breakfast, which was similar to other meals [...] Voss, attended by Judd, would take readings from their instruments, and attempt to assess their current position. Judd would bring out from their cloths those trembling devices in glass and steel and quicksilver. [...] Voss] would sit with the large notebook upon his knees, recording in exquisite characters and figures, in black ink, the legend. Sometimes similarly black, similarly exquisite spiders replete from their dew-feast, would trample in his hair, and have to be brushed off. These small insects could affront him most severely. By this time the air was no longer smelling of dew ; it had begun again to smell of dust. (V, p. 194, c'est moi qui souligne).

Ceci est d'autant plus net qu'il s'agit de la description du moment où Voss essaie de déterminer leur position, et au lieu de situer cette position dans une perspective d'avancée et de progrès de l'expédition, cette dernière est noyée dans un temps circulaire de la répétition et de l'éternité (« eternity ») : le réveil, le petit déjeuner *semblable* aux autres repas, la mesure de la position, la rédaction du journal, les araignées *semblables* elles aussi d'un jour à l'autre, l'air empli de rosée puis, à *nouveau* l'air empli de poussière. Le temps se perd ici dans l'espace²⁵⁰ : c'est l'odeur de poussière qui semble marquer l'écoulement temporel (« it had begun again to smell of dust »). Stase, circularité, dissolution du temps dans l'espace, autant de figures spatiales qui contredisent une écriture de la séquence. Néanmoins, une certaine forme de téléologie est présente et la ligne logique et narrative fait place à la ligne des origines ou ligne téléologique même si

²⁴⁸ L'ouroboros est une figure symbolique qui souligne un parcours sans commencement ni fin : c'est un « serpent qui se mord la queue et symbolise un cycle d'évolution fermée sur elle-même » (Jean Chevalier et Alain Gheerbrant, *Dictionnaire des symboles*, Paris : Laffont, 1982, p. 716).

²⁴⁹ Jean Cocteau, *La machine infernale*, Paris : Grasset, 1934, p. 15. Cocteau a intitulé ce substitut de prologue « La Voix » comme s'il avait tenu à assimiler voix du destin et fatalité.

²⁵⁰ Cette vision du temps est très proche de celle des aborigènes pour qui le temps n'a de réalité qu'en relation avec l'environnement mais nous y reviendrons (cf infra, p. 104).

elle apparaît sous une forme détournée, voire parodique, qu'il s'agisse d'une ligne chronologique ou encore d'une ligne biographique.

II. Ligne des origines ou téléologique

Le chronotope de la ligne chronologique, biographique et historique est une des figures incontournables du roman. Dans le sillage du roman réaliste et historique du XIX^e siècle, l'ordre du récit tend à imiter celui de la vie et du monde, autrement dit un cours que l'on veut « logico-temporel ». Brooks remarque en effet qu'après la disparition progressive de l'intrigue « providentielle », c'est-à-dire d'une explication du monde par des récits d'inspiration religieuse, le XIX^e siècle se lance à corps perdu dans la recherche d'autres intrigues/récits (« plot »/« narrative ») :

The enormous narrative production of plots of the nineteenth century may suggest an anxiety at the loss of the providential plots: the plotting of the individual or social or institutional life story takes on new urgency when one no longer can look to a sacred masterplot that organizes and explains the world. The emergence of narrative plot as a dominant mode of ordering and explanation may belong to the large process of secularization, dating from the Renaissance and gathering force during the Enlightenment, which marks a falling-away from those revealed plots—the Chosen People, redemption, the Second Coming—that appeared to subsume transitory human time to the timeless²⁵¹.

Et il explique ainsi la fascination qu'a connu ce siècle pour les questions d'origine, d'évolution, de progrès, de généalogie et d'histoire ou de récit (« narrative ») : ***« And this may explain the nineteenth century's obsession with questions of origin, evolution, progress, genealogy , its foregrounding of the historical/narrative as par excellence the necessary mode of explanation and understanding »***²⁵². Origine, évolution, progrès, histoire, révélation, sont des concepts qui évoquent une ligne temporelle successive et progressive. La ligne de l'histoire semble exemplaire d'un temps maîtrisable à l'image du « **temps chronologique** »²⁵³ ou du « **temps monumental** »²⁵⁴ dont parle Ricoeur. Du reste, les expéditions de Marlow et de Voss ne sont-elles pas inspirées par des expéditions réelles ?

²⁵¹ Peter Brooks, *Reading for the Plot*, op. cit., p. 6.

²⁵² *Ibid.*, p. 7, c'est moi qui souligne.

²⁵³ Ricoeur parle de « temps chronologique » et de « temps monumental » à propos de *Mrs Dalloway* : « Cette histoire monumentale, à son tour, secrète ce que j'oserais appeler un temps monumental, dont le temps chronologique n'est que l'expression audible ; de ce temps monumental relèvent les figures d'Autorité et de Pouvoir qui constituent le contre-pôle du temps vif, respectivement vécu par Clarissa et par Septimus [...] » (Paul Ricoeur, *Temps et récit*, Tome II, op cit, p. 200).

²⁵⁴ *Ibid.*

a.011 Tentation de la ligne chronologique

Les références au temps chronologique et linéaire dans *Under the Volcano* sont multiples mais elles semblent systématiquement dérisoires. Plus ces notations temporelles sont précises, plus elles paraissent parodiques. En effet, elles ne donnent pas alors une impression de maîtrise d'un temps dominé mais plutôt d'une absurde soumission à l'écoulement d'un temps tout aussi insignifiant qu'inéluctable. Ainsi, lorsque le Consul s'interroge sur la raison de son oubli d'Yvonne, un an exactement après son départ, il semble hypnotisé par les coups que fait retentir « une pendule quelque part au loin » :

Somewhere in the distance a clock was striking; the Consul stood there motionless. "Oh Yvonne, can I have forgotten you already, on this of all days?" Nineteen, twenty, twenty-one strokes. By his watch it was a quarter to eleven. But the clock had not finished: it struck twice more, two wry, tragic notes: bing-bong: whirring; the emptiness in the air after filled with whispers: alas, alas. Wings, it really meant. (pp. 135-6)

Les images de la tragédie, du vide existentiel et même du glas sont ici explicites. Ce temps purement séquentiel et subi plus que maîtrisé est très présent dans tout le roman. Il est vécu sur le mode de la fatalité et le Consul semble s'y soumettre entièrement. La passivité du Consul vis-à-vis d'un temps mécanique et désincarné se traduit par le rythme syncopé et paratactique des phrases : une phrase s'arrête en plein milieu et reprend un peu plus loin sans raison apparente. Ainsi le syntagme annoncé par la conjonction « but » (« But the clock had not finished ») est à rattacher non à la phrase qui le précède mais à « nineteen, twenty-one strokes ». De même, la succession de phrases « objectives » et apparemment non modalisées puis de réflexions comme tout droit sorties du courant de conscience du Consul souligne l'absence de maîtrise de ce dernier. La succession logique et temporelle est vécue sur le mode de la discontinuité alors que seule la logique signifiante des rythmes ternaires et binaires semble offrir un semblant de continuité (« Nineteen, twenty, twenty-one strokes », « twice more, two wry, tragic notes », « bing-bong », « alas, alas »). Le paradigme classique de la progression temporelle est perverti : nul mouvement, nulle continuité, nulle impression de progression; plutôt une sensation d'évanescence, de dissémination dans l'atmosphère intemporelle et désincarnée : « somewhere », « there », « distance », « emptiness ». Même lorsqu'il se détache de cette contemplation du temps sans recul, le Consul n'arrive pas à en suivre les implications. Bien que cela fasse exactement une année qu'Yvonne est partie (« on this of all days »), ce repère on ne peut plus précis n'est pas suffisant pour que le Consul l'intègre à une logique. Pourtant le démonstratif « this » a une valeur déictique d'autant plus forte ici qu'elle est renforcée par le complément « of all days ». La figure de la perte de repères est propre à l'alcoolisme du Consul : l'alternance de phases de pseudo sobriété et de franche ébriété l'empêche de se situer temporellement²⁵⁵. Ainsi, se retrouve-t-il, quelques heures à peine après le retour d'Yvonne, assis au fond de sa baignoire sans être capable de savoir l'heure de la journée ni de se rappeler ce qui a précédé :

Why then should he be sitting in the bathroom? Was he asleep? dead? passed out? Was he in the bathroom now or half an hour ago? Was it night? Where were

***the others? [...] why, it was still this morning, or barely afternoon, only 12:15 in fact by his watch.* (p. 141)**

Là encore, on constate que le Consul est incapable de se situer dans une continuité logique ou temporelle en dépit d'un repère chronologique irréfutable, l'heure indiquée par sa montre. La succession de questions plus ou moins brèves dénote une perception chaotique. L'ordre logique et causal que Todorov associe au mode temporel est perturbé. La reprise du même morphème « why » tout d'abord avec sa signification causale et ensuite en tant que terme constatif souligne un lien entre logique et temporalité pour le moins inattendu et parodique : « *pourquoi* » se trouver là, « *eh bien* » parce que c'est le matin. Le mode logique et temporel au sens où l'entend Todorov est une fois de plus renié. Le chapitre XII, chapitre final et chapitre de la mort du Consul s'ouvre sur un lieu symbolique, le Farolito, dont il est dit qu'il résonne du tic-tac d'une montre ainsi que d'une horloge, et que le cœur et la conscience du Consul se sont mis à l'unisson comme si, une fois de plus, le temps mécanique des horloges était celui d'une « mort annoncée », d'un compte à rebours tragique : « ***Yet the place [the Farolito] was not silent. It was filled by that ticking : the ticking of his watch, his heart, his conscience, a clock somewhere. There was a remote sound too, from far below, of rushing water, of subterranean collapse*** » (UV, p. 337).

Ce tic-tac a tout du « tick-tock » dont parle Kermode, le tic figurant un commencement et le tac (« tock ») figurant une fin, même si le tic et le tac n'ont d'autre réalité que celle que l'on veut bien leur donner²⁵⁶. Autrement dit, le tic-tac est une façon de donner une forme, un sens, à la pure successivité, de faire du temps chronologique un temps de la fatalité et du destin, de « chronos » un « kairos »²⁵⁷. Ici, le tac ou « tock » correspond à la mort annoncée du Consul, l'appel des eaux souterraines des Enfers, Styx ou Achéron peut-être : « ***a remote sound too, from far below, of rushing water, of***

²⁵⁵ Ce passage ainsi que le précédent sont une parfaite illustration de « l'altération fondamentale du sens du temps » chez le sujet alcoolique comme le rappelle Dominique Barrucand dans un article sur la « Psychopathologie du temps chez le sujet alcoolique » : « Dans les stades avancés de l'alcoolisation chronique, les perturbations sont évidentes : l'amnésie antérograde du syndrome de Korsakoff est une altération du sens du temps, qui entraîne les autres signes, en particulier la désorientation temporo-spatiale et la confabulation. Ainsi, à la différence du schizophrène, dont le temps apparaît figé, du mélancolique, qui est tourné vers le passé, ou du maniaque, qui est fixé sur le temps tourbillonnant du présent, l'alcoolique, parvenu à ses fins (et donc près de sa fin), réussit par regret du passé et par crainte du futur, à effacer le temps, quitte à perdre tout moyen de communication. [...] l'alcoolique se met en marge [...] en se désynchronisant, et en ne distinguant plus que deux types de temps, celui vécu avec et celui vécu sans une alcoolémie suffisante. Dans l'un et l'autre temps, il manque à l'alcoolique la possibilité, et même le désir de l'effort, qui est sous-jacent à toute perception de la temporalité. » (Dominique Barrucand, « Psychopathologie du temps chez le sujet alcoolique » in *L'espace et le temps*, Actes du XXIIème Congrès de l'Association des Sociétés de Philosophie de langue française [Dijon, 29-31 août 1988], Paris : Vrin, 1991, p. 423).

²⁵⁶ « Let us take a very simple example, the ticking of a clock. We ask what it says : and we agree that it says *tick-tock*. By this fiction we humanize it, make it talk our language. Of course, it is we who provide the fictional difference between the two sounds ; *tick* is our word for a physical beginning, *tock* our word for an end » (Frank Kermode, *The Sense of an Ending*, op. cit., pp. 44-45).

²⁵⁷ « [...] *chronos* is 'passing time' or 'waiting time'—that which, according to Revelation, 'shall be no more'— and *kairos* is the season, a point in time filled with significance, charged with a meaning derived from its relation to the end » (*Ibid.*, p. 47).

subterranean collapse » (UV, p. 337). D'ailleurs le Consul associe on ne peut plus clairement le tic-tac du temps qui passe à la mort : « *She gazed round the El Popo, a soulless draughty death that ticked and groaned, as Geoff himself once said—a bad ghost of an American roadhouse* » (UV, p. 326, c'est moi qui souligne). Le bar El Popo est effectivement la dernière étape avant la mort d'Yvonne de même que le Farolito est le dernier bar que le Consul visite avant sa mort et ces deux bars semblent sonner le glas pour Yvonne et pour le Consul mais d'une manière triviale, sous la forme du tic-tac. Yvonne meurt au chapitre XI, quelques minutes avant sept heures, et le chapitre XII est en fait analeptique puisqu'il est alors six heures²⁵⁸ : il semble que le narrateur remonte le ressort d'une destinée aussi tragique que dérisoire puisque le chapitre XII est centré sur le Consul, sur les moments qui ont précédé sa mort et notamment le moment où il relâche le cheval marqué du chiffre sept, heure de la mort d'Yvonne sous les sabots de ce même cheval. Ce retour en arrière au chapitre XII, le dernier, est emblématique du mouvement de bascule de tout le roman, non pas le « tic-toc » d'une destinée tragique mais le « tic-toc-tic » ou « toc-tic-toc » (le premier chapitre ne commence-t-il pas par l'évocation du « toc » final, de la mort du Consul ?), autrement dit l'éternel recommencement d'une destinée bien plus carnavalesque que tragique. Comme le souligne subtilement William Gass, le Consul enchaîne des cycles, de véritables tours de manège, un « tic » puis un « toc », un fol espoir puis une plongée aux enfers, et la farandole continue, même si dans ce contexte le « tour » (« round ») est avant tout à comprendre comme « tournée » (le rituel alcoolique) :

[...] there is always tomorrow ; there is always the hope of change, the fresh resolution, and the drink to celebrate it, [...] although it may be a morning so awash with moonlight the sidewalks are urine yellow, never mind, we have come round, we begin ; let's pawn—let's drink—the typewriter, wedding ring, the clock, and have another round, a tick, another round, a tock, another round²⁵⁹.

Dans Voss, le temps linéaire et chronologique est réservé presque exclusivement aux passages consacrés à la vie à Sydney, et il est fortement dévalorisé. Il est le signe d'un manque d'imagination et d'un refuge bourgeois dans le temps mécanique des horloges, des habitudes et des rituels domestiques. Lors de la première rencontre entre Voss, l'explorateur, et M. Bonner, son « mecène », il n'est question tout d'abord que de considérations strictement chronologiques :

'Voss, eh? High time,' Uncle said, who was jingling his money and his keys. We had all but given you up.' 'Voss ! Well, I am blowed ! When did you return to town, you disreputable object?' asked Lieutenant Radclyffe [...] (V, p. 16)

Voss s'excuse alors platement d'avoir perturbé les « habitudes dominicales » (« Sunday habits », V, p. 16) de ses hôtes. En effet, tout dans la vie des Bonner est planifié et organisé selon une grille bien précise, temporelle, morale ou bien mondaine. Lorsque

²⁵⁸ Au chapitre XII, il est dit : « The building, which also included the prison, glowered at him with one eye, over an archway set in the forehead of its low façade : a clock pointing to six » (UV, p. 339). Au chapitre précédent, alors que Hugh et Yvonne se trouvent encore dans le bar El Popo, juste avant la mort d'Yvonne, il est dit : « The clock above it—man's public inquiry of the hour !—said twelve to seven [...] » (UV, p. 331).

²⁵⁹ William H. Gass, *The World within the Word*, Boston : David R. Godine Inc, 1989 (©1971), p. 20.

Voss et M. Bonner arrivent dans le bureau de ce dernier, les gazettes et almanachs synonymes d'un temps réglé joutent les livres de sermon et de bonnes manières, emblématiques d'un comportement codifié : « **Gazetteers, almanacs, books of sermon and of etiquette, and a complete Shakespeare, smelling of damp, splashed the pleasing shadow with discreet colours.** » (V, p. 19). Paradoxalement, seul le temps réglé comme du papier à musique des gazettes ou le temps normalisé et désincarné des almanachs est mis en valeur, alors que le temps universel des oeuvres de Shakespeare est dévalorisé par l'image de l'usure (« damp »). La linéarité temporelle n'est même pas récupérée par une idée de destinée qui viendrait rassembler les incidents du hasard égrenés au long des jours sous l'égide de la nécessité mais bien plutôt une ligne sans relief et sans surprise. Toutefois, les scènes à Sydney faisant l'objet d'une satire corrosive de la part du narrateur, les valeurs s'y inversent : le temps linéaire plébiscité par la bourgeoisie de Sydney n'est qu'un repoussoir qui met en valeur a contrario le temps suspendu de l'expédition dans le désert. Il n'est d'ailleurs pas étonnant que les chapitres fassent alterner presque systématiquement une scène à Sydney puis une scène au désert, comme pour les mettre en regard.

Voss essaie de se conformer au temps abstrait et calculable que le « **sens commun, [...] essentiellement mécaniste** » préfère à l'appréhension du temps pur, de la durée²⁶⁰. Mais cette tentative est vouée à l'échec : « **Voss attempted to count the days, but the simplest sums would swell into a calculation of universal time, so vast it filled his mouth with one mealy potato, [...] of unmanageable proportions** » (V, p. 388). La pomme de terre symbolise ici l'impossibilité de s'appropriier le temps, de « l'ingurgiter », de transformer la durée en quantité (« sums », « calculation », « unmanageable proportions »).

Dans *Heart of Darkness* et *Lord Jim* par ailleurs, le temps des horloges est pour ainsi dire inexistant. On pourrait parler à leur propos, comme le fait Josiane Paccaud à propos de *The Shadow-Line*, d'un sentiment d'« achronie » et de ligne logico-temporelle « ombrée » :

Aux dires de Burns, cet esprit malveillant [de l'ancien capitaine] gît au point de latitude 8°20', à proximité de la barre entre le delta et la mer d'où il semble faire barre à la progression du fringant vaisseau ; cette présence/absence vient alors trouer d'une ombre à la fois le lignage dont le narrateur se croyait l'héritier, et la ligne vectorisée marquant l'avancée du navire sur la carte tracée quotidiennement par l'office du nouveau maître à bord. Ces lignes ombrées constituent la métaphore d'une chronologie narrative devenue impossible, d'un récit menacé d'achronie à l'aube de la modernité orpheline dont Conrad a su baliser les premiers écueils²⁶¹.

The Shadow-Line utilise effectivement la métaphore linéaire de l'avancée du navire, de la

²⁶⁰ « [...] le sens commun, [...] essentiellement mécaniste, [...] aime les distinctions tranchées, celles qui s'expriment par des mots bien définis ou par des positions différentes dans l'espace. » (Bergson, *Essai sur les données immédiates de la conscience*, op. cit., p. 132).

²⁶¹ Josiane Paccaud-Huguet, « La ligne d'ombres conradienne », *L'époque Conradienne, Limoges : Faculté des Lettres et Sciences Humaines, vol. 21, 1995, p. 80.*

lignée de capitaines qui se succèdent, mais cette figure de la ligne est « ombrée » au sens où elle est remise en cause et présentée comme une véritable captation imaginaire qui masque les véritables lignes de fuite ou de rupture que constituent la plongée dans la folie de l'ancien capitaine, le renoncement à son poste du jeune protagoniste. De même, le saut de Jim et la prise de pouvoir de Kurtz infirment l'idée de lignage ainsi que celle d'une chronologie orientée vers un quelconque progrès moral, politique ou autre. Dans *Lord Jim* et *Heart of Darkness* on a la même impression de disparition du temps, d'« achronie ». Il reste à découvrir si la faillite du temps chronologique est récupérée sur le plan biographique, celui d'une « ligne de vie ».

b.011 Ligne de vie et ligne biographique

L'image de la ligne biographique ou ligne de formation est un topos romanesque récurrent et ce depuis les origines. Dans l'Antiquité, le destin d'un mortel est vu comme fil qui se déroule tout le long d'une vie. Les Moires (ou Parques), Clotho, Lachésis et Atropos, sont des fileuses qui, respectivement, fabriquent le fil d'une vie, le déroulent et enfin le coupent. Cette métaphore linéaire du fil accompagne une autre métaphore très répandue à cette époque, celle du chemin de vie. Bakhtine repère en effet le chronotope de « chemin de vie » dès l'Antiquité dans le roman d'aventures et de mœurs. La définition qu'il en donne est celle d'un récit qui se calque sur le cours d'une vie humaine, à savoir celle du personnage principal le plus souvent : « **En premier lieu, un roman se signale par la fusion entre le cours d'une vie humaine (de ses principaux moments de crise) et sa route spatiale réelle, c'est-à-dire ses pérégrinations. Ici se réalise la métaphore du « chemin de vie »**²⁶². » La forme idéale du roman d'après une telle définition serait donc de commencer avec la naissance du « héros » ou du moins la récapitulation de son enfance puis de se dérouler selon le « cours de sa vie » jusqu'à sa mort. La figure spatiale de la ligne et du chemin est aussi associée à l'idée de destinée. Thibaudet refuse ainsi la « **ligne du hasard et de la chance** », et lui préfère la « **ligne de vie** » qui est celle d'une destinée, caractéristique d'après lui du « **grand roman** »²⁶³ : « [...] **ce qui est, dans le roman d'en bas, la ligne du hasard, se transmute, dans le roman d'en haut, en la ligne d'une destinée** »²⁶⁴. Il préconise donc pour ce genre de roman que la durée du roman soit conforme à la durée d'une vie²⁶⁵. C'est pourquoi chaque point de cette ligne biographique, chaque étape de ce chemin de vie devient

²⁶² Bakhtine, *Esthétique et théorie du roman*, op. cit., p. 269.

²⁶³ Albert Thibaudet a consacré tout un chapitre à cette question dans ses *Réflexions sur la littérature*, (Paris : Gallimard, 1938, pp. 236-239).

²⁶⁴ *Ibid.*, p. 237.

²⁶⁵ « [...] si une destinée ne s'explique que dans la durée d'une vie, le roman ne l'explique qu'en durant comme la vie. » (*Ibid.*, p. 237). *Under the Volcano* ne dure pas le temps de la vie du Consul mais, par sa nature symbolique, la journée fatidique de la mort du Consul (qui couvre les chapitres II à XII) est emblématique d'une vie entière (« a lifetime ») : « [...] it was still only five to two. It was already the longest day in his entire experience, a lifetime [...] », (*UV*, p. 220).

essentiel, tout particulièrement l'origine, autrement dit la naissance, et l'aboutissement, en d'autres termes la mort du protagoniste principal²⁶⁶. La récurrence des motifs du début et de la fin tient aussi à l'horizon d'attente du lecteur qui, comme Thomas Hardy, s'attend à trouver un début, un milieu et une fin et en déplore la disparition dans les romans modernes : « **[t]hey've changed everything now [...] we used to think there was a beginning and a middle and an end.** »²⁶⁷

Si *Heart of Darkness*, *Under the Volcano* et *Lord Jim* ont certains des traits marquants de l'autobiographie comme celui d'être des récits rétrospectifs, centrés sur l'existence d'une personne et « **l'histoire de sa personnalité** »²⁶⁸, il n'en reste pas moins que les épisodes qui ponctuent cette ligne biographique ne s'inscrivent pas dans une destinée et qui plus est, les moments fatidiques de la naissance et de la mort prennent un sens bien différent. Comme bien des romans modernistes, ils n'ont pas de début ou de fin à proprement parler :

[a] modernist novel has no real 'beginning', since it plunges us into a flowing stream of experience with which we gradually familiarize ourselves by a process of inference and association ; and its ending is usually 'open' or ambiguous, leaving the reader in doubt as to the final destiny of the characters²⁶⁹.

Il ne s'agit pas toujours d'une plongée dans un courant de conscience cependant mais dans un courant de narration, voire de rêverie ou d'hallucination. *Under the Volcano* commence de manière apparemment objective et extérieure mais très vite ce sont les souvenirs de Jacques Laruelle qui prennent le dessus : l'ordre de présentation devient alors purement subjectif. De même, l'agencement des événements et éléments de la diégèse dans *Heart of Darkness* dépend du fil conducteur de la narration, tout d'abord « objective » avec le narrateur primaire puis très vite subjective, avec l'intervention du narrateur secondaire Marlow, qui raconte l'histoire principalement telle qu'il l'a vécue. Enfin, dans *Voss*, nous verrons que l'introduction somme toute classique du roman se voit rapidement contredite par une série de souvenirs qui renaissent dans la conscience de

²⁶⁶ Par ailleurs, cette configuration de l'expérience temporelle en « début-milieu-fin » est propre à la mise en intrigue telle qu'elle a été définie plus haut par Ricoeur qui était parti des préceptes aristotéliens de « complétude, totalité [et] étendue appropriée » (Paul Ricoeur, *Temps et récit I*, op. cit., p. 80). En effet, il entend par totalité la définition qu'en donne Aristote : « Un tout, est-il dit, c'est ce qui a un commencement, un milieu et une fin » (Aristote, *La Poétique*, traduction par Roselyne Dupont-Roc et Jean Lallot, Paris : Seuil, 1980, 50b26).

²⁶⁷ Cette phrase de Thomas Hardy est de 1928 et elle est citée par Virginia Woolf dans Leonard Woolf (éd.), *A Writer's Diary: Being Extracts from the Diary of Virginia Woolf* (Londres : Triad, 1985, [©1953], p. 97).

²⁶⁸ Philippe Lejeune donne de l'autobiographie la définition suivante : « DÉFINITION : *Récit rétrospectif* en prose qu'une personne réelle fait de sa propre *existence*, lorsqu'elle met l'accent sur sa vie individuelle, en particulier sur *l'histoire de sa personnalité* » (*Le pacte autobiographique*, Paris : Seuil, 1975, p. 14, c'est moi qui souligne). Néanmoins le rapprochement s'arrête là puisqu'il s'agit dans ces romans de personnages fictifs et que le terme d'« histoire » ou encore de « personnalité » font justement problème. Le narrateur de surcroît n'est pas le protagoniste principal hormis dans *Heart of Darkness* bien que cela ne soit que partiellement vrai.

²⁶⁹ David Lodge, *The Modes of Modern Writing, Metaphor, Metonymy and the Typology of Modern Literature*, Londres : Edward Arnold, pp. 45-46.

chaque personnage. Si dans les romans modernistes, début, milieu et fin se fondent donc progressivement dans un flux de conscience ou de narration, il n'en reste pas moins que ces différents moments restent essentiels, et que la recherche de l'origine notamment demeure un passage obligé.

Recul et retour de l'origine

La recherche de l'origine est un véritable topos du roman et elle a connu ses heures de gloire au XIX^e siècle, siècle dont le goût pour l'histoire et le récit supposait une quête incessante des origines : « [...] ***a great part of the nineteenth century confidence in narrative explanation, and the need for it, reposes on the postulate that a history can be and should be a tracing of origins*** »²⁷⁰. Paradoxalement, c'est aussi le siècle qui a vu lui échapper la notion d'origine au sens d'identité, de « ***pur et simple redoublement de la représentation*** » :

Retrouver l'origine au XVIII^e siècle, c'était se replacer au plus près du pur et simple redoublement de la représentation. [...] dans la pensée moderne, une telle origine n'est plus concevable : on a vu comment le travail, la vie, le langage avaient acquis leur historicité propre, en laquelle ils étaient enfoncés : ils ne pouvaient donc jamais énoncer véritablement leur origine, bien que toute leur histoire soit, de l'intérieur, comme pointée vers elle. Ce n'est plus l'origine qui donne lieu à l'historicité ; c'est l'historicité qui dans sa trame même laisse se profiler la nécessité d'une origine qui lui serait à la fois interne et étrangère [...]²⁷¹.

Ainsi, dans *Heart of Darkness*, *Under the Volcano* et *Voss*, l'origine ne se dessine qu'à postériori, dans la « trame » narrative dont l'historicité même « laisse se profiler la nécessité d'une origine qui lui serait à la fois interne et étrangère » (*Ibid.*).

Origine du discours, de la voix narrative

L'origine est d'autant plus problématique dans *Heart of Darkness* que l'origine, ou point de départ de la narration de Marlow, est « aporétique » comme le souligne Andrew Gibson : « [...] ***there is an aporia as to the 'origin' of the tale. Kurtz is both the pretext for and in that sense the origin of Marlow's story, and yet also its product*** »²⁷². Marlow est alors à l'image de l'homme moderne, cet être sans origine mais qui permet néanmoins le déploiement du temps, « ***cette origine sans origine ni commencement à partir de quoi tout peut prendre naissance*** »²⁷³. L'homme y est présenté non pas comme un point sur une ligne chronologique et successive mais comme l'espace de déploiement du temps, de la mémoire et de la narration, comme espace d'inscription. Ou bien, pour reprendre la terminologie que Ricoeur adopte dans *Temps et Récit*, l'homme et ses productions

²⁷⁰ Brooks, *Reading for the Plot*, op.cit., p. 275.

²⁷¹ Michel Foucault, *Les mots et les choses, une archéologie des sciences humaines*, Paris : Gallimard, 1966, p. 340.

²⁷² Andrew Gibson, « Ethics and Unrepresentability in *Heart of Darkness* », *The Conradian*, vol. 22, 1997, n^o 1-2, p. 128.

²⁷³ Foucault, *Les mots et les choses*, op. cit., p. 343.

apparaissent comme une configuration de l'expérience temporelle²⁷⁴. Augustin dit que le temps ne peut exister que dans l'âme puisqu'elle seule peut faire coexister conscience du présent, souvenir du passé et anticipation de l'avenir : « **Peut-être pourrait-on dire au sens propre : il y a trois temps, le présent du (de) passé, le présent du (de) présent, le présent du (de) futur. Il ya en effet dans (in) l'âme, d'une certain façon, ces trois modes de temps, et je ne les vois pas ailleurs (alibi).** »²⁷⁵ Les apories temporelles posées par Augustin sont résolues sur le mode de la continuité de l'âme qui permet d'avoir à l'esprit les choses passées sous le mode de la mémoire, les choses présentes sous celui de la vision, et les choses futures sous celui de l'attente : « **Le présent du passé, c'est la mémoire, le présent du présent, c'est la vision (contuitus) [on aura plus loin attentio, terme qui marque mieux le contraste avec la distentio], le présent du futur, c'est l'attente.** »²⁷⁶ Marlow affirme de même que l'esprit humain « contient » en lui et le passé et le futur : « **The mind of man is capable of anything—because everything is in it, all the past as well as all the future.** » (*HD*, p. 69). La conscience, l'esprit humain (« the mind of man ») et le récit de Marlow permettent ainsi de déployer le temps.

Foucault insiste justement sur le « recul » et le « retour de l'origine »²⁷⁷ à partir du XIX^e siècle et jusqu'au XX^e siècle. Dans *Heart of Darkness*, un même mouvement d'aller-retour est perceptible au sujet de l'origine de l'impérialisme. La description présente dès les premières pages du flux et du reflux de la marée (« ebb and flow ») est à l'image du « recul et [du] retour de l'origine » dont parle Foucault. L'origine recherchée dans ce roman est celle de la civilisation et de l'impérialisme, et le discours ethnocentrique du narrateur primaire est bien vite contredit par celui de Marlow. En effet, alors que pour le premier, la Tamise et L'Angleterre ont toujours été des lieux d'où surgissait la lumière que de braves chevaliers, aventuriers ou explorateurs allaient exporter dans des contrées lointaines, pour Marlow l'Angleterre a aussi été une terre de ténèbres du temps des romains, où le schéma était alors inversé :

The tidal current runs to and fro in its unceasing service, crowded with memories of men and ships it had borne to the rest of home or to the battles of the sea. [...] Hunters for gold or pursuers of fame, they had all gone out on that stream, bearing the sword, and often the torch, messengers of the might within the land, bearers of a spark from the sacred fire. (HD, pp. 28-29) 'And this also,' said Marlow suddenly, 'has been one of the dark places of the earth' [...] 'I was thinking of very old times, when the Romans first came here, nineteen hundred

²⁷⁴ Ricoeur analyse les apories temporelles chez Augustin qui parle de « distentio animi » (Ricoeur, *Temps et récit I*, op. cit., p. 38), autrement dit d'écartèlement de l'âme entre passé, présent et futur : l'âme ne peut être à la fois dans le passé, dans le présent et dans le futur. Augustin résout cette aporie en affirmant que l'âme n'est pas véritablement dans le passé ou le futur mais qu'elle en a des images présentes sous forme de souvenirs ou de projections dans le futur.

²⁷⁵ *Ibid.*, p. 32.

²⁷⁶ *Ibid.*, pp. 32-33.

²⁷⁷ « Le recul et le retour de l'origine » est le titre de l'un des chapitres de son livre (*Les mots et les choses*, op. cit., pp. 339-346).

years ago—the other day... Light came out of this river since—you say Knights? Yes; but it is like a running blaze on a plain, like a flash of lightning in the clouds. (HD, pp. 29-30)

L'origine de la conquête coloniale et de la civilisation, c'est donc tantôt les explorateurs du XIX^e, tantôt les romains. De même, l'origine spatiale de la civilisation, c'est tout d'abord Rome puis c'est l'Angleterre au XIX^e. La figure de l'espace-temps devient essentielle : il n'est d'origine que pour une personne donnée en un lieu donné. L'origine ne précède pas l'inscription de l'homme dans l'histoire, elle est relative. L'espace et le temps n'ont alors de sens qu'en un point donné, à partir d'un point de vue particulier.

011 Origine de la vision, de l'expérience

Au lieu d'une vision désincarnée qui serait celle du discours positiviste ou eschatologique, le roman moderne reflète une tension vers le vécu : « **[L]analyse du vécu s'est instaurée, dans la réflexion moderne, comme une contestation radicale du positivisme et de l'eschatologie [...]** »²⁷⁸ Ce retour à une perception individuelle s'accompagne d'une « spatialité irréductible » :

Le vécu, en effet, est à la fois l'espace où tous les contenus empiriques sont donnés à l'expérience ; il est aussi la forme originale qui les rend en général possibles et désigne leur enracinement premier ; il fait bien communiquer l'espace du corps avec le temps de la culture, les déterminations de la nature avec la pesanteur de l'histoire, à condition cependant que le corps et, à travers lui, la nature soient d'abord donnés dans l'expérience d'une spatialité irréductible, et que la culture, porteuse d'histoire, soit d'abord éprouvée dans l'immédiat des significations sédimentées²⁷⁹.

Cette « expérience *originale* qui s'esquisse à travers le corps » est très présente dans *Heart of Darkness*, *Under the Volcano* et *Voss*, mais l'origine de la vision n'est pas toujours concomitante avec la vision réelle. Les hallucinations, les souvenirs et les rêveries sont très présents dans les trois romans, et l'origine de la vision se brouille alors. Dans *Heart of Darkness*, Marlow n'a véritablement l'impression de voir vivre Kurtz que lors d'une courte hallucination qui précède sa rencontre avec la fiancée de ce dernier :

I thought his memory was like the other memories of the dead that accumulate in every man's life—a vague impress on the brain of shadows that had fallen on it in their swift and final passage; but before the high and ponderous door, between the tall houses of a street as still and decorous as a well-kept alley in a cemetery, I had a vision of him on the stretcher, opening his mouth voraciously, as if to devour all the earth with all its mankind. He lived then before me; he lived as much as he had ever lived—a shadow insatiable of splendid appearances [...] ». (HD, p. 116, c'est moi qui souligne).

Cette hallucination tient presque du fantastique puisque Marlow semble vivre dans deux temps et deux espaces en parallèle : il revoit le moment où Kurtz était allongé dans son brancard, mourant, et il patiente devant une lourde porte avant de rencontrer la fiancée de

²⁷⁸ *Ibid.*, p. 332.

²⁷⁹ *Ibid.*, p. 332.

Kurtz. Il est à la fois dans la jungle et devant la porte. Il est simultanément entre deux rangées de hautes maisons et dans l'allée bien entretenue d'un cimetière. Ensuite, le fait de voir la fiancée de Kurtz lui donne l'impression que ce dernier est mort la veille :

For her he had died only yesterday [...] for me too he seemed to have died only yesterday—nay, this very minute. I saw her and him in the same instant of time—his death and her sorrow—I saw her sorrow in the very moment of his death. Do you understand? I saw them together—I heard them together. (HD, pp. 117-118).

Si l'origine du discours et de la vision est difficile à déterminer, la quête des origines reste néanmoins un passage obligé des trois romans.

011 Origine du roman et roman des origines

L'idée d'un roman centré sur la quête des origines du protagoniste a été amplement analysée et développée dans *Roman des origines, origine du roman* de Marthe Robert²⁸⁰. Elle rappelle l'article de Freud sur le « roman familial des névrosés » publié en 1909 dans un livre d'Otto Rank sur la naissance du héros²⁸¹. Freud désigne ainsi le « roman », l'histoire, que se raconte tout un chacun à une période de sa vie pour expliquer le sentiment d'étrangeté qu'il éprouve par rapport à ses parents réels : il ne peut donc qu'y avoir erreur sur sa naissance, il est un enfant trouvé, abandonné ou un bâtard. Cette insistance sur l'origine s'inscrit dans toute une tradition du « Bildungsroman » ou roman d'apprentissage. Le début d'un roman commence effectivement traditionnellement avec la naissance du personnage. Il n'est que de voir les premières lignes d'un des « classiques » anglais, *Robinson Crusoe*, qui, dans la plus pure tradition des romans du XVIII^e siècle, a pour titre celui du héros éponyme et débute sur la naissance du héros :

I was born in the year 1632, in the city of York, of a good family, tho' not of that country, my father being a foreigner of Bremen, who settled first at Hull. He got a good estate by merchandise, and leaving off his trade lived afterwards at York, from whence he had married my mother, whose relations were named Robinson, a very good family in that country, and from whom I was called Robinson Kreutznaer; but by the usual corruption of words in England, we are now called, nay, call our selves and write our name, Crusoe, and so my companions always called me.

Defoe nous livre ici une véritable généalogie du héros Robinson Crusoe puisque le passage décline les étapes que sont sa naissance, le mariage de ses parents et l'origine des deux familles de ses parents ainsi que l'évolution de leur nom de famille. Les deux éléments essentiels sont la naissance (« ***I was born in the year 1632*** ») et l'origine du nom-du-père (« Kreuznaer » anglicisé en « Crusoe ») alors que dans *Heart of Darkness*, *Under the Volcano* et *Voss*, ni la naissance ni l'origine du nom ne sont évoqués dans les

²⁸⁰ Marthe Robert, *Roman des origines et origine du roman*, Paris : Grasset, 1972.

²⁸¹ « Freud pose clairement le phénomène comme une expérience normale et universelle de la vie infantile ; il n'est pathologique que chez l'adulte qui continue d'y croire et d'y travailler. En somme, le roman familial peut être défini comme un expédient à quoi recourt l'imagination pour résoudre la crise typique de la croissance humaine telle que la détermine le « complexe d'Œdipe. », *Ibid.*, pp. 42-43.

premières pages. Il n'est pas anodin que dans *Heart of Darkness*, *Under the Volcano* et *Voss*, le début des trois romans ne coïncide pas avec la naissance du personnage principal. Son introduction se fait *in medias res* alors qu'il est adulte et c'est une présentation indirecte. Dans *Heart of Darkness*, Marlow apparaît au quatrième paragraphe mais d'une manière relativement inaperçue, apparaissant à la suite d'autres protagonistes, le directeur, l'avocat, le comptable. Il est noyé dans cette liste de personnages et dans le paysage-tableau omniprésent. Ce n'est qu'au huitième paragraphe que la description est interrompue par les mots de Marlow et qu'une description plus substantielle est faite du personnage, comme si le projecteur qui avait balayé la scène sans s'arrêter sur un protagoniste en particulier venait tout d'un coup de se braquer sur lui. Il ne sera pas question de sa naissance ni de son enfance même par la suite du roman. L'entrée en matière est assumée par un narrateur primaire qui va présenter Marlow au lecteur avant de lui laisser la parole. Néanmoins, Marlow est déjà englobé dans un « nous » non encore élucidé : « ***The sea-reach of the Tames stretched before us like the beginning of an unterminable waterway*** ». (HD, p. 27, c'est moi qui souligne). Par ailleurs, la naissance et l'enfance de Marlow ne seront pas évoquées dans le reste du roman. Le seul passage où il soit explicitement question de l'enfance de Marlow traite de sa fascination pour les régions non encore explorées et donc ni tracées ni dessinées sur la carte, comme si l'enfance correspondait à un manque, un blanc que l'âge adulte, et notamment l'expédition au Congo, étaient destinés à combler.

Par ailleurs, la métaphore du fil de la vie ou encore de la ligne de vie est présentée d'une manière on ne peut plus ambiguë lors de la visite de Marlow au siège de la Compagnie qui doit l'envoyer au Congo. Deux femmes dans le vestibule tricotent de la laine noire et l'une fait entrer les visiteurs, l'autre les fait sortir :

Two women, one fat and the other slim, sat on straw-bottomed chairs, knitting black wool. The slim one got up and walked straight at me—still knitting with downcast eyes [...] and preceded me into a waiting-room. [...] The old one seemed uncanny and fateful. Often far away there I thought of these two, guarding the door of Darkness, knitting black wool as a for a warm pall, one introducing, introducing continuously to the unknown, the other scrutinizing the cheery and foolish faces with unconcerned old eyes. Ave ! Old knitter of black wool. Morituri te salutant. (HD, pp. 35-37)

Si l'on part de l'hypothèse que Conrad a voulu suggérer la figure des Parques, ces fileuses du destin des hommes, il reste que Clotho, celle qui fabrique le fil de la vie, n'est pas discernable de Lachésis, celle qui le file, puisque, tout en introduisant Marlow dans le bureau du directeur, elle continue de filer. L'origine du fil qu'elle tisse ne coïncide donc pas avec l'entrée symbolique de Marlow dans une quelconque ligne de vie au service de la Compagnie. Il semblerait au contraire que la juxtaposition des deux actions, celle d'introduire Marlow et celle de filer, l'une inchoative et l'autre durative, marque un profond décalage, voire un clin d'oeil ironique du narrateur au lecteur lui indiquant de ne pas chercher à lire *Heart of Darkness* comme le déroulement d'un fil du destin, d'une ligne de vie, autrement que sur le mode parodique d'un destin tout tracé et par des Parques qui n'ont plus rien de noble ni de sacré : la robe de la première est « ***aussi coquette qu'un fourreau de parapluie*** »²⁸² (« ***her dress was as plain as an umbrella-cover*** », HD, p. 35), la seconde avec ses pantoufles, son chat, sa verrue et ses lunettes cerclées

d'argent, n'a rien d'exaltant. Il est bien question d'un savoir sur le destin puisque cette dernière est dite douée d'une sagesse indifférente (« *unconcerned wisdom* ») et qu'il émane d'elle une sensation d'inquiétante étrangeté (« *uncanny* ») et de fatalité (« *fateful* »). Néanmoins, le fil du destin tissé par les Parques est ici devenu suaire (« *warm pall* ») comme si elles introduisaient directement à la mort. Deux images contradictoires entrent ici en compétition, celle du fil de la vie que l'on tisse, et celle du fil de la vie tranché par Atropos une fois le suaire tissé. Par ailleurs deux discours se chevauchent ici, le discours symboliste qui confère une certaine noblesse à la destinée humaine avec les références aux trois Parques et en contrepoint, sa version parodique et triviale, avec l'image des deux vieilles femmes-pantins dont les gestes mécaniques évoquent « *une plus large prise de conscience d'un monde rigide, mécanique, aveugle et automatisé* »²⁸³. La description mécanique des deux femmes rappelle étrangement un passage d'une lettre de Conrad à Cunninghame Graham :

There is a—let us say—a machine. It evolved itself (I am severely scientific) out of a chaos of scraps of iron and behold—it knits. I am horrified at the horrible work and stand appalled. I feel it ought to embroider—but it goes on knitting. You come and say : “this is all right; it’s only a question of the right kind of oil. Let us use this—for instance—celestial oil and the machine shall embroider a most beautiful design in purple and gold”. Will it? Alas no. You cannot by any special lubrication make embroidery with a knitting machine. And the most withering thought is that the infamous thing has made itself; made itself without thought, without conscience, without foresight, without eyes, without heart. It is a tragic accident—and it has happened... It knits us in and it knits us out. It has knitted time, space, pain, death, corruption, despair and all the illusions—and nothing matters²⁸⁴.

On a la même image du tricot-tissage et au lieu d'un fil du destin ou ligne de vie, on trouve là encore l'image du linceul par paronomase entre le participe passé « *appalled* » et le substantif « *pall* » : « *I am horrified at the horrible work and stand appalled. I feel it ought to embroider—but it goes on knitting* » (*Ibid.*, c'est moi qui souligne). On a là un pur fonctionnement mécanique, qui fait participer un individu puis le congédie, une maille à l'envers, une maille à l'endroit (« *knits us in, knits us out* », *Ibid.*) de même que l'une des vieilles femmes introduit les visiteurs dans le bureau du directeur et l'autre les congédie : « *one introducing, introducing continuously to the unknown, the other scrutinizing the cheery and foolish faces with unconcerned old eyes* » (*HD*, p. 37).

Les premières pages de *Under the Volcano* ne commencent pas non plus par

²⁸² La traduction est de Jean Deurbergue dans la collection de la Pléiade, Paris : Gallimard, 1985, p. 55.

²⁸³ « If we submit ourselves to the evocative particularity of these intensely visualised details, their symbolic connotations take us far beyond our primary sense of the fateful, uncanny, and impassive atmosphere of the scene ; we are driven to a larger awareness of a *rigid, mechanical, blind, and automatised world* » (Ian Watt, *Conrad in the Nineteenth Century*, op cit., p. 192, c'est moi qui souligne). Ian Watt montre ici que les deux fileuses ne parlent pas à Marlow et ne le regardent pas, qu'elles sont déshumanisées (*Ibid.*, p. 192).

²⁸⁴ C. T. Watts (éd.), *Joseph Conrad's Letters to R. B. Cunninghame Graham*, Cambridge : Cambridge UP, 1969, pp. 56-57. C'est moi qui souligne.

l'introduction du protagoniste principal, le Consul. Il n'est question du Consul qu'indirectement dans la conversation de son ami Laruelle et du médecin Vigil, qui eux-mêmes ne sont décrits qu'après une longue description panoramique des alentours. Le Consul est en fait déjà mort, ce qui paraît paradoxal pour un roman centré sur lui, et ce qui contredit l'une des règles du genre puisque la mort du protagoniste principal fait souvent office de point d'orgue sur lequel se clôt le roman. Il sera fait néanmoins allusion à son enfance dans le chapitre I, que d'aucuns ont qualifié de « prologue-épilogue »²⁸⁵ étant donné la richesse des données biographiques et diégétiques dont la valeur analeptique a pourtant des allures de prophétie puisqu'elles fonctionnent comme autant d'indices du mécanisme tragique qui va se mettre en place dans le reste du roman. Il est notamment question des vacances à Courseulles, que le Consul et Jacques avaient passées ensemble durant l'été 1911 (*UV*, p. 16), épisode symbolique dont les échos réapparaîtront dans tout le roman. Ce n'est évidemment pas un hasard s'il s'agit là d'une plage du débarquement et donc d'un lieu préfigurant la mort prochaine du Consul alors qu'il est enfant. Il est étonnant d'ailleurs que ce détail n'ait pas été mentionné dans le très riche livre d'Ackerley et de Clipper²⁸⁶. Le seul nom du lieu de prédilection des jeux encore enfantins et des amours déjà adolescentes du Consul et de Jacques Laruelle à Courseulles est pourtant on ne peut plus clair : le « Hell Bunker » (*UV*, p. 16). Le lieu de l'innocence est déjà perverti : l'image du « bunker » est celle du creux, du renforcement, tout comme un autre topos, celui du nid ou de la chrysalide dont le protagoniste encore enfant devra sortir pour entrer dans le roman d'apprentissage et pourtant, le cocon est ici déjà un lieu mortifère !

Voss est peut-être le roman qui respecte le plus les conventions biographiques : il commence par l'introduction frontale du personnage Voss, présent dès le titre, ce qui correspond à un code bien connu du roman d'apprentissage du dix-huitième siècle²⁸⁷. Voss nous est cependant présenté à l'âge adulte et cette scène d'ouverture est on ne peut plus statique. D'autre part il y a dans Voss toute une méditation sur le temps aborigène qui, contrairement au temps au sens occidental du terme, est un temps sans origine ni finalité, une forme de « **permanence en mouvement** »²⁸⁸ : « **Au lieu de se poser la question de l'origine des choses ou de leur finalité, les Aborigènes d'Australie semblent plutôt se préoccuper des métamorphoses qui les lient entre elles** »²⁸⁹. Pour l'aborigène Dugald, les considérations temporelles des membres de

²⁸⁵ L'expression « epilogic prologue » est du critique Richard Hauer Costa dans *Malcolm Lowry*, New York : Twayne Publishers/Twayne's World Authors Series, 1972, p. 69.

²⁸⁶ Voici le commentaire que font Ackerley et Clipper de Courseulles : « *Courseulles*. Courseulles-sur-Mer. A village resort on the English Channel at the mouth of the Seules River ; about ten miles north of Caen and fifteen miles east of Bayeux. » (Chris Ackerley et Lawrence Clipper, *A Companion to Under the Volcano*, Vancouver : University of British Columbia Press, 1984, p. 31).

²⁸⁷ Il n'est que de citer *Tom Jones* de Fielding ou *Moll Flanders* de Defoe.

²⁸⁸ Barbara Glowczewski, *Du rêve à la loi chez les Aborigènes*, op. cit., p. 67. Cette anthropologue souligne que les mythes australiens ne sont pas centrés sur le concept d'origine ni de finalité puisque chaque mythe évolue selon le lieu, le temps, l'appartenance totémique de l'individu (pp. 64-65).

l'expédition prêtent à rire car pour lui le temps n'existe pas, comme en témoigne ce court échange entre Voss et Dugald :

'You will not loiter, and waste time.' But the old man could only laugh, because time did not exist. (V, p. 218)

White ne considère effectivement pas la vie comme une ligne reliant origine, développement et fin mais comme une série d'éternels recommencements et il n'est donc pas étonnant qu'il ait choisi de donner la citation suivante de David Malouf en épigraphe à son roman *The Twyborn Affair* : « **'What else should our lives be but a series of beginnings, of painful settings out into the unknown, pushing off from the edges of consciousness into the mystery of what we have not yet become' ?** »²⁹⁰.

En résumé, ni *Heart of Darkness* ni *Under the Volcano* ni *Voss* ne se plient à une quête de l'origine de manière traditionnelle : ils en soulignent plutôt les limites et les présupposés culturels. On peut cependant légitimement se demander ce qu'il en est d'un autre point nodal de la ligne biographique, soit la mort des protagonistes principaux et la fin du roman.

011 Désir de finalité : un horizon d'attente déçu

Dans un article de 1905 sur James, Conrad félicite ce dernier d'avoir su ne pas succomber au « désir de finalité » et aux facilités qu'offrent au romancier les possibilités de finir sur une leçon de morale, un amour enfin assouvi, une fortune finalement acquise ou bien une mort :

[...] the usual methods of solution by rewards and punishments, by crowned love, by fortune, by a broken leg or a sudden death [...] these solutions are legitimate inasmuch as they satisfy the desire for finality, for which our hearts yearn, with a longing greater than the longing for the loaves and the fishes of this earth. Perhaps the only true desire of mankind, coming thus to light in its hours of leisure, is to be set at rest. One is never set at rest by Mr. Henry James's novels. His books end as an episode in life ends. You remain with the sense of the life still going on²⁹¹.

C'est un désir auquel Conrad refusait de se plier et la fin des romans que nous étudions n'est souvent qu'un retour au début. Dans *Heart of Darkness* on ne trouve à l'issue du roman que l'ombre, la voix de Kurtz : en un sens, l'intrigue ne semble donc pas avoir progressé, d'autant que le récit commence à Londres et y finit. Marlow affirme que les derniers mots de Kurtz, ceux qui devaient receler l'ultime révélation, ont été adressés à sa fiancée : « *My Intended* ». Or cette affirmation n'est rien d'autre qu'un pieux mensonge et elle met en évidence le fait que Kurtz s'en est toujours tenu aux *intentions*, aussi bonnes fussent-elles. Dans *Lord Jim*, Marlow se demande s'il n'aurait pas dû pousser Jim à accepter l'offre de Chester car alors il aurait sûrement disparu avec lui dans le Pacifique,

²⁸⁹ *Ibid.*, p. 65.

²⁹⁰ Cette citation est tirée du roman *An Imaginary Life* de David Malouf.

²⁹¹ Conrad, « *Henry James : An Appreciation* », *Notes on Life and Letters*, Londres : Dent, 1924, pp. 11-19, pp. 18-19.

dans de mystérieuses circonstances (un ouragan probablement), et Marlow y aurait vu la finalité du destin alors que le parcours de Jim reste une source de doute et d'inquiétude quotidiens :

[...] at times it seems to me it would have been better for my peace of mind if I had not stood between him and Chester's confoundedly generous offer. [...] Chester [...] steamed out into the Pacific with a crew of twenty-two hands [...] Not a vestige of the Argonauts ever turned up ; not a sound came out of the waste. Finis ! The Pacific is the most discreet of live, hot-tempered oceans : the chilly Antarctic can keep a secret too, but more in the manner of a grave. 'And there is a sense of finality in such discretion, which is what we all more or less sincerely are ready to admit-for what else is it that makes the idea of death supportable ? End ! Finis ! the potent word that exorcises from the house of life the haunting shadow of fate. (LJ, p. 172)

Ce désir de finalité du protagoniste est justement ce que l'écrivain Conrad se refusait à gratifier. Ne disait-il pas qu'il planait sur les réussites de la littérature un terrible doute contrairement à la fiabilité des Notices de marins ?

Henceforth I had to begin (while totally unprovided with Notices to Authors) to write prose myself; and the pains I took with it only my Maker knows! And yet I never learned to trust it. I can't trust it to this day. We who write prose which is not that of the Notices to Mariners are forgotten by Providence. No angel watches us at our toil. A dreadful doubt hangs over the whole achievement of literature ; I mean that of its greatest and its humblest men²⁹².

De même que le doute conradien exclut toute possibilité de point final définitif et rassurant, dans *Under the Volcano* on ne découvre rien de nouveau, et on finit sur une méprise dérisoire, celle des brigades fascistes qui prennent le Consul pour son frère. Le roman commence non loin de la « barranca », symbole auquel le premier chapitre fait une place de choix et finit tout au fond de la « barranca » : du bord de l'abîme au gouffre. Là encore, néanmoins, et de manière similaire à ce qui se passe dans *Heart of Darkness*, la fin est paradoxale. Elle permet, certes, de contenter le désir de *finalité* du lecteur, et ceci de manière explicite, en apportant une explication finale qui justifie le destin du Consul :

He was in an ambulance shrieking through the jungle itself, racing uphill past the timberline toward the peak—and this was certainly one way to get there !—while those were friendly voices, Jacques' and Vigil's, they would make allowances, would set Hugh and Yvonne's minds at rest about him. "No se puede vivir sin amar," they would say, which would explain everything, and he repeated this aloud. How could he have thought so evil of the world when succour was at hand all the time ? And now he had reached the summit. (UV, p. 375)

De même que d'après Conrad, le désir fondamental de l'homme est le plus souvent d'avoir l'esprit tranquille (« *the only true desire of mankind [...] is to be set at rest*²⁹³ »), *Under the Volcano* se termine sur une mort qui donnera aux personnages et par mimétisme, aux lecteurs, l'esprit tranquille : « *[...] they would make allowances, would set Hugh and Yvonne's minds at rest about him* » (UV, p. 375). Par ailleurs le désir de

²⁹² Joseph Conrad, « *Outside Literature* », in *Last Essays*, Londres : Dent, 1955 (©1928), p. 43.

²⁹³ Cf supra, note 291.

finalité se trouve comblé par une fin de roman qui se clôt sur une mort qui se présente comme une apogée, la conquête d'un sommet : « **And now he had reached the summit** » (*Ibid.*). Le lecteur ne peut s'empêcher d'associer « sommet » et désir de « faire somme », c'est-à-dire de prononcer les mots après lesquels il n'y a plus rien à dire. Le mot « sum-mit » se rapproche étrangement de l'expression « sum it up »²⁹⁴ (« résumer tout cela ») et cela est d'autant plus frappant qu'on a exactement la même expression dans ce qu'on pourrait considérer comme une première fin de *Heart of Darkness*, les derniers mots de Kurtz, que Marlow commente de la manière suivante : « **He had summed up—he had judged** » (*HD*, p. 113, c'est moi qui souligne). Mais cette fin, qui a des allures de « concordance discordante »²⁹⁵ selon l'expression de Ricoeur, n'est qu'illusoire, comme le révèlent les phrases suivantes :

Opening his eyes, he looked down, expecting to see, below him, the magnificent jungle, the heights, Pico de Orizabe, Malinche, Cofre de Perote, like those peaks of his life conquered one after another before this greatest climb of all had been successfully, if unconventionally, completed. But there was nothing there : no peaks, no life, no climb. Nor was this summit a summit exactly : it had no substance, no firm base. It was crumbling too, whatever it was, collapsing, while he was falling, falling into the volcano, he must have climbed it after all, though now there was this noise of foisting lava in his ears, horribly, it was in eruption, yet no, it wasn't the volcano, the world itself was bursting, bursting into black spouts of villages catapulted into space, with himself falling through it all, through the inconceivable pandemonium of a million tanks, through the blazing of ten million burning bodies, falling, into a forest, falling— (*UV*, p. 375, c'est moi qui souligne)

En effet, la configuration du temps, ici de la vie, sous l'espèce spatiale qu'est l'ascension de sommets successifs, une variante de la ligne téléologique, n'est qu'une figure imaginaire qui s'écroule aussi rapidement qu'elle a été érigée : « **no peaks, no life, no climb** » du fait qu'elle n'a d'autre fondement que celui du désir et de l'imaginaire (« no substance, no firm base »). D'ailleurs, la nature fantasmagorique de cette construction imaginaire est d'autant plus perceptible que son statut épistémologique est incertain : « **It was crumbling too, whatever it was [...]** » (*UV*, p. 375, c'est moi qui souligne). Le chronotope de la vie comme chemin qui mène d'une ascension à la suivante se voit démenti dans sa tonalité optimiste puisqu'il est désormais question de chute mais aussi et surtout dans son statut ontologique et herméneutique : la vie n'est pas une ascension vers un sommet et ce qui s'effondre, ce n'est ni la vie du Consul ni la métaphore de la vie comme ascension mais les deux à la fois, d'autant que le contexte historique fait voler en

²⁹⁴ La possibilité de résumer est d'ailleurs propre à la ligne logico-temporelle ou encore à l'intrigue (« plot ») comme le rappelle Brooks : « Narrative in fact seems to hold a special place among literary forms—as something more than a conventional “genre”—because of its potential for summary and retransmission » dans Brooks, *op. cit.*, p. 4. Il n'est donc pas étonnant que cette caractéristique du roman logico-temporel soit niée à la fin du roman.

²⁹⁵ Cette expression de Ricoeur désigne la représentation temporelle dans la fiction et le récit tout particulièrement. Elle pointe l'opération de configuration du récit qui donne forme à l'informe qu'est le temps. La « concordance discordante est la projection dans l'espace du récit d'une concordance là où l'expérience temporelle n'était que discordance, succession d'instant indissociables, « in-figurables ».

éclats et les vies individuelles et l'allégorie traditionnelle du chemin de vie comme ascension, issue de l'héritage judéo-chrétien. Cette allégorie de la vie comme ascension se voit progressivement remise en cause puisque son image phare, celle du sommet (« peak, summit »), est désignée par le pronom indéfini « it » qui va ensuite désigner d'autres éléments comme le volcan tout entier puis le monde :

Nor was this summit a summit exactly : it [the summit] had no substance, no firm base. It [the summit/ the volcano ?] was crumbling too, whatever it [Ambiguïté] was, collapsing, while he was falling, falling into the volcano, he must have climbed it [the volcano] after all, though now there was this noise of foisting lava in his ears, horribly, it [the volcano] was in eruption, yet no, it [not the volcano] wasn't the volcano, the world itself [the world] was bursting, bursting into black spouts of villages catapulted into space, with himself falling through it [the world/all/tanks/bodies ?] all, through the inconceivable pandemonium of a million tanks, through the blazing of ten million burning bodies, falling, into a forest, falling– (Ibid.)

Ce déplacement du signifié pour le même signifiant « it » dénote la fragilité de la construction imaginaire de la ligne de vie comme ascension : du sommet on passe au volcan puis au monde, puis aux tanks et aux corps, dans une chute vertigineuse. Cette fuite en avant du sens prouve, comme Derrida l'a montré dans une grande partie de son oeuvre, qu'il faut renoncer à une philosophie du langage comme philosophie de la présence et accepter que les constructions imaginaires et langagières n'ont aucune « substance » ou « base » (« this summit [...] had no substance, no firm base », *Ibid.*) pleine et entière qui leur permettrait de réduire la structure, ici le texte du roman, en l'occurrence la conclusion du roman, à un centre, une « présence pleine et hors jeu » :

A partir de ce que nous appelons donc le centre et qui, à pouvoir être aussi bien dehors que dedans, reçoit indifféremment les noms d'origine ou de fin, d'archè ou de telos, les répétitions, les substitutions, les transformations, les permutations sont toujours prises dans une histoire du sens c'est-à-dire une histoire tout court dont on peut toujours réveiller l'origine ou anticiper la fin dans la forme de la présence. C'est pourquoi on pourrait peut-être dire que le mouvement de toute archéologie, comme celui de toute eschatologie est complice de cette réduction de la structuralité de la structure et tente toujours de penser cette dernière depuis une présence pleine et hors jeu. [...] on pourrait montrer que tous les noms du fondement, du principe ou du centre ont toujours désigné l'invariant d'une présence (eidos, archè, telos, energeia, ousia (essence, existence, substance, sujet) aletheia, transcendance, conscience, Dieu, homme, etc.)²⁹⁶.

« Présence », « substance », « base » sont les termes utilisés et par Lowry et par Derrida pour mettre le lecteur en garde contre une lecture trop mythique et trop essentialiste.

Dans Voss l'issue de l'expédition semble un retour au point de départ. Voss, dont l'entreprise avait été financée par la bourgeoisie de Sydney en la personne de M. Bonner afin de pouvoir avoir le plaisir de dresser une statue qui témoigne de leur générosité et de leur réussite, a l'allure d'une sculpture dès les premières pages où il est qualifié d'osseux

²⁹⁶ Cette citation est tirée du chapitre « La structure, le signe et le jeu dans le discours des sciences humaines » (Jacques Derrida dans *L'écriture et la différence*, op. cit., pp. 410-411).

(« bony », V, p. 12) et de raide (« wooden », V, p. 16). Il est même comparé à un bloc de pierre vertical (« a crag of a man », V, p. 21). Mais sa raideur de pierre est encore trop brute et trop rugueuse (« rough », V, p. 10 et p. 11) pour la bourgeoisie de Sydney qui désire ne voir en lui qu'une future pierre polie par le sculpteur, une statue, et ceci avant même le départ de l'expédition :

If he was already more of a statue than a man, they really did not care, for he would satisfy their longing to perch something on a column, in a square or gardens, as a memorial to their own achievement. They did, moreover, prefer to cast him in bronze than to investigate his soul, because all dark things made them uneasy, and even on a morning of historic adventure, in bright, primary colours, the shadow was sewn to the ends of his trousers, where the heels of his boots had frayed them. (V, p. 109, c'est moi qui souligne)

A la fin du roman, l'image du personnage et de sa destinée est récupérée comme prévu : on construit une statue à son image en souvenir de l'expédition pour mieux contrôler son impact et il devient alors littéralement pétrifié et inoffensif. Dès le premier quart du livre son destin avait été tracé. C'est donc Sydney et sa rigidité de pierre qui semble reprendre le dessus d'autant que du salon des Bonner, espace clos et figé, on passe à la salle de bal, autre espace figé par les mondanités. Néanmoins, le jardin réapparaît à plusieurs reprises, véritable symbole d'ouverture et de perpétuelle renaissance. Le roman ne finit donc pas uniquement sur une impression de clôture et d'échec mais il ne se termine pas non plus sur un moment de pure révélation. Comme le fait pertinemment remarquer Carolyn Bliss, les romans de White s'achèvent le plus souvent non sur l'aboutissement de la quête des personnages mais sur sa réouverture par le biais de personnages qui sont comme les héritiers de cette quête :

With rare exceptions such as *The Vivisector*, the novels end not with the climactic moment of revelation, but with a coda in which the quest is renewed by some heir to the protagonist's experience : Stan Parker's grandson in *The Tree of Man*, Mary de Santis in *The Eye of the Storm*, the protagonists themselves in *The Aunt's Story* and *A Fringe of Leaves* ²⁹⁷.

Voss se clôt en effet non pas après la fin de l'expédition et le retour du rescapé Judd mais sur une scène dans laquelle Laura dit aux membres de son jeune auditoire de partir en quête de leur propre vérité. Néanmoins, les derniers mots du roman ont une résonance quelque peu parodique si on les met en parallèle avec un passage antérieur du roman. Les dernières phrases du roman sont les suivantes :

'Voss did not die,' Miss Trevelyan replied. 'He is there still, it is said, in the country, and always will be. His legend will be written down, eventually, by those who have been troubled by it.' 'Come, come. If we are not certain of the facts, how is it possible to give the answers ?' 'The air will tell us,' Miss Trevelyan said. By which time she had grown hoarse, and fell to wondering aloud whether she had brought her lozenges. (V, p. 448)

La pointe d'ironie suggérée par la dernière phrase tient au contraste entre registre prophétique et registre trivial (les pastilles pour la gorge) : « ***The voice of prophecy does not normally resort to throat lozenges*** ²⁹⁸ ». Or, ces mêmes pastilles (« lozenges »)

²⁹⁷ Carolyn Bliss, *Patrick White's Fiction*, op. cit., p. 199.

apparaissent, dans la description de la soirée mondaine organisée par les Pringle, comme le signe distinctif des « dames » distinguées et respectables de Sydney :

As evening approached, the gas was lit, and activity flared up in the retiring-and refreshment-rooms, where respectable women in black were setting out such emergency aids to the comfort of ladies as eau de Cologne, lozenges, safety pins, and needles and thread [...] (V, p. 315)

Laura Trevelyan est devenue Miss Trevelyan ; elle est donc rentrée dans le rang et les codes mondains, ce qui semble en totale contradiction avec l'idée de révélation et d'émancipation. La fin du roman et la mort de Voss n'ont donc pas l'impact d'une affirmation, d'une certitude enfin acquise du type de celles que l'on trouve dans le roman du XIX^e siècle d'après Peter Brooks. Partant de l'hypothèse selon laquelle c'est le sens d'une vie individuelle qui est recherché dans nombre de romans, il en concluait en effet qu'il n'était pas étonnant que la mort soit une fin privilégiée puisqu'elle seule peut permettre un jugement final :

[...] the meaning of a life cannot be known until the moment of death: it is at death that a life first assumes transmissible form—becomes a completed and significant statement—so that it is death that provides the authority or “sanction” of narrative²⁹⁹.

Paradoxalement, même si les trois romans finissent sur une mort, le désir de « finalité » est déçu. La mort n'apporte pas de résolution finale ni de « déclaration éclairante » (« significant statement »), elle est bien plutôt emblématique d'un mystère accru. Si dans *Heart of Darkness*, *Lord Jim*, *Voss*, et *Under the Volcano*, la fin se solde effectivement par une voire plusieurs morts, la mort n'y a pas cependant de valeur révélatrice ou heuristique. Elle souligne au contraire l'absence totale de message ou d'éclaircissement.

L'histoire racontée par Marlow a beau apporter quelques lumières sur le mystère de Kurtz, le roman s'achève néanmoins sur la mort de ce dernier et l'image d'une obscurité finale n'est pas sans rappeler la nature elle-même obscure des révélations obtenues par Marlow :

It seemed somehow to throw a kind of light on everything about me—and into my thoughts. It was sombre enough, too — and pitiful — not extraordinary in any way — not very clear either. No, not very clear; And yet it seemed to throw a kind of light. (HD, p. 32).

L'ensemble du roman est constitué de cette « sorte de lumière », ce clair-obscur qui est comme cette lumière « inter-médiaire » (« in the midst ») qui n'est ni origine ni fin³⁰⁰. Dans *Lord Jim*, au lieu d'une affirmation et d'un éclaircissement, on retombe finalement sur une question : « Is he satisfied—quite, now, I wonder ? ». La fin est d'ailleurs annoncée de manière quelque peu abrupte et désinvolte avec la phrase suivante au début du

²⁹⁸ John Colmer, *Patrick White*, Londres : Methuen, 1984, p. 40.

²⁹⁹ Brooks, *op. cit.*, p. 246.

³⁰⁰ Il s'agit d'une expression de Kermode déjà citée un peu plus haut : « Men, like poets, rush 'into the midst', *in medias res*, when they are born ; they also die *in mediis rebus*, and to make sense of their span they need fictive concords with origins and ends, such as give meaning to lives and to poems » (cf supra, note 240).

dernier chapitre : « **'And that's the end. He passes away under a cloud, inscrutable at heart, forgotten, unforgiven, and excessively romantic** » (LJ, p. 351). Ce passage fait écho à un autre passage dans lequel Jewel s'adresse à Marlow dans l'espoir d'obtenir de lui une « déclaration éclairante » (le « significant statement » qui caractérise une fin de roman réussie d'après Brooks) :

'It is hard to tell you what it was precisely she wanted to wrest from me. Obviously it would be something very simple—the simplest impossibility in the world; as, for instance, the exact description of the form of a cloud. She wanted an assurance, a statement, a promise, an explanation—I don't know how to call it : the thing has no name [...] It occurred to me—don't laugh—that all things being dissimilar, she was more inscrutable in her childish ignorance than the Sphinx propounding childish riddles to wayfarers. (LJ, p. 271, c'est moi qui souligne)

Jewel est du côté d'une lecture téléologique qui promet un dévoilement final de l'énigme. Mais Marlow est incapable de lui fournir cette « déclaration éclairante » : il ne lui donne ni « assurance », ni « déclaration », ni « promesse » ni « explication » (« **an assurance, a statement, a promise, an explanation** »). Au lieu d'une telle révélation finale, le lecteur doit se contenter de contempler, comme le fait Marlow, l'énigme (« riddles ») que lui pose l'existence d'êtres tels que Jewel et Jim.

En fait, la vie comme ligne ou chemin de vie ne peut plus être présentée d'après son cours chronologique et linéaire, ni articulée sur des noyaux logiques et événementiels tels que la naissance, la mort, les moments de crise, car la dimension téléologique d'une ligne de destinée n'est plus opératoire. La représentation « temporelle » au sens où l'entendait Lessing n'est plus valide et par conséquent l'image de la ligne de vie apparaît sous une autre forme, la forme spatiale. Non pas que cette forme n'ait pas existé auparavant, mais elle se renforce encore du fait que la structure temporelle perde de son efficacité. Cette forme spatiale, c'est celle du chronotope de Bakhtine ou encore de la « trace », de l'empreinte que laisse une destinée, chaque élément, chaque lieu, étant promu au rang de l'essentiel et du nécessaire³⁰¹. Julien Gracq ne dit pas autre chose lorsqu'il soutient que ce qui nous parle dans une image spatiale, ici le paysage, c'est « l'étalement dans l'espace [...] d'un « chemin de la vie », la marque qu'y imprime une « ligne de vie » :

Qu'est-ce qui nous parle dans un paysage ? Quand on a le goût surtout des vastes panoramas, il me semble que c'est d'abord l'étalement dans l'espace imagé, apéritif d'un « chemin de la vie », virtuel et variantable, que son étirement au long du temps ne permet d'habitude de se représenter que dans l'abstrait³⁰².

Cette forme spatiale du chemin de vie n'est pas pire ni meilleure que celle de la ligne logico-temporelle basée sur l'agencement en début-milieu-fin car ni l'une ni l'autre ne sont des « traits de l'action effective, mais des effets de l'ordonnance du [roman] »³⁰³. C'est

³⁰¹ Thibaudet cite ainsi dans son chapitre sur la « ligne de vie » un extrait du *Wilhelm Meister* de Goethe qu'il traduit comme suit : « Tout ce qui nous arrive, dit-il, laisse des traces, tout sert, sans qu'on s'en aperçoive, à nous perfectionner; mais il est dangereux de chercher à s'en rendre compte [...] » in Thibaudet, *op. cit.*, p. 238. On rejoint bien ici l'idée de la valeur à accorder à chaque trace laissée derrière soi même si Goethe souligne qu'une telle pratique peut être dangereuse.

³⁰² Julien Gracq, *En lisant, en écrivant, José Corti, 1981, p. 87.*

pourquoi il n'est pas inutile de se pencher désormais sur l'image spatiale du chemin de vie, le « path ».

011 Chemin de vie

Le chronotope du chemin de vie que Bakhtine repère dans le roman d'aventures et de mœurs antique est devenu un véritable topos romanesque et ses analyses sont donc tout aussi valables et éclairantes pour le roman moderne :

« Choisir sa route » c'est décider de la direction de sa vie. La croisée des chemins, c'est toujours un tournant pour l'homme du folklore [...] Les signes le long de la route, sont ceux du destin, etc. [...] L'espace devient concret et saturé d'un temps plus substantiel, empli par le sens réel de la vie, entrant dans un rapport essentiel avec le héros et son destin³⁰⁴.

Bergson parle de cette métaphore du chemin et de la ligne en termes sévères, il estime qu'elle fait partie d'un « symbolisme grossier »³⁰⁵ au sens où elle permet aux déterministes d'affirmer que l'homme n'est pas libre et à leurs adversaires d'affirmer le contraire³⁰⁶. Il ne faut pas représenter le libre arbitre « **sous forme d'oscillation dans l'espace** » car un « **tel symbolisme mécaniste** » ne peut aboutir qu'à des conclusions mécanistes³⁰⁷.

Dans *Under the Volcano*, le chapitre VI s'ouvre sur la phrase suivante : « **Nel mezzo del bloody cammin di nostra vita mi ritrovai in** » (UV, p. 150). Or, c'est aussi la première phrase de *L'Enfer* de Dante, à ceci près que Lowry y ajoute l'adjectif « bloody » : « **Nel mezzo del camin di nostra vita/ mi ritrovai per una selva oscura, ché la diritta via era smarrita**³⁰⁸ ». Le chapitre VI est justement au milieu du chemin de vie du Consul (« camin di nostra vita ») puisque le roman compte 12 chapitres. Mais le Paradis ne semble pas en vue puisque le chapitre se termine sur l'évocation de la carte d'Yvonne qui représente justement un chemin, une autoroute plus exactement, mais un chemin qui ne mène nulle part, qui relie non pas un Enfer à un Paradis en passant par un Purgatoire mais un désert à un autre désert et qui ensuite disparaît : « **Hugh turned the card over. There was a picture of the leonine Signal Peak on El Paso with Carlsbad Cavern**

³⁰³ Parlant de la *Poétique* d'Aristote et des règles de composition que ce dernier préconise, Ricoeur fait en effet la remarque suivante : « Or, si la succession peut ainsi être subordonnée à quelque connexion logique, c'est parce que les idées de commencement, de milieu et de fin ne sont pas prises de l'expérience : ce ne sont pas des traits de l'action effective, mais des effets de l'ordonnance du poème ». (Paul Ricoeur, *Temps et récit I*, op. cit., p. 81).

³⁰⁴ Bakhtine, *Esthétique et théorie du roman*, op. cit., p. 269.

³⁰⁵ Henri Bergson, *Essai sur les données immédiates de la conscience*, op. cit., p. 136.

³⁰⁶ *Ibid.*, p. 137.

³⁰⁷ *Ibid.*, p. 137.

³⁰⁸ Ackerley la traduit en ces termes : « In the middle of the road of our life/ I found myself in a dark wood,/ for the right way was lost » (Chris Ackerley et Lawrence Clipper, *A Companion to Under the Volcano*, op. cit., p. 6).

Highway leading over a white fenced bridge between desert and desert. The road turned a little corner in the distance and vanished »³⁰⁹ (UV, p. 193). L'image du chemin est donc vidée de ses potentialités salvatrices : tout au plus mène-t-il vers le désert du purgatoire que sera *Lunar Caustic*. Néanmoins, lorsque le Consul évoque l'image du chemin au premier chapitre, il semble hésiter entre salut ou damnation :

And this is how I sometimes think of myself, as a great explorer who has discovered some extraordinary land from which he can never return to give his knowledge to the world: but the name of this land is hell. It is not Mexico of course but in the heart. [...] But this is worst of all, to feel your soul dying. I wonder if it is because to-night my soul has really died that I feel at the moment something like peace. Or is it because right through hell there is a path, as Blake well knew, and though I may not take it, sometimes lately in dreams I have been able to see it ? [...] I seem to see now, between mescals, this path, and beyond it strange vistas, like visions of a new life together we might somewhere lead. I seem to see us living in some northern country, of mountains and hills and blue water ; our house is built on an inlet [...] (UV, p. 36)

Deux figures contradictoires du chemin de vie apparaissent ici : d'une part celle du purgatoire et de l'Enfer (le Consul se voit comme « explorateur » d'une terre infernale) et d'autre part un chemin (« path ») qui doit le mener à une forme de Cité Céleste sur le mode de l'irréel, la petite cabane au bord du lac, topos emblématique du Paradis qui doit conclure la quête du protagoniste. Le passage est très fortement modalisé du fait de l'utilisation récurrente de l'expression « I seem to see » et de la présence de modaux tels que « may » et « might », ce qui met en évidence le caractère imaginaire, voire irréel, du salut du Consul. On pourrait dire du « sentier qui traverse l'Enfer » (« through hell there is a path ») et qui mène à la maison au bord du lac, qu'il « rejoint l'immédiat à l'éventuel, le présent au futur et la réalité au rêve par l'aiguïsement du désir »³¹⁰. Néanmoins, comme le confirme la fin du premier chapitre, le chemin restera en Enfer :

***Suddenly, from outside, a bell spoke out, then ceased abruptly : dolente... dolore! Over the town, in the dark tempestuous night, backwards revolved the luminous wheel*————— (UV, p. 42)**

En effet, les sons de la cloche, « dolente » et « dolore », font référence à l'inscription sur la porte de l'Enfer dans *L'Enfer* de Dante :

Per me si va ne la città dolente,

³⁰⁹ Lowry commente cette fin de chapitre comme les derniers accords du thème du chemin : « The chapter closes with a dying fall, like the end of some guitar piece of Ed Lang's, or conceivably Hugh's (and in this respect the brackets earlier might represent the 'breaks') – oddly but rightly, I felt, the path theme of Dante, however, reappearing and fading with the vanishing road » (Malcolm Lowry, « Letter to Jonathan Cape », *op. cit.*, p. 30).

³¹⁰ Ces quelques mots de Claudel sont tirés d'un chapitre intitulé « Le chemin dans l'art » dans *L'OEil écoute*. Après avoir parlé des chemins représentés dans les tableaux, il parle d'une autre figure du chemin, la « perspective » : « [...] je n'ai parlé jusqu'ici que de ce chemin apte au pied, mais il y a aussi [...] une flèche inductrice de l'oeil et elle est appelée perspective [...] « O divine perspective ! s'écriait Paolo Ucello, celle qui se prolonge dans le temps, comme dans l'espace et qui rejoint l'immédiat à l'éventuel, le présent au futur et la réalité au rêve par l'aiguïsement du désir » (Paul Claudel, *L'OEil écoute*, Paris : Gallimard, Folio/Essais, 1946, « Le chemin dans l'art », p. 140).

Per me si va ne l'eterno dolore,
Per me si va tra la perduta gente³¹¹.

Terminer le chapitre sur l'entrée dans l'Enfer est d'autant plus significatif qu'il s'agit du premier chapitre et qu'au lieu d'ouvrir sur le futur et la possibilité d'une rédemption comme le fait l'image traditionnelle du chemin, le chapitre se clôt sur une autre image, circulaire cette fois, celle d'un temps révolu : au lieu de pointer vers l'avenir, la roue du temps s'apprête à reculer un an plus tôt, de même que les onze chapitres suivants vont dérouler un chemin de vie qui a déjà été parcouru, d'un enfer, la « barranca », à un autre enfer, cette même « barranca ». Lowry était tout-à-fait conscient de la valeur symbolique du chronotope du chemin de vie, comme il le déclare dans une nouvelle intitulée « The Forest Path to the Spring » :

***There has always been something preternatural about paths, and especially in forests—I know now for I have read more—for not only folklore but poetry abounds with symbolic stories about them: paths that divide and become two paths, paths that lead to a golden kingdom, paths that lead to death [...]*³¹².**

Il a d'ailleurs amplement utilisé cette symbolique, notamment pour la composition du roman. Le Consul prend un chemin tandis que Hugh et Yvonne en prennent un autre mais cette fois-ci, tous deux mènent à la mort. Dans la nouvelle « The Forest Path to the Spring », il utilise l'image du chemin (« path ») pour signifier la continuité de la vie, ce qui permet de conjurer la mort et la stérilité. En effet, dans la nouvelle, le chemin est celui qui mène à la source et donc à l'eau, source de vie (« The Forest Path to the *Spring* », c'est moi qui souligne). Le chemin est aussi source d'inspiration puisque, après avoir entendu une histoire sur des personnes qui disparaissent en chemin, le personnage principal et sa femme écrivent un récit autour de ce thème avec, à l'inverse, une fin heureuse et les retrouvailles des deux amoureux (« a story along those lines », *FPS*, p 269). Ce qui est intéressant ici, c'est le lien entre le chemin et le fait de raconter une histoire. De même, un peu plus tard, un feu se déclare et brûle leur maison ainsi que la symphonie écrite par le protagoniste principal. S'il n'arrive pas à retrouver l'inspiration initiale pour sa symphonie, le reste de sa musique lui revient néanmoins en retournant sur le chemin, comme si « chemin de la source » et source d'inspiration étaient intimement liés :

[Our] house burned down three years later and all the music I had written burned with it, but we built another house ourselves, [...] And the music got itself rewritten too somehow, in a way that was more satisfactory, for I had only to come back to the path to remember parts of it. (FPS, pp 270-271).

Le chemin a une forte valeur symbolique en ce qu'il permet, après l'épreuve purgatoire du feu, de retrouver la source d'inspiration et donc les morceaux de musique qui avaient brûlé. Lowry avait prévu d'écrire trois volets de son « épopée », *Under the Volcano* comme *Enfer*, *Lunar Caustic* comme *Purgatoire* et *In Ballast to the White Sea* comme *Paradis*³¹³. Même si ce dernier ouvrage a véritablement brûlé, « The Forest Path to the

³¹¹ « Par moi on va dans la cité dolente, par moi on va dans l'éternelle douleur, par moi on va parmi la gent perdue ». Dante, *L'Enfer*, Chant III, vers 1-3, traduction de Jacqueline Risset, Paris : Flammarion, 1992, 380p.

³¹² *Malcolm Lowry, The Forest Path to the Spring dans Hear Us O Lord from Heaven thy Dwelling Place, Londres : Jonathan Cape, 1961, p. 269.*

Spring » en donne vraisemblablement un bon aperçu, puisque la crique dans laquelle vivent les deux protagonistes est présentée comme un paradis.

Le chemin est donc emblématique d'une ligne de vie qui est inspirée de la Bible : éviction du jardin d'Eden dans *Under the Volcano*, purgatoire et désorientation dans *Lunar Caustic* et retour au Paradis dans « The Forest Path to the Spring ». Le chemin est par conséquent une façon qu'a l'homme de « configurer » son expérience temporelle pour reprendre les termes de Ricoeur, c'est-à-dire de résoudre les apories temporelles posées par Augustin grâce à la continuité de la conscience³¹⁴ qui permet d'avoir à l'esprit les choses passées sous le mode de la mémoire, les choses présentes sous celui de la vision, et les choses futures sous celui de l'attente comme nous l'avons vu plus haut³¹⁵. Mais dans *Under the Volcano*, le chemin de vie n'arrive pas à se former dans l'esprit du Consul car mémoire, vision et attente démultiplient leurs lignes, leurs tracés, comme s'il était incapable de se situer sur une ligne de conduite, une ligne de vie :

La voie droite s'est perdue dans la forêt obscure, comme au début de la Divine Comédie de Dante, dont Au-dessous du Volcan, au dire même de son auteur, se veut une sorte de version moderne et ivrogne. Au milieu du chemin de notre vie je me retrouvai dans une forêt obscure, car la voie droite s'était perdue : cette perte de la voie droite ne vient pas de ce que les chemins soient venus à manquer dans l'esprit du Consul, mais au contraire de ce qu'ils y pullulent, de ce qu'ils ont investi toute la réalité, une réalité qui n'est plus qu'un infini entrecroisement de routes, une impénétrable forêt de chemins³¹⁶. Le paradoxe de la réalité tient à cette « nécessité où elle est d'être toujours signifiante : aucune route qui n'ait un sens (le sien), aucun assemblage qui n'ait une structure (la sienne), aucune chose au monde qui, même si elle ne délivre aucun message lisible, ne soit du moins précisément déterminée et déterminable³¹⁷.

De même, Yvonne ne sait quel chemin choisir lorsqu'elle se trouve devant une bifurcation :

They had reached the limit of the clearing, where the path divided into two. Yvonne hesitated. Pointing to the left, as it were straight on, another aged arrow on a tree repeated : a la Cascada. But a similar arrow pointed away from the

³¹³ « [...] conceived the idea of a trilogy entitled *The Voyage That Never Ends* for your firm (nothing else than a trilogy would do) with the *Volcano* as the first, infernal part, a much amplified *Lunar Caustic* as the second, purgatorial part, and an enormous novel I was also working on called *In Ballast to the White Sea* (which I lost when my house burned down as I believe I wrote you) as the paradisaical third part, the whole to concern the battering the human spirit takes (doubtless because it is overreaching itself) in its ascent towards its true purpose. » (Lowry, « Letter to Jonathan Cape », *op. cit.*, pp. 13-14).

³¹⁴ Augustin parle d'âme plutôt que de conscience.

³¹⁵ La citation d'Augustin donnée plus haut mérite un rappel : « Le présent du passé, c'est la mémoire, le présent du présent, c'est la vision (*contuitus*) [on aura plus loin *attentio*, terme qui marque mieux le contraste avec la *distentio*], le présent du futur, c'est l'attente. » (cf supra, note 276).

³¹⁶ Clément Rosset, *Le réel, traité de l'idiotie*, Paris : Minuit, 1977, p. 12.

³¹⁷ *Ibid.*, p. 13.

stream down a path to their right : a Parián. Yvonne knew where she was now, but the two alternatives, the two paths, stretched out before her on either side like the arms—the oddly dislocated thought struck her, of a man being crucified.

L'alternative entre deux directions, deux chemins, devrait symboliser une alternative entre choix et liberté d'une part et déterminisme et fatalité d'autre part et pourtant, quel que soit le chemin qu'emprunte Yvonne, il mène tout droit à la damnation puisque Parián est un endroit de perdition comme le confirmera le parcours du Consul, et le chemin qui mène aux « cascades » évoque la chute biblique puisque le terme « Falls », évoque celui de « Fall ». Une telle imprégnation biblique dès qu'il s'agit de la métaphore du chemin de vie se retrouve chez Patrick White mais avec des valeurs différentes.

The Tree of Man et *Voss* sont deux romans publiés à deux ans d'intervalle et dont la métaphore centrale est celle du chemin de vie comme le rappelle le critique Colmer :

The Tree of Man and Voss (1957) are both based on the metaphor of life as a journey, a favourite metaphor in much Australian writing for obvious historical and geographical reasons. In The Tree of Man Stan Parker's journey is through time; in Voss the hero's journey is through space. In both novels, the temporal and spatial voyages are in essence spiritual ones, although the actual details of Stan's pioneering life and Voss's blundering but heroic exploration are rendered with absolute fidelity to physical fact and sensuous experience³¹⁸.

Chez White, le chemin de vie est souvent un chemin de croix, d'apprentissage de l'humilité par la souffrance. D'ailleurs, dans *The Tree of Man*, Stan Parker affirme dans une révélation finale que s'il croit au « chemin de vie », c'est avant tout en tant que chemin parsemé d'embûches et d'épreuves (« cracks in the path ») :

I believe, he said, in the cracks in the path. On which ants were massing, struggling up over an escarpment. But struggling. Like the painful sun in the icy sky. Whirling and whirling but struggling. But joyful. So much so, he was trembling. The sky was blurred now. As he stood waiting for the flesh to be loosened on him, he prayed for greater clarity, and it became obvious as a hand. It was clear that One, and no other figure, is the answer to all sums. (TM, p. 477, c'est moi qui souligne)

Stan ne croit pas tant au destin comme ligne de vie toute tracée qu'au destin comme série d'ornières dans le chemin de vie : « *I believe [...] in the cracks in the path* ». Dans *Voss*, Palfreyman qualifie le voyage de l'expédition de voyage de « poussière, de mouches et de chevaux agonisant » (« *[a journey of] of dust, and flies, and dying horses* », V, p. 107). Quant à Le Mesurier, il rappelle la nécessité de la souffrance et de l'effort (« struggle ») : « *The mystery of life is not solved by success, which is an end in itself, but in failure, in perpetual struggle, in becoming .* » (V, p. 271) Cette même notion d'effort informe *Under the Volcano* dont l'une des épigraphes, tirée du *Faust* de Goethe, affirme :

Wer immer strebend sich bemüht, den können wir erlösen.
Whosoever unceasingly strives upward...him can we save.

Cependant, au lieu de suivre un chemin de vie ou de destinée, d'un point à un autre, il

³¹⁸ John Colmer, *Patrick White, Londres : Methuen, 1984, pp. 34-35.*

semble que les protagonistes dans *Voss* préfèrent souvent suivre des chemins qui les ramènent toujours au même point. Faute de ligne de conduite, de tracé prédéterminé, le « path » n'est plus tant l'image d'une progression historique ou spirituelle, une « visite de la différence »³¹⁹ que celle d'un repli. Il ne mène pas de la maison à un espace autre mais l'altérité même est récupérée pour redevenir « maison » à laquelle les chemins reviennent comme un cordon ombilical : « *The white men rode home, which was what the cave had become. Paths now wound from its mouth* », (V, p. 285). Seul Voss semble accomplir un véritable purgatoire qui le mène à l'humilité et Laura interprète son chemin de vie comme un chemin de croix : « *How it is important to understand the three stages. Of God into man ; Man. And man returning into God [...] When man is truly humbled, when he has learnt that he is not God, then he is nearest to becoming so. In the end, he may ascend.* » (V, pp. 386-387). Les images christiques sont très présentes dans *Voss* comme dans *Under the Volcano* mais elles insistent plus sur le caractère problématique du chemin de vie que sur la promesse de rédemption ou de révélation finale. Dans *Heart of Darkness*, le chronotope du chemin n'est pas tant associé à la voie de la rédemption sur un plan individuel qu'à celle du progrès que doit apporter le chemin de fer à ce que prétend la propagande impérialiste sur un plan collectif. Si portion de chemin de vie il y a pour Marlow, elle est celle des illusions perdues et d'une prise de distance vis-à-vis du discours et des métaphores du colonialisme.

L'image du chemin est particulièrement présente dans *Heart of Darkness* lors de l'épisode où Marlow explore le campement de la Compagnie. Mais au lieu de mener comme le chemin de Platon dans le mythe de la caverne, des ténèbres à la lumière et des ombres aux objet réels, la progression de Marlow sur le sentier équivaut à une plongée aux enfers. Son parcours s'inscrit ainsi en porte-à-faux par rapport au pèlerinage tel qu'il est décrit dans *The Pilgrim's Progress* de la Cité de la destruction à la Cité Céleste. Par ailleurs, plutôt que de se déployer dans l'ordre logico-temporel qui mènerait du début à la fin de la quête, une fois l'objet de la quête obtenu, le chronotope du chemin (« path ») subit des transformations successives qui en démentent les implications téléologiques. Le « path » ne cesse de changer de valeur : de sentier objectif et existant, de sentier dénoté, il va devenir métaphore filée, réseau de connotations. Le thème est annoncé, en mode mineur pour ainsi dire, avec le chronotope de la route. Marlow discute en effet avec un capitaine belge qui lui parle d'un homme qui s'est pendu sur la *route* alors qu'il était sur le point de rentrer à la métropole :

“Fine lot these government chaps—are they not ?” he went on, speaking English with great precision and considerable bitterness. “It is funny what some people do for a few francs a month. I wonder what becomes of that kind when it goes up country ?” I said to him I expected to see that soon. “So-o-o !” he exclaimed. He shuffled athwart, keeping one eye ahead vigilantly. “Don’t be too sure,” he continued. “The other day I took up a man who hanged himself on the road. (HD, pp. 41-42)

Le chronotope de la route est donc ici contredit par la fracture la plus radicale qui soit, le suicide. Ce chronotope va se poursuivre avec l'évocation d'un sentier (« path ») sur lequel s'engage Marlow. Marlow commence à gravir ce chemin qui doit le mener au campement.

³¹⁹ Tadié, *op. cit.*, p. 153.

Il tombe alors sur un wagon de chemin de fer les « quatre fers en l'air » : le *chemin* de fer (« railway ») est une première transformation du motif du chemin et comme par hasard, sa vocation utilitaire de conduire d'un point à un autre se voit contredite, d'autant que le chemin de fer est encore en construction :

'I came upon a boiler wallowing in the grass, then found a path leading up the hill. It turned aside for the boulders, and also for an undersized railway-truck lying there on its back with its wheels in the air. The thing looked as dead as the carcass of some animal [...] To the left a clump of trees made a shady spot, where dark things seemed to stir feebly. I blinked, the path was steep. [...] They were building a railway. The cliff was not in the way or anything; but this objectless blasting was all the work going on. (HD, p. 42, c'est moi qui souligne)

Les images linéaires du sentier (« path ») et du chemin de fer (« railway ») sont contredites par le fait que le wagon a justement déraillé, qu'il a quitté la ligne droite et cette déviance par rapport à la ligne est, de surcroît, associée à l'idée de mort puisque le wagon évoque le cadavre d'un animal. L'allusion inquiétante aux choses sombres tapies dans l'ombre (« **a shady spot, where dark things seemed to stir feebly** ») sera explicitée plus tard et fait elle aussi référence à la mort qui rode : encore une déviance par rapport au sentier puisqu'il faut détourner le regard sur la gauche pour l'apercevoir. La phrase suivante est d'une ironie dramatique flagrante puisque Marlow, comme aveuglé par cette masse sombre (« I blinked ») préfère retourner à son sentier : « I blinked, the path was steep ». Le chemin remplit bien ici le rôle de symbole idéologique qui permet à Marlow de fermer les yeux sur la réalité de l'impérialisme en pratique : l'exploitation et la mort. Une troisième occurrence de l'image du sentier coïncide avec l'évocation d'une autre figure spatiale, celle d'une file indienne de six hommes engagés sur cette voie et à partir de là, l'image linéaire et progressive du chemin laisse place à d'autres images linéaires comme celles de la ligne que forment les hommes en file indienne (« file »), leurs corps comparés à des cordes entrecoupées de noeuds (« ropes »), la chaîne qui les relie (« chain ») :

Six black men advanced in a file, toiling up the path.[...] I could see every rib, the joints of their limbs were like knots in a rope ; each had an iron collar on his neck, and all were connected together with a chain whose bights swung between them, rythmically clinking. (HD, pp. 42-43, c'est moi qui souligne)

Les connotations du chemin par contamination avec celles de la ligne des esclaves deviennent alors ambivalentes, voire franchement négatives. Sachant que l'une des métaphores de prédilection de la propagande de l'époque est celle du chemin du progrès que les nouvelles découvertes technologiques comme le chemin de fer, le téléphone, les lignes maritimes sont chargées de propager³²⁰, l'image de la *ligne* des esclaves prend une dimension ironique voire subversive. La série des transformations des figures du chemin et de la *ligne* continue avec l'évocation des tuyaux d'assainissement dont pas un n'est resté intact (HD, p. 44) : « **I discovered that a lot of drainage-pipes for the settlement had been tumbled in here. There wasn't one that was not broken. It was a wanton smash-up** » (HD, p. 44). Dans le même temps, Marlow décrit des « formes noires » qui agonisent : « **Black shapes crouched, lay, sat between the trees [...]** **And this was the place where some of the helpers had withdrawn to die** » (HD, p. 44). Il s'agit là encore d'une ligne coupée net, la ligne de vie de ces esclaves noirs. Puis vient l'ultime avatar des

figures de la ligne, celle des colonnes de chiffres que le comptable aligne sans égard aucun à la réalité qui l'entoure :

He was amazing, and had a penholder behind his ear. 'I shook hands with this miracle, and I learned he was the Company's chief accountant, and that all the book-keeping was done at this station. [...] but in the great demoralization of the land he kept up his appearance. That's backbone. (HD, pp. 45-46, c'est moi qui souligne)

Les colonnes de chiffres, la colonne vertébrale (« backbone »), tout semble en ordre, dans les rangs, et c'est « rassurant » comme le dit George Perrec avec tout ce qu'il faut d'ironie :

Les comptables alignent des colonnes de chiffres. Les apprentis pâtisseries fourrent de crème au beurre des rangées de petits choux. Les pianistes font leurs gammes. Assis à leur table, méditatifs et concentrés, les écrivains alignent des mots. Image d'Epinal. Espace rassurant³²¹.

Or Conrad ne veut justement pas d'une écriture rassurante qui donnerait bonne conscience aux hérauts du progrès et de l'impérialisme. Et une série d'associations de mots et d'idées vient miner cette « image d'Epinal ». Comme l'a très bien montré Reynold Humphries³²², la référence à la colonne vertébrale (« backbone ») au sens figuré est d'autant plus significative qu'elle a des ramifications des plus macabres en ce qu'elle évoque à la fois l'os et l'ivoire et la continuité, la linéarité, l'alignement. En effet il est question quelques lignes plus haut d'un homme mourant dont la tête tombe sur la

³²⁰ Marinetti note en 1913 que l'arrivée de nouveaux moyens de communication va révolutionner la sensibilité humaine : « [...] the complete renewal of human sensibility brought about by the great discoveries of science. Those people who today make use of the telegraph, the telephone, the phonograph, the train, the bicycle, the motorcycle, the automobile, the ocean liner, the dirigible, the aeroplane, the cinema, the great newspaper (synthesis of a day in the world's life) do not realize that the various means of communication, transportation and information have a decisive influence on the psyche » dans l'article de Marinetti, 'Destruction of Syntax-Imagination without Strings-Words-in-Freedom' (1913) (Umbro Apollonio [éd.], *Futurist Manifestos*, Londres : Thames and Hudson, 1973, p. 96). La plupart des exemples qu'il cite évoquent une forme de linéarité, celles des fils du téléphone et du télégraphe, des lignes de chemin de fer, des routes avec le développement de l'automobile, des lignes maritimes et même de la bande cinématographique. L'importance du chemin de fer dans l'esprit des Victoriens a été nettement soulignée par Thackeray, qui, en 1860, y voyait déjà un symbole d'une nouvelle « ère » : « Then was the old world [...] but your railroad starts the new era, and we of a certain age belong to the new time and the old one. We are of the time of chivalry as well as the Black Prince of Sir Walter Manny. We are of the age of steam » dans « De Juventute » (1860), publié dans les *Roundabout Papers, Works*, 12, p. 232. Quelque 40 ans plus tard, lors de la publication de *Heart of Darkness* et alors que la fin de l'ère victorienne s'annonce, cette allusion au chemin de fer démantelé peut faire figure de démenti vis-à-vis des espoirs fous de progrès, de véritable révolution que le chemin de fer avait véhiculés dans toute la deuxième partie du XIX^e siècle.

³²¹ **Georges Perrec, *Espèces d'espaces*, Paris : Galilée, 1974, p. 23.**

³²² Reynold Humphries analyse notamment les nombreuses ramifications du mot « bone » qui associent rapacité des colonisateurs, mort des esclaves et plus-value rapportée par l'ivoire en un réseau des plus effrayants. Il décrypte le texte de *Heart of Darkness* à la manière d'un rêve dont les glissements sémantiques trahiraient un discours impérialiste refoulé sous le mode du déplacement. (Reynold Humphries « Taking the Figural Literally : Language and *Heart of Darkness* », *Études Anglaises*, janvier-mars 1993, pp. 19-31).

poitrine : « [...] *after a time [he] let his woolly head fall on his breastbone* » (*HD*, p. 45, c'est moi qui souligne). Par ailleurs, un autre esclave est décrit comme portant autour du cou un « *fil blanc* » (« *white thread* », *HD*, p. 45) et un peu plus loin il est question de *file* d'esclaves (« *strings of dusty niggers* », *HD*, p. 46). La colonne de chiffres, la colonne vertébrale, tissent des liens avec le champ sémantique de l'os (mort) et de l'ivoire (appât du gain) ainsi que du fil (« *thread* »), de la file (« *string* »). Et le dernier coup porté à l'image linéaire du progrès apporté par l'impérialisme est la juxtaposition macabre du flux de marchandises et du flux humain (*HD*, p. 46). Il est intéressant de noter que cette image du flux ou « fleuve » est justement ce qui caractérise le chronotope du temps historique d'après Bakhtine. Il voit effectivement chez Goethe, l'un des écrivains les plus accomplis du temps historique, « *un théâtre de l'événement historique dans son activité, une frontière fermement tracée du lit où coule, dans l'espace, le fleuve du temps historique* »³²³.

C'est à l'intérieur d'un système vivant, visible, sensible, constitué par les eaux, les montagnes, les vallées, les frontières et les voies de communication que s'inscrit l'homme-bâisseur dans son activité historique—il assèche les marécages, il construit des voies qui traversent les monts et les fleuves, il exploite les entrailles de la montagne et travaille la vallée irriguée, etc³²⁴.

A cette image constructive du flux/fleuve du temps historique se substitue dans *Heart of Darkness* une dénonciation on ne peut plus claire ni plus poignante de l'impérialisme et du capitalisme sous-jacent, qui assimilent tous deux les hommes à un flux de marchandises par l'utilisation de la même métaphore de la ligne-corde (« *strings* ») ou de la ligne-flux (« *stream of manufactured goods* », « *precious trickle of ivory* ») : « ***Strings of dusty niggers with splay feet arrived and departed ; a stream of manufactured goods, rubbishy cottons, beads, and brass wire sent into the depths of darkness, and in return came a precious trickle of ivory.*** » (*HD*, p. 46). Le système impérialiste n'a qu'une idée en tête : éviter tout ce qui pourrait troubler le *flux* des biens et des richesses, la *ligne* des mots, les *colonnes* de chiffres³²⁵. Reynold Humphries va jusqu'à voir dans cette récurrence de l'image linéaire une preuve de la manipulation avisée qu'opère l'impérialisme sur la figure de la ligne par excellence, celle de la chaîne verbale (« *verbal chain* »), c'est-à-dire celle du discours et de l'idéologie, qui néanmoins risque de se voir « *trouée* », contredite par l'irruption de signifiants refoulés :

On the axe of substitution, "thread" could be replaced by "string," and the text obliges with a metaphorical use of this word : "Strings of dusty niggers". As we already know that the blacks are moved from one place to the another in single file, the figure of speech is also metonymic, the natives being tied together—by a

³²³ Mikhaïl Bakhtine, *Esthétique de la création verbale*, Paris : Gallimard, 1984, (©Éditions « Iskoustvo », Moscou, 1979), p. 245.

³²⁴ *Ibid.*, p. 245.

³²⁵ Cette prégnance des termes linéaires dès qu'il s'agit de terminologie économique a été notée par Hillis Miller : « Many, if not all, economic terms involve linear imagery: circulation, binding promise or contract, recoup, coupon, margin, cutback, line your pockets, on the line (which means ready for immediate expenditure), currency, current, and pass current » (John Hillis Miller, *Ariadne's Thread, Storylines*, op. cit., p. 20).

rope or a chain, either standing in for “thread”—in a line that cannot but evoke the verbal chain itself, where meaning in its narrative form comes into being on the axe of combination too, bound into a certain order to create a meaning that the metonymy of desire can both reinforce (the reader moves along the signifying chain to fix meaning retroactively) and compromise. The repressed signified can suddenly insist if the reader remembers, when reading “strings”, the substitute signifier “thread” and its signified, linked by however “hasardous” an association of ideas to what cannot be openly admitted³²⁶.

Une fois le lecteur attentif à l'insistance de l'image de la ligne, il la repère dès qu'il est question de capitalisme et de son avatar, l'impérialisme, qui sont effectivement présentés comme tentaculaires. L'image du chemin (« path ») devient celui alors de l'oppression :

Paths, paths, everywhere; a stamped-in network of paths spreading over the empty land, through long grass, through burnt grass, through thickets, down and up chilly ravines, up and down stony hills ablaze with heat; and a solitude, a solitude, nobody, not a hut. (HD, pp. 47-48)

Cette oppression est telle qu'elle semble chasser la vie : « personne, pas une case » (« nobody, not a hut »). De même, dans *Nostramo*, les rails et les télégraphes sont des signes de l'impérialisme triomphant :

[...] the sparse row of telegraph poles strode obliquely clear of the town, bearing a single, almost invisible wire far into the great campo—like a slender, vibrating feeler of that progress waiting outside for a moment of peace to enter and twine itself about the weary heart of the land. (N, p. 162)

A l'image traditionnelle du chemin de vie vient donc se substituer une vision cauchemardesque des rêts du capitalisme, de ses tentacules dévoratrices, des lignes qu'il trace pour mieux faire passer les flux de marchandises, d'argent. Le passage se clôt comme il avait commencé, sur l'évocation de l'appât du profit : à l'interrogation “It is funny what some people do for a few francs a month. I wonder what becomes of that kind when it goes up country ?” correspond « *I couldn't help asking him once what he meant by coming there at all. “To make money, of course. What do you think ?”* » (HD, p. 48). L'argent, l'exploitation, la mort apparaissent ici comme la face cachée de l'impérialisme, comme l'envers de la ligne téléologique du progrès. Il ne reste plus à Marlow comme seule alternative, qu'à se faire le complice de ces « agissements nobles et justes »³²⁷, ou bien à « prendre la tangente », quitter le droit chemin tout tracé de l'impérialisme et témoigner de ce qu'il trouve sur les bords, non pas un chemin ou un beau tracé linéaire mais un « cercle infernal » : « *At last I got under the trees. My purpose was to stroll into the shade for a moment ; but no sooner within than it seemed to me I had stepped into the gloomy circle of some Inferno* » (HD, p. 44). L'image du cercle vient remplacer celle du chemin du progrès et de la civilisation. De surcroît, il ne s'agit pas de n'importe quel cercle mais d'un des cercles des enfers décrit par Dante comme le laisse supposer la majuscule.

³²⁶ Humphries, op. cit., p. 29.

³²⁷ Marlow est un complice passif de cette mécanique impérialiste : « After all, I also was a part of the great cause of these high and just proceedings » (HD, p. 43).

Dans *Lord Jim*, un autre chronotope du chemin est dénoncé, celui du libre arbitre et de la validité du récit que l'on fait a posteriori d'une série d'actions. Jim affirme ne pas s'être projeté dans le futur ni avoir réfléchi lorsqu'il a sauté du Patna. Il insiste donc sur la possibilité de moments d'absence dans sa ligne de conduite. Et Marlow remarque que Jim semble souligner que la vie n'est qu'un réseau de chemins en surface alors qu'en réalité elle est tout autant faite de précipices : « **He had advanced his argument as though life had been a network of paths separated by chasms. His voice sounded reasonable** » (LJ, p. 138). Mais si le chronotope du chemin de vie, de la ligne de conduite maîtrisée du début à la fin, n'est qu'une fiction confortable, il n'en reste pas moins qu'elle est nécessaire à la procédure judiciaire. Même si l'intention de Jim lorsqu'il a sauté n'était pas de sauver sa vie, et quand bien même, quelques instants plus tard, il se serait trouvé dans la même situation sans avoir déserté le Patna et aurait alors consciemment désiré sauver sa vie, il n'en reste pas moins qu'il a failli à son devoir en fuyant son navire. Jim souligne ici un paradoxe analysé par Bergson qui est celui de représenter le temps par de l'espace, l'activité psychique par un « chemin », une « figure » :

[...] on aperçoit la succession sous forme de simultanéité, on projette le temps dans l'espace, et on raisonne, consciemment ou inconsciemment, sur cette figure géométrique. Mais cette figure représente une chose et non pas un progrès ; elle correspond, dans son inertie, au souvenir en quelque sorte figé de la délibération toute entière et de la décision finale que l'on a prise : comment nous fournirait-elle la moindre indication sur le mouvement concret, sur le progrès dynamique, par lequel la délibération aboutit à l'acte ? Et pourtant, une fois la figure construite, on remonte par imagination dans le passé, et l'on veut que notre activité psychique ait suivi précisément le chemin tracé par la figure³²⁸.

Une fois le chemin tracé, une fois la figure du saut effectuée, les juges cherchent à découvrir le cheminement de pensée qui a abouti à l'acte de sauter et l'assimilent à celui de la lâcheté mais Jim affirme quant à lui ne pas avoir sauté par lâcheté mais sans raison, de manière automatique. Il remarque que le Patna aurait sombré dans la minute qui suivait et qu'alors il aurait agrippé une « rame », une « bouée de sauvetage » ou un « caillebotis³²⁹ » pour « être sauvé » alors que ce désir d'être sauvé ne lui avait même pas traversé l'esprit lorsqu'il avait sauté :

“Suppose I had not—I mean to say, suppose I had stuck to the ship ? Well. How much longer ? Say a minute—half a minute. Come. In thirty seconds, as it seemed certain then, I would have been overboard; and do you think I would not have laid hold of the first thing that came in my way—oar, life-buoy, grating—anything? Wouldn't you?” “And be saved,” I interjected. “I would have meant to be,” he retorted. “And that's more than I meant when I ”... he shivered as if about to swallow some nauseous drug... “jumped,” he pronounced with a convulsive effort [...] (LJ, p. 138)

Ce raisonnement de fin casuiste souligne la contradiction d'un système judiciaire qui condamne l'homme qui a eu un moment d'absence, en l'occurrence Jim, mais qui considérerait son acte comme légitime dans un cas d'extrême nécessité quelques

³²⁸ Henri Bergson, *Essai sur les données immédiates de la conscience*, op. cit., p. 136, c'est moi qui souligne.

³²⁹ Traduction de Henriette Bordenave dans la Pléiade, p. 944.

minutes plus tard, alors que d'un point de vue purement éthique et non plus juridique, sa réaction serait effectivement purement égoïste et réfléchie. Par ailleurs, *Lord Jim* remet en cause une autre implication du chronotope du chemin de vie, celui de la « transformation morale d'un personnage ». Paul Ricoeur y voit la prolongation de l'idée d'intrigue au XX^e siècle mais on touche là les limites de la notion même d'intrigue :

Une nouvelle source de complexité est apparue, au XX^e siècle principalement, avec le roman du flux de conscience [...] La notion d'intrigue paraît ici définitivement mise à mal. Peut-on encore parler d'intrigue, quand l'exploration des abîmes de la conscience paraît révéler l'impuissance du langage lui-même à se rassembler et à prendre forme ? [...] Par action, on doit pouvoir entendre plus que la conduite des protagonistes produisant des changements visibles de la situation, des retournements de fortune, ce qu'on pourrait appeler le destin externe des personnes. Est encore action, en un sens élargi, la transformation morale d'un personnage, sa croissance et son éducation, son initiation à la complexité de la vie morale et affective³³⁰.

Jim paraît étonnamment statique malgré sa nouvelle vie à Patusan : sa « transformation morale », « sa croissance et son éducation, son initiation à la complexité de la vie morale et affective » semblent problématiques. L'apparition de son double, Brown, ne suffit-elle pas à signer sa fin ? De même, à la mort de Kurtz et du Consul, il ne semble pas qu'il y ait eu de « transformation morale ». Kurtz, Jim, le Consul, Voss meurent à la fin du roman mais il n'est pas question de leur naissance ni de leur développement mis à part sur le mode du renversement brusque, de la crise. En fait, *Heart of Darkness*, *Lord Jim*, *Under the Volcano* et *Voss* sont plutôt des « romans de crise »³³¹ que des romans biographiques et le chemin de vie est avant tout une ligne de vie fracturée par une brèche fondamentale : le saut dans l'avidité et la folie pour Kurtz, le saut hors du Patna pour Jim, l'épisode du Samaritain et la séparation d'avec Yvonne pour le Consul, la décision de former une expédition dans le « bush » et le renoncement final à une certaine hybris pour Voss. Bakhtine remarque à propos des romans de crise :

Il est clair, d'après ce qui vient d'être dit, qu'un roman de ce type ne se déploie pas dans le temps biographique au sens strict. Il ne représente que les moments exceptionnels, tout à fait insolites d'une vie humaine, très brefs comparés à la longue durée de l'existence entière. Or ces moments déterminent tant l'image définitive de l'homme lui-même, que le caractère de toute sa vie subséquente³³².

Dans *Heart of Darkness*, Marlow part pour un pays colonisé d'Afrique et rencontre Kurtz : comme le nom de ce dernier l'indique, la diégèse est relativement limitée dans le temps et dans l'espace. La composition de *Lord Jim* repose tout entière sur l'incident du Patna : les sept premiers chapitres consacrés au procès en découlent directement de même que la seconde partie du roman qui n'est qu'une tentative de renverser l'image peu glorieuse

³³⁰ Ricoeur, *Temps et récit, Tome II, op. cit., pp. 22-23.*

³³¹ Ce terme est emprunté à Bakhtine qui définit le roman de crise comme un roman dans lequel « on ne développe qu'un ou deux aspects décisifs d'une vie humaine, qui en définissent tout le caractère » (Mikhaïl Bakhtine, *Esthétique et théorie du roman*, op. cit., p. 265).

³³² *Ibid., pp. 265-266.*

donnée par Jim, comme en témoigne le nom de Patusan qui n'est que le palindrome de Patna avec le « us » en plus, le « nous » dont il a été si souvent question celui de la communauté des « gentlemen », des hommes d'honneur. *Under the Volcano* est centré sur une journée dont tout le reste dépend, le premier chapitre rétrospectif y compris, et cette journée semble le résultat de deux fractures, deux moments de crise plus anciens : l'épisode du Samaritan et le départ d'Yvonne. Quant à *Voss*, il est centré sur le chronotope de l'expédition dans le « bush ». De ce point de vue, on peut dire rétrospectivement que « **[ces romans sont des Morts]** » au sens où « **[ils font] de la vie un destin, du souvenir un acte utile, et de la durée un temps dirigé et significatif** »³³³. Mais affirmer que ces romans sont des morts est tout aussi trompeur que de représenter le temps par de l'espace d'après Bergson. Représenter le temps par de l'espace n'est possible qu'à la seule condition qu'il s'agisse du passé : « **« Le temps peut-il se représenter par de l'espace ? » [...] oui, s'il s'agit du temps écoulé ; non, si vous parlez du temps qui s'écoule** »³³⁴. L'approche du lecteur n'est donc pas seulement une approche a posteriori qui se focaliserait sur le déroulement de lignes de vie apparemment toutes tracées mais aussi et surtout une approche qui est celle du temps de la lecture où le déploiement de lignes vies conserve son caractère problématique et incertain. Le refus d'une ligne prévisible et prédéterminée touche une autre variation de la ligne logico-temporelle, celle de la ligne historique et du mythe du progrès.

c.011La ligne historique ou le mythe du progrès

Pour Bakhtine, ce qui caractérise le temps historique c'est le lien étroit entre passé, présent et futur unis par une nécessité qui ne relève pas de la fatalité ni d'une forme de mécanique mais une nécessité « **visible, concrète, matérielle et historique** »³³⁵ qui reflète l'impact de l'humain dans le temps et l'espace.

Le XIX^e siècle a été un siècle marqué par la figure de l'Histoire et du positivisme : il s'agissait de découvrir les lois qui régissent l'évolution qu'elle soit biologique (Darwin) ou encore historique et philosophique (Hegel). Brooks fait même de l'histoire l'un des outils épistémologiques de prédilection depuis les Lumières jusqu'au XIX^e siècle :

From sometime in the mid-eighteenth century through to the mid-twentieth century, Western societies appear to have felt an extraordinary need or desire for plots, whether in fiction, history, philosophy, or any of the social sciences, which in fact largely came into being with the Enlightenment and Romanticism. As Voltaire announced and then the Romantics confirmed, history replaces theology

³³³ « Le Roman est une Mort ; il fait de la vie un destin, du souvenir un acte utile, et de la durée un temps dirigé et significatif. » (Barthes, *Le degré zéro de l'écriture*, op. cit., p. 32).

³³⁴ Henri Bergson, *Essai sur les données immédiates de la conscience*, op. cit., p. 145.

³³⁵ « Cette nécessité goethéenne est cependant aussi éloignée d'une nécessité qui se rattacherait à la fatalité que d'une nécessité naturelle, mécanique (dans l'acception naturaliste du terme). C'est une nécessité *visible*, concrète, matérielle et historique » (Mikhaïl Bakhtine, *Esthétique de la création verbale*, op. cit., p. 247).

as the key discourse and central imagination in that historical explanation becomes nearly a necessary factor of any thought about human society : the question of what we are typically must pass through the question of where we are, which in turn is interpreted as to mean, how did we get to be there ?³³⁶

Or, le modernisme se caractérise justement par une prise de distance vis-à-vis de cette idéologie. Lukács, dans un chapitre intitulé « La vision du monde sous-jacente à l'avant-garde littéraire » (c'est-à-dire le modernisme), affirme que l'homme est « jeté dans le monde » reprenant la métaphore heideggerienne de « Geworfenheit ins Dasein », et qu'il est par conséquent un être « dépourvu d'histoire » :

Nous parlerons ici le moins possible de philosophie ; il est cependant difficile de ne pas évoquer la riche et pittoresque expression de HEIDEGGER, lorsqu'il définit l'existence humaine comme le fait d' « être-jeté » dans l'être-là, fournissant de la sorte la meilleure description de cette solitude ontologique propre à l'individu humain. La formule, en effet, ne détermine pas seulement la vie et l'essence de chaque individu, en tant qu'être isolé, coupé de toutes corrélations et de tous rapports; dès le principe, pareille conception du monde interdit tout savoir possible quant à l'origine et quant à la direction d'une telle existence.

Et tout d'abord, il suit de là que **cette existence ne possède aucune historicité.** [...] Dans l'ordre littéraire, ce caractère apparaît sous deux formes. D'abord, le temps qui entre toujours en ligne de compte pour l'homme, se limite *a parte ante* comme *a parte post*, à la simple durée de son existence personnelle. Pour l'homme ainsi conçu – et, par conséquent, pour l'écrivain d'avant-garde qui le décrit – il n'existe rien, avant ni après cette vie, qui soit en relation avec elle et avec son essence, qui agisse sur elle et sur quoi elle agisse. Ensuite, prise en elle-même, **cette vie semble privée de toute histoire intérieure.** L'essence de l'homme est purement et simplement – au delà de toute signification et de toute exploration – jetée dans le monde ; elle ne saurait se développer dans une relation réciproque avec ce monde, dans une série d'oppositions vivantes avec lui, elle ne saurait l'informer ou être informée par lui, croître ou dégénérer en lui³³⁷.

La conclusion de Lukács quant à la non-historicité de l'homme est néanmoins un peu hâtive au sens où il passe de l'idée d'une impossibilité de déterminer l'origine et la direction d'une vie humaine a priori, en pure théorie, à celle de la négation de l'histoire, mais l'histoire est aussi un discours a posteriori. En outre, le terme même d'histoire désigne à la fois une forme d'investigation (a posteriori) et le sujet même de cette investigation (a priori) :

It is both a form of study and that study's referent, both what Herodotos and Macauley wrote and what they wrote about. It is both an event and the record of that event, an experience and a discourse predicated on that experience [...] By compounding these apparently opposed registers it suggests a promise of hidden synthesis, hints at a healing of the great rift dividing action and significance, matter and meaning³³⁸.

³³⁶ Brooks, *Reading for the Plot*, op. cit., pp. 5-6.

³³⁷ Georg Lukács, *La signification présente du réalisme critique*, trad. de l'allemand par Maurice de Gandillac, Paris : Gallimard, 1960, p. 33. C'est moi qui souligne en gras.

Ce n'est pas parce que le discours historique est peu convaincant en ce qui concerne le sujet et l'action qu'il n'est pas valide en ce qui concerne l'analyse seconde de cette même action. Même si l'homme est présenté dans la littérature moderniste comme « jeté dans le monde » et incapable de se situer dans une perspective historique, cela n'exclut pas une analyse rétrospective de cette même difficulté. Il semble justement que ce qui fait l'originalité de la fiction moderniste, c'est l'interrogation sur ce qu'est une action, un événement et la façon dont certains discours, l'histoire y comprise, en rendent compte. En un sens, il s'agit d'une interrogation épistémologique sur le concept d'histoire et non d'indifférence totale vis-à-vis de l'histoire. D'ailleurs, un autre critique, Fredric Jameson, s'insurge contre de tels procès d'intention :

One of the more commonly held stereotypes about the modern has of course in general been that of its apolitical character, its turn inward and away from the social materials associated with realism, its increased subjectification and introspective psychologization, and, not least, its aestheticism and its ideological commitment to the supreme value of a now autonomous Art as such. None of these characterizations strikes me as adequate or persuasive any longer [...].³³⁹

Si le début de la citation semble conforter la position de Lukàcs, Jameson présente néanmoins l'esthétisme et le culte moderniste de la forme et du style comme une réponse « politique » au fait qu'il y a tout un espace occulté dans la représentation de l'impérialisme, celui des colonisés, de la colonie coupée de la métropole. Il parle d'une « disjonction spatiale »³⁴⁰ entre l'espace connu et représentable de la métropole et l'espace occulté et inaccessible de la colonie. C'est bien la situation historique de l'impérialisme et du capitalisme qui exacerbe dans la communauté un sentiment de discontinuité, de décrochage vis-à-vis des enjeux politiques et économiques et qui provoque l'apparition de la *forme* comme ce qui vient combler ce manque et cette disjonction. Seule la forme, et plus précisément ce qu'il appelle le « style » moderniste, ménage un espace pour que se manifeste en creux tout ce que l'impérialisme et le capitalisme occulte, notamment cette altérité qui est celle de la colonie. Il souligne l'importance chez Forster comme chez Woolf d'un « espace symbolique » qui serait le tenant-lieu de la totalité non-représentable. Cet espace symbolique se traduit dans *Howard's End* de Forster par l'image de la grand-route du nord comme infini. En ce sens, si la ligne logico-temporelle du roman classique disparaît, ce n'est pas tant par désintérêt pour les conditions économiques et sociales, les effets de l'impérialisme et du capitalisme triomphants, mais plutôt pour témoigner d'un fonctionnement de la machine sociale en pleine mutation, fondé sur une ligne de fuite bien plus qu'une ligne organique maîtrisée. En ce sens, le style ou le « nouveau langage spatial » tels que Jameson les définit, deviennent les tenant-lieu ou substituts de la « totalité non-représentable » :

³³⁸ Jim Reilly, *Shadowtime, History and Representation in Hardy, Conrad and George Eliot*, Londres : Routledge, 1993, pp. 8-9.

³³⁹ Fredric Jameson, « *Modernism and Imperialism* », in Terry Eagleton, Fredric Jameson, Edward Said (éds.), *Nationalism, Colonialism and Literature*, Minneapolis : Univ. of Minnesota Press, 1990, p. 45.

³⁴⁰ *Ibid.*, p. 51.

But since representation, and cognitive mapping as such, is governed by an « intention towards totality », those limits must also be drawn back into the system, which marks them by an image, the image of the Great North Road as infinity: a new spatial language, therefore—modernist “style”—now becomes the marker and the substitute (the “tenant-lieu,” or place-holding, in Lacanian language) of the unrepresentable totality.³⁴¹

On peut donc parler de remise en cause chez les modernistes du primat de l'histoire et de la société perçus comme sujets et contenus référentiels du roman, mais cela ne signifie pas tant un désintérêt qu'une autre façon de témoigner d'une histoire qu'on ne maîtrise plus. Si de nombreux critiques voient dans le modernisme une tentative d'échapper au « cauchemar de l'histoire »³⁴², pour reprendre l'expression de Joyce, une telle vision reste néanmoins un peu trop catégorique : les oeuvres modernistes ne sont pas tant de la littérature « d'évasion » que de la littérature qui témoigne d'une fuite du sens au sein de l'histoire elle-même, et de l'intelligibilité qu'on peut en avoir. Il est évident que l'homme ne peut s'extraire totalement de l'histoire, du langage, de la culture. La disparition de la figure explicative de l'histoire, de la « forme » historique basée sur l'« origine » et le « but » ou encore la finalité explique que dans *Heart of Darkness*, *Under the Volcano* et *Voss*, elle soit systématiquement dénoncée comme mirage et cela est particulièrement frappant en ce qui concerne l'idéologie du progrès dénoncée comme un mythe. Dans *Lord Jim* et dans *Heart of Darkness*, cette dénonciation de la logique de conquête progressive de l'impérialisme s'accompagne de celle d'un temps linéaire qui lui est associé :

But do you notice how, three hundred miles beyond the end of telegraph cables and mail-boat lines, the haggard utilitarian lies of our civilisation wither and die, to be replaced by pure exercises of imagination, that have the futility, often the charm, and sometimes the deep hidden truthfulness, of works of art ? (LJ, p. 251)

Les câbles télégraphiques sont bien une image du temps linéaire, d'un temps qui se veut utile (« utility ») et qui va donc directement d'un point à un autre sans faire de détour, de même que le courrier suit une « ligne » (« mail-boat lines ») mais Conrad souligne que tout ceci n'est qu'un leurre (« lies »). A l'inverse il définit le domaine de l'« imagination » comme celui de la vérité (« truthfulness ») et qu'entend-il par là sinon celui, entre autres, de la fiction ? Il n'est pas anodin que l'opposition se fasse entre « utility » et « futility » : c'est bien ce quelque chose d'indéfinissable, ce « f » parasite, qui définit l'« oeuvre d'art », une nuance qui indique qu'on a quitté la réalité pour une représentation qui s'en inspire mais s'en éloigne et s'en distingue dans le même temps. Ce ne sera plus une logique « utile », celle de « [l']ordre qu'on peut qualifier à la fois de temporel et logique » ou encore de la « causalité »³⁴³ selon Todorov mais bien une toute autre logique qui est celle de « l'ordre spatial »³⁴⁴ :

³⁴¹ *Ibid.*, p. 58.

³⁴² Cette image célèbre est tirée de *Ulysses* : « –History, Stephen said, is a nightmare from which I am trying to awake. » (James Joyce, *Ulysses*, Harmondsworth : Penguin, 1992, p. 42).

³⁴³ Tzvetan Todorov, cf supra, note 93.

³⁴⁴ *Ibid.*, p. 75.

On peut caractériser cet ordre, d'une manière générale, comme l'existence d'une certaine disposition plus ou moins régulière des unités du texte. Les relations logiques ou temporelles passent au deuxième plan ou disparaissent, ce sont les relations spatiales des éléments qui constituent l'organisation³⁴⁵.

An Outpost of Progress est à bien des égards une esquisse de *Heart of Darkness*. Et pourtant la nouvelle ne décrit nul progrès et encore moins l'avancée de celui-ci d'un campement (« outpost ») au suivant puisque toute l'« action », si tant est que ce terme ait encore un sens dans la nouvelle, se déroule dans le même campement et qu'au lieu de progrès moral, économique ou politique, on assiste à une lente dissolution morale des protagonistes. Le titre est donc tout sauf programmatique à moins de le prendre à contrepied. Dans *Heart of Darkness*, le progrès n'est pas bien plus concluant malgré la progression spatiale du vapeur qui le laisse espérer jusqu'au bout. Les campements coloniaux dans *Heart of Darkness* sont inspirés des campements de Matadi, Kinshasa et Stanley Falls qui ont réellement existé et que Conrad a visités lors de son voyage au Congo. Il décide cependant de leur donner des noms plus vagues dans le roman : la « Company Station », la « Central Station », et l'« Inner Station ». Il fait ainsi ressortir le terme de « station » qui, contrairement à « outpost » évoque plus la stase que l'avancée et le progrès. Par ailleurs les adjectifs « central » et « inner » font écho avec le titre *Heart of Darkness* : le centre (« central »), l'intérieur (« inner »), autant de synonymes du cœur (« heart »). Au lieu d'une figure de la progression projetée vers l'avant et la découverte, vers de nouveaux campements, c'est une figure de stagnation au « cœur » d'un espace dans lequel on n'arrive pas à se « positionner » (« outpost »), et dans lequel on ne peut pas « stationner » (« station ») : les ténèbres (« darkness »). Plus que l'image d'une progression, c'est celle d'un enlèvement qui est suggérée ici. D'ailleurs, le déplacement du vapeur est comparé à la lente reptation d'un scarabée :

[...] the little begrimed steamboat, like a sluggish beetle crawling on the floor [...] Where the pilgrims imagined it crawled to I don't know. To some place where they expected to get something, I bet! For me it crawled towards Kurtz—exclusively [...] » (HD, p. 68).

Les étapes du vapeur ne sont, de surcroît, pas synonymes de progression temporelle ni morale :

Every day the coast looked the same, as though we had not moved; but we passed various places—trading places—with names like Gran'Bassam, Little Popo; names that seemed to belong to some sordid farce acted in front of a sinister backcloth (HD, p. 40).

L'avancée du vapeur perd toute substance puisqu'elle arrive à ressembler à une simple « farce ». La forme reste là, le rituel se perpétue mais ils sont vidés de leur sens et l'épopée impérialiste sombre dans la farce. Le « pèlerinage » et la « mission » au service du Progrès prennent l'étoffe du « cauchemar » : « **We called at some more places with farcical names, where the merry dance of death and trade goes on in a still and earthy atmosphere as of an overheated catacomb [...] like a weary pilgrimage amongst hints for nightmares** » (HD, p. 41). Le seul défenseur de l'idéologie impérialiste du progrès est Kurtz : « **Each station should be like a beacon on the road**

³⁴⁵ *Ibid.*, p. 75.

towards better things, a centre for trade of course, but also for humanizing, improving, instructing.' »³⁴⁶ (*HD*, p. 65). Mais ce discours est contredit par l'attitude de Kurtz lui-même qui amène pillage et barbarie au sein de la « wilderness ».

Dans *Voss*, les étapes ou « outposts » de l'expédition au désert sont successivement Sydney, Rhine Towers et Jildra. Mais là encore, cette structure à première vue progressive et orientée, c'est-à-dire linéaire, se trouve remise en cause. De même que les hommes sont progressivement réduits à leur squelette et à de vagues silhouettes fantomatiques, les étapes de l'expédition perdent toute substance : « *Mercifully, such incidents could occur only at their resting-places, dubious oases in the shimmering plain of motion* » (*V*, p. 242). Le mythe de la conquête et de la progression est ici fortement déréalisé : le terme de « motion » qui participe d'une rhétorique « pionnière » de victoire sur l'espace sauvage, sur la « wilderness », est ici décliné sur un mode irréel, voire onirique. L'adjectif « shimmering » associé au nom « plain » modalise en effet ce dernier de manière paradoxale : le mouvement (« motion »), image temporelle, est rapproché implicitement d'une image spatiale, la plaine. Le choix de l'expression « resting-place » plutôt que « outpost » n'est pas innocent non plus : ses connotations d'immobilité et de passivité sont en porte-à-faux avec le discours et l'idéologie de la conquête nourris d'images de mouvement et de dynamisme. Comme chez Conrad dans *Heart of Darkness*, c'est une symbolique centrée sur la stase qui prédomine. De plus, la dénonciation du mythe du progrès n'est pas tant remise en cause de l'avancée que de sa teneur.

Ainsi M. Bonner, en digne représentant des défenseurs de l'idée de progrès apporté par les colons, souligne les acquisitions et les productions matérielles qui en sont le témoin :

We have only to consider the progress we have made. Look at our homes and public edifices. Look at the devotion of our administrators, and the solid achievement of those men who are settling the land. Why, in this very room, look at the remains of the good dinner we have just eaten. (V, p. 29, c'est moi qui souligne)

Voss au contraire se définit comme celui qui « ne regarde pas »³⁴⁷ les productions « solides », qui ne s'attache pas au « substantiel » : « *[...] from time to time he would glance anxiously through the trees upon his right, at nothing substantial, it appeared* » (*V*, p. 26, c'est moi qui souligne). Dans tout le roman, la substance solide et concrète valorisée par la bourgeoisie de Sydney est connotée négativement alors que le dénuement est connoté positivement. D'ailleurs, dans un autre passage consacré à la

³⁴⁶ Cette déclaration de Kurtz semble tirée tout droit d'un discours du roi belge Leopold qui déclarait à l'occasion de la Conférence Géographique Africaine : « Le sujet qui nous réunit aujourd'hui est de ceux qui méritent au premier chef d'occuper les amis de l'humanité. Ouvrir à la civilisation la seule partie du globe où elle n'a pas encore pénétré, percer les ténèbres qui enveloppent des populations entières, c'est si j'ose le dire, une croisade digne de ce siècle de progrès. » (cité dans Jocelyn Baines, *Joseph Conrad, A Critical Biography*, Londres : Weidenfeld and Nicolson, 1960, p. 106). Ce qui est frappant dans cette citation, c'est aussi l'hésitation énonciative qui frise la dénégation que trahit le « si j'ose le dire ». Conrad n'aura de cesse de suggérer que pour prononcer une telle phrase lorsque l'on connaissait la situation sur place, il fallait effectivement « oser » !

³⁴⁷ Le syntagme « But Voss did not look » est répété deux fois au cours de la description de la ville qu'il traverse (*V*, p. 26).

description du progrès de l'expédition, « progrès » et « poussière » sont explicitement associés, la poussière venant déréaliser l'impression de progrès : « ***With very little warning the day opened like a square-cut, blazing jewel on the expedition, holding it almost stationary in the prison of that blue brilliance. Its progress and humble dust did begin to seem rather pitiable*** » (V, p. 188). La stase (« stationary ») et la poussière (« dust ») caractérisent l'expédition. Par ailleurs, le discours historique est explicitement associé à un discours impersonnel alors qu'au XX^e siècle, c'est l'individu dans sa particularité et sa difficulté à se fondre dans une vision collective et historique que l'on redécouvre : « ***Now [Mr Bonner] could enjoy [the expedition's] purpose, now that it was becoming history, hence impersonal. To such as Mr Bonner, the life we live is not a part of history; life is too personal, and history is not.*** » (V, p. 155). La rhétorique du progrès, lorsqu'elle est utilisée, met en évidence les notions inverses de dénuement et de souffrance. Il s'agit alors d'un progrès purement spirituel comme le souligne la phrase de Gandhi utilisée en épigraphe de *Happy Valley* : « ***It is impossible to do away with the law of suffering, which is the one indispensable condition of our being. Progress is to be measured by the amount of suffering undergone... the purer the suffering, the greater is the progress.*** » En conclusion, la ligne du progrès et de la conquête se transmue dans Voss en ligne de fuite car les « ***déserts préfèrent résister à l'histoire et se développer selon leurs propres lignes*** » comme le souligne M. Pringle : « ***[...] it seems that this country will prove most hostile to anything in the nature of planned development. It has been shown that deserts prefer to resist history and develop along their own lines.*** » (V, p. 62). Voss lui répond que d'après lui le futur du désert est effectivement d'ordre métaphysique et non pas historique : « ***[...] I am fascinated by the prospect before me. Even if the future of great areas of sand is a purely metaphysical one.*** » (V, p. 62).

Dans *Under the Volcano*, le mythe du progrès est fortement remis en cause. Il n'est que de voir la version parodique du célèbre explorateur britannique Livingstone donnée au chapitre V. Si le voisin du Consul, M. Quincey, surprend ce dernier à tituber dans son propre jardin sous l'emprise de l'alcool et fait alors semblant de le prendre pour Livingstone du fait qu'il semble « explorer » son jardin, la réponse du Consul est tout aussi ironique :

“Dr. Livingstone, I presume.” “Hicket,” said the Consul [...] I saw you from over there ... I was just inspecting my jungle, don’t you know. (UV, pp. 131-132)

Le Consul se prête au jeu et déclare en effet « inspecter sa jungle » (UV, p. 132). Mais cette exploration est bien peu flatteuse puisque non seulement il n'y a là rien à découvrir qui ne soit déjà connu, mais cette pseudo progression linéaire se voit, de surcroît, interrompue par des vomissements et une série de hoquets intempestifs. Du point de vue de la typographie et de la lecture, ces hoquets ainsi que les nombreux points de suspension dans le discours du Consul, soulignent une très forte discontinuité en totale contradiction avec l'idéal de progression linéaire et maîtrisée de l'exploration et de la conquête coloniales :

“Hicket” [...] “I saw you from over there...I was just out inspecting my jungle, don’t you know.” [...] “Hicket”, answered the Consul simply ; “Hicket”, he snarled, laughing, and, [...] “Sorry I gave that impression, it was merely this damned hiccups!”(p. 132, c’est moi qui souligne)

En fait, ce que l'on constate à propos de ces trois romans, ce n'est pas la disparition de l'histoire à proprement parler mais la prise de conscience que toute histoire est avant tout le fait de discours, de structures ou de configurations qui sont forgés par l'homme parlant, travaillant, vivant, et non pas issus d'une vérité hors de l'histoire, comme le Progrès, le Paradis, la Vérité. Foucault va jusqu'à qualifier l'homme qui apparaît au XIX^e siècle de « déhistoricisé » :

Les choses ont reçu d'abord une historicité propre qui les a libérées de cet espace continu qui leur imposait la même chronologie qu'aux hommes. Si bien que l'homme s'est trouvé comme dépossédé de ce qui constituait les contenus les plus manifestes de son Histoire : la nature ne lui parle plus de la création ou de la fin du monde, de sa dépendance ou de son prochain jugement; elle ne parle plus que d'un temps naturel; ses richesses ne lui indiquent plus l'ancienneté ou le retour prochain d'un âge d'or; elles ne parlent plus que des conditions de la production qui se modifient dans l'Histoire; le langage ne porte plus les marques d'avant Babel ou des premiers cris qui ont pu retentir dans la forêt; il porte les armes de sa propre filiation. L'être humain n'a plus d'histoire : ou plutôt, puisqu'il parle, travaille et vit, il se trouve, en son être propre, tout enchevêtré à des histoires qui ne lui sont ni subordonnées ni homogènes. Par la fragmentation de l'espace où s'étendait continûment le savoir classique, par l'enroulement de chaque domaine ainsi affranchi sur son propre devenir, l'homme qui apparaît au début du XIX^e siècle est « déhistoricisé »³⁴⁸.

Nous avons vu en effet que dans *Heart of Darkness*, *Under the Volcano* et *Voss*, « **la nature ne parle plus [à l'homme] de la création ou de la fin du monde, de sa dépendance ou de son prochain jugement; elle ne parle plus que d'un temps naturel** ». Ce que nous avons appelé « temps spatial » caractérisé par une impression d'engluement de l'individu dans la matière inerte que lui présente le monde environnant, caractérisé aussi par l'absence de « création ou de fin du monde » assignable révèle bien un hiatus, une hétérogénéité, entre l'histoire de la nature et celle des hommes. Par ailleurs, l'analyse des méfaits de la conquête impérialiste dans *Heart of Darkness* montre que l'« histoire » du capitalisme et du colonialisme se fait en parallèle mais aussi le plus souvent en contradiction avec celle du bien-être de l'être humain, avec une totale indifférence au « retour prochain d'un âge d'or ». De même, Patrick White dessine la destinée de Voss et des explorateurs désignés par Laura à la fin du roman comme une ligne de fuite par rapport à la ligne capitaliste de la bourgeoisie de Sydney. Enfin, la forme de suicide que prend la mort du Consul apparaît bien comme une ligne de fuite radicale vis-à-vis d'une logique historique à laquelle il se refuse, celle d'un fascisme grandissant. On a bien des lignes, des histoires, mais elles sont multiples et divergentes. Si l'homme « **se trouve, en son être propre, tout enchevêtré à des histoires qui ne lui sont ni subordonnées ni homogènes** », l'interprétation à donner des romans en devient d'autant plus complexe, tant au niveau de la narration que de la réception.

d.011 Ligne interprétative et narrative : qu'est-ce qu'un récit?

³⁴⁸ Michel Foucault, *Les mots et les choses*, op. cit., p. 380.

Dans *Heart of Darkness*, *Under the Volcano* et *Voss*, on a une réflexion sur le récit (« narrative ») et la fiction. En effet, les romans mettent en abyme la notion même de narration sous la forme du compte-rendu oral de Marlow et des écrits de Kurtz pour ce qui est de *Heart of Darkness*, des lettres et du poème du Consul dans *Under the Volcano*, et des lettres et du journal de Voss et du colonel Hebden dans *Voss*. Si l'on prend la définition du récit par Benvéniste, deux éléments apparaissent primordiaux, l'enchaînement des événements et l'absence de narrateur :

Il faut et il suffit que l'auteur reste fidèle à son propos d'historien et qu'il proscrive tout ce qui est étranger au récit des événements (discours, réflexions, comparaisons). A vrai dire, il n'y a même plus alors de narrateur. Les événements sont posés comme ils se sont produits à mesure qu'ils apparaissent à l'horizon de l'histoire. Personne ne parle ici ; les événements semblent se raconter eux-mêmes. Le temps fondamental est l'aoriste, qui est le temps de l'événement hors de la personne d'un narrateur³⁴⁹.

Néanmoins, le récit n'en est pas moins le produit d'un narrateur réel, l'historien ou l'écrivain, et la question de sa légitimité se pose alors. C'est pourquoi de nombreux critiques se sont intéressés à ce problème, en rapport notamment avec l'histoire et le discours que l'on tient sur elle³⁵⁰. Hayden White notamment, souligne la très forte intimité entre récit et légitimité et plus généralement entre récit et autorité : « [...] **narrative in general, from the folktale to the novel, from the annals to the fully realized "history," has to do with the topics of law, legality, legitimacy, or, more generally, authority.** »³⁵¹ Par ailleurs, le récit a tendance à vouloir présenter la réalité d'un point de vue moral :

[...] narrativity, certainly in factual storytelling and probably in fictional storytelling as well, is intimately related to, if not a function of, the impulse to moralize reality, that is, to identify it with the social system that is the source of any morality that we can imagine³⁵².

Hayden White entend par point de vue « moral » le reflet d'une idéologie, d'un ensemble de préceptes, dans lesquels se reconnaît toute une société (« social system »). Cet aspect du récit comme « mise en intrigue » utilisée à des fins idéologiques est au contraire particulièrement dénoncée dans *Heart of Darkness* par exemple. Par ailleurs, il sera intéressant de voir dans le même temps que ce désir d'élaborer un récit, une intrigue, s'inscrit dans une tendance propre au XIX^e siècle et poursuivie par la suite.

³⁴⁹ *Émile Benvéniste, Problèmes de linguistique générale, 1, Paris : Gallimard, 1966, p. 241.*

³⁵⁰ On peut citer l'ouvrage séminal de Ricoeur, *Temps et récit 1, L'intrigue et le récit historique*, op. cit. Viennent ensuite le livre de Hayden White, *The Content of the Form, Narrative Discourse and Historical Representation* (Londres : The Johns Hopkins University Press, 1989 [©1987]) et celui de Jim Reilly, *Shadowtime, History and Representation in Hardy, Conrad and George Eliot* (Londres : Routledge, 1993).

³⁵¹ Hayden White, *The Content of the Form, Narrative Discourse and Historical Representation*, Londres : The Johns Hopkins University Press, 1989 (©1987), p. 13.

³⁵² *Ibid.*, p. 14.

Brooks affirme en effet, comme nous l'avons vu, que la volonté d'établir une intrigue (« plot ») est sensible depuis les Lumières et le romantisme, depuis la chute des récits « providentiels » d'inspiration religieuse ou métaphysique³⁵³.

Lowry était tout particulièrement conscient de cette propension à doter une vie d'un « sens, [d']un dessin, [d']une réponse » et Yvonne se fait dans *Under the Volcano* le porte-parole de l'auteur :

–But why was it, richly endowed in a capacity for living as she was, she had never found a faith merely in life sufficient ? If that were all ! ... In unselfish love—in the stars ! Perhaps it should be enough. And yet, and yet, it was entirely true, that one had never given up, or ceased to hope, or to try, gropingly, to find a meaning, a pattern, an answer— (UV, p. 268, c'est moi qui souligne)

Ce désir se manifeste par l'imposition de la figure du chemin de vie pour la vie individuelle et de la figure de l'histoire pour la vie collective. Dans « The Forest Path to the Spring », au nom programmatique avec l'image du chemin-ligne de vie, le narrateur cite d'ailleurs Ortega y Gasset pour dire que la vie est une fiction, qu'on la modèle sur une fiction :

But there is a sense in which everybody on this earth is a writer, the sense in which Ortega—the Spanish philosopher whom I have recently read thanks to one of the summer people, a schoolmaster and now one of my best friends, and who lent me his books—means it. Ortega has it that a man's life is like a fiction that he makes up as he goes along. He becomes an engineer and converts it into reality—becomes an engineer for the sake of doing that³⁵⁴.

Et pourtant, lorsque le Consul essaie de faire le récit de sa vie, il semble échouer à lui donner un « sens, un dessin, une réponse » comme Yvonne le souhaiterait. Il a beau donner son propre récit de son histoire au moyen d'un petit poème griffonné au dos d'un menu, l'agencement de ce poème ainsi que les autres éléments de la page—l'addition qu'il s'est faite, les quelques mots et dessins énigmatiques qu'il a écrits et dessinés—viennent contredire la logique même de mise en intrigue :

But below this reckoning was written, enigmatically, “dearth...filth...earth,” below that was a long scrawl of which one could make nothing. In the centre of the paper were seen these words: “rope...cope...grope,” then “of a cold cell,” while on the right, the parent and partial explanation of these prodigals, appeared what looked a poem in process of composition, an attempt at some kind of sonnet perhaps, but of a wavering and collapsed design, and so crossed out and scrawled over and stained, defaced, and surrounded with scratchy drawings—of a club, a wheel, even a long black box like a coffin—as to be almost undecipherable; at last it had this semblance: Some years ago he started to escape has been

³⁵³ « The enormous narrative production of plots of the nineteenth century may suggest an anxiety at the loss of the providential plots. » (Brooks, cf supra, note 251).

³⁵⁴ Malcolm Lowry, *The Forest Path to the Spring*, op. cit., p. 268. Lowry dit sensiblement la même chose dans une lettre adressée à un ami : « Is human life in its most human dimension a work of fiction ? Is man a sort of novelist of himself who conceives the fanciful figure of a personage with its unreal occupations and then, for the sake of converting it into reality, does all the things he does — and becomes an engineer ? (The Selected Letters of Malcolm Lowry, [SL], Margerie Lowry et Harvey Breit (éds.), Philadelphia and New York : J. B. Lippincott, 1965, p. 210).

... escaping ever since Not knowing his pursuers gave up hope Of seeing him (dance) at the end of a rope Hounded by eyes and thronged terrors now the lens Of a glaring world that shunned even his defense Reading him strictly in the preterite tense Spent no.....thinking him not worth (Even)....the price of a cold cell. There would have been a scandal at his death Perhaps. No more than this. Some tell Strange hellish tales of this poor foundered soul Who once fled north ... (UV, p. 330)

Ce récit pourrait fournir une clé interprétative pour le roman si l'histoire racontée sur le menu du Consul correspondait à un type d'histoire reconnu. En effet, comme le rappelle Hayden White, « *[wh]en the reader recognizes the story being told in a historical narrative as a specific kind of story—for example, as an epic, romance, tragedy, comedy, or farce,—he can be said to have comprehended the meaning produced by the discourse* »³⁵⁵. Or ce poème-récit n'est pas terminé mais en cours de composition (« poem in process of composition »). L'appartenance générique est floue puisqu'il a l'air d'être un sonnet sans qu'aucune certitude puisse être obtenue comme l'atteste la modalisation de l'assertion avec l'utilisation de l'adverbe « perhaps » : « some kind of sonnet perhaps ». Le quantifieur « some » a ici une valeur non pas quantitative mais qualitative : il exprime la difficulté à désigner l'objet-poème de manière catégorielle, comme « sonnet », vers libre ou encore ébauche de conte (« tale »)³⁵⁶. En effet, ce poème a les allures d'un conte avec l'ouverture « Some years ago » et l'adverbe « once » qui rappelle le « once upon a time » typique de ce genre. Néanmoins ce syntagme générique est modifié ici puisqu'il est remplacé par le syntagme « Who once fled north » et que ce dernier se trouve à la fin du récit au lieu d'être à la première ligne. Le genre du conte est d'ailleurs cité dans le récit lui-même, comme s'il était mis en abyme : « Some tell/ Strange hellish *tales* of this poor foundered soul/ Who once fled north ». La première phrase du récit (« Some years ago he started to escape ») correspond à l'une des fonctions repérées par Propp, celle du départ, mais elle ne débouche pas sur une série de fonctions subséquentes. Même si l'on constate une progression du poème avec le début d'un itinéraire, d'une poursuite et d'une fuite plus exactement, ce périple est troué, comme l'attestent les nombreux points de suspension. Par ailleurs, ce poème ne correspond pas aux critères du récit tels que Benvéniste les a établis, puisqu'au lieu de l'aoriste auquel correspondrait l'usage exclusif du passé simple, on trouve un « present perfect » progressif (« has been escaping ever since ») et un présent (« some tell ») typiques du discours. La clôture du récit par la mort n'est envisagée que sur un mode hypothétique : « there would have been a scandal at his death/ Perhaps ». L'utilisation du modal « will » au prétérit, ainsi que le rejet de l'adverbe « perhaps » en début de vers suivant, relativise la caractère définitif de la mort. Le Consul est un mort en sursis dont le destin tient par conséquent de genres tout aussi différents que le conte, la tragédie ou la farce. L'intervention du lecteur et du narrateur devient donc primordiale. L'inaptitude qu'éprouvent les personnages de *Under the Volcano* à donner sens et forme à leur vie

³⁵⁵ Hayden White, *The Content of the Form*, op. cit., p. 43.

³⁵⁶ Cette remarque est valable pour l'ensemble du roman comme récit dont le sens échappe justement dans la mesure où il hésite sans cesse entre différents genres, comédie, tragédie, farce, roman politique, roman d'espionnage, etc. Cet aspect de l'oeuvre sera développé plus en détail dans la deuxième partie.

sous la forme d'un récit se retrouve sur un autre plan, celui des lettres. Car, comme dans *Voss*, les lettres n'arrivent jamais à destination. La lettre écrite par le Consul à Yvonne juste après leur séparation n'est jamais envoyée (*UV*, pp. 35-41) et elle est brûlée par Laruelle au chapitre I. La carte postale d'Yvonne écrite là encore juste après leur rupture n'arrive elle qu'un an plus tard, le jour même de son retour à Quaunahuac : elle s'est perdue et a transité par Paris, Gibraltar, Algesiras et l'Espagne (*UV*, p. 193). Quant aux autres lettres d'Yvonne qui, elles, lui sont parvenues, le Consul les a laissées au Farolito et ne les récupère que quelques instants avant sa mort. Lettres perdues, lettres non envoyées ou non lues, poèmes troués, le récit et l'écriture ne permettent plus de doter la vie d'un « **sens, [d']un dessin, [d']une réponse** »³⁵⁷.

Dans *Heart of Darkness*, Marlow fait tout son possible pour esquisser un tel « sens, dessin ou réponse ». La notion de récit et de mise en intrigue apparaît de façon très nette sous la forme du « rapport lisible » (« readable report », *HD*, p. 102) que le comptable s'apprête à rédiger pour la Compagnie. Or, l'adjectif « lisible » n'est pas sans rappeler l'analyse que fait Barthes du roman « lisible » ou classique qu'il oppose au roman « scriptible » ou moderne. Il définit le roman lisible par sa loi de mise en intrigue qui est une logique causale :

La loi morale, la loi de valeur du lisible, c'est de remplir les chaînes causales ; pour cela chaque déterminant doit être autant que possible déterminé, de façon que toute notation soit intermédiaire, doublement orientée, prise dans une marche finale [...] »³⁵⁸

D'ailleurs, un autre rapport, celui dont Kurtz avait été chargé par la Société internationale pour l'abolition des mœurs sauvages, est l'exemple même d'un tissage très serré des « chaînes causales » :

All Europe contributed to the making of Kurtz ; and by-and-by I learned that, most appropriately, the International Society for the Suppression of Savage Customs had entrusted him with the making of a report, for its future guidance. And he had written it too. I've seen it. I've read it. It was eloquent, vibrating with eloquence, but too high-strung, I think. Seventeen pages of close writing he had found time for ! But this must have been before his—let us say—nerves, went wrong, and caused him to preside at certain midnight dances ending with unspeakable rites, which—as far as I reluctantly gathered from what I heard at various times—were offered up to him—do you understand ?—to Mr Kurtz himself. (HD, p. 86, c'est moi qui souligne)

Le rapport est trop exalté (« high-strung ») au goût de Marlow : ce terme en anglais fait naître l'image d'une corde trop tendue, c'est-à-dire une chaîne causale continue dont chaque élément soit relié au précédent et au suivant. Les dix-sept pages du rapport sont « serrées » (« close writing ») : là encore on peut parler de « remplissage des chaînes causales ». Mais le passage se clôt de manière ironique puisqu'il est fait référence à une autre image linéaire, celle des nerfs de Kurtz, qui eux se cassent : « his—let us

³⁵⁷ *UV*, p. 268, cf supra, p. 170.

³⁵⁸ *S/Z*, op. cit., p. 172. Brooks fait d'ailleurs le rapprochement dans un article consacré à ce fameux « rapport lisible » (« *The Unreadable Report* » dans Brooks, *Reading for the Plot*, op. cit., pp. 238-263).

, went wrong ». Cette cassure soudaine de la série de chaînes causales (Kurtz comme l'aboutissement d'une lignée et d'une idéologie européenne ; le rapport comme le produit d'un autre produit de l'impérialisme européen—Kurtz, rapport censé venir éclairer les éminences grises de Bruxelles en retour, en une chaîne causale circulaire) se double au plan typographique de disjonctions de la syntaxe avec la prolifération de tirets. Le passage se poursuit ensuite sur une note finale on ne peut plus dissonante :

There were no practical hints to interrupt the magic current of phrases, unless a kind of note at the foot of the last page, scrawled evidently much later, in an unsteady hand, may be regarded as the exposition of a method. It was very simple, and at the end of that moving appeal to every altruistic sentiment it blazed at you, luminous and terrifying, like a flash of lightning in a serene sky : 'Exterminate all the brutes !' (HD, p. 87, c'est moi qui souligne)

Le « flot magique des phrases » (« the magic current of phrases »), voilà encore une image de chaîne causale, et pourtant la note griffonnée au bas de la page vient rompre cette belle continuité de par son excentricité typographique tout d'abord, et puis aussi par son caractère dissonant par rapport au ton du rapport. L'image de l'éclair est celle de la pure discontinuité mais aussi du dévoilement herméneutique. A l'écriture linéaire du rapport, Conrad préfère celle du détail dissonant, discontinu, qui pousse le lecteur à une deuxième lecture, déconstructive pourrait-on dire. L'évocation des « rites innommables » participe de cette même stratégie du détail hétérogène qui amène le lecteur à s'interroger. Marlow semble laisser supposer l'existence d'une « méthode » proposée par le rapport pour ensuite mieux la nier et en souligner l'absurdité. Cette absence de méthode est bien la source d'inquiétude du comptable, chargé lui aussi de rendre compte (« report ») de l'expérience impérialiste. Le rapport ne peut donc relever que de la fiction au plus mauvais sens du terme puisqu'il s'agit avant tout de manipulation et de l'imposition d'un sens étranger à la situation réelle, cette dernière étant vouée à la désorganisation la plus totale et à l'absence de toute « méthode » :

I don't deny there is a remarkable quantity of ivory—mostly fossil. We must save it, at all events—but look how precarious the position is—and why ? Because the method is unsound.” “Do you,” said I, looking at the shore, “call it ‘unsound method’ ?” “Without doubt,” he exclaimed, hotly. “Don't you ?”... “No method at all,” I murmured after a while. “Exactly,” he exulted. “I anticipated this. Shows a complete want of judgment. It is my duty to point it out in the proper quarter.” “Oh,” said I, “that fellow—what's his name ? —the brickmaker, will make a readable report for you.” (HD, p. 102, c'est moi qui souligne)

Le « rapport lisible » est bien une forme de récit ou de mise en intrigue (« narrative ») mais c'est une mise en intrigue qui est faussée par l'absence de « méthode » et donc de logique de son objet. Le défaut de « loi morale » et de « chaîne causale » dans les pratiques impérialistes est alors masqué par un discours, celui du rapport, qui se présente, lui, comme « lisible » (« readable report »). L'impérialisme contemporain de Conrad, contrairement à celui pratiqué au temps des romains, n'a en effet pas pu s'empêcher de construire des « pretty fictions », comme le rappelle le passage suivant du manuscrit de *Heart of Darkness*, passage qui ne figure pas dans la version finale :

The best of them is they [the Romans] didn't get up pretty fictions about it. Was there, I wonder, an association on a philanthropic basis to develop Britain, with

***some third-rate king for a president and solemn old senators discoursing about it approvingly and philosophers with uncombed beards praising it, and men in market-places crying it up. Not much! And that's what I like!*³⁵⁹**

Le terme de fiction est important à plus d'un titre, ne serait-ce que parce que créer des récits ou des intrigues, c'est entrer dans le monde de la fiction. Par ailleurs, c'est justement le terme choisi par Jeremy Bentham dans sa *Théorie des Fictions* pour parler de l'utilisation du langage qui ne peut fonctionner que si l'on suppose l'existence de certains objets comme le mouvement, les relations, même s'il s'agit en fait de ce qu'il appelle des « entités fictives »³⁶⁰. Autrement dit, le langage lui-même a besoin, pour fonctionner, de fictions. Mais la différence entre les fictions du poète et celles du prêtre ou de l'homme de loi est que les premières sont « exemptes d'insincérité » alors que les secondes ont eu « pour effet ou objet, ou les deux, de tromper, et, par la tromperie, de gouverner, et, par le gouvernement, de promouvoir l'intérêt, réel ou supposé, de la partie émettrice, aux dépens de la partie réceptrice »³⁶¹. Le récit ou la mise en intrigue sont donc présentés par Marlow comme de puissantes armes idéologiques et politiques. À l'inverse, son récit, au lieu de s'arc-bouter sur une logique morale et causale, est le fruit d'une série de questionnements, d'une juxtaposition de différents témoignages, entrecoupés de blancs. Marlow précise que le récit des « aventures » de Kurtz ne lui a pas été transmis par la narration, c'est-à-dire non pas raconté (« told ») mais suggéré (« suggested »). Il souligne en effet l'importance de la discontinuité propre à la suggestion, contrairement à la narration qui est enchaînement de liens narratifs d'ordre chronologique et causal : « [...] this amazing tale that was *not so much told as suggested to me* in desolate exclamations, completed by shrugs, in interrupted phrases, in hints ending in deep sighs » (*HD*, p. 96, c'est moi qui souligne).

Dans *Voss*, l'expédition s'inscrit dans une démarche idéologique qui vise à confirmer les « solides succès et réalisations » (« solid achievement », *V*, p. 29) des colons anglais sur le sol australien. L'expédition étant financée par M. Bonner, riche bourgeois de Sydney, Voss se doit de tenir un journal qui soit un compte-rendu « copieux et satisfaisant » :

During the afternoon Voss continued in his journal the copious and satisfying record of their journey through his country, and succeeded in bringing the narrative up to date. As he sat writing upon his knees, the scrub was smouldering with his shirt of crimson flannel, the parting present of his friend and patron, Edmund Bonner. (p. 198, V, c'est moi qui souligne)

³⁵⁹ Passage du manuscrit de *Heart of Darkness* cité dans Robert Kimbrough (éd.), *Heart of Darkness*, New York : Norton Critical Edition, 1988, p. 10.

³⁶⁰ « Par ce terme [entité fictive] on entend désigner l'une de ces sortes d'objets qui doivent dans toute langue, pour les besoins du discours, être énoncés comme existants—être énoncés de la même manière que sont énoncés les objets qui ont réellement une existence, et auxquels on entend sérieusement affecter une existence ; [...] prenons par exemple les mots *mouvement, relation, faculté, puissance*, et d'autres de ce genre. » (Jeremy Bentham, *Théorie des fictions*, Paris : Éd. de l'Association freudienne internationale, 1996, p. 57).

³⁶¹ *Ibid.*, p. 61.

Le terme de « record » appartient à une idéologie utilitariste du bilan et du rendement bien propre au XIX^e siècle. Et le « rapport » sera d'autant plus « copieux et satisfaisant » qu'il sera riche en faits et en événements conformément à sa fonction : « **[a] journal of facts and acts** » (V, p. 178). La référence au protecteur (« patron »), outre l'idée de mécène à qui il s'agit de rendre des comptes, introduit l'idée de filiation et de linéarité : « patron » vient de père en latin et par contagion sémantique, c'est l'idée de lignée qui est suggérée. Voss est tenu d'obtenir des résultats substantiels qui établissent le nom du père, le nom de Bonner, sur un paysage resté vierge de toute inscription, de toute trace. Mais ces espoirs seront réduits à rien ou presque, comme le déplore le Colonel Hebden, qui reprend la tâche confiée à Voss et part sur ses traces :

Accompanied by four friends, all experienced bushmen, together with two native stockriders and a whole train of baggage animals, the leader dared in the beginning to anticipate success, but, as the weeks were consumed and the distance covered, with the usual privation and disheartening natural resistance to all progress, whether of scrub and sand, or of uncommunicative wild blacks, the explorer's ugly face grew glummer. Sometimes at sundown he could not bring himself to write in his journal the firmly rational account that it was his custom to write. In fact he would sit and think about Amelia and the children, and, opening his whitened, salty mouth, yawn like a horse. (V, p. 421, c'est moi qui souligne).

Au lieu d'un itinéraire dont la progression linéaire soit emblématique d'un « progrès », orienté d'un point de départ (« beginning ») vers un succès futur (« anticipated »), il semble que la ligne que forme la file indienne des quatre amis, des « bushmen » expérimentés, des deux bergers (« stockriders ») et des animaux, se morde la queue. Le « journal » évoque un temps chronologique et progressif, qui accompagnerait la description des progrès de cette deuxième expédition mais il n'en est rien. Il n'est question pour le colonel que de semaines anonymes, d'un temps où un jour, une semaine, ne se distinguent plus les uns des autres. Le mode est celui de l'itératif et de la stase ainsi que d'une impuissance et d'une lassitude extrêmes en totale contradiction avec l'esprit du « journal of facts and acts »³⁶² de Voss. Ce dernier lui-même n'est pas aussi précis et objectif qu'il pourrait l'être puisqu'il sert à écrire non seulement le compte-rendu (« record ») de l'expédition mais aussi la « légende » : « He himself [Voss] would sit with the large notebook upon his knees, recording in exquisite characters and figures, in black ink, the legend » (V, p. 194). Le poème de Le Mesurier est, quant à lui, l'opposé d'un compte-rendu factuel. C'est un concentré de pure intensité à tel point que la quantité, le poids des faits, sont dévalorisés :

Finally, on one occasion, he [...] rummaged inside his pack for an old journal which an insignificance of facts had caused him to abandon, and had sat there for a moment with the book held in his daring fingers. So he began. All that this man had not lived began to be written down. His failures took shape, but in flowers, and mountains, and in words of love, which he had never before expressed, and which, for that reason, had the truth of innocence. When his poem was written, it was burning on the paper. It was always changing, as that world of appearances which had given him his poem. Yet, its structure was

³⁶² Voss, p. 178.

unchanged. (V, pp. 142-143)

Les faits, les événements, sont en effet qualifiés d'« insignifiants » (« an insignificance of facts ») contrairement au précepte de Benvéniste concernant le récit : « **Les événements sont posés comme ils se sont produits à mesure qu'ils apparaissent à l'horizon de l'histoire. Personne ne parle ici ; les événements semblent se raconter eux-mêmes.** »³⁶³ Quant aux événements effectivement racontés, ils ne sont pas « posés comme ils se sont produits » mais « posés comme ils sont apparus » dans l'imagination fertile de Le Mesurier : « **All that this man had not lived began to be written down.** » (V, p. 142). Si la ligne interprétative et narrative est systématiquement interrompue, trouée et remise en cause chez Conrad, Lowry et White, c'est pour souligner son caractère idéologique et artificiel. Ce bouleversement s'accompagne d'un autre paradigme, celui de la ligne herméneutique, censée dépasser les obstacles de parcours pour mener à un dévoilement final de la vérité.

III. Ligne initiatique, herméneutique et mystique

a.011 Ligne initiatique

Les romans de Conrad, Lowry et White sont plus herméneutiques qu'initiatiques ou mystiques mais le penchant du Consul pour les arcanes alchimiques, celui de Voss pour l'extase et la quête mystiques ne sont pas sans rappeler certains schémas initiatiques. Simone Vierne avance d'ailleurs la thèse que roman et initiation sont liés au sens où l'un comme l'autre, ils présentent le plus souvent plusieurs types de déplacements, parmi lesquels se dégagent trois grandes figures linéaires : celle du cheminement horizontal qu'est le voyage, celle de la plongée verticale qu'est la descente aux Enfers et celle de l'élévation verticale qui correspond à une forme de transcendance. Le voyage « **peut se faire, en somme, dans trois directions : horizontalement, si l'on peut dire, en particulier, dans le cas du voyage vers une île mythique; ou bien vers le bas, les Enfers [...] enfin, suivant d'autres cultures, vers le haut, le ciel, où se trouvent les êtres divins** »³⁶⁴. Le Consul poursuit cette descente aux Enfers tout au long de *Under the Volcano*, Marlow lui-même est comme fasciné par Kurtz qui a certains attributs du sorcier, du détenteur du savoir et qui l'attire vers l'abîme. Quant à Voss, il se comporte comme un guide inspiré, frappé par une grâce surnaturelle qui l'attirerait vers une forme de transcendance. Si l'on se penche sur l'étymologie du terme initiation, on retrouve des notions propres à ce qu'on a appelé la ligne logico-temporelle comme le commencement et la finalité : « initium » signifie commencement en latin et le mot grec qui désigne le fait d'être initié a la même racine que le mot qui veut dire mourir, le « télos »³⁶⁵. Par ailleurs, dans les trois romans, l'image du voyage, de l'expédition, est essentielle. Cette structure

³⁶³ Cf supra, note 349.

³⁶⁴ Simone Vierne, *Rite, roman, initiation*, Grenoble : Presses universitaires de Grenoble, 1973, pp. 39-40.

initiatique sous-jacente au roman, Barthes la souligne lui aussi lorsqu'il rapproche ce qu'il appelle le récit herméneutique du rite initiatique :

[...] la vérité, nous disent ces récits, c'est ce qui est au bout de l'attente. Ce dessin rapproche le récit du rite initiatique (un long chemin marqué d'embarras, d'obscurités, d'arrêts, débouche tout d'un coup sur la lumière) ; il implique un retour à l'ordre [...] la vérité est ce qui complète, ce qui clôt³⁶⁶.

Mais le paradoxe dans *Heart of Darkness*, *Under the Volcano* et *Voss* réside dans l'absence de « retour à l'ordre » autre que parodique. La « complétude » impliquée dans le schéma éminemment romanesque « partir/voyager/arriver/rester »³⁶⁷ est déçue : « **Partir/voyager/arriver/rester : le voyage est saturé. Finir, remplir, joindre, unifier, on dirait que c'est là l'exigence fondamentale du lisible, comme si une peur obsessionnelle le saisissait : celle d'omettre une jointure**³⁶⁸ ». En fait le roman scriptible ou moderne reprend à son compte une structure ou armature propre au lisible mais il la subvertit au sens où cette dernière ne remplit plus ses fonctions traditionnelles de « finalité », de « remplissage », de « jointure » ou encore d'« unité ». En effet, dans *Heart of Darkness*, *Under the Volcano* et *Voss*, la complétude que Barthes associe au chronotope du voyage n'est pas atteinte. En témoigne un des tout premiers poèmes de Patrick White publié dans le journal de son collègue, *The Tramp* :

His dreary journey never ending
His boots are worn and thick with dust :
But onward, ever onward, go he must³⁶⁹

Le voyage (« journey ») est sans fin (« never ending ») et dépourvu de finalité : l'image du vagabond (« tramp ») est bien celle de l'errance. Voss étudiant est d'ailleurs déjà un vagabond qui s'ignore : il passe des heures à errer dans la lande :

Nothing could be safer than that gabled town, from which he would escape in all weathers, at night also, to tramp across the heath, running almost, bursting his lungs, while deformed trees in places snatched at his clothes, the low, windcombed trees, almost invariably under a thin moon, and other traps, in the shape of stretches of unsuspected bog, drew black, sucking sounds from his boots. (V, p. 13)

Lorsqu'il quitte ses parents et son Allemagne natale, il s'engage dans un périple dont la finalité lui échappe :

³⁶⁵ *Ibid.*, p. 7.

³⁶⁶ Roland Barthes, *S/Z, op. cit.*, pp. 75-76.

³⁶⁷ *Ibid.*, p. 102.

³⁶⁸ *Ibid.*, p. 102. On sait néanmoins dès le début de *Heart of Darkness* qu'un tel désir de complétude sera frustré puisque le récit de Marlow est qualifié par le narrateur premier de non concluant (« inconclusive »), c'est-à-dire dépourvu d'une fin, d'une conclusion. Il adresse en effet indirectement cet avertissement au lecteur : « we knew we were fated, before the ebb began to run, to hear about one of Marlow's inconclusive experiences ».

³⁶⁹ David Marr, *Patrick White : A Life*, Londres : Jonathan Cape, 1991, p. 65.

Then, when he had wrung freedom out of his protesting parents, and the old people were giving him little parcels for the journey, [...] he did wonder at the purpose and nature of that freedom [...] his boots sank into the same, gritty, sterile sand to which he used to escape across the Heide. But the purpose and nature are never clearly revealed. Human behaviour is a series of lunges, of which, it is sometimes sensed, the direction is inevitable. (V, p. 14)

La « finalité et la nature » (« purpose and nature ») de ce voyage sont inexplicables et obscures et l'aventure incarnée par le voyage (« Partir/voyager/arriver/rester ») n'est plus à trouver par conséquent dans l'action mais dans l'interprétation : « **Si aventure il y a, elle n'est pas là où on croyait la trouver : elle n'est pas dans l'action mais dans l'interprétation que l'on acquerra de certaines données, posées depuis le début** »³⁷⁰. C'est la raison pour laquelle Todorov affirme que *Heart of Darkness* est plus un récit « gnoséologique » que « mythologique »³⁷¹, autrement dit un récit herméneutique plus que proaïrétique³⁷². Si la ligne des actions n'est plus un modèle convaincant et opératoire pour *Heart of Darkness*, *Under the Volcano* et *Voss*, il reste à s'interroger sur la validité du paradigme linéaire herméneutique. Cette ligne herméneutique ne permet-elle pas de vectoriser le roman composé de différents codes dont seuls le proaïrétique et l'herméneutique sont irréversibles ? En fait, peut-être vaudrait-il mieux parler de tabularité vectorisée que de linéarité comme le rappelle Barthes.

Les cinq codes repérés, entendus souvent simultanément, assurent en effet au texte une certaine qualité plurielle (le texte est bien polyphonique), mais sur les cinq codes, trois seulement proposent des traits permutables, réversibles, insoumis à la contrainte du temps (les codes sémique, culturel, symbolique) ; les deux autres imposent leurs termes selon un ordre irréversible (les codes herméneutique et proaïrétique). Le texte classique est donc bien tabulaire (et non pas linéaire), mais sa tabularité est vectorisée, elle suit un ordre logico-temporel. Il s'agit d'un système multivalent mais incomplètement réversible. Ce qui bloque la réversibilité, voilà ce qui limite le pluriel du texte classique. Ces blocages ont des noms : c'est d'une part la vérité et d'autre part l'empirie : ce précisément contre quoi—ou entre quoi—s'établit le texte moderne³⁷³.

On peut cependant nuancer un peu ces propos de Barthes en disant que ce qui fait des romans de Conrad, Lowry et White des romans modernes et modernistes plus que des romans postmodernistes, c'est de ne s'établir qu'en partie contre les codes proaïrétique et surtout herméneutique : c'est bien parce que le roman moderne ou pré-moderne (en ce

³⁷⁰ Cette citation porte à l'origine sur *Heart of Darkness* mais elle est tout aussi valable pour *Voss* comme roman dans lequel l'aventure est du côté de l'interprétation et non de l'action (Tzvetan Todorov, « Connaissance du vide », dans « Figures du vide », *Nouvelle Revue de Psychanalyse*, n°11, Printemps 1975, p. 146).

³⁷¹ « Le récit mythologique n'est là que pour permettre le déploiement d'un récit gnoséologique. [...] *Coeur des ténèbres* est un récit de connaissance » (*Ibid.*, p. 146). Par mythologique, il faut entendre ici la notion aristotélicienne de « mythos », c'est-à-dire d'agencement d'actions.

³⁷² Termes de Barthes dans *S/Z*, op. cit.

³⁷³ *Ibid.*, p. 32.

qui concerne Conrad) reste très attaché à une dominante « épistémologique »³⁷⁴ qui a des affinités certaines avec l'herméneutique que la figure de la ligne orientée vers un but (ici la connaissance) reste si opératoire. A l'inverse, le roman postmoderne centré sur une dominante « ontologique », abandonne bien plus facilement l'idée de progression et d'irréversibilité.

b.011 Ligne herméneutique

La question herméneutique est intimement liée à la thématique de la quête du savoir qui est essentielle dans *Heart of Darkness*, *Under the Volcano* et *Voss*. Dans le roman de Lowry, le Consul est comparé à de nombreuses figures, telles Prométhée ou Faust, taraudées par le désir de savoir. Par ailleurs, les allusions ésotériques, cabalistiques ou alchimiques sont très présentes, voire envahissantes. Dans *Heart of Darkness*, la ligne herméneutique et gnoséologique est tout aussi opératoire même si son statut est plus problématique puisqu'on peut même se demander s'il ne s'agit pas après tout d'une « connaissance du vide »³⁷⁵ comme l'a si bien dit Todorov. Pour ce qui est de *Voss*, White suggère plus une lecture qui relève du questionnement herméneutique que d'une quelconque lecture mystique ou exégétique. Si le roman entre en résonance manifeste avec d'autres textes religieux de la tradition chrétienne ou judaïque, il fait tout autant écho aux religions et croyances hindouistes et aborigènes par exemple. *Voss* est donc un roman religieux au sens où il interroge les rapports de l'homme avec une forme de transcendance et non au sens où il serait à interpréter comme texte sacré détenteur d'une quelconque vérité supérieure. White affirme d'ailleurs à ce propos, interroger le rapport de l'homme et de son Créateur, de l'homme plongé dans le doute et l'erreur (« blundering ») à un « pouvoir divin » :

Religion. Yes, that's behind all my books. What I am interested in is the relationship between the blundering human being and God... I think there is a Divine Power, a Creator who has an influence on human beings if they are willing to be open to him³⁷⁶.

En fait, le terme de *ligne* herméneutique est un peu trompeur au sens où il semble laisser supposer que la quête herméneutique n'est que *linéaire* et horizontale. Pourtant, elle est aussi et surtout verticalité, creusement, plongée au cœur de la réalité. Comme le rappelle Todorov dans la *Poétique de la prose*, le roman consiste en un déroulement horizontal d'une suite d'événements mais aussi en une expansion verticale d'une quête de connaissance de ces mêmes événements :

³⁷⁴ Il s'agit ici des termes employés par Brian McHale pour qualifier le roman moderniste et le roman postmoderne respectivement, au détour d'une remarque sur Faulkner : « In short, Ch.8 of *Absalom, Absalom!* dramatizes the shift of dominant from problems of *knowing* to problems of *modes of being*—from an epistemological dominant to an *ontological one*. At this point Faulkner's novel touches and perhaps crosses the boundary between modernist and postmodernist writing. » (*Postmodernist Fiction*, New York and Londres : Methuen, 1987, p. 10).

³⁷⁵ Tzvetan Todorov, « Connaissance du vide », *op. cit.*

³⁷⁶ Craig McGregor (éd.) *In the Making*, Melbourne : Nelson, 1969, p. 218.

[il existe] deux types de récit. L'un se déroule sur une ligne horizontale : on veut savoir ce que chaque événement provoque, ce qu'il fait. L'autre représente une série de variations qui s'empilent sur une verticale ; ce qu'on cherche sur chaque événement, c'est ce qu'il est. Le premier est un récit de contiguïté, le second, de substitutions³⁷⁷.

Todorov parle aussi de « **deux techniques principales de combinaison d'intrigues, l'enchaînement et l'enchâssement** »³⁷⁸. Il rejoint ici la distinction élaborée par Jakobson entre écriture métaphorique et métonymique mais nous reviendrons plus en détail sur cette problématique dans notre deuxième partie.

Ces deux mouvements concomitants et contradictoires sont particulièrement frappants chez le Consul pour la verticalité et la stase et chez Hugh pour la linéarité et l'action. La quête herméneutique du Consul est à de multiples reprises comparée à une plongée. Son exclamation « **Let me sink lower still that I may know the truth** »³⁷⁹ le confirme comme homme fasciné par le « dessous des cartes », le « dessous » du volcan : il veut absolument comprendre, c'est-à-dire se tenir dessous (« understand »=« stand-under », « *Under the Volcano* »). En ce sens, on peut dire que deux formes spatio-temporelles, deux chronotopes, caractérisent *Under the Volcano* : celui d'une stase temporelle et spatiale apparente qui masque en fait un mouvement de plongée vers la mort et la quête de la connaissance et celui d'une progression horizontale vers l'amour et la vie. Le chapitre IV est une bonne illustration de cette chevauchée qu'est le chemin de vie lorsqu'il se soutient d'une pulsion de vie. Hugh et Yvonne y parcourent les environs de Quaunahuac à cheval et notamment un petit bois qui rappelle le topos amoureux de la « selva d'amore » ou encore « locus amoenus »³⁸⁰. Ce déplacement horizontal est bien du côté de l'action et de la vie mais il est dévalorisé à la fin du chapitre lorsqu'il est qualifié d'« affirmation hypocrite de son âme » :

There was something in the wild strength of this landscape, once a battlefield, [...] some youthful password of courage and pride—the passionate, yet so nearly always hypocritical, affirmation of one's soul perhaps, he thought, of the desire to be, to do, good, what was right. It was as though he were gazing now beyond this expanse of plains and beyond the volcanoes out to the wide rolling blue ocean itself, feeling it in his heart still, the bondless impatience, the immeasurable longing. (UV, p. 124).

³⁷⁷ Tzvetan Todorov, *Poétique de la prose*, Paris : Seuil, 1971, p. 143.

³⁷⁸ *Ibid.*, p. 144.

³⁷⁹ UV, p. 289.

³⁸⁰ « They had emerged on the outermost edge of what looked like a spacious, somewhat neglected park, spreading down on their right, or what had once been a huge grove, planted with lofty majestic trees. » (UV, p. 111). Le bois (« grove ») correspond bien au « locus amoenus » de la tradition pastorale. Ce topos a été particulièrement bien décrit par Ernst Robert Curtius dans son livre *European Literature and the Latin Middle Ages* (©1948) dans lequel il le définit comme suit : « [The *locus amoenus*] is, as we saw, a beautiful, shaded natural site. Its minimum ingredients comprise a tree (or several trees), a meadow and spring or brook. » (Londres : Routledge et Kegan, trad. de l'allemand par Willard R. Trask, 1953, p. 195).

Hugh est bien l'homme de l'action et de la fuite en avant, toujours plus loin (« beyond »). La référence à la mer (« wide rolling blue ocean ») n'est d'ailleurs pas innocente puisqu'elle rappelle qu'il s'était lancé dans une traversée sur un coup de tête comme pour se prouver sa valeur, sa noblesse d'âme (« *the passionate, yet so nearly always hypocritical, affirmation of one's soul perhaps* ») de la même façon que le héros de *Ultramarine*. A l'inverse, le Consul est l'homme de la plongée et de la réflexion. Dans *Under the Volcano*, c'est l'interrogation verticale qui prédomine même si le Consul a eu lui aussi ses moments de grâce où la vie semblait filer et gravir des sommets successifs dans une folle métonymie du désir. Le passage suivant en est un exemple privilégié puisqu'il s'agit d'un souvenir suscité par le regard rempli de désir que s'échangent le Consul et Yvonne :

And then, for the second time that day, their eyes, in a long look, a long look of longing. Behind her eyes, beyond her, the Consul, an instant, saw Granada, and the train waltzing from Algeciras over the plains of Andalusia, chufferty pupperty, chufferty pupperty, the low dusty road from the station past the old bull ring and the Hollywood bar and into the town, past the British Consulate and the convent of Los Angeles up past the Washington Irving Hotel (You can't escape me. I can see you, England must return again to New England for her values!), the old number seven train running there: evening, and the stately horse cabs clamber up through the gardens slowly, plod through the arches, mounting past where the eternal beggar is playing on a guitar with three strings, through the gardens, gardens, gardens everywhere, up, up, to the marvellous trceries of the Alhambra (which bored him) past the well where they had met, to the América Pensión; and up, up, now they were climbing themselves, up to the Generalife Gardens, and now from the Generalife Gardens to the Moorish tomb on the extreme summit of the hill; here they plighted their troth... (UV, p. 292, c'est moi qui souligne en gras)

Tout le passage est guidé par le désir (« longing ») dont il est question dans la première phrase : « ***And then, for the second time that day, their eyes, in a long look, a long look of longing.*** » La prolifération de prépositions et de verbes de mouvement semble transcrire le flux métonymique du désir qui passe de lieu en lieu dans un vertige toujours plus grand. Les prépositions expriment un mouvement linéaire (« beyond », « past », « into », « through ») ainsi qu'un mouvement vertical ascensionnel (« up past », « up through », « up, up, to », « up, up », « up to »). Et pourtant le paragraphe suivant décrit une plongée comme si on passait d'une pulsion de vie à la pulsion de mort :

The Consul dropped his eyes at last. How many bottles since then? In how many glasses, how many bottles had he hidden himself, since then alone? Suddenly he saw them, the bottles of aguardiente, of anis, of jerez, of Highland Queen, the glasses, a babel of glasses towering, like the smoke from the train that day built to the sky, then falling, the glasses toppling and crashing, falling downhill from the Generalife Gardens, the bottles breaking, bottles of Oporto, tinto, blanco, bottles of Pernod, Oxygénée, absinthe, bottles smashing, bottles cast aside, falling with a thud on the ground in parks, under benches, beds, cinema seats, hidden in drawers at Consulates, bottles of Calvados dropped and broken, or bursting into smithereens, tossed into garbage heaps, flung into the sea, the Mediterranean, the Caspian, the Caribbean, bottles floating in the ocean, dead Scotchmen on the Atlantic highlands and now he saw them, smelt them, all, from the very

beginningbottles, bottles, bottles, and glasses, glasses, glasses, of bitter, of Dubonnet, of Falstaff, Rye, Johnny Walker, Vieux Whiskey blanc Canadien, the apéritifs, the digestifs, the demis, the doubles, the noch ein Herr Obers, the et glas Araks, the tusen taks, the bottles, the bottles, the beautiful bottles of tequila, and the gourds, gourds, gourds, the millions of gourds of beautiful mescal... (UV, pp. 292-293)

La caractéristique incantatoire du passage avec les répétitions de mots obsessionnelles souligne la chute, voire l'effondrement de la tour de verres, de bouteilles et de gourdes. Alors que le paragraphe précédent illustre une pulsion de vie caractérisée par un mouvement ascensionnel, ici la précipitation des bouteilles dont témoigne le foisonnement de verbes et de prépositions décrivant un mouvement de plongée vers le sol et un éclatement des bouteilles, semble illustrer une pulsion de mort. Le Consul est l'homme faustien en quête de la gnose et du savoir absolu et en cela, il est l'homme de la verticalité, voire de la chute. Les nombreuses références à Dante évoquent le monde de la *Divine Comédie*, dont l'« étirement vertical »³⁸¹ est frappant.

De même, dans *Heart of Darkness*, on a deux mouvements concomitants, l'un de progression spatiale et horizontale vers le camp de Kurtz et l'autre, vertical, de questionnement et d'interprétation. Si l'on reprend la définition que donne Barthes du code herméneutique, on retrouve les éléments caractéristiques du roman de Conrad, énigme et étalement dans le temps et dans l'espace de son déchiffrement :

Décidons d'appeler code herméneutique [...] l'ensemble des unités qui ont pour fonction d'articuler, de diverses manières, une question, sa réponse, et les accidents variés qui peuvent ou préparer la question ou retarder la réponse ; ou encore : de formuler une énigme et d'amener son déchiffrement³⁸².

Heart of Darkness est effectivement centré sur la progression du vapeur (progression horizontale) comparée à l'exploration d'une énigme (exploration verticale) : « ***Watching a coast as it slips by the ship is like thinking about an enigma. There it is before you—smiling, frowning, inviting, grand, mean, insipid, or savage, and always mute with an air of whispering, Come and find out.*** » (HD, p. 39). D'ailleurs, la progression du vapeur est explicitement décrite en termes de quête herméneutique si on entend par là une quête des « signes » :

And this stillness of life did not in the least resemble a peace. It was the stillness of an implacable force brooding over an inscrutable intention. It looked at you with a vengeful aspect. I got used to it afterwards; I did not see it any more; I had no time. I had to keep guessing at the channel; I had to discern, mostly by inspiration, the signs of hidden banks [...] I had to keep a look-out for the signs of dead wood we could cut up in the night for next day's steaming. (HD, pp. 66-67, c'est moi qui souligne)

L'énigme est bien présente avec l'image d'une intention mystérieuse et impénétrable

³⁸¹ « [Dante] effectue le tableau extraordinairement plastique d'un monde intensément vivant, se mouvant en montant et en descendant le long de sa verticale : les neuf cercles de l'Enfer sous la terre, au-dessus, les sept cercles du Purgatoire, encore plus haut, les dix Cieux. » (Bakhtine, *Esthétique et théorie du roman*, op. cit., p. 303).

³⁸² Barthes, *S/Z*, op. cit., p. 21.

(« inscrutable intention ») et le travail de Marlow qui consiste à rester vigilant vis-à-vis des « signes » qui apparaissent au fur et à mesure de la progression du vapeur. Néanmoins, la quête herméneutique n'est pas menée à son terme puisque seul le repérage des signes est entrepris. Au niveau non plus horizontal mais vertical de l'interprétation et du sens à donner à ces signes, la démarche marlovienne s'arrête. La définition que donne Foucault de l'herméneutique n'est qu'en partie satisfaite : il ne s'agit pas encore de « faire parler les signes » ni de « découvrir leur sens »³⁸³. De plus, si l'on s'accorde à dire qu'au coeur de l'énigme se trouve le personnage de Kurtz, la quête herméneutique apparaît dévalorisée de par la lenteur du vapeur pour arriver jusqu'à ce dernier : la lente progression du bateau jusqu'au camp de Kurtz occupe les trois quarts du roman. En effet, de nombreux « accidents variés » « *retardent la réponse* »³⁸⁴ dans *Heart of Darkness* : Marlow doit attendre l'arrivée des rivets ; le vapeur s'arrête ensuite à quelques kilomètres du campement de Kurtz à cause de la nuit qui tombe puis du brouillard. Et l'attaque des indigènes retarde encore la rencontre et « la réponse » escomptées. L'« espace dilatoire »³⁸⁵ entre la présentation de l'énigme et son semblant de résolution occupe donc l'essentiel du roman. La progression du vapeur est en outre comparée au mouvement lent et laborieux d'un scarabée :

[...] the little begrimed steamboat [crept] like a sluggish beetle crawling on the floor of a lofty portico [...] Where the pilgrims imagined it crawled to I don't know. To some place where they expected to get something, I bet ! For me it crawled towards Kurtz-exclusively. (HD, p. 68)

A la version noble de la quête herméneutique sous l'espèce du pèlerinage (« pilgrims ») se substitue ici une reptation absurde et kafkaïenne digne de *La Métamorphose*. Néanmoins « l'irréversibilité »³⁸⁶ impliquée par ce que Barthes appelle « la vérité » se retrouve au niveau du contrat implicite passé entre Marlow et ses auditeurs et par extension avec les lecteurs de *Heart of Darkness* sous la forme des cataphores. Si la ligne logico-temporelle est loin d'être toujours respectée, elle semble toujours cependant s'orienter vers un point de révélation finale postulé par Marlow.

Le roman tout entier est construit sur le modèle cataphorique et non pas anaphorique même s'il s'agit d'un récit rétroactif. En effet, Marlow prend le parti de raconter son voyage au Congo comme s'il le revivait au jour le jour tout en suggérant qu'il en connaît déjà les tenants et les aboutissants. *Heart of Darkness* est construit sur l'attente d'un dévoilement

³⁸³ « Appellons herméneutique l'ensemble des connaissances et des techniques qui permettent de faire parler les signes et de découvrir leur sens [...] » (Michel Foucault, cf supra, note 33).

³⁸⁴ Cf supra, note 382.

³⁸⁵ « [...] alors que les phrases pressent le « déroulement » de l'histoire et ne peuvent s'empêcher de conduire, de déplacer cette histoire, le code herméneutique exerce une action contraire : il doit disposer dans le flux du discours des retards (chicanes, arrêts, dévoiements) ; sa structure est essentiellement réactive, car il oppose à l'avancée inéluctable du langage un jeu échelonné d'arrêts : c'est, entre la question et la réponse, tout un espace dilatoire, dont l'emblème pourrait être la réticence, cette figure rhétorique qui interrompt la phrase, la suspend et la dévie (le Quos ego...virgilien). » (Barthes, *S/Z*, op. cit., p. 75).

³⁸⁶ Cf supra, note 373.

final de l'énigme que l'on croit détenu par Marlow, empruntant donc au roman policier une structure bien connue. Là où le roman de Conrad pervertit cependant le modèle de l'énigme policière, c'est dans ses permanentes dénégations. Si la structure de dévoilement est bien présente, la nature de la révélation finale reste cependant extrêmement hypothétique :

I don't want to bother you much with what happened to me personally, [...] yet to understand the effect of it on me you ought to know how I got there, what I saw, how I went up that river to the place where I first met the poor chap. It was the farthest point of navigation and the culminating point of my experience. It seemed somehow to throw a kind of light on everything about me—and into my thoughts. It was sombre enough, too — and pitiful — not extraordinary in any way — not very clear either. No, not very clear. And yet it seemed to throw a kind of light. (HD, p. 32)

Le passage est construit sur une succession de cataphores concernant le lieu (« there », « that river », « the place where », « the farthest point of navigation »), les personnages (« the poor chap »), l'expérience hors du commun (« the culminating point of my experience »). La triple référence au temps de la narration, au temps de l'expédition et à une forme de point atemporel de la révélation révèle à la fois la stratégie narrative d'un conteur qui tient à ménager son suspense mais aussi et plus profondément, une quête herméneutique du récit lui-même, qui s'inscrit en porte-à-faux par rapport au récit linéaire traditionnel. Ce choix narratif ouvre donc trois espaces concomitants que le lecteur doit apprendre à rapprocher. Si l'on peut parler de ligne herméneutique, c'est donc uniquement à propos de l'élaboration secondaire que fait le lecteur à partir des éléments qui lui sont donnés en vue d'une élucidation finale mais au niveau de la narration elle-même les cataphores impliquent une juxtaposition de temps et d'espaces différents. *Heart of Darkness*, *Under the Volcano* et *Voss* sont des romans avant tout cataphoriques ou anaphoriques mais rarement ancrés dans le présent de l'action et de l'enchaînement. Todorov remarque à propos de *Heart of Darkness* que Kurtz apparaît d'abord dans les discours que tiennent sur lui le comptable, le Directeur, le briquetier (mode expectatif) puis par le biais de la description du voyage qui nous rapproche de lui (la rencontre future est alors imaginée et désirée par Marlow, ses auditeurs et le lecteur) et le récit devient ensuite rétrospectif comme si « **Kurtz ne pouvait être présent que dans les temps de l'absence, le passé et le futur** »³⁸⁷. C'est pourquoi, si l'on peut parler de « delayed decoding »³⁸⁸ orienté et linéaire au sens où la progression dans la lecture correspond à une progression dans la compréhension, où la ligne de la lecture fait avancer la ligne interprétative de manière irréversible, il n'en est pas de même en ce qui concerne la ligne diégétique qui, elle, se partage entre lieux et temps éclatés. Ceci est particulièrement frappant en ce qui concerne *Lord Jim* où les nombreuses interpolations de récits rétrospectifs et anaphoriques, qui sont autant de témoignages sur « l'énigme Jim », permettent une progression sur la ligne herméneutique.

Dans *Voss*, la ligne herméneutique est celle d'un dénuement progressif qui

³⁸⁷ Tzvetan Todorov, « Connaissance du vide », op. cit., p. 150.

³⁸⁸ Expression de Ian Watt, cf supra, note 90.

s'approche d'une forme d'ascèse mystique. Là encore, le narrateur fait miroiter pour le lecteur la possibilité d'une révélation finale qui donne à la lecture sa tension téléologique. L'attente d'un signe est une figure récurrente au fil des chapitres :

They were looking at Laura for some sign, as she moved in the garden, in a crush of cool flowers, or appeared suddenly in doorways, [...] All these acts were joyful, without revealing. (V, p. 158) Thus having come together, the two parties of animals were stalking round and round, in stiff, shocked silence, awaiting some sign. (V, p. 165)

Le roman est structuré sur une dialectique de voilement/dévoilement. Parallèlement, on a aussi la dualité terre/ciel, humain/divin qui correspond à un élan vers une forme de transcendance ou de « grâce » contrecarré par une pesanteur toute humaine³⁸⁹. Ce mouvement contradictoire s'exprime de manière poétique avec la métaphore des cerfs-volants :

Blank faces like so many paper kites, themselves earthbound [...] could prevent him soaring towards the apotheosis for which he was reserved. To what extent others had entangled him in the string of human limitation, he had grown desperate in wondering (V, p. 178).

La ligne herméneutique se développe le long d'une horizontale avec le déplacement de l'expédition mais cette avancée n'est pas essentielle comme le rappelle Laura :

***'I am uncomfortably aware of the very little I have seen and experienced of things in general, and of our country, in particular,' Miss Trevelyan had just confessed, 'but the little I have seen is less, I like to feel, than what I know. Knowledge was never a matter of geography. Quite the reverse, it overflows all maps that exist. Perhaps true knowledge only comes of death by torture in the country of the mind.'* (V, p. 446)**

Laura n'a pas cette expérience d'une progression horizontale dans le désert, d'une connaissance toute géographique de son pays mais elle postule une autre quête qui ne se déroule plus horizontalement sur les étendues désertiques de l'Australie mais verticalement dans les tréfonds du pays de l'âme et de l'esprit (« the country of the mind »). Il n'est d'ailleurs pas anodin de constater que le roman est construit sur le mode de « l'enchaînement »³⁹⁰ lorsqu'il s'agit des chapitres consacrés à l'expédition mais aussi sur le mode de « l'enchassement » dans les premiers chapitres et les derniers chapitres puisqu'alors le thème de l'expédition est annoncé puis analysé. Laura n'a d'ailleurs pas pris part à l'expédition contrairement à Voss ou au Colonel Hebden mais elle est présentée comme l'héritière du sens herméneutique et heuristique à donner à l'expédition. Elle désigne de surcroît les futurs « découvreurs », non pas de terres nouvelles mais d'« expériences » : « ***You will understand that. Some of you, at least,***

³⁸⁹ Le couple de termes contradictoires « grâce » et « pesanteur » est un doublon que Simone Weil utilise dans son livre *La pesanteur et la grâce*. White a en effet souvent affirmé avoir été influencé par cette dernière.

³⁹⁰ Ce sont les termes utilisés par Todorov pour distinguer entre une écriture « horizontale », centrée sur les événements et leur « enchaînement » et une écriture « verticale », centrée sur la signification à donner ces événements, sur l'interprétation. (cf supra, note 378). Dans nos propres termes on peut dire que deux logiques sont à l'oeuvre, celles d'une ligne logico-temporelle et celle d'une ligne herméneutique et ontologique.

are the discoverers [...] Some of you [...] will express what we others have experienced by living' » (V, p. 446). Par ailleurs, l'itinéraire des explorateurs est présenté sur le mode vertical d'une plongée mystique au coeur du désert australien. Le cheminement de Voss est l'inverse de celui de Dante dans la *Divine Comédie* : au lieu de partir de l'Enfer pour se diriger vers le Paradis où se trouve Béatrice, Voss quitte un jardin paradisiaque, celui des Bonner dans lequel il a passé des moments précieux avec Laura, pour se plonger dans un désert infernal. Mais plus encore que ces distinctions entre mouvement horizontal ou mouvement vertical, se pose le problème de l'issue de la quête : non pas une résolution de l'énigme mais une nouvelle question.

c.011 La Question comme rebondissement de la ligne herméneutique

Chez Conrad, Lowry et White, le style contribue à mettre en valeur la question : les négations et la modalisation sont très présentes. On peut dire que chez Conrad, le suffixe négatif est, comme le « signifié de connotation » pour Barthes, un véritable « morphème herméneutique » qui souligne « *l'incomplétude, l'insuffisance, l'impuissance de la vérité* »³⁹¹. Il « *pointe mais ne dit pas ; ce qu'il pointe, c'est le nom, c'est la vérité comme nom ; il est à la fois la tentation de nommer et l'impuissance à nommer (pour amener le nom, l'induction sera plus efficace que la désignation) : il est ce bout de la langue, d'où va tomber, plus tard, le nom, la vérité* »³⁹². Néanmoins, dans *Heart of Darkness*, *Under the Volcano* et *Voss*, le nom ne tombe pas car la vérité est tout simplement innommable. Les seuls noms qui tombent sont de l'ordre du déni (« The horror! The horror! ») ou du leurre (lorsque Marlow dit à la fiancée de Kurtz que ses dernières paroles ont été de prononcer son nom). Un paradoxe se fait donc jour : au lieu d'aboutir à un secret, une révélation, un dévoilement de l'énigme, on aboutit à une question.

Marlow annonce dans le premier chapitre où le lecteur découvre Patusan que le « mot de la fin », le mot de la révélation herméneutique ultime, n'est pas encore prononcé et qu'il ne le sera probablement jamais :

And besides, the last word is not said—probably shall never be said. Are not our lives too short for that full utterance which through all our stammerings is of course our only and abiding attention ? I have given up expecting those last words, whose ring, if they could only be pronounced, would shake both heaven and earth. There is never time to say our last word—the last word of our love, of our desire, faith, remorse, submission, revolt. (LJ, p. 208)

Ce passage est contaminé par les négations récurrentes de Marlow qui « pointe[nt] mais ne di[sent] pas » de même que les « morphèmes herméneutiques » de Barthes. Dans un chapitre consacré à *Heart of Darkness*, Said parle de la valeur de la négation chez Conrad. Il y voit une activité à la fois autodestructrice et dans le même temps « orale et répétitive » comme si l'activité même d'écrire consistait à repousser sans cesse le jugement (« to postpone judgment indefinitely ») :

³⁹¹ Barthes, S/Z, op. cit., p. 63.

³⁹² *Ibid.*

***Writing for Conrad was an activity that constituted negation—of itself, of what it dealt with—and was also oral and repetitive. That is, as an activity Conrad’s writing negated and reconstituted itself, negated itself again, and so forth indefinitely; hence the extraordinarily patterned quality of the writing. The utterance is the oral form of the negation. As such, its function was to postpone judgment indefinitely, on itself and its subject matter [...]*³⁹³**

La récurrence de la négation fait partie d'une stratégie globale de discours plutôt que de récit, d'hésitation énonciative plutôt que d'autorité narrative. D'ailleurs il n'est pas étonnant que l'extrait de *Lord Jim* cité plus haut, non seulement nie la possibilité de prononcer le « fin mot de l'histoire » mais encore qu'il soit effectivement fortement modalisé de par l'usage des questions et des modaux. L'énonciation, la modalisation, la négation, autant de façons de « repousser le moment du jugement final indéfiniment ». Jim lui-même, lorsqu'il essaie de donner le mot de la fin, en est réduit à la négation :

Jim, at the water’s edge, raised his voice. “Tell them ...” he began. I signed to the men to cease rowing, and waited in wonder. Tell who? The half-submerged sun faced him. I could see its red gleam in his eyes that looked dumbly at me ... “Nothing,” he said, and with a slight wave of his hand motioned the boat away. I did not look again at the shore till I had clambered on board the schooner. (LJ, p. 291)

Par ailleurs, *Lord Jim* finit sur une interrogation : « Who knows ? ». Cette question est d'ailleurs préparée par tout un paragraphe où l'énonciation est très présente :

And that’s the end. He passes away under a cloud, inscrutable at heart, forgotten, unforgiven, and excessively romantic... He goes away from a living woman to celebrate his pitiless wedding with a shadowy ideal of conduct. Is he satisfied—quite, now, I wonder? We ought to know. He is one of us—and have I not stood up once, like an evoked ghost, to answer for his eternal constancy? Was I so very wrong after all? Now he is no more, there are days when the reality of his existence comes to me with an immense, with an overwhelming force; and yet upon my honour there are moments, too, when he passes from my eyes like a disembodied spirit astray amongst the passions of this earth, ready to surrender himself faithfully to the claim of his own world of shades. Who knows? (LJ, pp. 351-352)

En un sens, cette fin de roman semble ironique puisqu'elle est tout sauf une conclusion et l'annonce programmatique « And that's the end » est vidée de son contenu habituel. La prolifération des questions, l'utilisation répétée de l'épanorthose (« Is he satisfied—quite », « and yet ») et la répétition de la première personne du singulier en font une fin fortement modalisée qui ne peut qu'interpeller le lecteur. Une telle fin est extrêmement proche de la vision que donne Virginia Woolf du questionnement interminable de la vie et de l'effet d'écho que doit produire la fin de l'histoire, ainsi que du profond désespoir dont une telle écriture témoigne :

It is the sense that there is no answer, that if honestly examined life presents question after question which must be left to sound on and on after the story is over in hopeless interrogation that fills us with a deep, and finally it may be with a

³⁹³ Edward Said, « The Presentation of Narrative » dans *The World, the Text, and the Critic*, Cambridge (Massachusetts) : Harvard University Press, 1983, p 108.

resentful, despair³⁹⁴.

En effet, les tout derniers mots de *Lord Jim* sont les suivants :

Who knows? He is gone, inscrutable at heart, and the poor girl is leading a sort of soundless, inert life in Stein's house. Stein has aged greatly of late. He feels it himself, and says often that he is "preparing to leave all this; preparing to leave..." while he waves his hand sadly at his butterflies. (LJ, pp. 351-352)

Les images de mort à peine voilées et l'aposiopèse de la dernière phrase expriment on ne peut plus clairement la tentation de ce que Rabaté appelle « l'épuisement³⁹⁵ », au seuil de la mort et du silence.

Dans *Voss*, le style trahit là encore la présence du narrateur, modalisée par l'utilisation fréquente de formules subjonctives, conditionnelles ou hypothétiques :

Among the most characteristic features of White's style is his preference for subjunctive, conditional, and generally conjectural constructions, preferences he shares with Faulkner and Virginia Woolf. Sometimes a sense of the uncertain is attained simply by the use of 'as if', 'or else' or 'could'.³⁹⁶

C'est ce que, pour reprendre une expression de Christine Savinel, on pourrait appeler des « opérateurs de virtualité »³⁹⁷. Le roman ne semble alors pas prendre place dans le domaine de l'assertif mais dans celui du virtuel, de l'irréel. Quant à la fin du roman, elle se solde par un aveu d'échec à trouver des réponses concluantes et définitives. Le colonel Hebden parti à la recherche de Voss et de ses compagnons d'expédition dans l'espoir de résoudre l'énigme de leur disparition doit se rendre à l'évidence de sa défaite : il ne les pas trouvés et Laura ne lui apporte pas plus d'éléments éclairants sur les motivations de Voss. « ***Our relationship is ruined by interrogation*** »³⁹⁸, dit-il à Laura. Si Voss est considéré comme l'énigme au coeur du roman, il est à noter qu'elle reste sans réponse : soit Voss apparaît comme le Diable en personne, soit comme un homme exalté et assoiffé d'absolu, un visionnaire, ou encore comme une figure totémique présente à jamais dans le désert (« bush »). Le colonel Hebden dit à Laura : « ***[Judd] appears to share the opinion you offered me at our first meeting: that Voss was, indeed, the Devil*** » (V, p. 441). Judd dit ensuite à Laura : « ***He was a queer beggar, Voss. The blacks talk about him to this day. He is still there—that is the honest opinion of many of them—he is there in the country, and always will be*** » (V, p. 443). Le colonel Hebden

³⁹⁴ Virginia Woolf, « *Modern Fiction* », *The Common Reader*, London : Hogarth, 1925, p. 194.

³⁹⁵ Dominique Rabaté, *Vers une littérature de l'épuisement*, Paris : José Corti, 1991. Dominique Rabaté utilise cette expression à propos de la littérature de l'après-guerre mais les caractéristiques qu'il y décrit sont très proches de l'écriture conradienne et notamment de *Lord Jim*, qu'il cite comme l'une de ces oeuvres charnières qui s'articulent sur une voix, sur des effets de voix qui donnent au récit sa tonalité particulière et son inachèvement (*Ibid.*, p. 27).

³⁹⁶ Carolyn Bliss, *Patrick White's Fiction, The Paradox of Fortunate Failure*, New York : St Martin's Press, 1986, p. 187.

³⁹⁷ Christine Savinel, « "La grande parade bleue," ou la vérité de la fable dans *The Red Badge of Courage* », QUERTY, 1994, p. 249. Christine Savinel analyse ce qu'elle appelle la « grammaire du virtuel » à l'oeuvre dans le texte (*Ibid.*, p. 247).

³⁹⁸ Voss, p. 440.

ironise alors sur la canonisation posthume de Voss et reproche à Laura d'accepter toutes ces différentes versions à la fois ; Laura lui rétorque que la vérité n'est pas une et indivisible mais multiple. A la ligne herméneutique monologique orientée vers une révélation finale indiscutable prônée par Hebden, elle oppose l'idée d'une vérité changeante, « multicolore » ou encore plurivoque :

'Your saint is canonized.'

'I am content.'

'Do not tell me any longer that you respect the truth.'

She was digging at the tough roots of grass with the ferrule of her parasol.

'All truths are particoloured. Except the greatest truth of all.'

'Your Voss was particoloured. I grant you that. A perfect magpie !' (V, p. 444)

Quant aux dernières phrases du livre, elles ont la tonalité d'un oracle à la fois mystérieux et sujet à caution.

'Voss did not die,' Miss Trevelyan replied. 'He is there still, it is said, in the country, and always will be. His legend will be written down, eventually, by those who have been troubled by it.' 'Come, come. If we are not certain of the facts, how is it possible to give the answers ?' 'The air will tell us,' Miss Trevelyan said. By which time she had grown hoarse, and fell to wondering aloud whether she had brought her lozenges. (V, p. 448)

Non seulement le roman finit sur une question et sa réponse mais la réponse elle-même est plus problématique qu'apocritique³⁹⁹ pour reprendre la terminologie de Meyer.

Dans *Under the Volcano*, la quête cabalistique du Consul ne débouche pas plus sur quelque révélation que ce soit. Le narrateur se plaît au contraire à multiplier les niveaux d'interprétation possibles en faisant appel là encore à des « opérateurs de virtualité » récurrents :

The recurrence of such phrases as "in a way", "kind of", "almost", "somehow", indicates a retreat from clear defining statements ; it is no wonder that "inexpressible, "indescribable", "inenarrable" are among Lowry's favourite adjectives. With all these escape clauses, his work can be inordinately elusive, seeming to shun any firm commitment to anything in particular⁴⁰⁰.

En ce sens, les trois romans de Conrad, Lowry et White sont bien des romans modernes et non classiques puisqu'ils n'énoncent pas le sens : « **le sens est tu : l'acte est simplement connoté (au sens propre) d'un signifié implicite** »⁴⁰¹. Dans ce régime fictionnel, il s'agit de « dire l'événement sans le doubler de sa signification » (*Ibid.*, p. 78).

³⁹⁹ « Par elle-même ou en elle-même, une phrase est par conséquent apocritique et problématique [...] » (Michel Meyer, *Langage et littérature, essai sur le sens*, Paris : PUF, 1992, p. 42). L'adjectif « apocritique » est formé sur le grec « apokrisis » qui signifie « réponse ». Dans chaque énoncé, qu'il s'agisse d'une question, d'une négation ou même d'une affirmation, une question sous-jacente est posée même si elle est posée comme résolue dans le cas de l'affirmation. « The air will tell us » est une réponse qui fait taire la question du Colonel Hebden à la seule condition que nous lui accordions ce crédit.

⁴⁰⁰ Brian O' Kill, « *Aspects of Language in Under the Volcano* », in Anne Smith (éd.) *The Art of Malcolm Lowry*, Londres : Vision Press Ltd, 1978, p. 89.

⁴⁰¹ Barthes, S/Z, op. cit., p. 78.

En un sens, la « mise en intrigue » ou encore « concordance discordante »⁴⁰² dont parle Ricoeur pour qualifier la composition du récit n'est plus « agencement des faits » comme elle l'était depuis la *Poétique* d'Aristote mais articulation d'une question et de sa réponse comme le dit Barthes à propos de la ligne herméneutique⁴⁰³. Dans *Heart of Darkness*, *Under the Volcano* et *Voss*, c'est le déroulement de ce fil herméneutique qui tient le lecteur en haleine. Un critique conradien renommé repère ce procédé à l'oeuvre de manière systématique dans *Heart of Darkness* et il le dénomme « delayed decoding »⁴⁰⁴, c'est-à-dire « dévoilement retardé » : « ***This narrative device may be termed delayed decoding, since it combines the forward temporal progression of the mind, as it receives messages from the outside world, with the much slower reflexive process of making out their meaning.*** »⁴⁰⁵ Watt souligne en effet que la source de la progression de l'intrigue et de la manipulation de la chronologie est une progression de la compréhension morale :

[Conrad's] handling of time is essentially a means of representing a progression of moral understanding. The source of this progression, in Lord Jim as in Heart of Darkness, is Marlow's probing mind as it tries both to recollect experience and to decipher its meaning⁴⁰⁶.

Si la mise en intrigue est bien une façon de configurer l'expérience temporelle comme l'affirme Ricoeur, c'est bien l'itinéraire du dévoilement qui guidera celui de la diégèse (« [Conrad's] handling of time »). Il ne s'agit pas uniquement de souligner les discontinuités d'une chronologie telle qu'elle est perçue mais plutôt d'en explorer les dédales en quête d'un sens. Son but n'est pas tant mimétique qu'herméneutique. Néanmoins, même si l'orientation et la vectorisation sont ici respectées, il ne s'agit plus d'une « ligne logico-temporelle » telle que Todorov la présente puisque la cause vient après l'effet, l'explication après la sensation et l'impression :

One of the devices that [Conrad] hit on was to present a sense impression and to withhold naming it or explaining its meaning until later ; as readers we witness every step by which the gap between the individual perception and its cause is

⁴⁰² Ricoeur part de la notion de mise en intrigue chez Aristote, notion qui s'inspire du modèle tragique, pour en déduire une série de caractéristiques propres au récit. Mais à l'évidence, ces caractéristiques ne se retrouvent pas toutes dans le roman moderniste. Et la « concordance discordante », qui est une configuration de l'expérience temporelle, n'est assurée que par la continuité de la conscience, du récit et de la lecture et non pas par une cohérence interne qui serait de l'ordre d'un dévoilement d'une vérité, d'une accession à la connaissance. Contrairement au présupposé heuristique latent dans le concept aristotélicien de mimésis et de mise en intrigue, les romans modernes interrogent ce ce même concept : « Ce plaisir de la reconnaissance, [...] présuppose selon moi, un concept prospectif de vérité, selon lequel inventer, c'est retrouver. » (Ricoeur, *Temps et récit I*, op. cit., p. 70). Dans les romans de Conrad, Lowry et White, la vérité n'est pas à retrouver mais à questionner, à vivre, à sentir.

⁴⁰³ Cf supra, note 382.

⁴⁰⁴ Ian Watt, *Conrad in the Nineteenth Century*, op cit., p. 175.

⁴⁰⁵ *Ibid.*, p. 175.

⁴⁰⁶ *Ibid.*, p. 300.

belatedly closed within the consciousness of the protagonist⁴⁰⁷.

L'exemple canonique de ce « déchiffrement différé » (« delayed decoding ») est la scène où Marlow et les membres de l'équipage découvrent la cabane de Kurtz entourée de poteaux qui avaient dû servir de palissade auparavant :

A long decaying building on the summit was half buried in the high grass; the large holes in the peaked roof gaped black from afar; the jungle and the woods made a background. There was no enclosure or fence of any kind; but there had been one apparently, for near the house half-a-dozen slim posts remained in a row, roughly trimmed, and with their upper ends ornamented with round carved balls. (HD, p. 89, c'est moi qui souligne)

En fait, cette première vision de la maison de Kurtz se voit interrompue par la rencontre du jeune Russe. Ce n'est que quelques pages plus loin que Marlow cherche à en savoir plus sur cette maison :

I directed my glass to the house. There were no signs of life, but there was the ruined roof, the long mud wall [...] And then I made a brusque movement, and one of the remaining posts of that vanished fence leaped up in the field of my glass. You remember I told you I had been struck at the distance by certain attempts at ornamentation, rather remarkable in the ruinous aspect of the place. Now I had suddenly a nearer view, and its first result was to make me throw my head back as if before a blow. Then I went carefully from post to post with my glass, and I saw my mistake. These round knobs were not ornamental but symbolic ; they were expressive and puzzling, striking and disturbing—food for thought and also for the vultures if there had been any looking down from the sky ; but at all events for such ants as were industrious enough to ascend the pole. They would have been even more impressive, those heads on the stakes, if their faces had not been turned to the house. (HD, p. 96, c'est moi qui souligne)

Marlow décline une série de descriptions approximatives des poteaux centrées autour de l'idée de décoration (« round carved balls », « ornamentation », « round knobs »), mais il insiste ensuite sur leur caractère « symbolique » (« not ornamental but symbolic »). Il éveille alors chez le lecteur un désir d'interprétation qui est une fois de plus différé par la prolifération d'adjectifs décrivant l'effet produit sur Marlow, l'impression ressentie par ce dernier (« expressive and puzzling, striking and disturbing », « impressive ») et l'utilisation d'une syllepse pour le moins curieuse (« food for thought and also for the vultures [...] but at all events for such ants »). L'utilisation du mot « food » dans son sens figuré comme dans son sens propre souligne la concomitance entre plan conceptuel et plan concret ou spatial. Ce parallélisme entre les deux plans montre que les deux mécanismes sont symétriques, voire simultanés. Chez Conrad, pensée et perception sont indissociables et d'ailleurs le dévoilement herméneutique est décrit en termes spatiaux, visuels tout particulièrement : « I saw my mistake » (*Ibid.*, c'est moi qui souligne). Trois étapes se succèdent : vision, sensation, puis explicitation et nomination du mystère résolu. L'ensemble du passage prouve que la quête du sens passe par une première approche phénoménologique : un déchiffrement des indices spatiaux.

Par ailleurs, un autre procédé « spatial »⁴⁰⁸ est à noter : l'« apposition thématique »⁴⁰⁹

⁴⁰⁷ *Ibid.*, p. 175.

qui consiste à enchaîner les épisodes non pas de manière temporelle mais avant tout de façon à développer une thématique particulière en évoquant deux épisodes séparés temporellement mais proches du point de vue moral par exemple et ceci afin de susciter un contraste. Comme pour la forme spatiale, le lecteur ne peut se contenter d'une lecture séquentielle orientée du début à la fin du roman. Il doit se remémorer les perceptions et les interprétations qui ont précédé pour y revenir ensuite et les modifier. Le « *delayed decoding* » comme la forme spatiale sont intimement liés au problème de la conscience, celle du lecteur bien sûr mais aussi celle du personnage en quête de sens et celle du narrateur. Pour matérialiser les revirements et les intermittences de la perception et de l'interprétation, dont le mouvement se déploie au cours de la ligne temporelle, le personnage comme le narrateur ne peuvent que les spatialiser en les présentant l'un après l'autre ou l'un « à côté de l'autre ». En effet, un tel déchiffrement progressif de l'énigme nécessite un espace dilatoire entre différents épisodes, entre le dévoilement de différentes interprétations. John Hillis Miller souligne ainsi que dans *Lord Jim*, la séquence linéaire d'épisodes ne suit pas le déroulement chronologique des faits, et que la répétition des mêmes schémas, plutôt que l'avancement de l'intrigue, pousse le lecteur à aborder le roman « spatialement » :

[...] the linear sequence of episodes as it is presented to the reader by the various narrators is radically rearranged from the chronological order in which the actual events actually occurred. [...] the narration in many ways, not least by calling attention to the way one episode repeats another rather than being clearly a temporal advance on it, breaks down the chronological sequence and invites the reader to think of it as a simultaneous set of echoing episodes spread out spatially like villages or mountain peaks on a map⁴¹⁰.

Or cette démarche est contraire à la ligne logico-temporelle classique en ce qu'elle inverse l'ordre traditionnel qui présente tout d'abord la cause et ensuite l'effet. Ici on commence par la sensation pour arriver ensuite à la cause. D'ailleurs, c'est exactement ce que Ford et Conrad préconisaient, comme en témoigne cet extrait de *Joseph Conrad : A Personal Remembrance* :

[...] it became very early evident to us that what was the matter with the Novel, and the British novel in particular, was that it went straight forward, whereas in your gradual making acquaintanceship with your fellows you never do go straight forward... To get... a man in fiction you could not begin at his beginning and work his life chronologically to the end. You must first get him in with a strong impression, and then work backwards and forwards over his past⁴¹¹.

C'est pourquoi, bien souvent, l'impression précède la nomination, comme l'illustre l'exemple des piques ornées de têtes cité plus haut (« *They would have been even*

⁴⁰⁸ Watt le souligne en ces termes : « [...] the way thematic apposition brings together multiple viewpoints makes it serve some of the same purposes as what Frank calls spatial form [...] » (*Ibid.*, p. 288).

⁴⁰⁹ *Ibid.*, p. 273.

⁴¹⁰ John Hillis Miller, *Fiction and Repetition, Seven English Novels*, Oxford : Basil Blackwell, 1982, p. 35.

⁴¹¹ Ford Madox Ford, *Joseph Conrad : A Personal Remembrance*, Londres : Duckworth, 1924, pp. 129-130.

more impressive those heads on the stakes, if their faces had not been turned to the house. », *HD*, p. 96) mais aussi dans de nombreux autres exemples comme le suivant : « *It looked startling round his black neck, this bit of white thread from beyond the seas.* » (*HD*, p. 45). Cette stratégie narrative est une façon d'intriguer et de faire participer le lecteur. Un autre procédé dont l'effet est similaire est celui de l'utilisation récurrente de la cataphore. Des pronoms cataphoriques comme le « they » ou le « it » dans les exemples précédents en témoignent très clairement. Cette tournure de phrase est particulièrement efficace dans un passage où il est question de Kurtz : ce dernier est désigné par les pronoms « him », « he » et « that man » et ce n'est qu'à la fin du dialogue surpris par Marlow, que le lecteur apprend qu'il s'agissait effectivement de Kurtz :

'One evening as I was lying flat on the deck of my steamboat, I heard voices approaching—and there were the nephew and the uncle strolling along the bank. [...] I was ordered to send him there. [...] "He has asked the Administration to be sent there," [...] Look at the influence that man must have. [...] "Make rain and fine weather—one man—the Council—by the nose" [...] "The climate may do away with this difficulty for you. [...] They had been talking about Kurtz. (HD, p. 63, c'est moi qui souligne)

Dévoilement différé, apposition thématique, cataphores, tous ces choix narratifs pointent un désir de s'éloigner de la ligne logico-temporelle, ligne des actions et du voyage effectif, pour mettre en valeur une autre ligne, un autre voyage, celui des tâtonnements herméneutiques : « [...] *the particular episodes which are given the greatest emphasis seem selected to amplify or complicate Marlow's internal process of moral discovery, rather than to recount his journey* »⁴¹². Utiliser l'expression de *ligne herméneutique* est un peu trompeur néanmoins car, comme le souligne Barthes, les « morphèmes dilatoires »⁴¹³ ou « herméneuthèmes »⁴¹⁴ ont plutôt pour fonction de ralentir voire de bloquer la progression linéaire des « proaïrétismes »⁴¹⁵. Ils annoncent bien plutôt une autre forme spatiale qui est celle de l'expansion et du rayonnement à partir d'un point de la ligne.

La différence entre ligne logique et narrative et ligne herméneutique se résume donc de la manière suivante : les événements sont perçus comme phénomènes avant d'être envisagés comme actions s'insérant dans une ligne causale. L'expérience phénoménologique est première, originelle, et la nomination, l'explication, l'élucidation de la cause, viennent ensuite :

Long before Heart of Darkness Conrad seems to have been trying to find ways of giving direct narrative expression to the way in which the consciousness elicits meaning from its perceptions. One of the devices that he hit on was to present a sense impression and to withhold naming it or explaining its meanings until later

⁴¹² *Ibid.*, p. 218.

⁴¹³ Barthes, *S/Z*, op. cit., p. 75.

⁴¹⁴ *Ibid.*, p. 198.

⁴¹⁵ *Ibid.*, p. 53.

[...] ⁴¹⁶.

Contrairement à ce que la forme herméneutique laisse supposer, la résolution de l'énigme n'a pas lieu et une écriture du doute et de la remise en cause remplace la « volonté de croyance » qui était celle des Victoriens ⁴¹⁷. Il reste maintenant à considérer ce qu'il en est de la ligne organique, un autre paradigme essentiel hérité du romantisme allemand et anglais et notamment de Coleridge :

The common end of all narrative, nay, of all, Poems is to convert a series into a Whole: to make those events, which in real or imagined History move on in a strait line, assume to our Understandings a circular motion—the snake with it's Tail in its mouth. [...] Now what the Globe is in Geography, miniaturizing in order to manifest the Truth, such is a poem to that image of God, which we were created with, and which still seeks Unity or Revelation of the One in and by the Many ⁴¹⁸.

Cette recherche de « l'unité », du centre organisateur au sein de la multiplicité est caractéristique de l'esthétique romantique qui recherche la loi de fonctionnement du tout (a « Whole ») à partir de son noyau. Une telle poétique est désignée par le terme « organique » du fait qu'elle s'inspire des images organiques telles que la plante dont la graine, le noyau, donnera le tout de la fleur ou du fruit par exemple.

IV. Ligne organique

a.011 Le livre-racine ou l'arbre-monde

Deleuze définit le livre classique comme « livre-racine » et comme « belle intériorité organique » au sens où une racine, un centre va organiser l'ensemble du livre, en déterminer le développement organique : « ***Un premier type de livre, c'est le livre-racine. L'arbre est déjà l'image du monde, ou bien la racine est l'image de l'arbre-monde. C'est le livre classique, comme belle intériorité organique, signifiante et subjective (les strates du livre).*** » ⁴¹⁹ Cette notion de « centre » à partir duquel le livre ou la pensée se développe lui paraît réductrice : « ***L'arbre ou la racine inspirent une triste image de la pensée qui ne cesse d'imiter le multiple à partir d'une unité supérieure, de centre ou de segment.*** » ⁴²⁰ A l'inverse, il définit le livre de la

⁴¹⁶ Watt, *op. cit.*, p. 175.

⁴¹⁷ Walter Houghton intitule en effet un de ses chapitres sur l'état d'esprit victorien « The Will to Believe » (*The Victorian Frame of Mind 1830-1870*, New Haven and Londres : Yale University Press, 1957, pp. 96-99). Il cite à ce sujet Carlyle, qui disait de l'ère Victorienne qu'elle était caractérisée par une pénurie de foi accompagnée d'une terreur de tomber dans le scepticisme (« at once destitute of faith and terrified at scepticism », *Ibid.*, p. 97).

⁴¹⁸ Citation de Coleridge, donnée par John Hillis Miller dans *Fiction and Repetition*, p. 24.

⁴¹⁹ Gilles Deleuze et Félix Guattari, *Mille Plateaux*, *op. cit.*, p. 11.

modernité comme un « système radice » dans lequel la racine principale a avorté et laissé place à une multiplicité de racines secondaires :

Le système-radice, ou racine fasciculée, est la seconde figure du livre, dont notre modernité se réclame volontiers. Cette fois, la racine principale a avorté, ou se détruit vers son extrémité ; vient se greffer sur elle une multiplicité immédiate et quelconque de racines secondaires qui prennent un grand développement. Cette fois, la réalité naturelle apparaît dans l'avortement de la racine principale, mais son unité n'en subsiste pas moins comme passée ou à venir, comme possible⁴²¹.

Ce qui oppose les deux types de livres, les deux systèmes, est donc avant tout la question du centre organisateur, unique dans un cas et multiple dans l'autre. C'est pourquoi la métaphore organique du « germe » est aussi éclairante sur les choix esthétiques des auteurs. Il s'agira ici de comparer la conception encore nettement organique du germe chez James, thème de prédilection de ses préfaces, et les conceptions de Conrad, Lowry et White.

b.011 Figures arborescentes: du germe à l'arbre

James, dans sa préface à *What Maisie Knew* dit de son livre qu'il est comparable à un grand chêne (« great oak »⁴²²) né d'une petite graine, d'un petit gland (« little acorn »⁴²³), du nom de Maisie, la petite dont les parents se séparent puis se déchirent : l'enfant devient le « centre organique » d'une histoire qui n'a plus qu'à croître et se développer « organiquement » à partir du regard de l'enfant. En fait la métaphore organique vise à légitimer et « naturaliser » l'agencement narratif, à lui donner un semblant de naturel et d'évidence. La « toile » diégétique devient la conséquence naturelle et presque « organique » des allers-retours de Maisie entre ses deux parents, telle une balle de tennis ou un volant que se renvoient ces deux derniers : « **The wretched infant was thus to find itself practically disowned, rebounding from racquet to racquet like a tennis-ball or a shuttle-cock** » (p. 1). Volant se dit en anglais « shuttlecock » et on ne peut s'empêcher de penser alors à la métaphore de la navette (« shuttle ») : Maisie permet à l'auteur et au narrateur de « tisser » la toile diégétique aussi « naturellement » que possible, puisqu'elle tisse les liens entre différents personnages et différentes scènes. Maisie est alors bien une ficelle narrative mais elle a l'avantage de se fondre dans le texte-toile de manière inaperçue, « organique » :

The child seen as creating by the fact of its forlornness a relation between its

⁴²⁰ *Ibid.*, p. 25.

⁴²¹ *Ibid.*, p. 12.

⁴²² Cette référence et les suivantes sont tirées de *What Maisie Knew*, Oxford : Oxford UP/World's Classics, 1991 (©1908). En l'occurrence, les expressions « great oak » et « little acorn » sont utilisées dans la première phrase de la préface : « I recognise again, for the first of these three Tales, another instance of the "great oak" from the little acorn » (p. 1).

⁴²³ *Ibid.*

step-parents, the more intimate the better, dramatically speaking ; the child, by the mere appeal of neglectedness and the mere consciousness of relief, weaving about, with the best faith in the world, the close web of sophistication ; the child becoming a centre and pretext for a fresh system of misbehaviour, a system moreover of a nature to spread and ramify [...] (p. 3)

Le roman chez James est organique au sens où il est comme une toile filée entre deux points, le sujet et l'observateur :

The Jamesian novel, therefore, elevates point in two ways, as the central force for its tale (the donnée) and as the foundation of its technique (the centre). So spatial and geometric is this conception that James can connect these two points, provoke the exposure of the donnée to the centre, by a line, the ficelle⁴²⁴.

La ligne organique est donc une métaphore extrêmement éclairante de la technique narrative employée. Le tissage « organique » de l'oeuvre est ce qui permet de donner forme à la masse informe qu'est la vie (« lump of life »)⁴²⁵ :

Strange and attaching, certainly, the consistency with which the first thing to be done for the communicated and seized idea is to reduce almost to nought the form, the air as of a mere disjointed and lacerated lump of life, in which we may have happened to meet it. Life being all inclusion and confusion, and art being all discrimination and selection, the latter, in search of the hard latent value with which alone it is concerned, sniffs round the mass as instinctively and unerringly as a dog suspicious of some buried bone. The difference here, however, is that, while the dog desires his bone but to destroy it, the artist finds in his tiny nugget, washed free of awkward accretions and hammered into a sacred hardness, the very stuff for a clear affirmation, the happiest chance for the indestructible. It at the same time amuses him again and again to note how, beyond the first step of the actual case, the case that constitutes for him, his germ, his vital particle, his grain of gold, life persistently blunders and deviates, loses herself in the sand. The reason is of course that life has no direct sense whatever for the subject and is capable, luckily for us, of nothing but splendid waste. Hence the opportunity for the sublime economy of art, which rescues, which saves, and hoards and banks, investing and reinvesting these fruits of toil in wondrous useful "works" and thus making up for us, desperate spendthrifts that we all naturally are, the most princely of incomes⁴²⁶.

Cette citation résume à merveille la perception qu'a James du centre organique, ce trésor (« tiny nugget », « grain of gold ») qu'est le « germe » (« germ », « vital particle ») à l'origine d'une histoire, d'un roman. C'est un peu comme le fil d'Ariane qui permet au narrateur de sortir du labyrinthe qu'est la vie, de cette « masse informe » (« lump of life »)⁴²⁷. Or, nous allons voir que l'image du « germe » chez Conrad, Lowry et White est plus problématique.

Conrad se plaint à de nombreuses reprises de ne pas disposer d'un tel point

⁴²⁴ Joseph A. Kestner, *The Spatiality of the Novel*, Detroit, Michigan : Wayne State UP, 1978, p. 36.

⁴²⁵ R. P. Blackmur (éd.) *The Art of the Novel : Critical Prefaces*, Londres : Charles' Scribner's Sons, 1934, p. 120.

⁴²⁶ James, *préface aux Spoils of Poynton*, *Ibid.*, pp. 119-120.

d'ancrage, qui à la manière du « germe » jamesien ou de la racine du « livre-racine » tel que Deleuze le définit, lui permettrait de sortir des impasses d'une représentation de la vie à l'état de chaos (le « lump of life » de James). A propos de *The Rescue*, Conrad confie à Garnett ses inquiétudes du fait qu'il lui semble « ne partir de rien », n'avoir pas de « point de départ » :

Maintenant que j'ai réuni tous mes personnages, je ne sais plus qu'en faire. Le déroulement du récit ne veut tout bonnement pas sortir du chaos de mes sensations ! Rien ne m'apparaît clairement. Et je prends peur à l'idée de devoir tout puiser en moi-même. Les autres écrivains ont un point de départ quelconque, quelque chose à quoi se raccrocher... ils s'appuient sur un parler, sur la tradition, sur l'histoire, ou bien sur la lubie ou le parti pris du moment ; ils exploitent quelque notion ou quelque idée reçue à la mode—à moins qu'ils ne parlent de l'absence de ces choses—et les clouent au pilori, ou les portent aux nues, selon. Mais dans un cas comme dans l'autre, ils partent de quelque chose là où moi je ne pars de rien. J'ai bien eu quelques impressions, quelques sensations, mais rien de très original⁴²⁸.

Conrad parle lui aussi de chaos (« chaos des mes sensations ») mais il déplore l'absence de « point de départ » qui permette la naissance, la croissance organique de l'oeuvre. Alors que chez James, c'est l'observateur, Maisie par exemple, qui joue le rôle de point de départ, chez Conrad, les observateurs sont nombreux. Si l'on prend *Lord Jim* comme exemple, il est frappant de voir que la « donnée » peut être le naufrage du Patna et la « ficelle », Marlow. Et pourtant, jamais la donnée ne peut être cernée, cadrée ni entrer dans une ligne organique quelconque : elle est pure discontinuité, pure altérité, pure ligne de fuite. De même Marlow ne réussit pas à remplir le rôle de « ficelle » puisqu'il n'obtient de Jim et de certains témoins que des bribes, des fragments qui au lieu de dessiner une quelconque ligne organique qui relierait Jim au naufrage du Patna semblent pointer un véritable trou noir. John Hillis Miller montre d'ailleurs dans « *Lord Jim , Repetition as Subversion of Organic Form* »⁴²⁹, que la forme spatiale organique échoue dans *Lord Jim*. Il parle du désir d'unité organique (« organic unity ») qu'est celui de l'école critique du « New Criticism », désir qui consiste à donner un sens à chaque élément de la trame textuelle, à ce que chaque élément soit relié à un centre organisateur :

The New Criticism has great value in its assumption that every detail counts, but the accompanying presupposition that every detail is going to count by working harmoniously to confirm the « organic unity » of the poem or the novel may become a temptation to leave out what does not fit, to see it as insignificant or as a flaw⁴³⁰.

Or, dans *Lord Jim*, comme dans ses autres romans, un grand nombre d'éléments

⁴²⁷ Cette image de la vie comme matériau informe n'est pas sans rappeler la boue et la vase de *Lord Jim* (« mud », « slime », p. 230) ou le trou fangeux (« muddy hole ») de *Heart of Darkness*. C'est une image héritée de la Bible et de la Genèse plus particulièrement qui associe l'arrivée de l'homme et celle de l'eau sur la terre, sur la poussière.

⁴²⁸ Conrad à Garnett, 19 juin 1896 (Frederik Karl et Laurence Davies [éds.], *The Collected Letters of Joseph Conrad*, vol. 1, Cambridge : Cambridge UP, 1983, pp. 288-289, c'est moi qui souligne).

⁴²⁹ John Hillis Miller, *Fiction and Repetition*, op. cit, pp. 22-41.

contribue non pas à confirmer l'impression d'une unité organique mais au contraire à souligner l'absence de « centre générateur » (« generative center »⁴³¹). La prolifération des témoignages sur l'élément central qu'est le naufrage du *Patna* contribue à brouiller les repères et à multiplier les centres d'interprétation au lieu de mener vers un centre de révélation. Contrairement à ce qui se passe chez James dont le sujet comme « donnée » est relié à un point d'observation privilégié, la « ficelle », le sujet est chez Conrad insituable et les ficelles prolifèrent au point de déplacer la « donnée » elle-même.

Dans *Heart of Darkness*, on n'a pas non plus de centre organisateur même si la question du centre/coeur est présente dès le titre. En effet le titre même est un oxymore au sens où la notion géométrique de centre nécessiterait un espace calculable, un espace organique au sens où l'entend Deleuze. Or le concept de « darkness » a des contours impossibles à délimiter comme le fait remarquer Ian Watt :

The more concrete of the two terms, "heart", is attributed a strategic centrality within a formless and infinite abstraction, "darkness"; the combination defies both visualisation and logic: How can something inorganic like darkness have an organic centre of life and feeling?⁴³²

La célèbre remarque métadiégétique du narrateur primaire à propos des méthodes narratives de Marlow le rappelle on ne peut plus clairement :

The yarns of seamen have a direct simplicity, the whole meaning of which lies within the shell of a cracked nut. But Marlow was not typical (if his propensity to spin yarns be excepted) and to him the meaning of an episode was not inside like a kernel but outside, envelopping the tale which brought it out only as a glow brings out a haze, in the likeness of one of these misty halos that sometimes are made visible by the spectral illumination of moonshine. (HD, p. 30)

Le sens à trouver n'est pas un point, un centre, un noyau (« kernel »), une « donnée », mais un voile de brume (« haze »), un halo. Et ce n'est pas la lumière directe du soleil qui le dévoilera mais la lumière indirecte de la lune. Hillis y voit une métaphore qui viendrait contredire l'image logocentrique et rassurante d'un créateur solaire qui dispenserait la lumière et les éclaircissements au lecteur selon son bon vouloir. Il y voit une stratégie interprétative plus moderne qui fasse intervenir le lecteur : c'est le lecteur qui doit renvoyer/réfléchir sa propre lumière après l'avoir reçue (ou non) de l'auteur⁴³³. Et la

⁴³⁰ *Ibid.*, p. 19.

⁴³¹ Hillis Miller explique que dans une conception organiciste de l'oeuvre d'art, un « centre générateur » est au coeur du monde, de l'homme et de l'oeuvre : « The creation, the soul, the work of art—all three have the same shape, the same movement, and the same relation to a generative center » (*Ibid.*, p. 24).

⁴³² Watt, *Conrad in the Nineteenth Century*, op. cit., p. 200.

⁴³³ « [The meaning] is not a central and originating node, like the kernel of a nut, a solid and pre-existing nub. It is a darkness, an absence, a haze invisible in itself and only made visible by the ghostlike indirection of a light which is already derived. It is not the direct light of the sun but the reflected light of the moon which brings out the haze. This visible but secondary light and the invisible haze create a halo of "moonshine" which depends for its existence on the reader's involvement in the play of light and dark which generates it » (Miller, *Fiction and Repetition*, op. cit., p. 26).

« vérité » est alors non pas vue comme point nodal et éclatant mais comme voile d'iridescence et d'ombre, comme un « coeur de ténèbres ».

Par ailleurs, lorsque le terme de « germe » est employé, il n'est pas sûr qu'il ne soit pas employé à double sens. Dans une célèbre tirade à la gloire de l'impérialisme depuis les temps romains jusqu'au XIX^e siècle, le narrateur utilise la métaphore organique du courant, du fleuve, de la graine et du germe :

Hunters for gold or pursuers of fame, they all had gone out on that stream, bearing the sword, and often the torch, messengers of the might within the land, bearers of a spark from the sacred fire. What greatness had not floated on the ebb of that river into the mystery of an unknown earth ! ... The dreams of men, the seed of commonwealths, the germs of empires. (HD, p. 29)

Ces images organiques ne visent-elles pas à « naturaliser » les exactions commises par ces « chercheurs d'or » sous couvert de nobles visées ? Les images organiques de continuité sont nombreuses : le courant (« stream », « river »), la chasse et la poursuite (« hunters », « pursuers »), le port d'une épée, d'une torche, d'une étincelle du feu sacré. La répétition du verbe « bear » sert à renforcer l'impression de continuité et de fluidité de la phrase. Les images végétales et organiques de la graine (« seed ») et du germe (« germs ») sont utilisées pour décrire des entreprises humaines qui ne sont pourtant pas aussi évidentes et nécessaires que la croissance d'une plante. D'ailleurs, on peut légitimement se demander si le fait d'avoir utilisé le nom « germ » au pluriel, alors que « seed » est au singulier et qu'ils appartiennent tous deux au même champ sémantique et occupent la même place et fonction dans la composition de la phrase, ne relève pas d'une forme de lapsus, voire même d'ironie de la part du narrateur ou encore de Conrad lui-même. En effet le mot « germs » évoque tout autant les germes infectieux d'une maladie que la graine saine, source d'une croissance harmonieuse. Le feu sacré de l'Empire et de la Civilisation est présenté alternativement comme une graine bénéfique source de progrès ou au contraire comme un « germe » néfaste apportant la maladie et la mort, comme ce sera effectivement le cas dans les campements visités par Marlow. Une ambiguïté similaire s'attache à la notion de « germe » concernant la composition de *Under the Volcano* puisque Lowry déclare qu'il s'agit de l'épisode de l'indien retrouvé mort au bord de la route.

Lowry affirme en effet que le « germe » de son roman *Under the Volcano*, c'est le chapitre VIII dans lequel on découvre l'indien mort sur le bord de la route :

Man dying by the roadside with his horse branded N.7 is [...] mankind itself, mankind dying [...] in another sense he is the Consul too. [...] It was the first chapter written in the book; the incident by the roadside, based on a personal experience, was the germ of the book⁴³⁴.

Paradoxalement, ce germe semble plus périphérique et « rhizomatique » qu'essentiel comme le serait une racine, une graine. En effet, non seulement l'incident semble se passer « hors-champ » puisqu'il ne concerne pas l'espace du bus dans lequel se trouvent les personnages principaux mais un espace en marge, le bas-côté de la route (« by the road-side ») mais au niveau thématique lui-même, ses résonances avec les événements

⁴³⁴ « Letter to Jonathan Cape », *op. cit.*, p. 33.

de la diégèse sont indirectes. L'indien est un double du Consul en un sens en tant que victime présumée des brigades fascistes, il est aussi symbolique de la politique européenne de non-intervention, illustrée par la guerre d'Espagne et la conférence de Munich, dont il est question en filigrane tout au long du roman. Cet incident est donc le germe de toute une série de rapports associatifs mais il n'en est pas la source, la racine. Au lieu de structurer le roman autour d'un point fixe et d'une ligne d'interprétation stable, l'image de l'indien est interprétée de plusieurs façons différentes et provoque de nombreux « fils » interprétatifs. En effet, lors d'une conversation à propos de cet incident, le Consul et Hugh envisagent successivement la possibilité que l'homme blessé au bord de la route ait été indien, espagnol, fasciste, communiste, qu'il ait été victime d'un règlement de comptes politique ou simplement volé (UV, p. 296). Le « germe » du roman ne correspond donc pas à un centre fédérateur ou organisateur mais il est source de lignes interprétatives multiples et contradictoires.

Une deuxième figure organique apparaît dans le roman, celle de l'arbre, mais contrairement à sa signification dans une esthétique organique héritée des romantiques allemands, cette figure ne permet plus une vision unifiée de la terre et du ciel, ni d'un « modèle de vérité » : « **Les romantiques allemands opposaient au paradigme mécaniste de la montre ou de la machine l'emblème de l'arbre comme modèle de vérité** »⁴³⁵. En outre, le paradigme de la montre ou de la machine sont très présents dans *Under the Volcano*. Lorsque l'image de l'arbre surgit, elle est fortement affaiblie puisque l'arbre est sur le point de se rompre :

“Do you see that poor exiled maple tree outside there,” asked the Consul, propped up with those crutches of cedar ?” “No—luckily for you—” “One of these days, when the wind blows from the other direction, it’s going to collapse.” The Consul spoke haltingly while Hugh shaved his neck. “And do you see that sunflower looking in through the bedroom window ? It stares into my room all day.” “It strolled into your room, do you say ?” “Stares. Fiercely. All day. Like God !” (UV, p. 179)

Au lieu d'avoir une image de l'arbre emblématique de la tension de l'homme vers la transcendance ou vers une forme de sublimation, on a une image de l'infirmité digne d'un tableau de Dali. Ce dernier représentait en effet des corps humains dont les membres dégoulinants étaient retenus par des béquilles : « **that poor maple tree [...] propped up with those crutches of cedar** » (*Ibid.*). De plus, l'image du tournesol n'est pas ici synonyme d'une forme de communion organique avec la nature mais elle est emblématique de forces inquiétantes qui frisent l'hallucination. L'arbre et le tournesol ne sont pas des images organiques ou « arborescentes » au sens où Deleuze l'entend, c'est-à-dire des formes issues d'une origine-racine, car même si l'on admettait que la transcendance puisse constituer une origine-racine, le Dieu ici présent ne fait pas origine mais trou puisqu'il est présent sur le mode de l'absence et de l'hétérogène : c'est sous le mode du regard qu'il apparaît (« It stares into my room all day »). Le tournesol tient plus ici de l'inquiétante étrangeté des tournesols de Van Gogh que des « jonquilles » de Wordsworth (« Daffodils »⁴³⁶). Le tournesol chez Lowry comme chez Van Gogh fait trou plus qu'il n'assure la continuité sereine entre l'homme et le monde. En effet, le tournesol

⁴³⁵ Georges Gusdorf, *Auto-bio-graphie, lignes de vie 2*, Paris : Odile Jacob, 1991, 504p., p. 142.

fait irruption dans la chambre du Consul de même qu'il semble sortir du cadre du tableau chez Van Gogh comme s'il venait symboliser non pas l'harmonie entre sujet et monde mais l'hétérogénéité profonde du monde pour le sujet. Ce fossé entre sujet et monde est d'autant plus net que les figures qui prolifèrent dans *Under the Volcano* sont à l'inverse des figures machiniques.

L'univers est présenté comme une machine, un engrenage de roues dont la finalité reste inconnue :

And the earth itself still turning on its axis and revolving around that sun, the sun revolving around the luminous wheel of this galaxy, the countless unmeasured jewelled wheels of countless unmeasured galaxies [...] long after she herself was dead, men would still be reading in the night sky, and as the earth turned through these distant seasons, [...] would they not too, still be asking the hopeless eternal question: to what end? What force drives this sublime celestial machinery? (UV, p. 322, c'est moi qui souligne)

La « mécanique céleste » des sphères est également à l'image de la mécanique qui régit le roman puisqu'il est, lui aussi, construit sur le modèle de la roue et il n'est pas surprenant de constater que Lowry utilise exactement les mêmes termes lorsqu'il parle de l'agencement d'un roman et de création :

***The minute an artist begins to try and shape his material—the more especially if that material is his own life—some sort of magic lever is thrown into gear, setting some celestial machinery in motion producing events or coincidences that show him that this shaping of his is absurd, that nothing is static or can be pinned down, that everything is evolving or developing into other meanings, or cancellations of meanings quite beyond his comprehension. There is something mechanical about this process, symbolized by the watch.*⁴³⁷**

Univers et roman sont donc appréhendés comme des « mécaniques célestes » même si Lowry reconnaît qu'une telle « configuration » (« shaping ») est absurde et qu'elle tend à figer des phénomènes en perpétuel mouvement (« nothing is static or can be pinned down, [...] everything is evolving or developing into other meanings »). Sa remarque est très proche de ce que dit Nietzsche de la comparaison de l'univers à une machine, qu'il juge trop « anthropomorphique » : « **Gardons-nous même de penser que l'univers soit**

⁴³⁶ Le poème « Daffodils » de Wordsworth est un parfait exemple de ce que Deleuze appelle la ligne organique. En effet, le poème est tout entier centré sur une image qui est pour ainsi dire la racine de l'arbre-poème. Chaque nouveau vers est comme une nouvelle branche de l'arbre « Daffodils ». A l'image d'errance du début du poème se substitue celle de l'ancrage sur le parterre de jonquilles et à l'impression de mouvements en tous sens succède une très forte linéarité : I wandered lonely as a cloud That floats on high o'er vales and hills, When all at once I saw a crowd, A host, of golden daffodils ; Beside the lake, beneath the trees, Fluttering and dancing in the breeze. *Continuous* as the stars that shine And twinkle on the Milky Way, They *stretched* in *never-ending line* Along the margin of a bay (cest moi qui souligne) Les expressions soulignées ici traduisent la continuité et la linéarité propres à la métaphore organique.

⁴³⁷ Cité dans Patrick A. McCarthy, « *The world as Book, the Book as Machine : Art and Life in Joyce and Lowry* », *Joyce/Lowry, Critical Perspectives*, p. 155, c'est moi qui souligne. Il s'agit d'un extrait de la nouvelle posthume « *Ghostkeeper* » dans laquelle Tom Goodheart s'interroge sur le désir qu'a l'artiste de donner à son expérience personnelle une forme esthétique cohérente et stabilisée.

une machine ; il n'est certainement pas construit en vue d'un but, nous lui faisons beaucoup trop d'honneur en employant à son sujet le mot "machine" »⁴³⁸. Le fait de comparer la structure du roman à celle d'une machine, comme c'est le cas chez Joyce, révèle une interrogation profonde sur la nature même de l'acte de création :

Joyce's descriptions of Finnegans Wake in mechanical terms as an "engine with only one wheel" or "my old flying machine", [...] might be regarded as a means of debunking romantic ideas of organic form and of the work of art as an extension of the author's life, related concepts that lie at the heart of much of Lowry's work⁴³⁹.

L'oeuvre d'art et le roman en particulier ne sont plus uniquement une « extension de la vie de l'auteur » mais aussi et surtout des agencements, des machines. Une des machines à l'oeuvre dans la composition du roman est la bobine de film qui se déroule à la fin du premier chapitre et annonce le reste du roman. Les onze chapitres suivants avaient effectivement été conçus à l'origine comme le rêve de Laruelle, la « pellicule » de son rêve. Ce personnage est d'ailleurs cinéaste et il avait souhaité faire un film sur la vie du Consul. En outre la dernière phrase du premier chapitre fait référence à la roue du manège sur la place de Quauhauac, la « Ferris Wheel ». Deux figures machiniques ouvrent donc le récit de la journée fatidique du 2 novembre 1938, deux figures de la roue, la bobine de film et la roue du manège :

This wheel is of course the Ferris wheel in the square, but it is, if you like, also many other things: it is Buddha's wheel of the law (see 7), it is eternity, it is the instrument of eternal recurrence, the eternal return, and it is the form of the book; or superficially it can be seen simply in an obvious movie sense as the wheel of time whirling backwards until we have reached the year before and Chapter 2 and in this sense, if we like, we can look at the rest of the book through Laruelle's eyes, as if it were his creation⁴⁴⁰.

Paul Tiessen fait néanmoins remarquer que si l'on peut comparer la « Máquina Infernal » à une bobine de film, ceci n'implique pas l'idée de fluidité et de continuité associée traditionnellement aux métaphores organiques de la vie :

[...] while the celluloid, looping through the projector from the reel of the motion picture apparatus, attempts to affirm organic life and movement and flux, its unrolling can portray only a succession of static, inanimate, inorganic, fragmented still shots or frames⁴⁴¹.

La ligne organique se voit ainsi contredite par l'univers machinique de *Under the Volcano*.

Dans Voss les métaphores organiques sont très présentes d'autant que l'influence

⁴³⁸ Friedrich Nietzsche, *Le gai savoir*, Paris : Gallimard, Folio/Essais, 1950, 373p., p. 150.

⁴³⁹ Patrick A. McCarthy, « *The world as Book, the Book as Machine : Art and Life in Joyce and Lowry* » dans Patrick A. McCarthy and Paul Tiessen (éds.), *Joyce/ Lowry, Critical Perspectives, Lexington (Kentucky) : The University Press of Kentucky, 1997, 206p., pp. 146-158, p. 147.*

⁴⁴⁰ Lowry, « *Letter to Jonathan Cape* », *op. cit.*, p. 23.

⁴⁴¹ Paul Tiessen, « *Malcolm Lowry and the Cinema* », *Canadian Literature*, 44, Printemps 1970, pp. 38-49, p. 47.

romantique est profonde. Si « germe » du livre il y a, il s'agit du personnage de Voss basé notamment sur la personne de l'explorateur Leichhardt comme il le signale dans « The Prodigal Son⁴⁴² ». En effet, il dit aussi partir le plus souvent des personnages et non d'une intrigue lorsqu'il s'agit de commencer un livre : « *I think my novels usually begin with characters; you have them floating about in your head and it may be years before they get together in a situation. Characters interest me more than situations. I don't think any of my books have what you call plots.* »⁴⁴³ Voss se voit toujours comme le centre du paysage, comme l'observateur privilégié :

[...] he entered in advance that vast expectant country, whether of stone deserts, veiled mountains, or voluptuous, fleshy forests. But his. His soul must experience first, as by some spiritual droit de seigneur, the excruciating passage into its interior. (V, p. 137) [...] he was drawn closer to the landscape, the seldom motionless sea of grass, the twisted trees in grey and black, the sky ever increasing in its rage of blue ; and of that landscape, always, he would become the centre. (V, p. 169, c'est moi qui souligne)

Voss est par ailleurs décrit comme une racine mais il est intéressant de noter que cette racine est déjà mal en point : « *Blackened and yellowed by the sun, dried in the wind, he now resembled some root, of dark and esoteric purpose.* » (V, p. 169). De même, dans le poème de l'un des membres de l'expédition, Le Mesurier, est faite une description du paysage à partir du point central qu'est l'homme :

I am looking at the map of my hand, on which the rivers rise to the North-east. I am looking at my heart which is the centre. My blood will water the earth and make it green. Winds will carry legends of smoke; birds that have picked the eyes for visions will drop their secrets in the crevices of rocks; and trees will spring up, to celebrate the godhead with their blue leaves. (V, p. 296)

Cette description organique du paysage à partir de l'homme, de sa main, de son coeur, de son sang est caractéristique d'une écriture qui se déploie à partir d'un centre⁴⁴⁴. Le corps de l'homme devient isomorphe du paysage : les rides de la main se superposent aux bras de rivières et aux artères de sang (« my blood will water the earth »). Un même flux semble parcourir les veines du poète et les rivières du pays. Cette description est bien celle que Deleuze désigne du terme arborescent, avec une origine/source/centre qui se ramifie : ici le coeur d'où partent les artères, véritables « rivières » de sang. Le passage se clôt par ailleurs sur l'évocation des arbres au feuillage bleu que les rivières de sang du personnage semblent avoir fait naître et croître : « trees will spring up. » De plus, on passe d'une forte latéralité avec l'image d'un écoulement horizontal, à une verticalité du

⁴⁴² Patrick White, « The Prodigal Son » (1958), in *Patrick White Speaks*, Londres : Jonathan Cape, 1990, p. 15.

⁴⁴³ Patrick White, « In the Making » (1969), in *Patrick White Speaks*, op. cit., pp. 20-21.

⁴⁴⁴ Les projections de Voss comme centre du paysage sont très nombreuses. Ainsi, lors d'un violent orage, il visualise son corps comme le coeur de l'orage : « The wind was filling his mouth and running down through the acceptant funnel of his throat, till he was completely possessed by it; his heart was thunder, and the jagged nerves of lightning were radiating from his own body. » (V, p. 249). Et lors de cet épisode, lorsque vient la pluie, il se disperse ensuite comme dans le poème de Le Mesurier : « [...] he was dissolved, he was running into crannies, and sucked into the mouths of the earth, and disputed, and distributed [...] » (V, p. 249).

vent, des oiseaux et des arbres qui s'élancent vers le ciel, comme si à partir du point nodal qu'était l'homme, l'univers entier, horizontal et vertical, pouvait se déployer. Comme le souligne pertinemment Geneviève Laigle, l'arbre « **n'est pas seulement isomorphe de l'homme vertical, il est aussi l'arbre cosmique qui met en communication le monde chthonien par ses racines souterraines et le monde ouranien par sa cime qui semble toucher le ciel.** »⁴⁴⁵ Néanmoins ces images organiques d'une ligne verticale et horizontale se défont à mesure que progresse le poème : des contours nets des rides de la main, des tracés sur la carte (« map ») et des rivières du désert, on passe aux contours imprécis de la fumée (« smoke ») et à des constructions imaginaires telles que les légendes et les visions (« legends », « visions »). On passe aussi d'une impression de maîtrise du présent avec l'emploi du présent progressif qui renforce la valeur d'ancrage dans le présent de l'énonciation (« I am looking at the map of my hand ») à la virtualité du temps à venir exprimée par le modal « will » : « **My blood will water the earth and make it green. Winds will carry legends of smoke; birds that have picked the eyes for visions will drop their secrets in the crevices of rocks; and trees will spring up [...].** » (*Ibid.*). La ligne organique qui se déploie à partir de l'homme est donc à la fois affirmée et niée. La dissolution de l'homme dans le paysage est celle que Voss subit tout au long du roman.

D'une ligne organique de progression dans le désert qu'il croît maîtriser avec une identification anthropomorphique du désert à sa propre personne, il passe ensuite à l'acceptation de sa propre disparition dans le désert. Le roman n'obéit plus alors au centre organisateur que Voss avait pensé constituer mais à une esthétique de la dispersion, de la déshérence. Si Voss se fond dans le paysage, il est partout et nulle part à la fois et le poème de Le Mesurier se clôt donc sur une image de dispersion :

O God, my God, I pray that you will take my spirit out of this my body's remains, and after you have scattered it, grant that it shall be everywhere, and in the rocks, and in the empty waterholes, and in true love of all men, and in you, O God, at last. (V, p. 296).

En un sens, Voss est donc un roman qui remet en cause l'illusion organique et la prééminence de l'homme dans l'univers.

En conclusion, la ligne organique devient chez Conrad, Lowry et White une ligne brisée qui trahit une perte de l'ancrage et du centre. A la perte de l'ancrage temporel correspond la perte de l'ancrage spatial. La logique spatiale dans Heart of Darkness, Under the Volcano et Voss n'est pas une réponse ni un but à atteindre mais une remise en cause permanente, une logique du questionnement et de la dislocation. « Dislocation » signifie perte des repères, des points de référence : on ne sait plus comment se situer. S'il y a dislocation de la composition traditionnelle dans le roman moderne, c'est qu'il n'y a plus de fil conducteur de la diégèse calqué sur la progression d'un personnage à mesure que se déroule le fil de sa vie. Cette temporalité linéaire et continue a disparu. On n'a donc plus de point temporel directement reconnaissable ou alors quand il apparaît, il n'est plus directement lié aux personnages ou à l'histoire mais il semble au contraire purement arbitraire. Mais il ne faudrait pas croire pour autant que des romans à dominante spatiale

⁴⁴⁵ Geneviève Laigle, « La symbolique de l'arbre dans l'oeuvre romanesque de Patrick White », *Études anglaises*, n°3, Juillet/Septembre 1994, p. 301.

se contentent de remplacer des repères temporels désuets en repères spatiaux. S'il y a bien dislocation des points de repère temporels linéaires, ceux-ci ne se voient pas remplacés par des points de repère spatiaux immuables. Heart of Darkness, Under the Volcano et Voss ne sont pas mythiques au sens où les contradictions temporelles se résoudraient dans un espace hors du temps. La « dis-location », c'est la perte de l'ancrage qu'il soit temporel ou spatial. Le seul lieu est celui de la dislocation et le seul espace, celui de l'espacement comme le souligne Blanchot à propos de la solitude et de la séparation de l'artiste, de son sentiment de déshérence qui correspond parfaitement au roman moderne :

***Là où je suis seul, le jour n'est plus que la perte du séjour, l'intimité avec le dehors sans lieu et sans repos. La venue ici fait que celui qui vient appartient à la dispersion, à la fissure où l'extérieur est l'intrusion qui étouffe, est la nudité, est le froid de ce en quoi l'on demeure à découvert, où l'espace est le vertige de l'espacement*⁴⁴⁶.**

En effet, comme le souligne Blanchot à propos de l'espace littéraire en général mais plus particulièrement de celui d'un Mallarmé, d'un Kafka ou d'un Rilke, cet espace est marqué par « la perte du séjour », autrement dit de l'ancrage : le seul contact ou repère est celui de l'« extérieur » et de la mise « à découvert ». Se « dé-couvrir », c'est renoncer aux « couvertures » de l'ancrage, d'une intériorité repliée sur elle-même, pour accepter la rencontre avec ce qui est étranger et extérieur. Pourquoi parler de « vertige de l'espacement » ? Parce que le vertige c'est précisément cette perte de repères et donc la dislocation, l'absence de point d'ancrage.

Il ne faut pas croire pour autant que la remise en cause des conceptions traditionnelles du temps et de l'espace se soient traduites par une acceptation passive de la dislocation, de l'errance ou du décentrement. Les oeuvres modernistes ont souvent tout autant essayé de créer de nouvelles formes afin de traduire les dimensions de l'espace et du temps, de « reformer » ce qui avait été perdu par l'écriture, l'imagination, ainsi que le souligne Randall Stevenson :

***Unlike Futurism, modernism neither welcomed nor accepted the death of space and time. Like much contemporary philosophy, it attempted instead a kind of surgery to keep these dimensions alive and open in human terms, reshaped in ways which could continue to allow individual life to be construed as integral and significant—at least in imagination, if often not in reality*⁴⁴⁷.**

Au terme de cette réflexion sur la remise en cause de la ligne causale et temporelle comme représentative de la vie des hommes, de l'idée qu'ils s'en font et qu'ils en donnent notamment dans le domaine de la fiction, il s'agit de trouver un autre schème qui permette un ancrage différent, non plus un point sur cette fameuse ligne logicotemporelle mais « espace » ou lieu qui ne soit plus un point abstrait et géométrique conçu depuis le hors-lieu et le hors-temps de la logique mais un lieu qui relève du vécu, que ce lieu soit spatial ou bien même temporel au sens où l'espace de temps est alors perçu comme un

⁴⁴⁶ Maurice Blanchot, *L'espace littéraire*, Paris : Gallimard, 1955, p. 28.

⁴⁴⁷ Randall Stevenson, *Modernist Fiction, an Introduction*, Londres : Prentice Hall, 1998 (©Harvester Wheatsheaf, 1992), p. 15.

lieu qu'on habite. Il s'agit de renoncer à « percer » l'énigme et accepter de « parcourir » « l'espace de l'écriture » :

Dans l'écriture multiple, en effet, tout est à démêler, mais rien n'est à déchiffrer ; la structure peut être suivie, « filée » (comme on dit d'une maille de bas qui part) en toutes ses reprises et à tous ses étages, mais il n'y a pas de fond ; l'espace de l'écriture est à parcourir, il n'est pas à percer ; l'écriture pose sans cesse du sens mais c'est toujours pour l'évaporer : elle procède à une exemption systématique du sens⁴⁴⁸.

Il est donc nécessaire de renoncer à la ligne herméneutique en faveur d'un espace à explorer en tous sens, ou encore de renoncer à une oeuvre « **[fermée] sur un signifié** »⁴⁴⁹ pour un texte dont le champ est celui du signifiant :

[...] l'engendrement du signifiant perpétuel (à la façon d'un calendrier du même nom) dans le champ du Texte (ou plutôt dont le texte est le champ) ne se fait pas selon une voie organique de maturation, ou selon une voie herméneutique d'approfondissement, mais plutôt selon un mouvement sériel de décrochements, de chevauchement, de variations ; la logique qui règle le Texte n'est pas compréhensive (définir « ce que veut dire » l'oeuvre), mais métonymique ; le travail des associations, des contiguités, des reports, coïncide avec une libération de l'énergie symbolique (si elle lui faisait défaut, l'homme mourrait).⁴⁵⁰

C'est bien ce « **mouvement sériel de décrochements, de chevauchement, de variations** » et ce « **travail des associations, des contiguités, des reports** » que nous nous proposons maintenant d'étudier. Il sera question de déterminer dans quelle mesure on peut parler de structure spatiale des oeuvres mais avec une « **idée paradoxale de la structure : un système sans fin ni centre.** »⁴⁵¹

⁴⁴⁸ Roland Barthes, *Le bruissement de la langue, Essais Critiques IV, Paris : Seuil/Points, 1984, p. 68.*

⁴⁴⁹ *Ibid.*, p. 74.

⁴⁵⁰ *Ibid.*, p. 74.

⁴⁵¹ *Ibid.*, p. 75.

CHAPITRE III : ÉCRITURE SPATIALE ET ÉTOILEMENT

Si l'on peut parler de nouvelle forme c'est dans un sens nettement plus vaste que celui de forme spatiale telle que Frank l'a définie même s'il a ouvert de nombreuses pistes. La visée de ce chapitre n'est donc pas de montrer que le temps a été remplacé par des figures spatiales mythologisantes qui tendraient à le faire disparaître mais plutôt de montrer qu'il se manifeste et qu'il est perçu le plus souvent par le biais d'images ou de métaphores spatiales. La « forme spatiale » a été définie pour une grande part a contrario, prenant le contrepied systématique d'un enchaînement temporel tel que l'entendait Lessing, d'une narration calquée sur la logique syntagmatique du successif, du continu et de l'orienté. Étudier la forme spatiale, c'est donc aussi voir de quelle manière est traité le syntagme, figure privilégiée de la narration d'ordre logique et temporel. Nous verrons qu'il est effectivement détourné de ses fonctions primordiales de contiguïté et de contexture pour servir une logique spatiale qui lui préfère les relations de similarité ou de substitution pour reprendre les expressions utilisées par Jakobson⁴⁵². En d'autres termes, une structuration à dominante spatiale se définit a contrario par la disjonction de cette organisation purement successive et syntagmatique. Sur le plan de la diégèse, cela signifie que même les enchaînements, qui sont pourtant du domaine de la contiguïté, vont être contaminés par des éléments spatiaux. Alors que le roman à dominante temporelle

⁴⁵² Roman Jakobson, « Deux aspects du langage et deux types d'aphasie », *Essais de linguistique générale*, Paris : Éditions de Minuit, 1963.

tel que le roman historique, ou à dominante métonymique tel que le roman réaliste, se plaît à baliser sa structure de repères qui fonctionnent sur le mode de la contiguïté, le roman à dominante spatiale présente des repères spatiaux aux deux sens du terme, c'est-à-dire des lieux mais aussi des éléments qui fonctionnent spatialement, c'est-à-dire sur le mode de la similarité. Et tout d'abord il s'agit de voir en quoi la logique du continu, du contigu et du linéaire se voit contredite. Nous verrons ensuite dans quelle mesure on peut parler de structuration spatiale. Si la première partie de ce travail s'est attachée à montrer que *Heart of Darkness*, *Under the Volcano* et *Voss* ne respectaient pas une logique purement chronologique et temporelle basée sur une intrigue qui oriente le récit, il s'agira de voir dans quelle mesure la « rhapsodie »⁴⁵³ et « l'étoilement »⁴⁵⁴ remplacent la linéarité de cette première logique. On peut appliquer à *Heart of Darkness*, *Under the Volcano* et *Voss* la remarque que fait Barthes à propos d'une oeuvre temporelle pour ce qui est de son contenu et « spatiale » pour ce qui est de sa forme, la *Recherche* :

[...] la chrono-logie ébranlée, des fragments, intellectuels ou narratifs, vont former une suite soustraite à la loi ancestrale du Récit ou du Raisonnement, et cette suite se produira sans forcer la tierce forme, ni Essai ni Roman. La structure de cette oeuvre sera, à proprement parler, rhapsodique, c'est-à-dire (étymologiquement) cousue⁴⁵⁵ ;

Ces oeuvres « ébranlent » en effet la « chrono-logie », et malgré leur insistance sur trois vies principales, celles de Kurtz, celle du Consul et celle de Voss ainsi que sur de nombreuses autres vies secondaires (Marlow ; Hugh, Yvonne et Laruelle ; les membres de l'expédition dans *Voss*), ces oeuvres présentent non pas un « curriculum vitae » mais un « étoilement de circonstances et de figures », ce que nous avons appelé formes « spatiales » : « [L'oeuvre est lue] comme l'expression passionnante d'un sujet absolument personnel qui revient sans cesse à sa propre vie, non comme à un curriculum vitae, mais comme à un étoilement de circonstances et de figures. »⁴⁵⁶ Dans ces trois oeuvres en effet, la structure du récit dépend de quelques—voire de multiples—figures dont les ramifications et les échos forment « l'étoilement » dont parle Barthes. Nous étudierons la structure étoilée des romans sur quatre plans : les figures spatiales, le point de vue, la voix et pour finir, les réseaux signifiants.

011I. L'Étoilement des figures spatiales

a.011 Repères spatiaux

⁴⁵³ Terme de Barthes à propos de la *Recherche* de Proust (Roland Barthes, *Le bruissement de la langue*, op. cit., p. 337).

⁴⁵⁴ *Ibid.*, p. 339.

⁴⁵⁵ *Ibid.*, p. 337.

⁴⁵⁶ *Ibid.*, p. 339.

Ce qui frappe dans *Heart of Darkness*, *Under the Volcano* et *Voss*, c'est leur extrême concentration spatiale (ainsi que temporelle pour ce qui concerne *Under the Volcano*). La diégèse de *Under the Volcano* occupe seulement deux jours si l'on exclut les quelques flashbacks occasionnels et se passe essentiellement entre deux villes, Quaunahuac et Parian. *Heart of Darkness* raconte une expédition sur un fleuve en Afrique avec quelques incursions dans les bureaux de la Compagnie avant l'expédition et dans la maison de la fiancée de Kurtz au retour de Marlow. Le récit est rétrospectif et se fait depuis un bateau sur la Tamise. Mais le lieu principal est donc le fleuve africain ainsi que les campements visités par Marlow. Quant à *Voss*, tout le roman est construit sur une opposition systématique entre Sydney et le cœur du pays, le désert australien ou encore le « bush ». De plus, l'essentiel du temps représenté est celui du temps de l'expédition avec quelques scènes d'ouverture annonçant le thème de l'expédition et quelques scènes finales qui ont une valeur de coda.

Cette concentration spatiale et temporelle correspond à la fonction déterminante du récit et de la mise en intrigue d'après Ricoeur, qui est de rassembler divers éléments narratifs « **sous l'unité temporelle d'une action totale et complète** » : « **Avec le récit, l'innovation sémantique consiste dans l'invention d'une intrigue qui, elle aussi, est une oeuvre de synthèse : par la vertu de l'intrigue, des buts, des causes, des hasards sont rassemblés sous l'unité temporelle d'une action totale et complète** »⁴⁵⁷. Dans *Heart of Darkness*, « **l'unité temporelle d'une action totale et complète** » est celle du temps de l'expédition à la poursuite de Kurtz. Dans *Under the Volcano*, c'est la journée passée à rechercher le Consul et dans *Voss*, le temps de l'expédition dans le désert australien. Cette unité temporelle est obtenue grâce à une « refiguration »⁴⁵⁸ du temps qui lui permet d'apparaître dans des « figures » de l'intrigue, comme celle du temps linéaire versus le temps de la stase dans *Heart of Darkness* ou encore le temps bloqué et circulaire dans *Under the Volcano* versus celui du temps suspendu de la petite maison au Canada ou encore celui du temps progressif de l'expédition versus le temps mythique dans *Voss*.

Ce qui ponctue le texte de *Under the Volcano* n'est pas le déroulement d'une action, c'est une déambulation avec des repères tels que la « Ferris wheel », la « barranca », les volcans (points de repère fixes et incontournable) et les « cantinas » (bar de la Bella Vista, Salon Ofelia, Farolito). On peut comparer la structure du roman à celle d'un jeu de l'oie ou encore d'un jeu de tarot, où chaque personnage passe de case en case, de lieu symbolique en autre lieu symbolique : le jardin du Consul, la maison du Consul, la salle de bains, les différentes « cantinas », le petit bois, la taverne, la rue qui sépare la maison du Consul et celle de Laruelle (« calle Nicaragua »), les tours de la maison de Laruelle, le bus, le bas-côté de la route lors du voyage en bus, etc. Chaque lieu entretient des liens avec les autres lieux, de symétrie, de contraste, de gradation et à chaque lieu est

⁴⁵⁷ Paul Ricoeur, *Temps et Récit*, I, Paris : Seuil, 1983, p. 11.

⁴⁵⁸ « Qu'est-ce donc que le temps, demande Augustin ? Si personne ne me pose la question, je sais ; si quelqu'un pose la question et que je veuille expliquer, je ne sais plus. » C'est dans la capacité de la fiction de *re-figurer* cette expérience temporelle en proie aux apories de la spéculation philosophique que réside la fonction référentielle de l'intrigue » (*Ibid.*, p. 13, c'est moi qui souligne).

associée une scène symbolique. Ainsi la progression de bar en bar, de « cantina » en « cantina », est-elle explicitement comparée à une descente aux Enfers similaire à celle décrite par Dante dans *l'Enfer* : « **the little glass-paned rooms, that grew smaller and smaller, darker and darker** » (UV, p. 347). L'hypotexte dantesque⁴⁵⁹ est d'ailleurs explicitement convoqué à de multiples reprises. Le roman s'ouvre sur une scène située dans l'Hôtel-Casino de la Selva où se trouvent attablés Laruelle et Vigil. Or ce terme de « selva » ouvre justement *l'Enfer* de Dante. Ce même chapitre inaugural se clôt sur l'évocation de la cloche dantesque⁴⁶⁰ : « Suddenly, from outside, a bell spoke out, then ceased abruptly : *dolente, ...dolore !* (UV, p. 42). Et le motif réapparaît à la toute fin du roman :

A bell spoke out : Dolente... dolore ! (UV, p. 373).

La dernière « cantina » que visite le Consul avant de partir pour Tomalin au chapitre VII s'appelle la « cantina El Bosque » (UV, p. 225). En fait, les repères temporels traditionnels sont exprimés par des métaphores spatiales.

Par ailleurs chaque case du jeu de l'oie ou chaque carte du jeu de tarot semble comprendre tous les indices nécessaires à la compréhension de la vie entière des personnages comme si tout se jouait à chaque lieu-étape, comme si chaque scène associée à un lieu permettait de revivre un scène originaire, primordiale, mythique. Ainsi le premier paragraphe du roman résume-t-il à lui seul la destinée des deux protagonistes principaux du roman. Il s'agit là d'un début de roman dans lequel le lecteur s'attend donc à trouver l'exposition des lieux et temps de l'action puis des personnages. Cet horizon d'attente du lecteur est satisfait par une description panoramique de l'endroit où va se passer le « drame » au sens solennel et presque tragique du terme : Quauhnahuac. Pour situer Quauhnahuac il est fait référence à Hawaï et Juggernaut :

[Quauhnahuac] is situated well south of the Tropic of Cancer, to be exact on the nineteenth parallel, in about the same latitude as the Revillagigedo Islands to the west in the Pacific, or very much further west, the southernmost tip of Hawaiï—and [...] the town of Juggernaut, in India, on the Bay of Bengal. (UV, p. 3)

Or Quauhnahuac est le lieu de l'échec conjugal pour le Consul et sa femme, le lieu où ils se sont séparés avant de se retrouver quelques mois plus tard avec le retour d'Yvonne. Ce retour à Quauhnahuac semble néanmoins fatidique puisque le même jour, le Consul et Yvonne trouvent la mort. Le roman s'ouvre exactement un an après leur mort, un an après ce jour où Yvonne était venue rejoindre le Consul après l'avoir quitté suite à leur rupture à Quauhnahuac. Le premier chapitre qui annonce la narration de ce jour funeste dans les onze chapitres suivants, se clôt sur l'évocation de la faille ou « barranca » dans laquelle le corps du Consul avait été jeté un an auparavant. Le récit de cette journée de novembre 1938 est donc précédé d'une allusion à la mort du Consul. Par ailleurs, Hawaï et Juggernaut sont inversement des lieux de l'origine : Yvonne est née à Hawaï⁴⁶¹ et Juggernaut est situé en Inde, le pays dans lequel s'est passée l'enfance du Consul⁴⁶². Le roman commence donc sur une notion d'ancrage dans un lieu, Quauhnahuac, qui est apparenté à la fois à la naissance, à l'enfance d'une part, et à la mort des protagonistes

⁴⁵⁹ Lowry fait d'ailleurs un relevé des allusions explicites à *l'Enfer* de Dante dans sa lettre à Jonathan Cape (*op. cit.*, pp. 18-19).

⁴⁶⁰ Les références à *l'Enfer* ont déjà été données dans la première partie (cf supra, pp. 144-148).

d'autre part. Leur destin semble avoir été tout entier déterminé par des lieux plus que par des moments ou des actions particuliers. La valeur symbolique des noms de lieux est encore renforcée par la richesse de l'intertextualité qu'il suggèrent.

Ainsi, « Juggernaut » évoque à la fois l'origine puisque c'est un nom de ville indienne, mais aussi la fin tragique du roman puisque « juggernaut » signifie en anglais une force irrésistible, aveugle⁴⁶³. On a là dès les premières lignes non seulement des repères spatiaux, mais aussi un véritable cadrage aussi bien spatial que temporel qui est d'autant plus surprenant qu'il se produit à l'ouverture du roman, puisque celle-ci devrait correspondre au contraire à une ouverture de tous les possibles, notamment le déploiement temporel. L'analyse que nous venons de faire du terme de Quaunahuac en développant quelques-unes de ses ramifications, montre qu'à partir d'un seul nom de lieu, on peut reconstruire l'essentiel du roman, le déployer. Or Quaunahuac est avant tout un lieu et donc une forme spatiale par excellence. Mais on pourrait faire une analyse similaire de bien d'autres paradigmes spatiaux : le cheval marqué du chiffre 7, la roue, « Ferris Wheel » et roue du destin, la « barranca », les « cantinas », le « Farolito », etc. Victor Doyen a effectué une lecture méticuleuse de cette « géographie » du roman et il identifie entre autres les symboles spatiaux suivants : les volcans, le paradigme de la faille qui se décline sur le mode de la « Despedida », de la « barranca » et du « Hell Bunker », le motif du jardin, depuis celui du Consul jusqu'au jardin d'Eden⁴⁶⁴.

Les romans de Conrad sont aussi fortement spatialisés, même lorsqu'il s'agit de romans dits historiques comme *Nostramo*. En effet, lorsque Conrad récapitule les étapes de l'écriture de *Nostramo* sur vingt longs mois, c'est l'architecture spatiale qu'il se rappelle

⁴⁶¹ Sa naissance à Hawaï est évoquée un peu plus loin dans le roman dans les termes suivants : « The sunlight blazed down on them [her and the Consul], glazed on the volcanoes—she could not look at them now. Born in Hawaii, she'd had volcanoes in her life before, however » (*UV*, p. 53). Le rapprochement entre Hawaï et les volcans tisse encore un lien supplémentaire.

⁴⁶² Victor Doyen souligne en effet cette relation entre Hawaï et Juggernaut : « [...] Geoffrey comes from India (p. 25), Yvonne was born in Hawaii (p. 260) » dans « Elements Towards a Spatial Reading of Malcolm Lowry's *Under the Volcano* », *English Studies*, vol. 50, n°1, 1969, pp. 65-74, p. 66. Les allusions à l'enfance du Consul en Inde se réduisent à l'évocation de Srinagar, où le père de ce dernier les a laissés, lui et son frère : « His mother had died when he was a child, in Kashmir, and, within the last year or so, his father, who'd married again, had simply, yet scandalously, disappeared. Nobody in Kashmir or elsewhere knew quite what had happened to him. One day he had walked up into the Himalayas and vanished, leaving Geoffrey at Srinagar, with his half-brother Hugh, then a baby in arms, and his stepmother. Then, as if that were not enough, the stepmother died too, leaving the two children alone in India » (*UV*, p. 19).

⁴⁶³ Ackerley et Clipper font le commentaire suivant à propos de « Juggernaut » : « From Skr. Jagannātha, « Lord of the World », a title of Krishna, the eighth avatar or incarnation of the Hindu god Vishnu, whose idol is kept at Puri, in the state of Orissa on the Bay of Bengal. » (Chris Ackerley et Lawrence Clipper, *A Companion to Under the Volcano*, Vancouver : University of British Columbia Press, 1984, p. 4). Ils expliquent ensuite que certains fidèles se jetaient sous les roues du chariot qui transportait l'idole de Vishnu lors de processions, d'où le sens de fatalité qu'a pris le terme en anglais. Le Consul meurt lui aussi sous les roues de la fortune ou destinée : Juggernaut a cette double connotation de mort subie et de mort désirée, de destinée à laquelle l'on se soumet et de destin que l'on se forge. Ce seul nom de lieu est donc une forme de palimpseste de tout le roman.

⁴⁶⁴ Doyen, « Elements Towards a Spatial Reading of Malcolm Lowry's *Under the Volcano* », *op. cit.*, pp. 65-69.

en premier et non pas la chronologie complexe du roman:

All I know, is that, for twenty months, neglecting the common joys of life that fall to the lot of the humblest on this earth, I had, like the prophet of old, "wrestled with the Lord" for my creation, for the headlands of the coast, for the darkness of the Placid Gulf, the light on the snows, the clouds on the sky, and for the breath of life that had to be blown into the shapes of men and women, of Latin and Saxon, of Jew and Gentile. (PR, p. 95)

Avant même les personnages et les événements, il se rappelle le cadre spatial, comme si celui-ci était à l'origine du roman. D'ailleurs, comme dans *Under the Volcano*, le roman débute sur une vue panoramique qui part de Sulaco et va en s'élargissant jusqu'au golfe, à la péninsule d'Azuera et aux îles Isabelle. Le sous-titre fait référence au lieu : « A Tale of the Seaboard ». Les noms des trois parties du roman sont des noms de lieux : « The Silver of the Mine », « The Isabels », « The Lighthouse ». *Heart of Darkness* est aussi un titre spatial même s'il ne désigne pas de lieu précis mais plutôt une abstraction. Le roman débute et se termine sur une longue description de la Tamise, fleuve qui fait écho à celui que Marlow a emprunté lors de son expédition en Afrique. Si l'on cherche dans l'espace textuel ce qui a amené Marlow à partir à la recherche de Kurtz, autrement dit à prendre Kurtz comme « objet » greimassien de quête, on trouve non pas une explication logico-temporelle mais un motif qui est d'ordre spatial et même presque pictural puisqu'il s'agit d'une image, celle du serpent. Marlow parle de sa passion enfantine pour les cartes et surtout les « espaces blancs » c'est-à-dire encore vierges de toute inscription impérialiste. Ses yeux d'enfant étaient alors particulièrement attirés par la région restée complètement blanche, celle du pays où se trouve Kurtz, a priori le Congo, mais cela n'est jamais explicitement dit dans le texte :

True, by this time it was not a blank space any more. It had got filled since my boyhood with rivers and lakes and names. It had ceased to be a blank space of delightful mystery—a white patch for a boy to dream gloriously over. It had become a place of darkness. But there was in it one river especially, a mighty big river, that you could see on the map, resembling an immense snake uncoiled, with its head in the sea, its body at rest curving afar over a vast country, and its tail lost in the depths of the land. And as I looked at the map of it in a shop-window, it fascinated me as a snake would a bird—a silly little bird. Then I remembered there was a big concern, a Company for trade on that river. Dash it all ! I thought to myself, they can't trade without using some kind of craft on that lot of fresh water—steamboats ! Why shoudn't I try to get charge of one ? I went along Fleet Street, but could not shake off the idea. The snake had charmed me. (HD, p. 33)

Toute la logique actantielle du roman semble tourner autour de la fascination pour la rivière en forme de serpent. La décision d'aller proposer ses services à la Compagnie semble dérivée tout droit des associations tissées à partir de l'image et du mot « snake ». En effet, la syntaxe elle-même est contaminée par le signifiant « snake » : « ***I could not shake [snake] off the idea. The snake had charmed me*** » (*Ibid.*). La thématique de la fascination est essentielle et elle explique l'importance de certains paradigmes spatiaux comme le fleuve en forme de serpent. En effet, le fleuve, en ce qu'il ressemble à un serpent, emblématise l'objet de désir du jeune Marlow, mais il permet aussi de déployer ce désir, cette impulsion première en un espace-temps diégétique, celui de la quête de

Kurtz. Le fleuve est une image spatiale qui joue à la fois le rôle de symptôme et celui de métonymie du désir. Ce passage en évoque un autre, lié à la biographie de Conrad et à son désir d'écrire. En effet, ce dernier décrit les circonstances dans lesquelles il a décidé de prendre la plume, et il utilise le même registre de la « fascination » :

And I remember, too, the character of the day. It was an autumn day with an opaline atmosphere, a veiled, semi-opaque, lustrous day, with fiery points and flashes of red sunlight on the roofs and windows opposite, while the trees of the square with all their leaves gone were like tracings of indian ink on a sheet of tissue paper. It was one of those London days that have the charm of mysterious amenity, of fascinating softness. (PR, pp. 74-75)

Cette description rappelle celle qui ouvre *Heart of Darkness* avec la même présence d'une atmosphère diffuse où se dessinent pourtant quelques taches rouges et quelques reflets de lumière :

The sea-reach of the Thames stretched before us like the beginning of an interminable waterway. In the offing the sea and the sky were welded together without a joint, and in the luminous space the tanned sails of the barges drifting up with the tide seemed to stand still in red clusters of canvas sharply peaked, with gleams of varnished sprits. A haze rested on the low shores that ran out to sea in vanishing flatness [...]. (HD, p. 27)

L'écriture de *Heart of Darkness*, tout comme la décision de devenir écrivain, semble stimulée par des lieux, réels ou imaginaires, qui suscitent l'écriture et la narration par la fascination qu'ils exercent et le mystère qu'ils dégagent. Ainsi, la narration est-elle véritablement lancée dans *Heart of Darkness* à partir du lieu de la Tamise :

And indeed nothing is easier for a man who has, as the phrase goes, 'followed the sea' with reverence and affection, than to evoke the great spirit of the past upon the lower reaches of the Thames. The tidal current runs to and fro in its unceasing service, crowded with memories of men and ships it had borne to the rest of home or to the battles of the sea. (HD, p. 28).

La Tamise, de par son flux et reflux, évoque d'ailleurs le flux et reflux des souvenirs. C'est à partir d'elle que trois incursions dans le passé sont lancées, deux rappels historiques effectués par le narrateur primaire et un autre par Marlow, qui annonce le reste du récit : « *It had known and served all the men of whom the nation is proud [...] It had known the ships and the men. [...] 'And this also,' said Marlow suddenly, 'has been one of the dark places of the earth'* » (HD, p. 29). La triple occurrence de l'auxiliaire « have » marque un bilan suggéré par le spectacle « présent » du narrateur primaire et de Marlow. En ce sens, le paradigme du fleuve, qu'il s'agisse de la Tamise dans ce passage ainsi qu'à la toute fin du roman, ou du fleuve qui mène à Kurtz dans le reste du livre, est « spatial » non pas parce qu'il réfère à une réalité géographique synonyme de déplacement et donc de récit et d'action, mais parce qu'il forme un noyau autour duquel vont rayonner un certain nombre de « fils » diégétiques : les personnages, les trajets, les désirs, les souvenirs. Le fleuve, comme la mer d'après le poète Fernand Ouellette, n'est pas tant un « lieu de déplacement » ou une « réalité géographique » qu'un espace « de la mémoire et du désir »⁴⁶⁵. Il semble que *Heart of Darkness* soit tout autant construit sur « la mémoire et [le] désir » de Marlow que sur une logique causale et temporelle. Or cette logique « de la mémoire et du désir » s'articule autour de lieux tels

que la Tamise ou le fleuve africain, des paradigmes doublement « spatiaux » puisque ce sont littéralement des lieux et qu'ils fonctionnent de manière « spatiale » : ils appellent des constellations de souvenirs et de désir, ils font symptôme.

Dans *Voss*, cette même figure du serpent est un exemple frappant de la structuration spatiale à l'oeuvre dans le roman. En effet, le chapitre XIII, point culminant du roman, est caractérisé par l'apparition d'une comète qui, pour les aborigènes, représente une divinité malfaisante, le « grand Serpent » (« the great Snake », V, p. 378). La comète apparaît dès la troisième section du chapitre, section consacrée à Sydney. Laura est alitée et Mrs. Bonner aperçoit la comète par la fenêtre en ouvrant les rideaux. Elle le signale à Laura qui affirme l'avoir déjà vue. Laura en fait une interprétation prophétique :

***'Look, Laura,' she called, holding back the curtains, her eyes moist. 'A most unusual and wonderful thing.' [...] 'Do you not want to look at it, Laura?' she begged. But Laura Trevelyan, who was again with her eyes closed, barely answered: 'I have seen it.' 'Silly girl,' said Aunt Emmy, 'I have but just drawn the curtains!' 'It is the Comet,' said Laura. 'It cannot save us. Except for a breathing space. That is the terrible part: nothing can be halted once it is started.'* (V, p. 375)**

L'affirmation péremptoire de Laura a des résonances apocalyptiques : « It cannot save us [...] nothing can be halted once it is started. » (*Ibid.*). Cette première allusion à la comète-serpent annonce la section suivante du chapitre XIII qui est pour sa part consacrée à l'expédition dans le désert. Les membres de l'expédition viennent d'être emprisonnés dans des huttes lorsque la comète fait son apparition. Les aborigènes et notamment Jackie sont terrifiés puisque, d'après leur mythologie, le serpent est un ancêtre qui descend sur terre pour se venger et dévorer tout ce qu'il trouve :

***Then Jackie was standing in the silence. 'Why are you afraid?' Voss asked. The blackfellow was quite cold. But, with his dark body and few words, he began to enact the story of the great Snake, the grandfather of all men, that had come down from the north in anger. 'And what are we to expect?' asked Voss humorously. 'This angry snake will do what?' 'Snake eat, eat,' cried the black boy, snapping at the darkness with his white teeth.* (V, p. 378)**

La comète permet donc un rapprochement, un parallèle, entre Sydney et le désert, entre le monde des Bonner et celui de l'expédition. Cet élément spatial contribue ainsi à renforcer la cohérence interne du roman, d'autant que la comète a une valeur proleptique. Véritable figure prophétique, voire apocalyptique, elle annonce le massacre des chevaux et des mules ainsi que l'orgie qui s'ensuit (V, pp. 391-392) mais aussi et surtout la mort des membres de l'expédition, Le Mesurier puis Harry et Voss. White utilise ici une figure totémique qui pour les aborigènes représente à la fois certains ancêtres, itinéraires et récits. Dans la mythologie indigène australienne, que l'anthropologue Barbara Glowczewski a surtout étudiée chez les Warlpiri, le lieu totémique est intimement lié aux événements qui s'y passent, s'y sont passés ou s'y passeront :

⁴⁶⁵ Ce sont les mots utilisés par Fernand Ouellette à propos de la mer ou de la lumière : « La lumière et la mer polarisent tout. La mer étant, dans cette exploration, une figure de la lumière liquide, un espace du désir, mais jamais un lieu de déplacement, ni une réalité géographique. S'il y a périple, tout se passe dans la fusion parfaite de la mémoire et du désir. » (Fernand Ouellette, *En forme de trajet, essais*, St Hippolyte (Québec) : Éd. du Noroît / Chemins de traverse, 1996, p. 14)

Les êtres éternels sont associés à l'expérience onirique de diverses manières : certains trouvent en rêvant la direction à suivre pour leurs voyages, anticipant ainsi l'itinéraire et parfois même les actions qu'ils vont entreprendre. D'autres, arrivant sur un lieu, voient en rêve ce que les protagonistes d'un autre itinéraire y ont accompli⁴⁶⁶.

En un sens la comète comme objet totémique conditionne en elle-même l'itinéraire des personnages et le récit qui va suivre. Effectivement son apparition renforce encore les liens entre Sydney et le désert puisque Sydney devient un désert symbolique. Laura tombe malade très peu de temps avant l'apparition de la comète et le premier signe de sa maladie est le fait de détacher ses cheveux :

Laura was lying in her handsome bed, looking at nothing and at everything. During the crisis, which no one had explained very well to the perplexed merchant, the aunt had unbraided her niece's hair. Now, the dark, hot hair appeared disagreeable to the uncle, who disliked anything that suggested irregularity. (V, p. 354).

Or le déploiement de ses cheveux est explicitement comparé à une autre figure que celle de la comète mais une figure qui néanmoins l'évoque : celle du serpent. Laura, avec ses cheveux éparpillés autour de la tête, est comparée à une tête de Méduse, la femme dont les cheveux sont autant de serpents : « Mrs Bonner was petrified, both by words that she did not understand, and by the medusa-head [Laura] that uttered them. » (V, p. 386). Il n'est pas jusqu'aux veines de Laura, veines sinueuses et bleues, qui rappellent encore le motif du serpent : « [the leeches were] clinging to the blue veins of the sick woman. » (V, p. 386). De plus, tout le chapitre est effectivement sous le signe de la menace apocalyptique. La toute première phrase du chapitre a des échos de Jugement Dernier :

Although the money he had made was enough to have bought him absolution of his origins, Mr Bonner had never thought to aspire to gentle birth. [...] he had often tried to calculate, for how much, and from whom, salvation might be bought and, to ensure that his last entrance would be made through the right cedar door, had begun in secret to subscribe liberal sums to all denominations, including those of which he approved. (V, p. 349)

La référence à « l'absolution », à la dernière entrée par la porte de cèdre appropriée (« his last entrance [...] through the right cedar door ») placent ce chapitre sous le signe de l'imminence de phénomènes dignes de l'Apocalypse. Dans le même registre, d'autres phrases annoncent les premières notes apocalyptiques :

It was his niece, Laura Trevelyan, who had caused Mr Bonner's world of substance to quake. (V, p. 350) But Mrs Bonner was determined to bear her own cross. [...] she prepared herself as if for a journey, with shawls, and plaids, and a book of sermons that she always held in an emergency, and presently her husband came, who could no longer sit alone in the desert that the house had become. (V, p. 357)

De plus, l'issue apocalyptique du chapitre ne se fait pas attendre puisque les deux dernières sections consacrées respectivement au désert et à Sydney présentent la même figure de rupture, rupture littérale du cou de Voss décapité par Jackie et rupture plus

⁴⁶⁶ Barbara Glowczewski, *Du rêve à la loi chez les Aborigènes*, op. cit., p. 33.

métaphorique de la fièvre de Laura :

[Jackie] quickly stabbed with his knife and his breath between the windpipe and the muscular part of the throat. His audience was hissing. The boy was stabbing, and sawing, and cutting, and breaking, with all of his increasing, but confused manhood, above all, breaking. He must break the terrible magic that bound him remorselessly, endlessly, to the white men⁴⁶⁷. 'It has broken,' said Aunt Emmy. 'The fever has broken⁴⁶⁸ !'

Le même verbe « break » et la même figure de rupture tissent ainsi des liens « spatiaux » entre les deux sections et renforcent encore le schéma apocalyptique avec la rétribution de l'hybris de Voss alors que l'humilité de Laura est récompensée. De plus, d'autres motifs spatiaux servent à renforcer la structure du roman et l'entrelacement des deux lignes narratives principales, celle de Sydney et celle du « bush ». Dans Voss, le cœur du continent australien exerce une fascination essentielle. Le titre du roman a beau désigner le héros éponyme, ce dernier en vient à se confondre avec le désert australien, le « bush ». En un sens Voss lui-même devient un totem, un lieu qui suggère un itinéraire, un récit, de même que l'âme du Consul se confond avec le dédale de pièces dans la « cantina El Farolito » : « **The Consul's longing was so great his soul was locked with the essence of the place [...]** » (UV, p. 201). C'est pourquoi dans Voss, les lieux sont souvent porteurs de songes prémonitoires ou télépathiques. Ainsi, lorsque le Colonel Hebden, parti à la recherche de l'expédition, abandonne et s'arrête sans le savoir à quelques pas des corps d'Angus et de Judd, le chapitre suivant est semblable à un rêve : il raconte la mort de ces derniers comme si le lieu en était encore plein d'une forme de mémoire. Barbara Glowczewski explique que le lieu est lié à un itinéraire et un récit mythique propres à un totem particulier et que cet itinéraire et ce récit appartiennent à une forme « **d'espace-temps mythique, en tant que mémoire de ces récits** » avec lequel l'homme peut communiquer par les rêves⁴⁶⁹. Cette mémoire des lieux se double dans Voss d'une affinité entre certains lieux qui permet le rapprochement entre Voss et Laura. Ainsi, aux chapitres où Laura est présentée dans le jardin aux roses correspondent les chapitres où Voss est présenté à « Rhine Towers », un petit coin de paradis aux connotations sensuelles. Il semble que le lieu soit porteur de l'itinéraire et du récit concernant Laura et Voss respectivement. Tous deux sont alors présentés comme deux amants dont l'attirance charnelle se double d'une forme d'alliance spirituelle, comme s'ils étaient le jouet du lieu dans lequel ils se trouvent. Laura est décrite comme une femme enceinte, comme une rose en pleine floraison. Et son assimilation aux roses du jardin permet l'articulation diégétique pour le moins surprenante qui va suivre : Rose, la servante des Bonner au nom prédestiné est effectivement enceinte. Laura se rapproche d'elle notamment lors de scènes passées au jardin et lorsque cette dernière meurt après l'accouchement, Laura est pour ainsi dire « naturellement » désignée comme la mère de

⁴⁶⁷ V, p. 394, c'est moi qui souligne. Il s'agit ici de l'avant-dernière section du chapitre 13.

⁴⁶⁸ V, p. 395, c'est moi qui souligne. Il s'agit là de la dernière section du chapitre 13.

⁴⁶⁹ « Les hommes, par leur propre sommeil, peuvent communiquer avec cette mémoire éternelle actuellement rêvée par les héros » (Glowczewski, *op. cit.*, p. 33).

substitution de l'enfant.

b.011 Le temps vécu ou l'expérience du chronotope

Nos romans sont une très bonne illustration d'une des caractéristiques du chronotope, à savoir que « *[les] indices du temps se découvrent dans l'espace* »⁴⁷⁰. Bakhtine insiste sur la « signification figurative »⁴⁷¹ du chronotope et son « caractère concret » :

[...] on voit au premier coup d'oeil la signification figurative des chronotopes. En eux, le temps acquiert un caractère sensuellement concret [...] le chronotope, principale matérialisation du temps dans l'espace, apparaît comme le centre de la concrétisation figurative, comme l'incarnation du roman tout entier⁴⁷².

Chez Conrad, Lowry et White, la narration s'organise autour de scènes-phares qui ont une valeur emblématique.

Dans *Under the Volcano*, la spatialisation du temps est d'autant plus primordiale que le temps est extrêmement réduit : le premier chapitre raconte une seule journée de novembre 1939 et les onze suivants racontent une autre journée, un an plus tôt, en 1938, le même jour de novembre⁴⁷³. Le temps présent et à venir semble donc bloqué puisqu'à partir du chapitre II, seul le passé, seule la fameuse journée de novembre 1938 en l'occurrence, est raconté. Par ailleurs, deux chronotopes se dégagent tout particulièrement : sur le plan individuel, celui d'un temps dont les « indices se découvrent dans l'espace » et dont l'écoulement est celui d'une progression vers la fin de la journée ainsi que vers la fin de la vie d'Yvonne et du Consul et sur un plan universel, un temps cyclique qui est lui aussi un temps tragique mais qui oscille entre vie et mort, mouvement et stase, chute et ascension. Le chapitre XI est un exemple privilégié de la juxtaposition de ces deux temps du fait qu'il décrit la tombée du jour et l'obscurcissement progressif du décor qui annonce la mort d'Yvonne à la fin du chapitre tout en utilisant en parallèle des figures de temps cyclique, des mouvements contradictoires de soleil et de lune qui se couchent tandis que les étoiles et les oiseaux s'élèvent dans le ciel. A la verticalité de la tombée de la nuit répond la circularité des vols d'oiseaux et de la révolution des astres. Alors que le soleil se couche, l'orage se lève et tournoie :

Straight ahead, in the northeast, lay the volcanoes, the towering dark clouds behind them steadily mounting the heavens. The storm that had already dispatched its outriders, must have been travelling in a circle : the real onset was yet to come. Meantime the wind had dropped and it was lighter again, though the sun had gone down at their back slightly to their left, in the southwest, where a red blaze fanned out into the sky over their heads. (UV, p. 316, c'est moi qui

⁴⁷⁰ Mikhaïl Bakhtine, cf supra, note 112.

⁴⁷¹ *Ibid.*, p. 391.

⁴⁷² *Ibid.*, p. 391.

⁴⁷³ On trouve cette même concentration à l'extrême du temps raconté dans deux autres chefs-d'oeuvre modernistes, *Ulysses* et *Mrs Dalloway*, qui restreignent tous deux la diégèse à une seule journée.

souligne).

A l'inverse, les oiseaux se hissent au-dessus de l'orage : « **Birds were sailing up there, ascending higher and higher. Infernal bird of Prometheus!** » (UV, p. 317). Lorsqu'Yvonne libère un aigle emprisonné dans sa cage, ce dernier s'élance dans le ciel. A son envol, correspondent les envolées lyriques d'Yvonne, son fol espoir de se libérer du poids du passé, le poids de la fracture entre deux êtres :

[...] Yvonne began to unfasten the cage. The bird fluttered out of it and alighted at her feet, hesitated, took flight to the roof of El Petate, then abruptly flew off through the dusk, not to the nearest tree, as might have been supposed, but up—she was right, it knew it was free—up soaring, with a sudden cleaving of pinions into the deep dark blue pure sky above, in which at that moment appeared one star. No compunction touched Yvonne. She felt only an inexplicable secret triumph and relief : no one would ever know she had done this ; and then, stealing over her, the sense of utter heartbreak and loss. (UV, p. 320)

La succession d'un sentiment de triomphe et de soulagement mêlés puis d'une sensation de profond désespoir est à l'image du chronotope de la vie tel que le décrit Lowry : une série d'états contraires. Yvonne et Hugh semblent pris dans un tourbillon temporel dont la mécanique implacable ne peut les mener qu'à la mort mais avant cela, ils seront soumis aux ascensions puis aux chutes vertigineuses du manège qu'est la vie dans *Under the Volcano*. La « Máquina Infernal » est en effet un manège qui réapparaît à intervalles réguliers et qui vient ponctuer le déroulement temporel du roman comme si ce dernier faisait valser et tournoyer les mêmes lieux avec comme seule progression celle de l'approche de plus en plus précipitée de la « barranca ». La scène de la mort d'Yvonne en est un exemple saisissant. Alors qu'elle aperçoit le cheval prêt à fondre sur elle, surgit un tourbillon d'images et de souvenirs superposés, imbriqués, comme un flashback accéléré des moments marquants de sa vie. L'image qui revient sans cesse est celle de la roue, celle du manège, celle de la Ferris Wheel, celle de la révolution des astres :

The sky was a sheet of white flame against which the trees and the poised rearing horse were an instant pinioned— They were the cars at the fair that were whirling around her; no, they were the planets, while the sun stood, burning and spinning and glittering in the centre; [...] yet they were not constellations, but, somehow, myriads of beautiful butterflies, [...] the horse, rearing, poised over her, petrified in mid-air, a statue, somebody was sitting on the statue, it was Yvonne Griffaton, no, it was the statue of Huerta, the drunkard, the murderer, it was the Consul, or it was a mechanical horse on the merry-go-round, the carousel, but the carousel had stopped and she was in a ravine down which a million horses were thundering towards her, and she must escape, through the friendly forest to their house, their little home by the sea. (UV, pp. 335-336)

Le chronotope de la roue permet en effet de faire tournoyer différents lieux et différents moments, le manège de Quauahuac, la « Ferris wheel » ainsi que celui de Tomalin, la « Máquina Infernal » (« the cars at the fair », « the merry-go-round, the carousel »), les astres (« the planets »), les nuées de papillons, qui correspondent respectivement à différents moments de la journée, l'arrivée d'Yvonne à Acapulco dans une nuée de papillons, la journée à Quauahuac puis à Tomalin avec les manèges, et la mort d'Yvonne avec les astres.

Par ailleurs, le Consul qui perd la notion de tout ancrage temporel, ce qui nécessite un fort ancrage spatial afin de suivre l'évolution de l'intrigue. Et les notations temporelles sont donc exprimées le plus souvent par des objets :

(Several mescalitos later, and dawn in the Farolito) (UV, p. 40) (Several mescals later.) (UV, p. 38) The swimming pool ticked on. (UV, p. 73)

Le temps spatialisé se retrouve aussi chez Conrad avec, là encore, une sélection de scènes privilégiées.

Au lieu de s'attacher à une approche logico-temporelle désincarnée, il privilégie l'ancrage du personnage dans un temps intime, c'est-à-dire le temps tel qu'il le vit, le perçoit, le conçoit et non pas tel qu'il est a priori. Ainsi, dans *Lord Jim*, apparaît un refus du temps linéaire et chronologique pour faire place à un temps suspendu. Après le naufrage du Patna, Jim avoue être venu à Patusan pour oublier, autrement dit pour effacer le temps en quelque sorte. Il voit dans cette région enchantée le calme et la sérénité d'un temps « réconcilié », voire aboli : « [...] **the diffused light from an opal sky seemed to cast upon a world without shadows and without brilliance the illusion of a calm and pensive greatness** » (LJ, p. 268). Marlow à l'inverse en perçoit les failles : lui seul remarque les transformations de l'espace synonymes d'écoulement imperceptible du temps, la rivière qui s'assombrit, la nuit qui fait disparaître petit à petit les contours. Voici le passage qui suit la déclaration de Jim concernant son désir d'oublier :

The sun, whose concentrated glare dwarfs the earth into a restless mote of dust, had sunk behind the forest, and the diffused light from an opal sky seemed to cast upon a world without shadows and without brilliance the illusion of a calm and pensive greatness. I don't know why, listening to him, I should have noted so distinctly the gradual darkening of the river, of the air; the irresistible slow work of the night settling silently on all the visible forms, effacing the outlines, burying the shapes deeper and deeper, like a steady fall of impalpable black dust. (LJ, p. 268)

Ce passage reflète les impressions de Marlow et la vision d'un temps réconcilié est donc mise à distance puisque qualifiée d'« illusoire » (« the illusion of a calm and pensive greatness »). A l'inverse, l'existence d'un temps non pas immuable et protecteur mais frappé d'une mutabilité érosive et mortifère se fait sentir. Le temps est marqué par le changement (« gradual darkening of the river »), la dissolution et l'extinction (« effacing » et « burying »). Le temps symbolisé ici sous des formes spatiales ne cesse d'osciller entre mouvement et stase, vie et mort. Cette contradiction apparente se réduit si l'on accepte le fait que le temps et l'espace ont non seulement une réalité propre mais qu'ils sont aussi des modes d'appréhension du monde. Ceci est d'autant plus vrai lorsqu'il s'agit de fiction. Conrad le rappelle à sa manière lorsqu'il suggère que l'expérience seule nous permet d'appréhender le monde puisque, dès lors que l'on cesse tout mouvement, c'est l'existence même de ce monde qui est remise en cause : « **when I stood still all sound and all movement in the world seemed to come to an end** » (LJ, p. 281). C'est le franchissement d'espace qui donne l'impression, l'illusion peut-être, de l'écoulement du temps. Conrad est ici très proche des thèses de phénoménologues tels que Merleau-Ponty, qui affirme effectivement s'intéresser avant tout aux « **relations organiques du sujet et de l'espace, à cette prise du sujet sur son monde qui est l'origine de l'espace.** »⁴⁷⁴ même si ici il faudrait dire « **cette prise du sujet sur son**

monde qui est l'origine du temps ». De même, le fait de quitter le lieu de l'expérience semble remettre en cause son existence :

[...] all I had heard, and the very human speech itself, seemed to have passed away out into existence living only for a while longer in my memory, as though I had been the last of mankind [...] This was indeed one of the lost, forgotten, unknown places of the earth; I had looked under its obscure surface; and I felt that when to-morrow I had left it for ever, it would slip out of existence, to live only in my memory till I myself passed into oblivion. I have that feeling about me now; perhaps it is that feeling which has incited me to tell you the story, to try to hand over to you, as it were, its very existence, its reality the truth disclosed in a moment of illusion. (LJ, p. 281)

La narration ou la fiction ont alors ce pouvoir de fixer et d'étaler dans les phrases, sur la page, une expérience qui aurait disparu du fait de sa nature temporelle. L'écriture « spatiale », c'est aussi ce désir d'ancrage que ne procurent plus ni le temps ni le lieu réels ou représentés. Un passage de *The Shadow-Line* en témoigne tout particulièrement :

Here is an extract from the notes I wrote at the time. 'We have lost Koh-ring at last. For many days now I don't think I have been two hours below altogether. I remain on deck, of course, night and day, and the nights and the days wheel over us in succession, whether long or short, who can say ? All sense of time is lost in the monotony of expectation, of hope, and of desire which is only one: Get the ship to southward! Get the ship to southward! The effect is curiously mechanical; the sun climbs and descends, the night swings over our heads as if somebody below the horizon were turning a crank. It is the pettiest, the most aimless!... (SL, p. 117)

La ligne logico-temporelle ne permet plus de structurer l'expérience puisque la successivité absorbe les jours sans idée de progression ni impression de continuité temporelle (« all sense of time is lost »). Seuls l'affect et la sensation demeurent : l'attente (« expectation »), l'espoir (« hope ») et le désir (« desire »). Toute téléologie a disparu (« it is the pettiest, the most aimless »). La tenue du journal est présentée comme moyen d'inscription dans un monde qui ne le permet plus. Elle correspond à la visée que Conrad attribue à l'écriture : le sauvetage (« rescued fragment ») d'un moment fugitif (« a passing phase of life ») :

To snatch in a moment of courage, from the remorseless rush of time, a passing phase of life, is only the beginning of the task. The task approached in tenderness and faith is to hold up unquestioningly, without choice and without fear the rescued fragment before all eyes in the light of a sincere mood⁴⁷⁵.

Ce devoir de mémoire que Conrad attribue à l'écriture est d'autant plus poignant dans *The Shadow-Line* que le livre est dédié à tous les jeunes gens qui, comme Borys, le fils de Conrad, ont été marqués par la guerre de 14-18, physiquement et moralement, tous ceux dont les souffrances au jour le jour dans les tranchées ne sont pas susceptibles d'être racontées sous un mode historiographique traditionnel puisque le temps y était tout aussi

⁴⁷⁴ Maurice Merleau-Ponty, *Phénoménologie de la perception*, Paris : Gallimard/ Tel, 1945, p. 291.

⁴⁷⁵ *The Nigger of the Narcissus*, p. XLIX, c'est moi qui souligne.

lent et dépourvu d'événements que tragique. Néanmoins, le roman ne parle pas directement de la guerre et les liens entre l'expérience des jeunes soldats et celle du jeune capitaine ne sont que ceux d'un « sentiment identique »⁴⁷⁶ d'angoisse devant un temps existentiel absurde.

Dans *Voss*, une même impression d'un temps qui disparaît se traduit par l'utilisation d'images spatiales pour figurer le temps qui passe. Ainsi, dans un beau passage consacré au lever du soleil, les notations temporelles sont filtrées par des notations spatiales :

The rain was withdrawn temporarily into the great shapelessness, but a tingling of moisture suggested the presence of an earth that might absorb further punishment. First, an animal somewhere in the darkness was forced to part with his life. Then the grey was let loose to creep on subtle pads, from branch to branch, over rocks, slithering in native coils up on the surface of the waters. Now, liquid light was allowed to pour from great receptacles. The infinitely pure white light might have remained the masterpiece of creation, if fire had not suddenly broken out. (V, p. 282, c'est moi qui souligne)

Dans tout ce passage, le temps est perçu comme expérience phénoménologique du changement, c'est-à-dire l'enchaînement de différences qui se manifestent dans l'espace. Toutes les notations temporelles que nous avons soulignées sont reliées à un élément spatial : la pluie, la terre, l'animal qui meurt, le « gris », la « lumière liquide », le « feu » (l'apparition du soleil). Ce sont donc bien les changements constatés dans l'espace et le franchissement de l'espace qui correspondent à notre expérience phénoménologique du temps. Dans *Voss*, le temps n'est pour ainsi dire jamais mentionné comme tel, il est toujours suggéré par le biais de métaphores spatiales comme le parcours de distances ou la transformation de certains éléments de l'espace (plus ou moins grande sécheresse, changement de décor, etc.). Pour les aborigènes, le temps se divise en périodes de l'année propices à telle ou telle nourriture particulière et ils vivent dans le moment présent :

Then the men took their weapons, and the women their nets, and their dillybags, and children, and they all trooped away to the north, where at that season of the year there was much wild life and a plentiful supply of yams. The old man [Dugald] went with them, of course, because they were his people, and they were going in that direction. They went walking through the good grass, and the present absorbed them utterly. (V, p. 220)

Mais ces remarques sont tout aussi valables pour l'espace qui est conçu non pas de

⁴⁷⁶ Marlow fait part, dans une « Note d'auteur » en avant-propos, de ses scrupules à avoir dédié le roman aux jeunes soldats qui ont dû franchir la ligne d'ombres entre jeunesse et âge adulte dans de telles conditions. Il affirme qu'il ne s'agit que d'un « sentiment identique » et non d'un parallélisme puisque les deux expériences ne sont pas comparables en intensité : « Primarily the aim of this piece of writing was the presentation of certain facts which certainly were associated with the change from youth, care-free and fervent, to the more self-conscious and more poignant period of maturer life. Nobody can doubt that before the supreme trial of a whole generation I had an acute consciousness of the minute and insignificant character of my own obscure experience. There could be no question of any parallelism. That notion never entered my head. But there was a feeling of identity, though with an enormous difference of scale [...] » (SL, « Author's Note », p. 40).

manière abstraite mais en fonction de l'approvisionnement en nourriture. Pour les indigènes le chronotope prédominant est celui de l'alimentation : « ***It was afterwards learnt from Dugald that the party was on its way to eat the fruit of the bunya bunya.*** » (V, p. 210).

Les chronotopes permettent ainsi de dessiner une configuration globale de l'espace et du temps chez Conrad, Lowry et White : chronotope de la roue du temps et de la valse des lieux dans *Under the Volcano*, chronotope de l'immutabilité et du sur-place dans *Lord Jim* et chronotope d'un temps qui n'est que celui des éléments dans le « bush », terre, pluie, soleil, nourriture dans *Voss*. A chaque fois, c'est l'approche phénoménologique qui l'emporte sur une conception logico-temporelle. Après avoir étudié les repères spatiaux et les chronotopes, il reste une autre manifestation de la structuration spatiale à examiner : l'enchaînement des paragraphes et des chapitres.

c.011 Découpe des chapitres et paragraphes

Afin de configurer le récit sans tomber dans la ligne logico-temporelle propre à la « mise en intrigue », il s'agit d'opérer un lien entre chapitres qui ne soit plus d'ordre temporel mais d'ordre « spatial ». Le chapitre ou le paragraphe marque avant tout une rupture, une discontinuité qu'un récit logico-temporel assimilera dans sa configuration temporelle et qu'un récit à forte logique « spatiale » dépassera par le biais de motifs ou de lieux qui se répètent ou s'appellent.

Ainsi, *Voss* est construit sur un mouvement de bascule entre les chapitres et paragraphes centrés sur Sydney et ceux consacrés à l'expédition au désert. Cette dichotomie spatiale, temporelle et thématique se réduit dans une « structure spatiale » de parallèle et de contraste telle que la préconise Todorov⁴⁷⁷. La structure de *Voss* est d'une grande simplicité apparente puisqu'elle fait alterner deux espaces et deux temps essentiels, celui de Sydney et du monde bourgeois des Bonner d'une part et celui du désert et de l'expédition d'autre part. Les cinq premiers chapitres se passent à Sydney où se trouvent à la fois les Bonner et les futurs explorateurs. Ces cinq chapitres permettent de présenter successivement tous les membres de l'expédition, leurs préparatifs, ainsi que la famille Bonner étant donné que M. Bonner est le mécène de l'expédition. A partir du chapitre VI et jusqu'au chapitre XII, chaque chapitre est consacré respectivement à l'expédition puis à Sydney. Cette alternance de chapitres consacrés à l'une ou l'autre sphère semble tout d'abord s'inscrire dans une ligne logico-temporelle : les chapitres se répondent deux à deux en diptyques d'un chapitre au suivant et sur le mode

⁴⁷⁷ Après avoir défini « l'ordre logique et temporel », Todorov désigne « l'ordre spatial » comme présentant « une certaine disposition plus ou moins régulière des unités de texte » (cf supra, note 345). Cette définition semble vague et ceci pour une raison évidente : cette catégorie se définit exclusivement par opposition au mode logique et temporel. Les « relations spatiales » dont parle Todorov peuvent se produire à des niveaux multiples : celui du signifiant (mots, syntaxe, paragraphes), celui du signifié (thématique, symbolique) et en plus elles peuvent être d'un ordre très divers (contraste, parallélisme, gradation) : « Dans ses analyses de la poésie, [Jakobson] a montré que toutes les strates de l'énoncé, depuis le phonème et ses traits distinctifs, jusqu'aux catégories grammaticales et aux tropes, peuvent entrer dans une organisation complexe, en symétries, gradations, antithèses, parallélismes, etc., formant une véritable structure spatiale. » (*Poétique*, op. cit., p. 76).

d'un polyptyque sans fin à l'échelle du roman. Mais le lecteur se rend bien vite compte que les chapitres ne sont pas successifs et qu'ils se juxtaposent et se répondent sur les plans thématique et diégétique. La succession d'un chapitre au suivant ne se fait pas uniquement sur le mode de l'hiatus entre la ville et le désert, matérialisme et spiritualité, les Bonner et l'expédition, Laura et Voss mais aussi sur le mode du parallèle, de la continuité, de la fusion.

Les sept chapitres consécutifs consacrés à Sydney puis à l'expédition ne sont pas dénués d'échos. Ainsi la fin du chapitre VI annonce-t-elle le début du chapitre VII par contraste. Le chapitre VI était entièrement consacré à l'expédition et au bonheur de se trouver dans la propriété de Sanderson, « Rhine Towers », et il se clôt sur cette impression :

The demands Voss made on his freshly-formed relationship were frequent and consuming, but, although exhausted by an excess of sensuousness, it was a period of great happiness to him and, in consequence, of unexplained happiness to everyone else. (V, p. 155)

A l'inverse le chapitre VII commence avec le sentiment d'irritation de M. Bonner, impression qui disparaît avec le départ de l'expédition : « ***The source of irritation had been removed from Mr Bonner with departure of the expedition.*** » (V, p. 155). On a donc un lien thématique de contraste entre les deux chapitres qui permet de masquer le retour en arrière de la première étape de l'expédition (la propriété de Sanderson au chapitre VI) jusqu'au départ de l'expédition, relaté au chapitre V. Néanmoins, le reste du chapitre VII, malgré cette disjonction spatiale et temporelle, entre en résonance avec le chapitre VI puisqu'une même sensation de sensualité, de douceur de vivre, est évoquée. Laura passe tout son temps dans le jardin des Bonner, jardin rempli de roses qui évoque tout comme Rhine Towers une forme de Paradis perdu. Et la même expression est utilisée pour qualifier ce que ressentent Laura et Voss à quelques pages d'intervalle et dans deux chapitres différents : « ***it was a period of great happiness*** »⁴⁷⁸. Cet exemple parmi d'autres est un procédé stylistique récurrent chez White : un même syntagme permet de renforcer la structure à la fois binaire et fusionnelle du roman.

Le chapitre XIII en est un exemple privilégié. Il a beau être divisé en sept sections séparées par un astérisque, alternant scènes à Sydney et scènes dans le désert australien, la disjonction typographique entre une section et la suivante s'accompagnant d'une disjonction spatiale et temporelle, puisque de la maison des Bonner, on passe au désert et du temps minuté à un temps suspendu et vice-versa, les échos entre sections se multiplient. Ainsi la première section du chapitre n'est pas tant séparée de la deuxième que reliée à elle par ce que l'on pourrait appeler un « joint spatial » au sens où l'entend Joseph Frank : le paradigme du « désert » au propre et au figuré colmate la brèche dans la continuité temporelle. Le début de cette deuxième section mêle en effet la réalité du désert géographique australien (sujet de la deuxième section), au désert métaphorique et moral de Sydney incarné par la maison des Bonner (sujet de la première section) en un fondu-enchaîné audacieux : « ***So the party rode down the terrible basalt stairs of the***

⁴⁷⁸ La dernière phrase du chapitre 6 contient le syntagme suivant : « it was a period of great happiness for him » (V, p. 155). Quant au chapitre 7, un syntagme identique apparaît quelques paragraphes avant la fin du chapitre mais cette fois-ci à propos de Laura : « This was a period of great happiness. » (V, p. 164).

Bonner's deserted house, and onward. Sometimes the horses' hooves would strike sparks from the outcrops of jagged rock. » (V, p. 358, c'est moi qui souligne). Ce procédé cinématographique est caractéristique du roman, puisque d'une section à l'autre, Laura ne cesse de revivre les expériences de l'expédition, voire d'une ligne à la suivante, comme si on tombait dans un mode fantastique qui présenterait deux lignes parallèles, la vie des Bonner et celle de l'expédition avec des intrusions de la première dans la seconde. Quant aux trois derniers chapitres ils servent de « ***coda tripartite*** »⁴⁷⁹ avec un retour « ***au procédé d'alternance utilisé dans la partie centrale du roman*** »⁴⁸⁰ : « ***le chapitre quatorze se déroule à Sydney, le chapitre quinze à la campagne et le dernier chapitre nous ramène à l'endroit d'où nous étions partis*** »⁴⁸¹, Sydney.

Voss est un roman tout entier construit sur une gageure technique : parler de la relation intense qui relie deux personnages qui se trouvent à des milliers de kilomètres l'un de l'autre. Ce défi est résolu sur le mode d'une fusion « télépathique »⁴⁸² réelle ou rêvée. Voss et Laura ont tour à tour des visions qui leur permettent d'entrer en communication : ces visions s'apparentent fortement au courant de conscience à ceci près que la présence du fantastique brouille les repères. Pour que le lecteur s'y « retrouve » néanmoins, les enchaînements entre les courants de pensée de Voss et de Laura se font autour de points nodaux, le plus souvent des lieux privilégiés. Par conséquent, certaines scènes sont vécues simultanément et par Voss et par Laura, sur un plan toujours fantastique. C'est dans le jardin que Laura découvre la relation qui la lie à Voss au chapitre VII. La sensualité du jardin est emblématique de son propre état d'esprit et des images du « bush » viennent se superposer au jardin tout au long du chapitre. Deux espaces réels se mêlent, le jardin des Bonner et le « bush », et pour couronner le tout, les deux espaces sont reliés par un espace de projection et de rêverie que partagent les deux protagonistes, et qui fait que l'on passe d'un lieu à l'autre sans heurt. Ainsi, la contemplation de la servante Rose permet à Laura d'imaginer Voss :

'Now that the wind has died, let us take our walk in the garden, Rose,' decided the mistress. And the maid followed, trustingly. They would walk in the garden, in the dusk, by mysterious involved paths [...] Then, in the mysterious garden, obsessed by its harsh scents, she would be closest to the unborn child, and to the love of her husband. [...] In the evening garden, their trusting bodies glimmered together, always altering their shape, as the light inspired, then devoured. Or they would sit, and again it could have been the forms of the two women, looking at each other, as the one tried to remember the eyes of her

⁴⁷⁹ David Coad, *Prophète dans le désert, Essais sur Patrick White*, Villeneuve d'Ascq (Nord) : Presses Universitaires du Septentrion, 1997, p. 28.

⁴⁸⁰ *Ibid.*

⁴⁸¹ *Ibid.*

⁴⁸² « White goes beyond naturalistic verisimilitude and invites a "willing suspension of disbelief" as he shows a telepathic communion of spirits. » (James McAuley, « The Gothic Splendours : Patrick White's *Voss* », in G. A. Wilkes [éd.], *Ten Essays on Patrick White*, Sydney : Angus and Robertson Publishers, 1970, p. 40).

husband. If she could have looked deeper, deeper, deep enough. (V, p. 227)

Dans tout ce passage, le lecteur ne sait plus très bien si le narrateur parle des deux femmes ou de Laura et de Voss, ou des deux à la fois. Les « corps confiants » (« trusting bodies »), les deux personnes qui s'assoient (« or they would sit ») pourraient être Rose et Laura ou bien Voss et Laura. Dans *Voss*, comme dans nombre de romans de Conrad, l'action véritable se déroule dans une conscience :

Ce que Conrad, qui avait trouvé son sujet et sa manière dès son coup d'essai avec la Folie Almayer, voyait confirmé et éclairci par l'exemple et la maîtrise d'Henry James, c'était que, quelle que fût l'action apparente et matérielle, la vraie se déroulait dans une conscience et constituait son histoire⁴⁸³.

Souvent, le lecteur a effectivement l'impression de pénétrer dans « l'espace mental » des personnages, dans leur conscience ou rêverie, ce qui permet de passer de manière souple d'un chapitre au suivant et d'un paragraphe au suivant, même lorsqu'il y a discontinuité temporelle et spatiale. Dans *Under the Volcano*, cette fluidité n'est pas aussi nette mis à part dans les moments de monologue intérieur et l'impression prédominante est plutôt celle d'un enchaînement sur le mode du contraste d'un chapitre au suivant, contraste en les différents points de vue des personnages.

Dans *Under the Volcano*, chaque chapitre est nettement distinct du précédent et suivant puisque chaque chapitre correspond au point de vue précis d'un personnage différent. De plus, Lowry renforce l'impression d'isolement de chaque personnage en supprimant les liens temporels et spatiaux entre chapitres qui étaient présents dans le manuscrit de 1940 : « *When Lowry rewrote his novel, he heightened the reader's sense of the characters' dislocation and isolation by cutting all the direct temporal and spatial links between chapters* »⁴⁸⁴. Sherrill Grace donne alors deux exemples frappants, les transitions entre chapitres VIII et IX et IX et X. Le chapitre VIII se termine sur une constatation indifférente et néanmoins ironique des faits : le vol supposé de l'argent de l'Indien gisant, sa mort prochaine et le fait que tous les passagers du bus s'en lavent les mains. Le chauffeur et le voleur présumé vont même prendre un verre dans une taverne au nom on ne peut plus ironique compte-tenu des circonstances, le « Todos Contentos y Yo También » :

[...] the twin doors of the tavern swung to :—it had a pretty name, the Todos Contentos y Yo También. The Consul said nobly : “Everybody happy, including me.” And including those, Hugh thought, who effortlessly, beautifully, in the blue sky above them, floated, the vultures—xopilotes, who wait only for the ratification of death. (UV, p. 253)

Cette mort de l'Indien acceptée, « ratifiée »⁴⁸⁵, vient corroborer les remarques amères de Hugh sur la politique de l'autruche adoptée par les nations démocratiques telles que la Grande-Bretagne et la France vis-à-vis des pratiques fascistes en général, l'annexion des

⁴⁸³ Jean Jacques Mayoux, *Vivants Piliers, Le roman anglo-saxon et les symboles*, Paris : Julliard, 1960, 296p., p. 147.

⁴⁸⁴ Sherrill Grace, *The Voyage that Never Ends, Malcolm Lowry's Fiction*, Vancouver : University of British Columbia Press, 1982, p. 39.

⁴⁸⁵ Ce sont là les tout derniers mots du chapitre, ce qui leur donne un poids d'autant plus fort.

Sudètes sur le plan international avec les accords de Munich, et la prise de pouvoir de milices fascistes toutes puissantes au Mexique. Sur le plan textuel, l'attitude de non-interférence et d'indifférence se voit confirmée par le changement brutal de registre dès les premières lignes du chapitre suivant : une rupture spatiale et temporelle s'opère sans la moindre transition. Du bas-côté de la rue et de la scène de l'Indien gisant, on passe à la fêria de Tomalin un peu plus tard. Le chapitre IX commence *in medias res* alors que la fête bat son plein :

Arena Tomalín... What a wonderful time everybody was having, how happy they were, how happy everyone was ! How merrily Mexico laughed away its tragic history, the past, the underlying death ! (UV, p. 254)

Le seul lien entre les deux chapitres est d'ordre symbolique : c'est celui de la mort puisque la fêria c'est avant tout la mise à mort du taureau qui apparaît dès le septième paragraphe : « a merry bull » (UV, p. 255). D'ailleurs, la quatrième phrase du chapitre se termine sur l'évocation de la mort sous-jacente : « the underlying death ». Du point de vue politiquement averti de Hugh qui informait tout le chapitre VIII, on passe au point de vue plus léger d'Yvonne qui domine tout le chapitre IX. L'intervention du narrateur a disparu. Alors que dans la version de 1940, on voyait au début du chapitre IX Yvonne, Hugh et le Consul arriver ensemble à Tomalin puis essayer de téléphoner aux urgences, ici la disjonction spatiale, temporelle et causale est totale. Dans la version de 1940, le début du chapitre IX était la suite logique de la fin du chapitre VIII, alors que dans la version finale, le chapitre IX est une variation mélodique sur le même thème mais sous un autre mode, une autre tonalité. De même la transition du chapitre IX au chapitre X perd sa cohérence logico-temporelle par rapport à la version de 1940. Il n'est que de comparer les premières phrases des deux versions :

**« Finally they walked down toward the restaurant Salón Ofelia. » (version de 1940)
« "Mescal," the Consul said, almost absent-mindedly. » (UV, p. 281)**

D'une scène à l'extérieur où Yvonne, Hugh et le Consul observent un vieil indien en portant un autre, plus vieux et plus pauvre encore, on passe à une scène située dans une « cantina ». Dans la version de 1940, la première phrase du chapitre X sert de transition spatiale et temporelle entre les deux : « **Finally they walked down toward the restaurant Salón Ofelia** »⁴⁸⁶. Dans la version finale, cette précaution narrative est éludée pour mieux faire ressortir le point de vue du Consul qui gouverne le chapitre X.

On peut conclure dès à présent de l'analyse de ces deux exemples que la transition entre chapitres obéit à une architecture « spatiale » ou « architectonique » qui divise le roman en différents points de vue et lignes de force qui se répondent. Ainsi, les chapitres III et IV sont jumeaux : ils parlent de deux frères, Geoffrey et Hugh. Alors que le chapitre III est consacré à Geoffrey, le chapitre IV parle de Hugh mais ils se répondent. Le chapitre III parle de la déchéance de Geoffrey et débute sur ces mots : « **The tragedy, proclaimed, as they made their way up the crescent of the drive, no less by the gaping potholes in it than by the tall exotic plants [...]** » (UV, p. 65). Le chapitre IV commence par un télégramme destiné à Hugh puis celui-ci apparaît, si l'on peut dire, en chair et en os :

⁴⁸⁶ Cet extrait de la version manuscrite de 1940 est citée par Sherrill Grace dans *The Voyage that Never Ends*, op. cit., p. 40.

[...] Hugh Firmin [...] his brother's jacket balanced on his shoulder, one arm thrust almost to the elbow through the twin handles of his brother's small gladstone bag [...] eyes in my feet I must have, as well as straw, he thought, stopping on the edge of the deep pothole, and his heart and the world stopped too [...] (UV, p. 94)

On remarque que Hugh porte des affaires appartenant à son frère et l'adjectif « twin » appliqué aux poignées du sac ne fait que renforcer encore l'idée de gemellité par hypallage. De plus, le même mot de la tragédie, « pothole », substitut dérisoire mais non moins significatif de cet autre gouffre qu'est la « barranca » est utilisé dès les premières lignes. Les dés sont jetés. Le chapitre IV n'est qu'un autre aspect de la même tragédie, celle du Consul. Au terme de cette analyse de la structuration spatiale des romans de Conrad, Lowry et White, il apparaît que l'écriture spatiale révèle avant tout un espace-temps vécu, perçu, appréhendé par une conscience particulière, celle d'un personnage ou du narrateur et que c'est cette « vision » qui donne forme et structure au roman. On pourrait citer ici une remarque similaire de Malcolm Bradbury :

I began to write fiction on the assumption that the true enemies of the novel were plot, character, setting and theme, and having once abandoned these familiar ways of thinking about fiction, totality of vision or structure were really all that remained⁴⁸⁷.

Conrad, Lowry et White ont eux aussi décidé de renoncer aux catégories compositionnelles traditionnelles comme l'intrigue, le personnage, le milieu et la thématique. Ils ont dans le même temps abandonné une structuration logico-temporelle pour lui préférer le pouvoir unifiant d'une vision (« totality of vision »), d'une « structure » (« totality [...] of structure »), ce que nous appellerons structure « spatiale ». Et nous verrons que ce nouveau type de composition s'appuie sur un autre paradigme que celui de l'enchaînement, de la séquence et de la linéarité (la ligne logico-temporelle), soit celui de la juxtaposition, de la superposition et surtout de l'étoilement.

011II. L'étoilement du regard

On pourrait parler chez Conrad d'une esthétique de la sensation et non pas seulement du regard même si ce dernier occupe une place privilégiée. Conrad affirme en effet dans sa préface au *Nigger of the 'Narcissus'* (1896) que l'art se doit d'en appeler avant tout aux « sens » de l'auditeur :

All art, therefore, appeals primarily to the senses, and the artistic aim when expressing itself in written words must also make its appeal through the senses, if its high desire is to reach the secret spring of responsive emotions. It must strenuously aspire to the plasticity of sculpture, to the colour of painting, and to the magic suggestiveness of music—which is the art of arts⁴⁸⁸.

⁴⁸⁷ Cette remarque est tirée d'une interview de John Hawkes citée dans Malcolm Bradbury, *The Modern American Novel*, Londres : Penguin, 1983 (1992), p. 196.

⁴⁸⁸ *The Nigger of the Narcissus*, p. XLIX, c'est moi qui souligne.

Il poursuit en soulignant la nécessité de présenter le fragment d'expérience « rescapé » (« rescued fragment ») par le biais de sa couleur, de sa forme, de son mouvement :

To snatch in a moment of courage, from the remorseless rush of time, a passing phase of life, is only the beginning of the task. The task approached in tenderness and faith is to hold up unquestioningly, without choice and without fear the rescued fragment before all eyes in the light of a sincere mood. It is to show its vibration, its colour, its form; and through its movement, its form and its colour reveal the substance of its truth disclose its inspiring secret: the stress and passion within the core of each convincing movement⁴⁸⁹.

Mais il est à noter que cet attachement à la description d'un moment fugitif de la vie (« passing phase of life ») dans sa phénoménalité (« its vibration, its colour, its form ») rejoint une préoccupation plus traditionnelle, celle de la vérité. L'étape de l'expérience des sens est présentée comme intermédiaire, comme un tremplin vers une révélation herméneutique : « ***through its movement, its form and its colour reveal the substance of its truth disclose its inspiring secret: the stress and passion within the core of each convincing movement*** » (*ibid.*). Or, parmi tous les sens à la disposition de l'observateur, c'est celui de la vue qui est traditionnellement associé à la quête herméneutique dans la culture occidentale, puisqu'elle suggère que « ***pour dire vrai, il faut penser selon la mesure de l'oeil*** »⁴⁹⁰. L'approche avant tout visuelle que Conrad préconise ici s'inscrit dans le droit fil de cet attendu culturel : « ***[...] My task which I am trying to achieve is, by the power of the written word, to make you hear, to make you feel,—it is, before all, to make you see!*** »⁴⁹¹. D'une approche de la perception centrée sur l'ouïe (« make you hear ») et les sens en général (« make you feel »), on passe à une approche centrée sur le visuel (« make you see »). Conrad insiste dès la deuxième phrase de sa préface au *Nigger of the 'Narcissus'* (1896) sur la prévalence du visuel puisque sa définition de l'art repose sur une tentative de rendre justice à « l'univers visible » :

A work that aspires, however humbly, to the condition of art should carry its justification in every line. And art itself may be defined as a single-minded attempt to render the highest kind of justice to the visible universe, by bringing to light the truth, manifold and one, underlying its every aspect⁴⁹².

Il semble que pour Conrad comme pour James, le problème de la forme littéraire soit lié très étroitement à celui du champ de vision, à l'importance du regard du personnage et de

⁴⁸⁹ *Ibid.*, c'est moi qui souligne. Passage déjà cité un peu plus haut (cf note 475).

⁴⁹⁰ Blanchot met en garde contre cette association traditionnelle entre vision et vérité : « Parler, ce n'est pas voir. Parler libère la pensée de cette exigence optique qui, dans la tradition occidentale, soumet depuis des millénaires notre approche des choses et nous invite à penser sous la garantie de la lumière ou sous la menace de l'absence de lumière. Je vous laisse recenser tous les mots par lesquels il est suggéré que, pour dire vrai, il faut penser selon la mesure de l'oeil » (Maurice Blanchot, *L'entretien infini*, Paris : Gallimard, 1969, p. 38).

⁴⁹¹ *NN*, p. XLIX.

⁴⁹² *Ibid.*, p. XLVII.

l'artiste. James affirme en effet dans sa préface à *The Portrait of a Lady* que la « forme littéraire » c'est le regard :

***The spreading field, the human scene, is the "choice of subject" ; the pierced aperture, either broad or balconied or slit-like and low-browed, is the "literary form"; but they are, singly or together, as nothing without the posted presence of the watcher—without, in other words, the consciousness of the artist*⁴⁹³.**

A une forme littéraire classique calquée sur une ligne logico-temporelle se substitue alors une autre configuration du récit reposant sur l'importance du regard, qu'il s'agisse de celui du personnage, du narrateur ou encore du lecteur. Si l'on reprend la métaphore de l'« espace textuel du roman »⁴⁹⁴ utilisée par Kristeva, il semblerait qu'au lieu de réduire le cube représentatif du roman à la seule face des actants, voire même à la seule ligne des actants, ce que nous avons appelé ligne logico-temporelle, les romans de Conrad, Lowry et White réintroduisent du volume en réhabilitant les trois autres faces qui sont respectivement d'après Kristeva, celle de la narration⁴⁹⁵, celle du discours⁴⁹⁶ et celle du lecteur, et en déstabilisant le point de vue perspectiviste tout puissant de l'auteur. En effet, le roman classique, emblématisé dans l'analyse de Kristeva par un roman d'Antoine de La Sale, se présente comme un cube à trois faces dont la quatrième est éludée pour permettre au lecteur-spectateur de « voir » le roman se dérouler devant lui :

***[...] l'espace textuel du roman s'organise comme un espace scénique en forme de cube. Il ne s'agit plus de l'espace ambigu du carnaval où chacun jouait aussi le RÔLE de l'autre dans un jeu sans scène ni salle. Il s'agit de l'espace du théâtre italien dont la scène est séparée de la salle et reste isolée comme une plateforme DEVANT et AU FOND, une scène vers laquelle convergent les regards et de laquelle s'énoncent les discours. De la même façon, le lecteur se tient devant le texte romanesque duquel il est apparemment exclu, et qui se dresse devant lui comme un cube dont la quatrième face (enlevée) est la nôtre (celle des lecteurs). Le niveau de l'énoncé et le niveau de l'énonciation, médiatisés par les actants, présentent les trois faces du cube scénique qui s'ouvre vers la salle (vers le lecteur)*⁴⁹⁷.**

Le roman est donc un cube à quatre faces : celle du lecteur, masquée le plus souvent, et les trois faces visibles, celle de l'auteur/narrateur racontant l'histoire sur le mode du récit, celle du locuteur/personnage racontant sa propre histoire sur le mode du discours et celle des actants, ligne diégétique et logico-temporelle.

L'espace de ce cube [...] est TOTALISÉ, UN et UN SEUL contrôlé par le point de vue unique de l'Auteur qui domine tout le discours. De sorte que tout le volume

⁴⁹³ R. P. Blackmur (éd.) *The Art of the Novel : Critical Prefaces*, Londres : Charles' Scribner's Sons, 1934, p. 46.

⁴⁹⁴ Julia Kristeva, *Le texte du roman, Approche sémiologique d'une structure discursive transformationnelle*, Paris : Mouton, 1976, p. 185.

⁴⁹⁵ Kristeva entend par là la narration de l'Auteur.

⁴⁹⁶ Le plan du discours tel que Kristeva le définit ici est celui du discours que tiennent les personnages sur leur propre histoire.

⁴⁹⁷ Kristeva, *op. cit.*, pp. 185-186.

converge vers un point, toutes les lignes se rassemblent au fond dans lequel se tient l'Auteur. Ces 'lignes', ce sont les actants dont les énoncés tissent la représentation romanesque. Dans ce cube, l'espace du roman est donc l'espace de la perspective. [...] Il reste la représentation d'une ligne : celle des actants dont le spectacle 'ne veut rien avoir' avec les lecteurs, en se 'désolidarisant' aussi avec l'Auteur⁴⁹⁸.

Nous verrons au contraire que chez Conrad, Lowry et White, cet « espace de la perspective » est troublé par la présence de l'Auteur/narrateur ainsi que de l'auditeur/lecteur dans le champ de vision. Cette intrusion de l'auteur, du narrateur et du lecteur redonne son volume à la « ligne des actants » dont parle Kristeva, d'autant que ce qu'elle appelle face du discours, c'est-à-dire l'intervention au style direct des personnages, redouble elle aussi la narration et la représentation première de l'Auteur suggéré ou « impliqué »⁴⁹⁹.

a.011 Espace de la perspective et méthode scénique

A l'espace de la perspective dont parle Kristeva répond la métaphore théâtrale telle qu'elle est résumée par Blanchot :

L'idéal reste la représentation du théâtre classique : le narrateur n'est là que pour lever le rideau ; la pièce se joue, dans le fond, de toute éternité et comme sans lui ; il ne raconte pas, il montre, et le lecteur ne lit pas, il regarde, assistant, prenant part sans participer⁵⁰⁰.

Chez Conrad, Lowry et White, le point de départ semble effectivement visuel. Si l'on tient compte des déclarations de chacun, l'origine du roman est le plus souvent visuelle comme en témoigne la scène d'ouverture de *Heart of Darkness*, *Under the Volcano* et *Voss*.

Conrad déclare ainsi dans une lettre à Cunninghame Graham sur *Heart of Darkness* :
« [...] **you must remember that I don't start with an abstract notion. I start with definite images and as their rendering is true some little effect is produced** »⁵⁰¹.

[...] the scenic method [...] avoiding two ways whereby much narrative business concerning chronological matters had been done in earlier fiction: authorial intrusion or the extended use of bare historical summary. They also have one advantage in common: the scenic method's combination of the autonomy of the narrative with the fullness with which each scene is described makes the novel seem to be taking place in what can be called the reader's psychological

⁴⁹⁸ *Ibid.*, p. 186, c'est moi qui souligne.

⁴⁹⁹ Il s'agit de la célèbre expression de Wayne Booth dans *The Rhetoric of Fiction* (Chicago : The University of Chicago Press, 1961).

⁵⁰⁰ Blanchot, *L'entretien infini*, op. cit., p. 560.

⁵⁰¹ C. T. Watts (éd.), *Joseph Conrad's Letters to R. B. Cunninghame Graham*, Cambridge : Cambridge University Press, 1969, p. 116.

502

D'ailleurs la première mouture du paragraphe initial de *Lord Jim* était plus narrative contrairement à sa version finale *in medias res*. La comparaison des phrases inaugurales de *Lord Jim* est frappante à cet égard :

***All the white men by the waterside and the captains of the ships in the roadsteads called him Jim. He was over six feet and stared downwards at one with an overbearing watchfulness*⁵⁰³. (« Tuan Jim ») *He was an inch, perhaps two, under six feet, powerfully built, and he advanced straight at you with a slight stoop of the shoulders, head forward, and a fixed from-under stare which made you think of a charging bull.* (LJ, p. 45)**

Dans la première version, on est dans le domaine du récit tel que Benvéniste l'a défini : utilisation de la troisième personne du singulier et du prétérit pour raconter les événements comme s'ils se « racontaient eux-mêmes »⁵⁰⁴. Dans la version finale à l'inverse, c'est le discours qui prend le dessus avec l'intrusion du pronom personnel « you » qui souligne la situation d'interlocution alors que dans la première mouture, on avait l'indéfini « one ». Néanmoins, même dans la version initiale, le récit est perturbé par la marque de discours que constitue le pronom anaphorique objet « him », utilisé avant la présentation de son référent, « Jim ». Autrement dit le narrateur suppose connue de la part de ses auditeurs ou lecteurs l'existence de Jim. Ceci est encore plus net dans la version finale dont le premier mot est justement ce pronom anaphorique « He » : le roman s'ouvre sur l'apparition de Jim, ce qui suppose pour le lecteur un fort impact visuel⁵⁰⁵. Là encore le pronom anaphorique sujet « he » précède son référent et par conséquent son existence est supposée connue comme s'il apparaissait sous les yeux du lecteur tel un personnage qui entre en scène au théâtre. Alors que dans la version initiale, l'impact visuel de l'apparition de Jim était atténué par la médiation du contexte socio-professionnel, les « hommes blancs » et les « capitaines de navires », dans la version finale, le lecteur est soumis à cette « forte impression » que préconisaient Ford et Conrad : « [To get a character into fiction] you could not begin at his beginning and work his life chronologically to the end. You must first get him in with a strong impression, and then work backwards and forwards over his past. »⁵⁰⁶ Ford déclare là dans ses propres termes que la ligne logico-temporelle articulée sur les points nodaux de la naissance

⁵⁰² Ian Watt, *Conrad in the Nineteenth Century*, op cit., p. 287.

⁵⁰³ Il s'agit des premières phrases du manuscrit que Conrad avait alors appelé « Tuan Jim » (cité dans Watt, op. cit., p. 293).

⁵⁰⁴ Dans le récit, le narrateur disparaît et c'est l'événement qui prime : « Il faut et il suffit que l'auteur reste fidèle à son propos d'historien et qu'il proscrive tout ce qui est étranger au récit des événements (discours, réflexions, comparaisons). A vrai dire, il n'y a même plus alors de narrateur. [...] Les événements semblent se raconter eux-mêmes. Le temps fondamental est l'aoriste, qui est le temps de l'événement hors de la personne d'un narrateur. » (Emile Benvéniste, cf supra, note 349).

⁵⁰⁵ Ce fort impact visuel reflète bien le désir qu'a eu Conrad, lors de la rédaction, de rendre compte d'une impression visuelle marquante : « One sunny morning, in the commonplace surroundings of an Eastern roadstead, I saw his form pass by—appealing—significant—under a cloud—perfectly silent. Which is as it should be. It was for me, with all the sympathy of which I was capable, to seek fit words for his meaning. He was 'one of us' » (LJ, « Author's Note », p. 44).

(« beginning »), du déroulement chronologique (« chronologically ») et de la mort (« end ») n'était envisageable ni pour lui ni pour Conrad, mais que la composition du roman devait plutôt se calquer sur les « impressions » des personnages ainsi que des lecteurs. Ford affirme par conséquent qu'à la narration il faut préférer une autre forme de composition romanesque qui privilégie l'effet, c'est-à-dire « l'impression », que produit la vie :

« We agreed [...] that the general effect of a novel must be the general effect that life makes on mankind [...] »⁵⁰⁷ « [...] Since] we saw that Life did not narrate, but made impressions on our brains [...it followed that] a novel must therefore not be a narration, a report »⁵⁰⁸

D'autre part, dans la version finale du début de *Lord Jim*, le narrateur prend une épaisseur qui le fait apparaître sur la scène narrative plutôt que rester en dehors ou au-dessus de son récit. L'adverbe de modalité « perhaps » en témoigne, ainsi que l'hésitation « an inch, perhaps two ». Narrateur et narrataire, locuteur et auditeur sont présents sur la scène romanesque et redonnent volume et profondeur à la ligne logico-temporelle.

De même, dans *Heart of Darkness*, la situation d'interlocution est soulignée par l'emploi des pronoms personnels pluriels sujet et objet « we » et « us ». Là encore, ces pronoms anaphoriques renvoient à des personnages non encore identifiés, ce qui implique une situation de discours dans laquelle les auditeurs savent déjà de qui il s'agit : **« The sea-reach stretched before us like the beginning of an interminable waterway. [...] The Director of Companies was our captain and our host. We four affectionately watched his back as he stood in the bows looking to seaward. »** (HD, p. 27) Par ailleurs, le narrateur primaire transmet les propos de Marlow et l'interpellation que ce dernier effectue au moyen d'impératifs adressés à son auditoire (« Imagine » ou encore « think ») et par le biais de la deuxième personne du singulier :

Imagine the feelings of a commander of a fine—what d'ye call them—trireme in the Mediterranean [...] Or think of a decent young citizen in a toga—perhaps too much dice, you know [...] The fascination of the abomination [...] you know, imagine the growing regrets, the longing to escape, the powerless disgust, the surrender, the hate.' (HD, pp. 30-31, c'est moi qui souligne)

Dans *Heart of Darkness*, de multiples impressions visuelles se mêlent, celle de Marlow sur la Tamise à bord du vapeur racontant son histoire, celle de ce qu'a pu être la découverte de l'Angleterre pour un citoyen romain, et enfin celles qu'éprouvent les auditeurs de Marlow et les lecteurs du roman. La « méthode scénique » dont parle Ian Watt est donc déjà une méthode à scènes et tableaux multiples qui suppose de la part du lecteur une forte participation.

Une telle implication du lecteur est aussi encouragée par le début de *Under the Volcano*. Le roman ne débute pas tout de suite *in medias res* et néanmoins, après un bref tour d'horizon, une description panoramique de Quauahuac qui vient se resserrer sur

⁵⁰⁶ Ford Madox Ford [Hueffer], *Joseph Conrad: A Personal Remembrance*, Londres: Duckworth, 1924, p. 290.

⁵⁰⁷ *Ibid.*, p. 180.

⁵⁰⁸ *Ibid.*, p. 290.

deux personnes attablées à une terrasse de café (« *two men in white flannels sat on the main terrace drinking anis* » (UV, p. 4), un dialogue s'instaure : « *—I meant to persuade him to go away and get dealcoholisé,*” *Dr Vigil was saying* » (Ibid.). Or le référent de « him » est encore inconnu du lecteur alors qu'il s'agit en fait du protagoniste central du roman, le Consul. Le lecteur est donc là aussi intrigué, et porté à élucider les données manquantes. Cette technique « scénique » est propre au roman tout entier. En effet, Sherrill Grace, après avoir comparé les premiers manuscrits de *Under the Volcano* et la version finale, explique que Lowry partait de scènes comme celle de l'indien mort ou de la corrida puis qu'il brodait autour. Elle ajoute aussi que ces blocs pouvaient alors bouger dans l'agencement global du roman :

Lowry's creative method was architectural. Beginning with a key block or episode in a chapter—for example, the peon in 8, the bullthrowing in 9, or Laruelle's conversation with Bustamente in 1—Lowry worked outward on either side of his foundation. The manuscript versions of the novel, as well as Lowry's notes, illustrate this process clearly. Frequently Lowry worked upon several versions of a sentence, paragraph, or episode concurrently. Once sections of a chapter were satisfactory, he would begin to shift them around within the chapter or even from chapter to chapter until they fitted properly⁵⁰⁹.

Il est vrai que de nombreuses scènes ont un fort impact visuel et symbolique comme celle lors de laquelle Laruelle brûle la lettre du Consul, ou bien lorsque le Consul et Yvonne se retrouvent et s'affrontent au chapitre III, la scène où Hugh rase le Consul ou encore la découverte du journalier au bord de la route. Par ailleurs, au fur et à mesure des versions successives, Lowry a privilégié une structuration en chapitres qui réponde à une logique du point de vue. Alors que dans la première mouture du roman, le narrateur omniscient était roi, dans la version de 1941, ce sont les points de vue des personnages qui président à la division en chapitres, comme le fait remarquer Sherrill Grace :

It was not until 1941 that Lowry divided up the chapters according to the strict point of view of one or other of the characters, telling chapter 1 from Jacques' point of view, chapters 4, 6, and 8 from Hugh's, chapters 2, 9, and 11 from Yvonne's, and leaving the five remaining chapters to be perceived through Geoffrey's liquor-fogged eyes. [He shifted] the narration away from an intrusively omniscient narrator to a subtle combination of cryptic narrative voice and character point of view [...]⁵¹⁰.

Cette division des chapitres selon le point de vue est aussi celle adoptée par White dans *Voss* mais de manière plus binaire : il les divise entre scènes se déroulant à Sydney et scènes propres au désert. Le début du roman peut, par ailleurs, lui aussi être qualifié de « scénique ».

Voss débute en effet lui aussi *in medias res* et la composition est très théâtrale au sens où chaque mouvement de Laura ou de Voss est comparé, contrasté, opposé. Ainsi, la première scène présente leur première rencontre : Voss débarque à l'improviste chez les Bonner un dimanche matin alors qu'ils sont encore à la messe et Laura le reçoit dans

⁵⁰⁹ Sherrill Grace, *The Voyage that Never Ends*, op. cit., pp. 38-39.

⁵¹⁰ Ibid., p. 39.

le salon en attendant leur retour. Elle le considère avant tout comme un « étranger » (« a foreigner, V, p. 7) mais on apprend au cours du dialogue qu'elle est elle même une pièce rapportée puisqu'elle a été adoptée par Mr. et Mrs. Bonner : « **the niece was also, then, something of a stranger** » (V, p. 12). A ce premier point commun s'ajoute leur position symétrique dans la pièce : « **He had followed suit when she sat down. They were in almost identical positions, on similar chairs, on either side of the generous window. They were now what is called comfortable.** » (V, p. 12) Deux flashbacks s'ensuivent où chacun des protagonistes replonge dans ses souvenirs sous l'effet du bien-être occasionné par la pièce confortable des Bonner. Pour Laura, c'est un sentiment de « tranquillité » (« impression of tranquillity », V, p. 12) qui déclenche les souvenirs alors que pour Voss, c'est la torpeur occasionnée par le vin :

Not even the presence of the shabby stranger, with his noticeable cheekbones and over-large fingerjoints, could destroy the impression of tranquillity [...] Already she herself was threatening to disintegrate into the voices of the past.

His throat was suddenly swelling with wine and distance, for he was rather given to melancholy at the highest pitch of pleasure, and would at times even encourage a struggle, so hat he might watch. So the past now swelled in distorting bubbles [...]. (V, pp. 12-13, c'est moi qui souligne)

Plutôt que de plonger dans le récit des événements constitutifs de l'histoire et de la biographie respectives de Voss et de Laura, le narrateur omniscient part donc d'une « impression » ressentie par les deux protagonistes en présence pour justifier ces deux flashbacks intempestifs. S'il ne s'agit pas d'une esthétique purement théâtrale, la scène d'ouverture permet néanmoins une exposition détournée et comme « justifiée » par la situation. Là encore, comme pour Conrad, une telle méthode « scénique » permet de donner l'impression au lecteur que l'action se déroule sous ses propres yeux, dans sa conscience. Mais la thématique du regard et de la vision apparaît à la fois dans *Heart of Darkness*, *Under the Volcano* et *Voss* pour une autre raison essentielle : en tant que romans « herméneutiques », nombre d'articulations romanesques déroulent le fil d'une métaphore traditionnelle de la quête de la vérité et de la connaissance, celle de l'ombre et de la lumière.

b.011 Lumière et clair-obscur

Depuis Platon, la lumière est associée au Bien et à la Vérité : elle est une des manifestations sensibles de l'Idée. La scolastique médiévale toute imprégnée de thomisme voit aussi dans l'éclat une caractéristique de la beauté⁵¹¹. Cependant, chez Conrad, Lowry et White, la thématique de la lumière et de l'ombre héritée de Platon est remise en cause et nuancée. Les oppositions binaires qui avaient permis d'établir entre les choses une juste proportion sont très vite subverties et dépassées et l'écriture de Conrad, Lowry et White s'apparente en ce sens à une forme de déconstruction des

⁵¹¹ « La beauté consiste en un certain éclat et en une juste proportion. Ces deux éléments ont leur racine dans la raison, dont la fonction est d'apporter la lumière et d'établir entre les choses une juste proportion. » in J. Rassam, *Saint Thomas, l'être et l'esprit*, Paris : PUF, 1964, p. 164.

métaphores de la lumière. Ce travail de déconstruction est d'autant plus actif que le système politique occidental est fortement influencé par tout un discours sur la Civilisation et la supériorité morale et politique de l'Occident par rapport au reste du monde. Shaffer dans son livre sur le « discours de la civilisation »⁵¹² étudie les oeuvres de Conrad et de Lowry entre autres pour montrer qu'ils utilisent l'image paradoxale du flambeau aveuglant de la civilisation (« blinding torch ») : « *I believe that the fictions of Conrad, D. H. Lawrence, James Joyce, Virginia Woolf, and Malcolm Lowry refigure this "blinding torch"—this trope of civilisation's duplicity—in various shapes and guises, and to various ends.* »⁵¹³ Il montre que *Heart of Darkness* et *Under the Volcano* renversent les fausses dichotomies utilisées pour différencier la Civilisation du chaos ou de la barbarie :

The deconstructive side of Conrad's critique is carried out by reversing the metaphors used to distinguish civilization from jungle and by illustrating the ways in which the discourse of civilization is used to lie about and obfuscate reality, to obscure rather than illuminate that which it claims to describe. This reversal is accomplished by invoking a series of cliché dichotomies taken to represent the distinction between "civilisation" and "jungle," only then to confuse and undermine such distinctions : godly/ godforsaken, complex/ simple, mind/ body, language/ gesture, logic/ illogic, rational/ irrational, good/ evil, efficient/ inefficient, order/ chaos, sane/ insane, day/ night, white/ black, light/ dark, historic/ prehistoric, culture/ nature, industrial/ militant (pace Spenser's typology), and so forth⁵¹⁴.

Nous nous attacherons à l'étude plus systématique des oppositions binaires jour/nuit, blanc/noir et une autre que Shaffer aurait pu faire figurer ici : clair/confus.

011 Lumière et aveuglement

Dans *Heart of Darkness*, la lumière est tout d'abord celle qu'apportent les colonisateurs aux colonisés. Dans la propagande impérialiste de l'époque toute imprégnée de christianisme, la lumière était associée à la possibilité de salut pour les régions colonisées. Il n'est que de lire la déclaration de Leopold aux délégués de la Conférence Géographique Africaine pour annoncer la création de L'Association Internationale pour l'Exploration et la Civilisation en Afrique :

Le sujet qui nous réunit aujourd'hui est de ceux qui méritent au premier chef d'occuper les amis de l'humanité. Ouvrir à la civilisation la seule partie du globe où elle n'a pas encore pénétré, percer les ténèbres qui enveloppent des populations entières, c'est si j'ose le dire, une croisade digne de ce siècle de progrès⁵¹⁵.

La lumière, le feu sacré sont des attributs typiques de l'explorateur et d'ailleurs, Conrad lui-même verse dans ce symbolisme codifié dans son article « Geography and some

⁵¹² Brian W. Shaffer, *The Blinding Torch : Modern British Fiction and the Discourse of Civilisation*, Amherst : University of Massachusetts Press, 1993.

⁵¹³ *Ibid.*, p. 2.

⁵¹⁴ *Ibid.*, p. 66.

Explorers », et il finit son essai sur cette image, même s'il met sur le même plan ceux qui avaient de bons motifs et ceux qui en avaient de mauvais : « [...] **men great in their endeavour and in hardwon successes of militant geography ; men who went forth each according to his lights and with varied motives, laudable or sinful, but each bearing in his breast a spark of the sacred fire** »⁵¹⁶. La critique Andrea White cite à ce propos cette phrase de Ruskin qui, s'adressant à de jeunes étudiants d'Oxford, les enjoignait à faire de leur pays une source de lumière pour le monde entier : « **a royal throne of kings; a sceptred isle, for all the world a source of light, a centre of peace.** »⁵¹⁷ Cette propagande qui associe colonialisme, civilisation et lumière est aussi amplement représentée dans « An Outpost of Progress » et notamment lorsque Kayerts et Carlier découvrent un vieil exemplaire de journal :

They also found some old copies of a home paper. That print discussed what it was pleased to call "Our Colonial expansion" in high-flown language. It spoke much of the rights and duties of civilization, of the sacredness of the civilizing work, and extolled the merits of those who went about bringing light, and faith and commerce to the dark places of the earth. Carlier and Kayerts read, wondered, and began to think better of themselves.⁵¹⁸

La remarque ironique du narrateur souligne toute l'hypocrisie ou du moins toute la bêtise des deux protagonistes qui prennent la propagande colonialiste pour argent comptant. Dans *Heart of Darkness*, l'association entre lumière et civilisation apparaît au détour d'une toile. Kurtz a réalisé un petit tableau allégorique à ce sujet représentant une femme éclairant le monde des ténèbres au prix d'un aveuglement quant à ce qu'elle est supposée éclairer :

Then I noticed a small sketch in oils, on a panel, representing a woman draped and blindfolded, carrying a lighted torch. The background was sombre—almost black. The movement of the woman was stately, and the effect of the torchlight on the face was sinister. (HD, p. 54)

Cette femme est vraisemblablement une allégorie de la Civilisation et ce tableau est d'autant plus essentiel qu'il est le seul objet esthétique de la diégèse. Son interprétation peut, de manière oblique, s'appliquer au roman lui-même. Or cette femme emblématique de la civilisation, si elle apporte le flambeau salvateur, n'en reste pas moins les yeux bandés. Cette représentation d'une femme aux yeux bandés est tout-à-fait traditionnelle lorsqu'il s'agit de la Justice pour signifier une totale impartialité mais elle est pour le moins troublante pour une allégorie de la Civilisation. D'autre part, l'effet de la lumière est ici

⁵¹⁵ Cette citation est tirée du *Compte rendu des sessions des 12, 13 et 14 septembre 1876 de la Conférence Géographique Africaine à Bruxelles* dans *Les Politiques d'expansion impérialiste, 1949, p. 78* (elle a déjà été citée dans la première partie, cf note 346).

⁵¹⁶ Joseph Conrad, « Geography and some Explorers », *Last Essays*, Londres : Dent, 1926, p. 31.

⁵¹⁷ Andrea White, *Joseph Conrad and the Adventure Tradition, Constructing and Deconstructing the Imperial Subject*, Cambridge : Cambridge UP, 1993, 233p., p. 43.

⁵¹⁸ *Joseph Conrad, « An Outpost of Progress », Heart of Darkness and Other Tales, Oxford : Oxford University Press/World's Classics, p. 11.*

qualifié de « sinistre ». Dans *Heart of Darkness*, la lumière est en effet souvent associée à l'aveuglement, d'autant qu'elle est le plus souvent voilée par des brumes ou du brouillard : « **When the sun rose there was a white fog, very warm and clammy, and more blinding than the night** » (HD, p. 73). Elle reste néanmoins liée à la question herméneutique mais sur le mode paradoxal d'une vérité révélée et voilée à la fois, donnée à voir mais masquée dans le même temps :

But there was the fact facing me—the fact dazzling, to be seen, like the foam on the depths of the sea, like a ripple on an unfathomable enigma, a mystery greater—when I thought of it—than the curious, inexplicable note of desperate grief in this savage clamour that had swept by us on the river-bank, behind the blind whiteness of the fog. (HD, p. 77)

L'écume qui recouvre les profondeurs marines, la ride qui masque une énigme insondable, le voile blanc de brouillard derrière lequel se trouve la berge, autant d'images de vision brouillée, contrariée. Par hypallage, c'est l'aveuglement de Marlow et de l'équipage qui est suggéré. De même, la fiancée de Kurtz qui est du côté de la clarté et de la lumière est aussi du côté de l'aveuglement et du mensonge : « **a long time after I heard once more, not his own voice, but the echo of his magnificent eloquence thrown to me from a soul as translucently pure as a cliff of crystal** » (HD, p. 113). Marlow dit de son portrait qu'il donnait à voir une belle expression de sincérité (truthfulness) et les métaphores de la lumière sont une fois de plus utilisées : « **She struck me as beautiful—I mean she had a beautiful expression. I know that the sunlight can be made to lie, too, yet one felt that no manipulation of light and pose could have conveyed the delicate shade of truthfulness upon those features.** » (HD, p. 115). Dans la dernière scène, la fiancée de Kurtz attire toute la lumière alors que la nuit tombe progressivement⁵¹⁹. Le roman qui avait débuté sur la Tamise dans une « **immensité bienveillante de lumière immaculée** »⁵²⁰ se termine aussi sur la Tamise mais dans un « **coeur d'immenses ténèbres** »⁵²¹. Si dans cette dernière scène la fiancée attire toute la lumière à elle alors qu'elle reste dans l'ignorance et que seul Marlow prend conscience de l'obscurité qui descend, on peut en conclure que les mots ont ce pouvoir d'illuminer ce dont ils parlent même s'il s'agit alors d'un faux-semblant et l'on pourrait conclure avec cette phrase de *Lord Jim* :

For a moment I had a view of a world that seemed to wear a vast and dismal aspect of disorder, while, in truth, thanks to our unwearied efforts, it is as sunny

⁵¹⁹ « The room seemed to have grown darker as if all the sad light of the cloudy evening had taken refuge on her forehead. » (HD, p. 117) ; « [...] with every word spoken the room was growing darker, and only her forehead, smooth and white, remained illumined by the unextinguishable light of belief and love. » (HD, p. 118) ; « [I bowed] my head before the faith that was in her, that great and saving illusion that shone with an unearthly glow in the darkness, in the triumphant darkness from which I could not have defended her » (HD, p. 119) ; « By the last gleams of twilight I could see the glitter of her eyes, full of tears—of tears that would not fall. » (HD, p. 119) ; « her fair hair seemed to catch all the remaining light in a glimmer of gold. » (HD, p. 119). Toutes ces références associent la fiancée de Kurtz à la lumière mais à une lumière trompeuse qui relève autant de l'illusion que de la « foi » (« belief »).

⁵²⁰ Cette traduction est de Jean Deurbergue dans l'édition de la Pléiade, p. 46 (« a benign immensity of unstained light »).

⁵²¹ *Ibid.*, p. 150.

an arrangement of small conveniences as the mind of man can conceive. [...] words also belong to the sheltering conception of light and order which is our refuge. (LJ, p. 274)

Cependant le pouvoir qu'ont les mots d'apporter un semblant de lumière et d'« ordre » n'est qu'éphémère et les romans de Conrad en explorent les intermittences.

011 Lumière et ombre : intermittences et renversements

Le paradoxe dans *Heart of Darkness* tient au fait que Marlow tenait avant tout à entendre la voix de Kurtz plus encore qu'à le voir et pourtant l'éloquence de ce dernier est décrite en termes visuels :

I made the strange discovery that I had never imagined him as doing, you know, but as discoursing. I didn't say to myself, "Now I will never see him," or "Now I will never shake him by the hand," but "Now I will never hear him." [...] The point was in his being a gifted creature, and that of all his gifts the one that stood out preeminently, that carried with it a sense of real presence, was his ability to talk, his words—the gift of expression, the bewildering, the illuminating, the most exalted and the most contemptible, the pulsating stream of light, or the deceitful flow from the heart of an impenetrable darkness. (HD, p. 83, c'est moi qui souligne)

La voix de Kurtz est considérée comme « éclairante », comme « flot de palpitante clarté »⁵²² mais aussi comme « flot trompeur issu du cœur d'impénétrables ténèbres » et par conséquent comme antithétique de la lumière synonyme de vérité. L'ambiguïté de la voix de Kurtz en fait une source de lumière comme de ténèbres à l'image du récit de Marlow qui hésite entre lumière et ombre :

There was a pause of profound stillness, then a match flared, and Marlow's lean face appeared, worn, hollow, with downward folds and dropped eyelids, with an aspect of concentrated attention; and as he took vigorous draws at his pipe, it seemed to retreat and advance out of the night in the regular flicker of the tiny flame. The match went out. (HD, p. 83)

Tout le récit de Marlow n'a fait qu'osciller entre une image des agents de l'impérialisme comme porteurs du glorieux flambeau de la Civilisation, le « flambeau aveuglant » dont parle Shaffer à propos des romans de Conrad et une image des pays impérialistes emblématisés par Londres et l'embouchure de la Tamise, l'un des « coins obscurs de la terre », et Bruxelles comparée à un « sépulcre blanchi » (« ***a city that always makes me think of a whited sepulchre*** », p. 35). Cette image est directement inspirée de la Bible dans laquelle il est dit : « ***Woe unto you, scribes and Pharisees, hypocrites ! for ye are like unto whited sepulchres, which indeed appear beautiful outward, but are within full of dead men's bones, and of all uncleanness.*** »⁵²³ La blancheur de Bruxelles est entachée de la référence aux corps morts que Marlow découvrira par la suite dans les campements coloniaux. Londres est tout autant un endroit de l'ombre que de la lumière et sa lumière n'est que temporaire :

⁵²² *Ibid.*, p. 108.

⁵²³ Mathieu, 23 : 27.

'I was thinking of very old times, when the Romans first came here, nineteen hundred years ago—the other day... Light came out of this river since—you say Knights ? Yes; but it is like a running blaze on a plain, like a flash of lightning in the clouds. We live in the flicker—may it last as long as the old earth keeps rolling ! But darkness was here yesterday. (HD, p. 30)

Conrad renverse les oppositions binaires qui associent pays colonisateur (ici l'Angleterre) et clarté d'une part et pays colonisé (ici le Congo même s'il n'est jamais désigné explicitement comme tel) et ténèbres de l'autre : Conrad replace ces oppositions dans leur contexte historique et montre qu'elles sont réversibles si l'on se place à une autre époque. Il montre ainsi ce qu'elles ont d'idéologique si l'on entend par idéologie « **la représentation du rapport imaginaire que des individus d'une société donnée ont de leurs conditions réelles d'existence** »⁵²⁴. De même, dans *Lord Jim*, Jim, le « **prototype du Blanc aux cheveux blonds et aux yeux clairs** »⁵²⁵ est néanmoins explicitement comparé et contrasté avec Brown. Par ailleurs il est toujours présenté comme « sous un nuage » (« under a cloud »⁵²⁶) comme s'il était condamné à toujours apparaître avec une tache d'ombre au dessus de lui. Sur le plan vestimentaire et physique, il est blanc de pied en cap (« white from head to foot ») mais sur le plan éthique, il est loin d'être « blanc comme neige » et sa blancheur immaculée s'amenuise au point de devenir à peine un « minuscule point blanc » puis de disparaître comme le passage suivant en témoigne avec beaucoup d'ironie :

He was white from head to foot, and remained persistently visible with the stronghold of the night at his back, the sea at his feet, the opportunity by his side—still veiled. What do you say? Was it still veiled? I don't know. For me that white figure in the stillness of coast and sea seemed to stand at the heart of a vast enigma. The twilight was ebbing fast from the sky above his head, the strip of sand had sunk already under his feet, he himself appeared no bigger than a child—then only a speck, a tiny white speck that seemed to catch all the light left in a darkened world ... And suddenly, I lost him... (LJ, p. 291)

De même que la fiancée de Kurtz, Jim attire ici « **toute la lumière qui restait dans un monde enténébré** »⁵²⁷ et malgré tout, il échappe au regard de Marlow. Jean Deurbergue traduit d'ailleurs la dernière phrase comme suit : « **Et puis, soudain, je ne le vis plus...** »

⁵²⁴ Louis Althusser, « Idéologie et appareil d'Etat (notes de recherche) », *La Pensée*, 1970 (cité dans Louis Marin, *Utopiques : Jeux d'espace*, p. 18).

⁵²⁵ Gilles Menedalga, « Marlow, le regard et la voix, Approches d'une stratégie narrative », *Europe*, n°758759, 1992, p. 83.

⁵²⁶ Cette association systématique entre Jim et le nuage relève, semble-t-il, d'une écriture spatiale au sens où George Poulet la définit à propos de Proust : « Invariablement c'est dans un paysage minutieusement circonscrit par l'auteur, que se montre pour la première fois le personnage proustien. Dès le moment où il y apparaît, ce lieu, s'associant à lui, lui donne une note aussi distincte et reconnaissable qu'un leit-motiv wagnérien. » (Georges Poulet, *L'Espace proustien*, Paris : Gallimard/ Tel, 1963, p. 35). Néanmoins, la première description de Jim ne mentionne pas le nuage, seulement la récurrence de la préposition « under » : « He was an inch, perhaps two, *under* six feet, powerfully built, and he advanced straight at you with a slight stoop of the shoulders, head forward, and a fixed from-*under* stare which made you think of a charging bull. » (*LJ*, p. 45, c'est moi qui souligne).

⁵²⁷ Traduction de Jean Deurbergue dans la Pléiade.

(c'est moi qui souligne).

011 Le choix de l'ombre comme choix éthique

De même que dans *Heart of Darkness*, le problème de la vision et de la lumière permettait de se pencher sur l'idéologie impérialiste et sa propagande, dans *Under the Volcano*, la thématique de la lumière permet d'interroger la mécanique fasciste. Lionel Richard s'est penché plus particulièrement sur les présupposés de la propagande nazie et il rappelle que le nazisme prônait la clarté et la vérité : « **être allemand, c'est être clair** », « **être allemand, c'est être vrai** »⁵²⁸. Les brigades fascistes sont omniprésentes dans le roman et leur point de ralliement est justement synonyme de lumière puisqu'il s'agit de la taverne nommée le « Farolito » (le « petit phare »). Lowry remarque d'ailleurs, non sans ironie, que leur uniforme étincelant est supposé signifier que l'humanité sera sauvée :

The brasswork on the amazed policeman's uniform buckles caught the light from the doorway of the Farolito, then, as he turned, the leather on his sam-browne caught it, so that it was glossy as a plantain leaf, and lastly his boots, which shone like dull silver. The Consul laughed : just to glance at him was to feel that mankind was on the point of being saved immediately. (UV, p. 355)

Le Consul à l'inverse est l'homme du clair-obscur⁵²⁹ et de l'ombre comme si la lumière du soleil était justement synonyme d'aveuglement :

The Consul looked at the sun. But he had lost the sun : it was not his sun. Like the truth, it was well-nigh impossible to face ; he did not want to go anywhere near it, least of all, sit in its light, facing it. "Yet I shall face it." How? When he not only lied to himself, but himself believed the lie and lied back again to those lying factions, among whom was not even their own honour. (UV, p. 205)

Si l'attitude du Consul correspond à un refus de la quête de la lumière et de la vérité et à une plongée dans un mensonge après l'autre, cette allusion au mensonge rappelle étrangement la fin de *Heart of Darkness* qui se termine sur le mensonge de Marlow. Par ailleurs, le passage de *Under the Volcano* que nous venons de citer était précédé par les réflexions du Consul qui se demandait si le courage ne consistait pas à admettre sa défaite, l'échec à trouver cette lumière que constituerait une vérité ou une ligne de conduite : « **What if courage here implied admission of total defeat, admission that one couldn't swim, admission indeed (though just for a second the thought was not too bad) into a sanitorium ?** » (UV, p. 205). Le passage se poursuivait par l'évocation de l'absence de base qui lui permettrait de constituer une identité, une vérité : « **There was not even a consistent basis to his self-deceptions. How should there be then to attempts at honesty ? "Horror," he said. "Yet I will not give in." But who was I, how find that I, where had "I" gone ?** » (UV, p. 205). Le courage du Consul est peut-être de ne pas succomber aux facilités rhétoriques d'un discours qui prétend détenir la vérité et la lumière comme le fait le discours fasciste de l'époque. Il tient peut-être à ceci qu'il remet en cause une conception de l'identité trop évidente (« **But who was I, how find that I, where had "I" gone ?** ») et qu'il reconnaît la « part d'ombre » que recèle l'homme

⁵²⁸ Lionel Richard, *Le nazisme et la culture*, Paris : Maspéro, 1978, pp. 65-66.

⁵²⁹ Il se promène d'ailleurs sans cesse avec des lunettes noires, ce qui renforce encore la suspicion de sa qualité d'espion.

moderne.

L'[/i>éthique ...] ne formule aucune morale dans la mesure où tout impératif est logé à l'intérieur de la pensée et de son mouvement pour ressaisir l'impensé ; c'est la réflexion, c'est la prise de conscience, c'est l'élucidation du silencieux, la parole restituée à ce qui est muet, la venue au jour de cette part d'ombre qui retire l'homme à lui-même, c'est la réanimation de l'inerte, c'est tout cela qui constitue à soi seul le contenu et la forme de l'éthique⁵³⁰.

Le courage du Consul comme celui de Kurtz ou de Jim est peut-être de ne pas se voiler la face et d'admettre cette part d'ombre et d'« horreur » présente dans l'homme contrairement à une conception humaniste trop idéaliste. Jim n'était-il pas celui qui affirmait que personne ne peut dire ce qu'il aurait fait à sa place car chacun recèle en lui une part d'ombre et de mystère : « *You think me a cur for standing there, but what would you have done ? What ? You can't tell—nobody can tell.* » (LJ, p. 111). Marlow souligne alors que Jim lui a permis de voir et comprendre que toute vérité est aussi une question de conventions et que chaque homme comporte une part de lumière et d'ombre :

***It seemed to me I was being made to comprehend the Inconceivable—and I know of nothing to compare with the discomfort of such a sensation. I was made to look at the convention that lurks in all truth and on the essential sincerity of falsehood. He appealed to all sides at once—to the side turned perpetually to the light of day, and to that side of us which, like the other hemisphere of the moon, exists stealthily in perpetual darkness, with only a fearful ashy light falling at times on the edge. He swayed me. I own it, I own up. The occasion was obscure, insignificant—what you will : a lost youngster, one in a million—but then he was one of us [...] as if the obscure truth involved were momentous enough to affect mankind's conception of itself...'* (LJ, pp. 111-112, c'est moi qui souligne)**

Le fait que Jim en tant que représentant idéalisé de la classe des marins impérialistes (« one of us ») et « **prototype du Blanc aux cheveux blonds et aux yeux clairs** »⁵³¹ ait pu commettre une faute montre qu'en chaque homme, même le plus irréprochable en apparence, l'ombre et la lumière s'affrontent. Ceci suppose une remise en question des présupposés humanistes (« mankind's conception of itself ») similaire à celle qui caractérise la modernité d'après Foucault. Si la nouvelle éthique consiste à mettre à jour « **cette part d'ombre qui retire l'homme à lui-même** » comme le dit Foucault, alors la plongée du Consul dans les ténèbres de l'âme humaine et dans les sombres méandres des « cantinas » prend tout son sens. Pourtant, pour Lowry, le roman met en scène une lutte symbolique entre lumière et ombre : « **This novel is concerned with the guilt of man, with his remorse, with his ceaseless struggling toward the light under the weight of the past, and with his doom.** »⁵³² Il ajoute qu'il a souhaité situer son roman au Mexique pour cette raison : « **a good place [...] to set our drama of a man's struggle between the powers of darkness and light** »⁵³³. Cette terminologie qui oppose lumière et ombre est à la fois biblique, platonique, cabalistique⁵³⁴ et elle est toujours associée à

⁵³⁰ Michel Foucault, *Les mots et les choses*, op. cit., pp. 338-339.

⁵³¹ Expression de Gilles Menedalgo, cf supra, note 525.

⁵³² Malcolm Lowry, « Letter to Jonathan Cape », op. cit., p. 17, c'est moi qui souligne.

une quête gnoséologique. Mais Lowry la détourne en faisant du Consul un homme rongé non pas par le feu de la connaissance ou de la vérité mais par celui de l'alcool et de l'attirance pour les recoins sombres de l'âme. Le parcours initiatique du Consul l'amène dans des « cantinas » de plus en plus obscures où la vision se fait plus confuse et plus trouble. Alors qu'au début du roman, Yvonne le trouve dans le bar « Bellevue » (« Bella Vista bar »), il finit dans le « Farolito » au nom trompeur. Au lieu d'être un « petit phare », pour le Consul c'est un dédale de pièces de plus en plus sombres qui vient symboliser sa descente aux Enfers : il suit en effet la prostituée Maria dans l'enfilade de « **petites cabines à cloisons de verre, devenant de plus en plus exigües, de plus en plus sombres** » : « **the little glass-paned rooms, that grew smaller and smaller, darker and darker** » (UV, p. 347). D'ailleurs le « Farolito » a pour frère jumeau le bar « El Infierno » : « **El Infierno, that other Farolito** » (UV, p. 349). Dans *Under the Volcano*, la lumière n'est pas un symbole aussi présent que celui du feu, le feu de l'alcool qui brûle et au lieu d'éclairer, permet une plongée dans la déchéance.

Lumière et ombre : un doublon mythopoétique

Voss emblématise la dichotomie entre lumière et ombre qui caractérise le monde extérieur d'après White : « **the external world was no other than the dichotomy of light and darkness I sensed inside me.** »⁵³⁵ Le roman est en effet une exploration de la tentative blasphématoire et teintée d'hybris de Voss, à savoir de se prendre pour la Lumière, de se prendre pour Dieu. Le nom de « Voss » prononcé à l'allemande donne [fos], c'est-à-dire « phos », lumière en grec. Son double est Laura, présentée à l'inverse comme lunaire. Finalement, le roman raconte la fusion de ces deux contraires complémentaires et l'acceptation par Voss de son humanité et de cette « part d'ombre »⁵³⁶ qui le caractérise : son orgueil, son aveuglement, son désir pour Laura, sa violence dominatrice. Laura s'inquiète effectivement de l'attitude de Voss : « **It is the terrible Sun that he is imitating. That is what I must believe. It is a play. For anything else would be blasphemy.** » (V, p. 371). Aux yeux des autres membres de l'expédition Voss est l'élément incandescent au sens presque alchimique du terme : « **By some process of chemical choice, the cavalcade had resolved itself into immutable component parts. No one denied that Mr Voss was the first, the burning element, that consumed obstacles, as well as indifference in others.** » (V, p. 241). Harry voit également Voss dans un halo de lumière :

[...] they rode back and forth in their oblique ascent of the glaring hill, until the boy glanced up, and there was Voss, looking not at him, but forward into the

⁵³³ *Ibid.*, p. 19.

⁵³⁴ Lowry le note en passant dans sa lettre à Jonathan Cape : « The Cabbala is used for poetical purposes because it represents man's spiritual aspiration. The Tree of Life, which is its emblem, is a kind of complicated ladder with Kether, or Light, at the top and an extremely unpleasant abyss some way above the middle. » (*Ibid.*, p. 16).

⁵³⁵ Patrick White, *Flaws in the Glass, a Self-Portrait*, Londres : Jonathan Cape, 1981, p. 34.

⁵³⁶ Cf supra, note 530.

distance from a crag. As the lad stared at his leader, the sun's rays striking the surrounding rocks gave the impression that the German was at the point of splintering into light. (V, p. 246)

A l'inverse, Laura est une femme de l'ombre, la « femme brune » (« the brown woman », V, p. 159) ou la femme verte. Elle est associée à la terre et à la fertilité dans des symboles tels que les roses au chapitre VII ou l'herbe verte au chapitre VIII⁵³⁷. Lors du séjour de l'expédition dans la propriété de Sanderson, la nature est présentée comme fertile et sensuelle et Voss imagine son union avec Laura en termes de lumière :

But now the light had softened and was beginning to reveal more. Voss thought how he would talk eventually with Laura Trevelyan [...] through the marriage of light and shadow, in the infinite distances of that dun country of which he was taking possession, all finally, would be resolved. (V, p. 190, c'est moi qui souligne).

Plus loin, c'est en termes de mariage de la terre et de la lumière qu'il imagine son union avec Laura : « ***He thought about the woman whose consent was making her his wife. [...] He lay breathing gently in this union of earth with light.*** » (V, p. 213). Ce passage fait écho à d'autres extraits du roman où Voss est présenté comme la lumière qui féconde la terre :

Seated on his horse and intent on inner matters, [Voss] would stare imperiously over the heads of men, possessing the whole country with his eyes. In those eyes the hills and valleys lay still, but expectant, or responded in ripples of leaf and grass, dutifully, to their bridegroom the sun, till all vision overflowed with the liquid gold of complete union. (V, p. 155)

Mais le doublon mythopoétique lumière et ombre n'est tel que dans l'esprit de Voss car Le Mesurier, après avoir cru à la divinité de Voss, après l'avoir identifié à la lumière divine lors de l'orage, ironise sur la nature réelle de l'illumination que procure Voss. En effet, après l'intensité des éclairs pendant l'orage, c'est la douce clarté de la lune qui s'installe et Voss rentre dans la tente pour écrire dans son journal à la lumière d'une bougie :

[Le Mesurier] wo had carried the sun for a moment in his breast was frozen in his own moonlight. His teeth were tumbling like lumps of sugar. Any hope of salvation was, ironically, an earthly one, a little smudge of light from a candle-end, from behind a skin of canvas, at the foot of the hill. More ironically still, the light came from the tent of Voss, who was writing in his journal, like a methodical man. (V, p. 251)

L'illumination est donc dévalorisée par la faiblesse du rayonnement de la bougie et l'allusion au caractère « méthodique » de Voss qui est bien de l'image traditionnelle de l'homme inspiré. La vision qu'offre le roman s'éloigne petit à petit d'une vision solaire et présomptueuse pour une vision lunaire, toute en nuances. Il en est d'ailleurs de même dans les romans de Conrad où l'on devrait parler d'une vision en demi-teintes, notamment du fait que la vision a tendance à s'effacer devant la parole.

011 Une vision brouillée

⁵³⁷ Dès le chapitre 7 il est fait référence au rire « vert » de Laura : « Laura's glistening, green laughter » (V, p. 158). Quant aux roses, elles lui sont personnelles : « the flesh of roses was becoming personal » (V, p. 158).

En effet, comme le fait remarquer Said, on entend et on parle plus de Kurtz et de Jim qu'on ne les voit⁵³⁸. Said en donne pour preuve les descriptions de leur aspect extérieur qui restent soit énigmatiques soit disproportionnées. Lorsque Marlow déclare voir Kurtz comme pour la première fois, il est frappant de noter qu'il ne voit rien en réalité puisque Kurtz est absent et que Marlow est en fait en train de l'imaginer à partir des propos que tiennent sur lui le directeur de l'avant-poste et son oncle. En outre, même dans sa vision imaginaire, il ne voit rien d'autre que le dos de Kurtz et son visage tourné :

I seemed to see Kurtz for the first time. It was a distinct glimpse: the dugout, four paddling savages, and the lone white man turning his back suddenly on the headquarters, on relief, on thoughts of home—perhaps; setting his face towards the depths of the wilderness, towards his empty and desolate station. (HD, p. 64)

Lorsque Marlow aperçoit réellement Kurtz pour la première fois, ce qu'il voit semble un paradoxe, un vivant qui a l'air d'un mort, d'un fantôme, un homme nommé Kurtz (ce qui signifie « petit » en allemand) et qui malgré tout fait dans les deux mètres dix, une bouche grande ouverte qui donne des ordres qu'on n'entend pas. La vision a alors tout d'un leurre :

I could not hear a sound, but through my glasses I saw the thin arm extended commandingly, the lower jaw moving, the eyes of that apparition shining darkly far in its bony head that nodded with grotesque jerks. Kurtz—Kurtz—that means short in German— don't it ? Well, the name was as true as everything else in his life—and death. He looked at least seven feet long. [...] I saw him open his mouth wide—it gave him a weirdly voracious aspect, as though he had wanted to swallow all the air, all the earth, all the men before him. A deep voice reached me faintly. He must have been shouting. (HD, p. 99)

De même lorsque Marlow aperçoit Jim, ce dernier n'est pas plus tangible ni concret : « ***for me that white figure in the stillness of coast and sea seemed to stand at the heart of a vast enigma*** » (LJ, p. 291). Il est vrai que le sujet des récits de Conrad n'est pas quelque chose de facile à voir ainsi que Said le souligne : « ***Their subject is illusory or shadowy or dark: that is, whatever by nature is not easy to see*** »⁵³⁹. A cette impasse narrative, Marlow trouve une issue teintée d'ironie : léguer son discours aux auditeurs et leur suggérer de combler les lacunes de la vision par leur propre imagination. D'une manière similaire, on peut dire que Conrad laisse aux soins de son lecteur de tenir le rôle d'écran sur lequel projeter la vision brouillée du roman.

c.011L'auditeur/lecteur comme écran de vision

Ainsi, dans *Heart of Darkness* Marlow interrompt-il son récit pour expliquer son désarroi et sa difficulté à visualiser Kurtz et interpeller son auditoire :

[...] Kurtz whom at the time I did not see—you understand. He was just a word for me. I did not see the man in the name any more than you do. Do you see the

⁵³⁸ Edward Said, « The Presentation of Narrative » dans *The World, the Text, and the Critic*, Cambridge (Massachusetts) : Harvard University Press, 1983, p. 94.

⁵³⁹ Said, *op. cit.*, p. 95.

story ? Do you see anything ? It seems to me I am trying to tell you a dream [...] 'Of course in this you fellows see more than I could then. You see me, whom you know... It had become so pitch dark that we listeners could hardly see one another. (HD, pp. 57-58)

L'affirmation selon laquelle les auditeurs sont susceptibles d'une vision plus conséquente du fait de leur extériorité et de leur contact visuel direct avec Marlow (« *in this you fellows see more than I could then. You see me, whom you know* ») semble d'autant plus sujette à caution qu'elle est interrompue par trois points de suspension et commentée ironiquement par la phrase suivante : « *It had become so pitch dark that we listeners could hardly see one another* ». Si les auditeurs n'arrivent même pas à se voir entre eux, il en est forcément de même pour ce qui est de voir Marlow. Néanmoins, les auditeurs ont un recul supplémentaire du fait de leur non-implication dans l'histoire racontée qui leur permet de « *rassembler la multiplicité* » du récit de Marlow de même que le lecteur, en l'absence d'une intention d'auteur clairement exprimée, est le *lieu* où l'unité du texte se produit, où la « *multiplicité [du texte] se rassemble* » :

[...] le lecteur est l'espace même où s'incrinvent, sans qu'aucune ne se perde, toutes les citations dont est faite une écriture ; l'unité d'un texte n'est pas dans son origine, mais dans sa destination, mais cette destination ne peut plus être personnelle : le lecteur est un homme sans histoire, sans biographie, sans psychologie ; il est seulement ce quelqu'un qui tient rassemblées dans un même champ toutes les traces dont est constitué l'écrit.⁵⁴⁰

La terminologie spatiale de Barthes (« espace », « champ », « traces ») correspond à une conception « spatiale » du texte et surtout de la lecture. La lecture permet en effet d'organiser l'espace textuel d'une manière propre à chaque lecteur et plus éclairante éventuellement. C'est pourquoi Marlow semble s'en remettre dans *Lord Jim* au jugement de ses lecteurs :

He existed for me, and after all it is only through me that he exists for you. I've led him out by the hand; I have paraded him before you. Were my commonplace fears unjust ? I won't say—not even now. You may be able to tell better, since the proverb has it that the onlookers see most of the game. (LJ, p. 208)

Quand bien même ni les auditeurs ni les lecteurs de Marlow n'arriveraient à une vision plus claire, ni à un jugement plus définitif, Marlow, et par conséquent Conrad, auraient réussi à suggérer une impression visuelle forte qui est l'objectif affiché de Conrad :

So the thing is vivid—and seen ? It is good news to me, because, unable to try for something better, higher, I did try for the visual effect. And I must trust to that for the effect of the whole story from which I cannot evolve any meaning—and have given up trying⁵⁴¹.

La tâche n'est cependant pas aisée du fait du fossé qui sépare langage et vision : « *All this happened in much less time than it takes to tell, since I am trying to interpret*

⁵⁴⁰ Barthes, *Le bruissement de la langue*, op. cit., p. 69, c'est moi qui souligne.

⁵⁴¹ Cette phrase concernant *The Rescue* est valable tout autant pour *Heart of Darkness* ou *Lord Jim*. Elle est tirée d'une lettre de Conrad à Garnett (Edward Garnett [éd.], *Letters from Conrad, 1895 to 1924*, Londres : Nonesuch Press, 1928, p. 141).

for you into slow speech the instantaneous effect of visual impressions. » (LJ, p. 48). On rejoint ici les thèses de Lessing qui se plaint de ne rien voir lorsque le poète essaie de décrire une belle femme alors qu'un peintre saurait en représenter la beauté : « **Mais chez le poète, je ne vois rien et je ressens avec dépit la vanité de mes plus grands efforts pour voir quelque chose.** »⁵⁴² Il suggère donc au poète de décrire non la chose mais l'effet produit : « **Ce qu'Homère ne pourrait décrire analytiquement, il nous le révèle par l'effet produit. Peignez-nous, poètes, le plaisir, l'attraction, l'amour, le ravissement que crée la beauté, et vous aurez peint la beauté elle-même.** »⁵⁴³ Ainsi un art aussi consécutif que la poésie ou la prose peut suggérer l'effet de simultanéité de la vision. Ne pouvant décrire le caractère d'inquiétante étrangeté de ce qu'il a vu et entendu lors de son expédition étant donné qu'il utilise des mots « de tous les jours », Marlow décrit avant tout ses impressions :

I've been telling you what we said—repeating the phrases we pronounced—but what's the good? They were common everyday words—the familiar, vague sounds exchanged on every waking day of life. But what of that? They had behind them, to my mind, the terrific suggestiveness of words heard in dreams, of phrases spoken in nightmares. (HD, p. 108).

Le récit de Marlow lui-même devient performatif, « suggestif » : il ne donne pas à voir, il fait voir ; il ne reproduit pas le visible, « il rend visible. »⁵⁴⁴ Ceci est d'autant plus frappant chez Conrad que ce qu'il donne à voir est trompeur et qu'il veut nous amener au contraire à aller voir du côté de ce qui reste caché. Son esthétique en ce sens s'approche d'une forme de distanciation, de déconstruction. Lorsqu'on lit *Heart of Darkness*, l'impression prédominante n'est pas celle d'hypotypose mais au contraire d'une vision brouillée du fait d'une subjectivité percevante. L'hypotypose est ce procédé stylistique qui consiste à décrire une scène avec tant de précision et de talent que le lecteur puisse l'imaginer comme s'il la regardait. La lecture de passages descriptifs de *Heart of Darkness*, à l'inverse, nous donne une impression forte d'implication du personnage dans l'espace mais ce dernier reste très vague, voire abstrait. Dans *Heart of Darkness*, la récurrence d'adjectifs négatifs comme « unscrutable » brouille les contours du paysage. Il ne s'agit plus d'une esthétique du voir mais de l'aveuglement, du droit de ne pas voir. L'adjectif « scrutable » à lui seul ne suffit pas à déterminer un ensemble doté d'une forte puissance évocatoire ou visuelle puisqu'il n'est pas limitatif. En un sens tout le visible en fait partie, l'adjectif recouvre donc une réalité infinie et non pas le tableau fini d'un paysage particulier. Son antonyme « unscrutable » est encore moins suggestif puisqu'il nie un ensemble infini : en un sens il est doublement infini et indéterminé. De tels adjectifs semblent avant tout saper l'entreprise représentationnelle du récit. Au lieu de cadrer et de fermer l'espace, ils l'ouvrent, voire même le décuplent, au risque d'un obscurcissement total. Le paradoxe de l'écriture conradienne est qu'elle « rend visible » l'invisible, qu'elle

⁵⁴² Lessing, *Laocoon*, op. cit., p. 146.

⁵⁴³ *Ibid.*, pp. 150-151.

⁵⁴⁴ « L'art ne reproduit pas le visible ; il rend visible. » (Paul Klee dans « Credo du créateur » de 1920, *Théorie de l'art moderne*, édition et traduction établies par Pierre-Henri Gonthier, Paris : Gallimard/ Folio/Essais, 1998 [©Denoël, 1964], p. 34).

incite le lecteur à se méfier des apparences trop évidentes, trop « lumineuses » et à aller voir du côté des zones d'ombres.

d.011 Une esthétique de la vision comme distanciation

Donner à voir pour Conrad comme pour Althusser, c'est mettre à jour l'idéologie dans laquelle baigne l'oeuvre d'art, c'est susciter ce que Brecht appelle une opération de distanciation. C'est pourquoi Althusser utilise le terme de « prise de distance » pour rendre compte de l'effet de l'art :

Ce que l'art nous donne à « voir », nous donne donc dans la forme du « voir », du « percevoir » et du « sentir » (qui n'est pas la forme du connaître), c'est l'idéologie dont il naît, dans laquelle il baigne, dont il se détache en tant qu'art, et à laquelle il fait allusion. [...] une vue qui suppose un recul, une prise de distance intérieure sur l'idéologie même dont leurs romans sont issus.⁵⁴⁵

Conrad affirme dans *A Personal Record*, que le but de la création ne peut être éthique, qu'il est en fait purement « spectaculaire » :

The ethical view of the universe involves us at last in so many cruel and absurd contradictions, where the last vestiges of faith, hope, charity, and even of reason itself, seem ready to perish, that I have come to suspect that the aim of creation cannot be ethical at all. I would fondly believe that its object is purely spectacular: a spectacle for awe, love, adoration or hate, if you like, but in this view and in this view alone never for despair! Those visions, delicious or poignant, are a moral end in themselves. (PR, p. 90)

Le caractère « spectaculaire » du monde ne va pas sans relation « spéculaire » au sens où il doit se refléter dans quelque conscience, celle du poète ou du romancier en particulier. Elle seule saura refléter les miroitements et les reflets changeants d'un monde dont les formes évoluent. Le monde est une forme qui évolue et la conscience elle-même est pétrie et modelée par l'expérience d'un univers en mouvement :

[...] my conscience, that heirloom of the ages, of the race, of the group, of the family, colourable and plastic, fashioned by the words, the looks, the acts, and even by the silences and abstentions surrounding one's childhood; tinged in a complete scheme of delicate shades and crude colours by the inherited traditions, beliefs or prejudices—unaccountable, despotic, persuasive, and often, in its texture, romantic. (PR, p. 92)

La conscience est une forme « plastique » au sens de malléable : elle est littéralement façonnée par ce qu'elle reflète mais elle façonne aussi en retour cette même réalité. Nous essaierons de bien dissocier ces deux aspects lorsque nous parlerons d'« écriture à dominante spatiale » : une conscience « spatiale » qui s'attache aux formes du fait du caractère « spectaculaire » du monde mais aussi une réalité perçue comme une forme du fait de notre propre mode de conscience et de perception. Ainsi, quand nous parlerons de kaléidoscope, de télescopage ou encore de fusion problématique pour qualifier l'écriture respective de Conrad, Lowry et White, nous essaierons de cerner à la fois des modalités

⁵⁴⁵ Louis Althusser, « Lettre sur la connaissance de l'art », in *Écrits philosophiques et politiques, tome 2*, Stock/Imec, p. 561.

d'» être » du monde et des modalités d'appréhension de ce même monde.

Conrad ne cherche pas à nous dire que l'univers n'est qu'un merveilleux spectacle dont il faut se délecter de manière passive. Il ne nous est pas donné pour que nous nous abandonnions au plaisir de la rêverie. Nous aurions alors certaines dérives exotiques chères au XIX^e siècle, l'ailleurs et l'espace neuf à explorer comme prétexte à l'évasion (« escapism »). L'univers dans son « inquiétante étrangeté » nous offre au contraire la possibilité d'exercer notre faculté critique et d'aiguiser notre conscience. Le parcours de l'espace ne s'apparente donc pas à une recherche complaisante et nonchalante de plaisirs exotiques mais bien à un questionnement herméneutique et ontologique. Son raisonnement est le suivant : puisque le monde est pur « spectacle » et, de surcroît, spectacle en mouvement, il nous incite à développer notre esprit d'analyse et notre sens critique et à bien cerner l'interdépendance entre conscience et monde. En ce sens, Conrad est un précurseur de la modernité puisque c'est le regard porté sur la réalité et non la réalité elle-même qui façonne le roman et puisque c'est ce regard critique qui fait le romancier, bien plus que les faits qu'il relate ou les « formes que prennent les nouveaux repères » propres à une époque :

Rules, principles and standards die and vanish everyday. Perhaps they are all dead and vanished by this time. These, if ever, are the brave free days of destroyed landmarks, while the ingenious minds are busy inventing the forms of the new beacons which, it is consoling to think, will be set up presently in the old places. But what is interesting to a writer is the possession of an inward certitude that literary criticism will never die, for man (so variously defined) is, before everything else, a critical animal. (PR, p. 93)

L'homme a besoin de « formes », de repères (« landmarks ») : il éprouve le besoin de se placer (« places »). Mais il éprouve aussi le besoin de se re-placer, au fur et à mesure que la société évolue. Seul son esprit critique reste intact puisqu'il reste toujours au dehors de ces formes. Quant à l'esprit critique du lecteur, il est d'autant plus sollicité que la vision chez Conrad, Lowry et White n'est jamais focalisée sur un seul personnage mais sur de nombreux protagonistes. Vision rime alors non seulement avec distanciation mais aussi avec démultiplication des points de vue.

e.011 Mise en abyme comme expression de l'incommensurable

Au coeur de *Heart of Darkness*, *Under the Volcano* et *Voss*, on trouve trois personnages principaux opaques dont l'aura énigmatique sert de catalyseur de l'intrigue (Kurtz, le Consul et Voss). Néanmoins ces trois personnages ne sont accessibles qu'au moyen de médiateurs tels que Marlow, Laruelle et Laura. Les premières pages de chacun de ces trois romans s'ouvrent d'ailleurs sur les trois personnages médiateurs. Dans *Heart of Darkness*, c'est Marlow qui est tout d'abord présenté et c'est dans sa bouche qu'apparaît la première référence à Kurtz. Le récit tout entier est présenté comme le récit oral de Marlow sur le Nellie et ce au moyen d'un narrateur primaire. De même, dans *Under the Volcano*, il n'est fait allusion au Consul qu'au détour d'une conversation entre Laruelle et son ami Vigil. Dans un premier temps, Lowry avait d'ailleurs envisagé de présenter les onze derniers chapitres comme un long rêve de Laruelle. Le nom même de l'ami du

Consul, « La-ruelle », évoque un regard porté de biais, comme en sus, sur la rue-voie-ligne principale de l'action, qui est l'itinéraire du Consul. Dans *Voss* enfin, c'est au travers du dialogue avec Laura et de son regard sur lui que Voss apparaît. En un sens, ces trois médiateurs sont symptomatiques de la difficulté du romancier à communiquer une expérience première. Ce phénomène est propre à l'apparition du roman d'après Benjamin, qui contraste le statut du conteur ou narrateur de la tradition orale (contes, légendes, nouvelles) à celui du romancier qui appartient pour sa part au règne du livre et de l'imprimerie et qui, de ce fait, a perdu la capacité à communiquer son expérience à un auditoire :

Le narrateur emprunte la matière de sa narration, soit à son expérience propre, soit à celle qui lui a été transmise. Et ce qu'il narre devient expérience pour qui l'écoute. Le romancier se tient à l'écart. Le lieu de naissance du roman est l'individu solitaire, qui ne peut plus traduire sous forme exemplaire ce qui est en lui le plus essentiel, car il ne reçoit plus de conseils et ne sait plus en donner. Écrire un roman, c'est mettre en relief, dans une vie, tout ce qui est sans commune mesure.⁵⁴⁶

L'« isolement » de l'écrivain (« à l'écart ») le contraint à utiliser des personnages médiateurs qui mettent en abyme l'histoire de Kurtz, du Consul ou encore de Voss. Marlow est d'ailleurs un véritable conteur et non pas seulement un narrateur.

Ainsi, dans *Voss*, la progression de l'expédition dans le « bush » n'est pas une expérience transmissible comme telle, elle nécessite l'intervention d'un personnage-relais, Laura. La mort de Voss, par exemple, ne donne pas lieu au dévoilement d'une vérité ultime, connaissance ou sagesse⁵⁴⁷. Carolyn Bliss souligne en effet que seule Laura est la dépositaire d'un sens ou d'une forme (« shape ») à donner à l'expérience de Voss :

[...] White gives (or inflicts upon) Laura twenty years to reflect on the ordeal she and Voss undergo. It is she, if anyone, who must show us the shape of a life informed by the knowledge Voss died with. [...] It is through Laura, then, that Voss's life and death are interpreted, an observation which brings us to a second structuring principle White uses in Voss : the novel begins and ends with Laura. In her life, Voss's experience is not only paralleled and reflected, but mediated to us. Laura becomes Voss translated, Voss made intelligible and, most of all, accessible⁵⁴⁸.

Laura est donc le trait d'union entre Voss et le lecteur, entre l'hubris de Voss qui l'amène

⁵⁴⁶ Walter Benjamin, « Le narrateur. Réflexions sur l'oeuvre de Nicolas Leskov », *OEuvres choisies, trad. de l'allemand par Maurice de Gandillac, Paris : Julliard, 1959, p. 297.*

⁵⁴⁷ C'est pourtant la mort qui d'après Benjamin permettait justement au conteur de transmettre la quintessence de son histoire : « Or, c'est surtout chez le mourant qu'on voit prendre forme de réalité transmissible, non seulement le savoir ou la sagesse d'un homme, mais surtout le contenu même de sa vie, c'est-à-dire la matière dont sont faites les histoires. » (*Ibid.*, p. 306). Il est intéressant que Benjamin parle ici de « forme » : c'est bien parce que l'expérience moderne ne se prête pas à une forme transitive (« transmissible ») que l'on assiste à une démultiplication de la mise en abyme et des points de vue. L'absence de *forme* transmissible donne lieu à une structuration par l'informe « spatial » que constituent les multiples réflecteurs et relais narratifs.

⁵⁴⁸ Carolyn Bliss, *Patrick White's Fiction, The Paradox of Fortunate Failure, New York : St Martin's Press, 1986, pp. 63-64.*

à défier toute loi de vie en société et le commun des mortels qui doit savoir peser le pour et le contre. Laura offre un point plus mesuré et détaché sur les potentialités humaines et Veronica Brady voit dans le témoignage de Laura le point de vue évaluatif de référence pour le lecteur du fait qu'elle est la dernière à commenter les événements de l'expédition : **« In effect, then, this last chapter is a coda to the action. But it also establishes the point of view from which the reader is to regard the whole story : not involvement but rather an ironic, self-aware, detachment. »**⁵⁴⁹ Bliss affirme donc que le rôle de Laura est servir de « *point de vue* » privilégié sur l'énigme centrale en quoi consistent le personnage de Voss ainsi que le sens à donner à l'expédition. Bliss voit même en Laura un procédé de gemellité (« *twinning device* »⁵⁵⁰). En fait, en un sens, Voss est bien l'histoire d'un seul homme, Voss, réfractée par le narrateur, Laura, le « réflecteur » jamesien de prédilection mais aussi par les différents personnages. Le passage suivant en témoigne on ne peut plus clairement : **« All the members of the party, even the unhappy Harry Robarts, who was being torn intermittently in two directions, were as emanations of the one man, their leader »** (V, p. 359). Cette prolifération des réflecteurs, réflecteur principal (Laura) et réflecteurs secondaires (Le Mesurier⁵⁵¹, Palfreyman, Judd et les autres), se retrouve tout particulièrement dans les romans de Conrad, notamment ceux dont Marlow est le narrateur.

Chez Conrad, on a bien des « *récits dans le récit* »⁵⁵², une « *technique narrative à tiroirs* »⁵⁵³ mais ces récits secondaires ne sont pas prétextes à raconter d'autres histoires comme c'est souvent le cas dans les romans picaresques mais bel et bien à creuser la même histoire. La mise en abyme dans ses romans est plutôt le reflet d'une « *peur du vide, de l'espace et du temps neutres* »⁵⁵⁴ comme le dit si bien Tadié à propos du XX^e siècle. Cette véritable phobie du vide est d'autant plus exacerbée qu'elle ne se voit pas apaisée par un « comblement » artificiel comme celui de la religion, de la morale, ou encore de codes esthétiques bien huilés comme les trois unités ou encore le « happy ending ». C'est Marlow qui doit alors faire miroiter le comblement « du vide, de l'espace et du temps neutre » avec un point de vue privilégié. Qu'il s'agisse de *Heart of Darkness* ou de *Lord Jim*, la composition narrative comprend par ailleurs un récit cadre

⁵⁴⁹ Veronica Brady, « In My End is My Beginning : Laura as Heroine of Voss », *Southerly*, March 1975, n°1, pp. 16-32, p. 19.

⁵⁵⁰ « In structural terms, then, she is a twinning device, as Arthur Brown is to Waldo, for example, in *The Solid Mandala*, representing for Voss the double, in the phrase of Camus, the stranger who at certain seconds comes to meet us in the mirror » (Bliss, *op.cit.*, p. 24).

⁵⁵¹ Le Mesurier a d'ailleurs un nom prédestiné puisqu'il est le seul avec Laura à véritablement réussir à « mesurer » « ce qui est sans commune mesure », la seule réalité que le roman puisse mettre en relief d'après Benjamin (cf supra, *op. cit.*, p. 297). Il le fait au travers de ses poèmes qui donnent un point de vue éclairant sur Voss.

⁵⁵² Jean-Yves Tadié, *Le roman d'aventures, op cit., p. 20.*

⁵⁵³ *Ibid.*, p. 20.

⁵⁵⁴ *Ibid.*, p. 20.

(celui du narrateur primaire), le récit de Marlow et enfin des récits enchassés. Cette composition permet plusieurs plans de narration et elle donne une impression de volume qui caractérise l'écriture spatiale. Au problème des récits imbriqués correspond un même étagement des interlocuteurs : auditeurs de Marlow et lecteurs des romans comme si l'« expérience incommensurable » ne pouvait se donner à voir que par le biais de la mise en abyme et de la narration et de la réception.

Quant à *Under the Volcano*, il utilise le même procédé de mise en abyme puisque, l'histoire principale ayant déjà eu lieu, elle est racontée sur le mode de l'analepse tout comme dans *Heart of Darkness* et *Lord Jim*. Le narrateur principal semble être Laruelle du fait qu'il introduit le premier chapitre et que le reste du roman était tout d'abord conçu comme le compte-rendu d'un de ses rêves. Néanmoins, son point de vue privilégié ne doit pas faire oublier l'importance des points de vue de Hugh, Yvonne et du Consul lui-même. Au premier chapitre, Laruelle et Vigil parlent de l'histoire qui s'est déjà déroulée, de la mort du Consul alors que le reste du roman décrit la dernière journée du Consul. Cette composition s'apparente à un système de poupées russes qu'on s'apprête à ouvrir. Si Laruelle peut être assimilé à une fenêtre sur l'histoire, un regard de biais, depuis une « ruelle » et non depuis l'allée centrale que serait celle d'un narrateur omniscient, son nom évoque tout autant la roue (« Laruelle »-» La-roue »-» Lowry ») et donc là encore un phénomène de mise en abyme qui tourne, de points de vue qui tournent, tantôt Laruelle, tantôt Hugh, Yvonne ou le Consul. La métaphore récurrente de la roue dans le roman a une valeur métadiégétique dont Lowry était parfaitement conscient : « **the very form of the book [...] is to be considered like that of a wheel, with 12 spokes, the motion of which is something like that, conceivably, of time itself.** »⁵⁵⁵ Sachant que chacun des douze chapitres correspond à un point de vue, la métaphore de la roue indique que l'on passe d'un rayon de la roue au suivant pour atteindre le centre du roman qui évolue comme le temps (« **the motion of which is something like that, conceivably, of time itself** »). La mise en abyme répétée est symptomatique une fois de plus de l'incommensurabilité de l'expérience à transmettre. La mise en abyme et la multiplication des points de vue contribuent paradoxalement à prolonger le mystère de l'expérience première qui, comme la dernière des poupées russes, semble toujours inaccessible.

f.011D'un éclatement de la vision à une dissolution des points de vue

La prolifération des points de vue est particulièrement frappante chez Lowry puisque chaque chapitre est le reflet d'un point de vue particulier mais à l'intérieur de chaque chapitre le point de vue n'est pas stable. Si l'on prend la scène qui précède le moment où Hugh rase la barbe de son demi-frère, le Consul, on constate que la focalisation centrée sur Hugh s'élargit ensuite à un indéfini (« one ») et enfin à un point de vue non identifié :

But first Hugh wiped the razor with some tissue paper, glancing absently through the door into the Consul's room. The bedroom windows were wide open; the curtains blew inward very gently. The wind had almost dropped. The scents of the garden were heavy about them. Hugh heard the wind starting to blow again on

⁵⁵⁵ Malcolm Lowry, « Letter to Jonathan Cape », *op. cit.*, p. 18.

the other side of the house, the fierce breath of the Atlantic, flavored with wild Beethoven. But here, on the leeward side, those trees one could see through the bathroom window seemed unaware of it. And the curtains were engaged with their own gentle breeze. Like the crew's washing on board a tramp steamer, strung over number six hatch between sleek derricks lying in grooves, that barely dances in the afternoon sunlight, while abaft the beam not a league away some pitching native craft with violently flapping sails seems wrestling a hurricane, they swayed imperceptibly, as to another control... (UV, p. 178)

Hugh semble ici être le focalisateur de la scène puisque le texte suit son regard sur la chambre du Consul qu'il aperçoit par la porte, et sur les arbres qu'il aperçoit par la fenêtre de la salle de bain. Néanmoins la focalisation s'élargit alors à l'indéfini « one », c'est-à-dire à toute personne susceptible de se trouver à la place de Hugh, le lecteur y compris : « those trees one could see »⁵⁵⁶. C'est alors que le texte s'intéresse non plus à un point de référence autour duquel la scène s'organise, point central de vision (« Hugh [...] glancing », « those trees one could see ») ou d'écoute (« Hugh heard the wind ») ou encore d'odorat (« The scents of the garden were heavy about them ») mais présente une série de décrochages de focalisation pour mieux privilégier le déploiement d'un espace textuel et visuel imaginaire. Au plan de la maison du Consul et des rideaux oscillant faiblement s'ajoute alors celui du « rouleur des mers » et de la lessive de son équipage bercée par le roulis ainsi que celui de la « petite barque indigène » et de ses voiles claquant au vent. Le lecteur superpose alors dans son esprit trois « lieux », d'autant que la barque apparaît à l'arrière du « rouleur des mers ». Thérèse Vichy y voit un exemple typique de cette technique qui consiste à perturber le « plan performatif de l'énonciation » par l'irruption « d'autres plans à focalisation variable » :

On peut dire que le plan performatif de l'énonciation, de ce que les personnages sont au présent de la narration censés dire ou faire, est constamment brisé, submergé par d'autres plans à focalisation variable, au double sens optique et narratif, plans passés ou futurs, objectifs ou subjectifs, métaphoriques ou référentiels⁵⁵⁷.

Les deux plans successifs de la lessive du « rouleur des mers » et des voiles de la « barque indigène » sont effectivement métaphoriques alors que la focalisation sur les rideaux de la maison du Consul était référentielle. La vision des rideaux par Hugh semblait objective alors que celle de la lessive et des voiles paraît tout-à-fait subjective. Par ailleurs, il est absolument impossible de décider de l'instance de focalisation et optique et narrative : s'agit-il des pensées de Hugh ou d'un commentaire du narrateur ? Le point de vue est peut-être celui du narrateur, comme le laisserait à penser la réintroduction du pronom « they » et le fait que, dans tout le passage, la focalisation optique se fait à partir de Hugh mais aussi à partir de l'indéfini « one ». L'éclatement de la vision et la dissolution des points de vue se retrouve de manière très frappante dans le chapitre VIII, placé lui aussi sous le point de vue de Hugh. A un épisode qui demande a priori une interprétation politique claire et courageuse, répondent en fait le faux-fuyant des différents points de vue. En effet, c'est un chapitre centré sur la mort de l'Indien et le

⁵⁵⁶ Dans tout ce passage, c'est moi qui souligne.

⁵⁵⁷ Thérèse Vichy, « Espace poétique et poétique de l'espace dans Under the Volcano », *op. cit.*, p. 118.

voyage en bus. Au regard superficiel et détaché des voyageurs du bus s'oppose la réalité crue d'un état de non droit, illustré par la mort non expliquée de l'Indien. Le seul passager qui accepte à la fois de descendre du bus pour faire face à la réalité mais aussi d'avoir les mains sales au sens sartrien du terme, est le « pelado » mystérieux qui n'hésitera pas à dépouiller l'homme mourant. Le Consul et Hugh à l'inverse ont refusé de soulever le sombrero de l'Indien alors que le « pelado » a lui, soulevé le chapeau et en a profité pour voler l'argent caché sous son col, n'hésitant nullement à avoir les mains sales au propre et au figuré (UV, pp. 242-243). Et ce n'est pas un hasard si cet événement n'est pas l'objet d'une description fondée sur la perspective héritée d'Alberti, c'est-à-dire une scène-tableau posée devant l'oeil-chevalet d'un observateur unique.

Le fait que le corps de l'indien soit tout d'abord aperçu depuis les fenêtres du bus et ensuite soumis à de multiples regards et points de vue témoigne d'un bouleversement de la conception « scénographique »⁵⁵⁸ de l'espace et de la réalité. Dans la mouvance des théories de la relativité, la réalité n'est pas conçue comme une et indivisible mais changeante selon les points de vue et selon la vitesse de l'observateur. L'espace-temps de la mort de l'indien, espace-temps de l'urgence, contraste étrangement avec l'espace-temps nonchalant des voyageurs du bus, réduits à l'état de voyeurs passifs : **« Yet it was not that time stood still. Rather was it time was moving at different speeds, the speed at which the man seemed dying contrasting oddly with the speed at which everybody was finding it impossible to make up their minds. »** (UV, p. 246). On pourrait reprendre exactement les mêmes termes en disant que le point de vue de l'homme mourant ne peut être celui de l'observateur indifférent ou blasé : **« Yet it was not that the [point of view] stood still. Rather was it that the [point of view] was moving at different speeds, the speed at which the man seemed dying contrasting oddly with the speed at which everybody was finding it impossible to make up their minds. »** (Ibid.) Le fait que le trajet en bus occupe tout un chapitre et en outre, l'un des chapitres les plus engagés politiquement, semble conforter l'idée qu'il s'agit là d'un moyen de complexifier les points de vue tout en soulignant leur profonde superficialité ainsi que leur total décrochage par rapport à la réalité. En effet, le fait de rester à l'intérieur du bus et de contempler la réalité sans y participer correspond bien à un désir de rester à la surface de l'événement plutôt que de l'analyser. Par ailleurs, le bus étant un point d'observation mouvant, il illustre l'instabilité des points de vue qui passent de la gaieté à la tristesse et de la légèreté à la gravité au détour d'un virage. Le passage suivant du chapitre VIII en est un bon exemple :

Christ ! He hadn't realized how fast they were going, in spite of the road and their

⁵⁵⁸ Le roman au début du XX^e siècle est très influencé par l'évolution de l'art pictural qui devient un art de points de vue multiples, comme en témoignent les tableaux impressionnistes ou encore plus nettement, ceux de Cézanne et du cubisme : « When the impressionists left their studios and went outside to paint, they discovered a new variety of points of view as well as shades of color and light. They broke Alberti's rule that the canvas should be placed precisely one meter from the ground, directly facing the subject, and positioned it up and down at odd angles to create new compositions. They moved in and out of the scene, and the frame ceased to be the proscenium of a cubed section of space that it had traditionally been. Daubigny carried to an extreme their rejection of the fixed point of view when he painted from a house-boat as it rocked at anchor or actually sailed along the Seine. With these new points of view the Impressionists abandoned the scenographic conception of space. » (Stephen Kern, *The Culture of Time and Space, 1880-1918*, Cambridge [Massachusetts] : Harvard University Press, 1983, p. 141)

being a 1918 Chevrolet, and it seemed to him that because of this a quite different atmosphere now pervaded the little bus ; [...] all contributed to a sense of gaiety, a feeling, almost, of the fiesta itself again, that hadn't been there before. But the boys were dropping off, one by one, and the gaiety, short-lived as a burst of sunlight, departed. (UV, p. 239).

Lowry, tout comme deux autres romanciers incontournables du début du siècle, Proust et Joyce, abandonne les décors fixes situés dans un espace homogène pour les remplacer par une multitude d'espaces hétérogènes variant au gré des humeurs et des points de vue changeants de la conscience des protagonistes :

Thus the two most innovative novelists of the period transformed the stage of modern literature from a series of fixed settings in a homogeneous space into a multitude of qualitatively different spaces that varied with the shifting moods and perspectives of human consciousness⁵⁵⁹.

La progression du vapeur dans *Heart of Darkness* est du même ordre : elle correspond certes à une stratégie narrative qui refuse de s'attacher à un point de vue unique en faisant évoluer le regard de Marlow, notamment par le biais du « delayed decoding », mais elle souligne aussi la profonde aliénation des employés de la Compagnie par rapport au monde de la jungle, monde qu'ils se contentent de voir défiler sans autre forme d'analyse. Le bus comme le vapeur sont emblématiques d'une remise en cause du point de vue unique et stable, qu'il s'agisse de celui de l'auteur ou de celui d'un protagoniste privilégié mais ils pointent aussi les limites d'un point de vue purement cinématographique sur une réalité qui leur échappe.

Dans *Voss*, la dissolution des points de vue particuliers est le fait de nombreux décrochements dans la focalisation, d'autant que Laura et Voss communiquent par la pensée. Alors que chaque chapitre est consacré soit à Sydney, soit à l'expédition, le chapitre XIII excepté, on trouve néanmoins des incursions d'un plan à l'autre. Ces incursions sont de l'ordre de la rêverie ou de la vision, voire d'une forme d'hallucination lorsque Voss imagine Laura à ses côtés, lui parlant. Dans ces passages, la focalisation est variable, voire même contradictoire. Ainsi, peu de temps avant son exécution par Jackie, Voss, dans un état intermédiaire entre veille et sommeil, croit apercevoir un vieil homme puis une vieille femme et enfin une jeune femme, Laura :

While they were asleep, an old man had come and, stepping across the body of Harry Roberts, sat down inside the hut to watch or guard Voss. Whenever the latter awoke and became aware of the man's presence, he was not surprised to see him, and would have expected anyone. In the altering firelight of the camp, the thin old man was a single, upright, black stroke, becoming in the cold light of morning, which is the colour of ashes, a patient, grey blur. [...] the old man, or woman, bent over him. For in the grey light, it transpired that the figure was that of a woman, whose breasts hung like bags of empty skin above the white man's face. Realizing his mistake, the prisoner mumbled an apology as the ashy figure resumed its vigil. It was unnecessary, however, for their understanding of each other had begun to grow. While the woman sat looking down at her knees, the greyish skin was slowly revived, until her full, white, immaculate body became

⁵⁵⁹ *Ibid.*, p. 149.

the shining source of all light. By its radiance, he did finally recognize her face, and would have gone to her, if it had been possible, but it was not; his body was worn out. [...] 'What is this, Laura?' he asked, touching the roots of her hair, at the temples. 'The blood is still running.' But her reply was slipping from him. And he fell back into the morning. An old, thin blackfellow, seated on the floor of the twig hut, watching the white man, and swatting the early flies, creaked to his feet soon after this. Stepping over the form of the boy, who was still stretched across the entrance, he went outside. (V, pp. 382-384, c'est moi qui souligne)

Le vieil homme devient vieille femme et elle-même subit une autre transformation dans l'esprit de Voss : elle prend l'aspect de Laura, une jeune fille lumineuse. Une métamorphose s'établit de la peau grise de la vieille femme (« the ashy figure », V, p. 383) au corps éclatant de la jeune fille : « **her full, white, immaculate body became the shining source of all light** » (V, p. 383). De la vision, on passe même au dialogue : « what is this, Laura? » (V, p. 383). Cette scène, tout d'abord « objective » et comme vue d'un regard externe, devient une vision hallucinée de Voss puis un dialogue rêvé. Le dernier paragraphe du passage se termine cependant, de même qu'il avait commencé, avec la vision « réelle » du gardien, c'est-à-dire du vieil homme. Le lecteur est donc en droit de s'interroger sur la focalisation adoptée dans le passage : qui voit puis croit entendre un homme, une femme, une silhouette ? Le début du passage ne peut être que de la focalisation externe tout au plus—si focalisation il y a—puisque les deux personnages susceptibles d'assister à la scène dans la hutte, Voss et Harry, sont plongés dans le sommeil. Puis on passe à une focalisation interne centrée sur Voss : « **Whenever the latter [Voss] awoke and became aware of the man's presence, he was not surprised to see him** » (V, p. 382). Cet homme est ensuite perçu comme un trait (« black stroke », V, p. 383) pendant la soirée puis la nuit, et ensuite comme une tache indécise (« grey blur », *Ibid.*) au petit matin. Cette perception est forcément celle de Voss pour qui l'ombre du vieil aborigène se découpe en ombre chinoise devant la lumière du feu le soir puis se fond dans la lumière diffuse du matin. Cette ombre grise prend ensuite l'allure d'un être au sexe indéfini : « **the old man, or woman** » (*Ibid.*). Ce syntagme indéfini suggère l'absence d'un narrateur omniscient et renforce l'impression de focalisation interne. De même le possessif « its » pour désigner l'aborigène est des plus troublants, alors même que le texte vient d'affirmer qu'il s'agissait d'une femme : « **For in the grey light, it transpired that the figure was that of a woman, whose breasts hung like bags of empty skin above the white man's face. Realizing his mistake, the prisoner mumbled an apology as the ashy figure resumed its vigil.** » (*Ibid.*). Ces intermittences de la référence peuvent signaler le point de vue brouillé de Voss, entre sommeil et demi-veille. La silhouette grise devient ensuite blanche et elle prend les traits de Laura. La blancheur de la silhouette est vraisemblablement due au jour qui se lève et donc encore une fois à la focalisation interne centrée sur Voss. Ce dernier s'endort ensuite à nouveau et la silhouette du vieil homme réapparaît : « **An old, thin blackfellow, [...] creaked to his feet soon after this** » (V, p. 384). Cette phrase ne peut refléter la vision de Voss puisqu'il vient de s'endormir. On retrouve alors une focalisation externe, voire zéro. Néanmoins, un élément parasite réintroduit l'ambiguïté du point de vue : le déictique « this ». En effet ce dernier suppose un lien très fort avec le narrateur-énonciateur ou avec un des personnages-repères dont le narrateur-énonciateur adopterait le point de vue implicitement⁵⁶⁰. Le narrateur-énonciateur n'étant pas un personnage de la diégèse, le

« this » ne peut se rapporter à son point de vue ; quant à Voss, il dort. Le « this » semble donc se rapporter au point de vue du vieil homme aborigène, d'autant qu'il est dit que ce dernier observe Voss attentivement avant de sortir : le lecteur en conclut qu'il a été présent auprès de Voss toute la nuit et au petit matin et qu'il a assisté à son sommeil agité auquel réfère « this ». On a donc eu un changement de point de vue entre la focalisation zéro ou tout au plus externe du début du passage et la focalisation interne du coeur du passage centrée sur Voss puis sur l'aborigène. Néanmoins, aucun marqueur n'est venu indiquer de changement de point de vue, du narrateur apparemment omniscient du début à la pseudo-focalisation interne du reste du passage jusqu'à ce que Voss s'assoupisse à nouveau. Le point de vue est peu fiable tout au long du passage : n'est-ce pas apparemment le même narrateur qui affirme que le gardien est un vieil homme que celui qui hésite au moment de trancher sur l'identité sexuelle du gardien (« the old man, or woman »), et qui prétend—de manière contradictoire—qu'il semblait s'agir d'une femme (« it transpired that the figure was that of a woman »). On peut penser que c'est là un narrateur omniscient et hétérodiégétique qui parle mais il s'avère en fait que ce n'est que le point de vue homodiégétique du personnage Voss qui transparaît ici d'une manière subreptice. Dans tout ce passage, la position du narrateur est donc instable : elle traduit les hésitations d'un point de vue homodiégétique sous l'apparente objectivité d'un point de vue omniscient et hétérodiégétique. L'ensemble du passage n'est apparemment que la transcription « objective » de la vision « subjective » et fluctuante de Voss puis du gardien aborigène. La présence des visions et des communications télépathiques conduit donc à un brouillage des points de vue qui teinte l'ensemble du roman d'irréalité. Pour White, il ne s'agit pas de donner à voir ni de faire voir mais plutôt de suggérer. Il en appelle au lecteur qui seul pourra prendre en charge les hésitations du point de vue dans le texte. Le passage que nous venons d'analyser est d'ailleurs emblématique d'une technique repérée par Hilary Heltay⁵⁶¹ : l'alternance entre article défini et article indéfini pour faire varier le point de vue. Elle s'attache à montrer dans son étude sur les articles et la référence chez White, que l'article défini contribue à donner de la profondeur aux personnages même lorsque ces derniers n'ont pas encore été définis, pour le lecteur alors que l'article indéfini tendrait à les laisser sur le plan d'une surface :

Definiteness is by its very nature a quality with perspective : since the roots of the recognizably familiar can reach into diverse areas and planes of consciousness while the new is simply and undifferentiatedly new, there are more worlds to be created by the definite than by the indefinite. Nevertheless, though the operational network of indefinite reference tends to be limited to the immediate surface of the narrative structure (to the scene currently being

⁵⁶⁰ Pour plus de détails sur le repérage par rapport à une origine énonciative lorsque « this » est utilisé, voir *Grammaire et textes anglais, guide pour l'analyse linguistique* de Jeanine Bouscaren et Jean Chuquet (Ophrys, 1987) : « De fait, [this] correspond à une réactualisation du repérage de l'élément en question, déterminé par la source énonciative du texte. Dans le cadre du récit, la deixis devra s'analyser comme le surgissement d'une instance énonciative, qu'il s'agisse de l'intervention du narrateur-énonciateur ou d'un repérage par rapport à un énonciateur rapporté (au discours indirect libre par exemple) (*Ibid.*, p. 159).

⁵⁶¹ Hilary Heltay, *The Articles and the Novelist, Reference Conventions and Reader Manipulation in Patrick White's Creation of Fictional Worlds*, Tübingen : Gunter Narr Verlag, 1983, 152p.

presented or envisaged), within these limits the indefinite article in its introducing capacity contributes its own peculiar dynamics to the raw material waiting to be organised. To account for these dynamics, we can isolate two interdependent factors that operate in conjunction with indefinite reference : newness and movement⁵⁶².

Normalement, lorsqu'un personnage est présenté pour la première fois et qu'il n'a pas été question de lui auparavant, il devrait apparaître sous la forme d'un indéfini. Mais c'est rarement le cas chez White qui souvent utilise l'article défini pour inciter le lecteur à se mettre dans la perspective de celui qui sait ou est supposé savoir. Cette technique demande une forte implication du lecteur. A l'inverse, l'article indéfini est l'article idéal pour présenter une situation toute nouvelle puisqu'il est associé à la « nouveauté et au mouvement » (« newness and movement », *Ibid.*). C'est bien ce qui se passe lors de l'apparition du vieil homme pour la première fois : « **While they were asleep, an old man had come** » (V, p. 382). Une fois cet homme présenté au lecteur-spectateur de la scène, il peut être identifié par un article ou un pronom définis : « the man », « him », « the thin old man ». Et pourtant on a tout d'un coup, par deux fois, un article indéfini pour référer à cet homme : « **In the altering firelight of the camp, the thin old man was a single, upright, black stroke , becoming in the cold light of morning, which is the colour of ashes, a patient, grey blur .** » (V, p. 383, c'est moi qui souligne). Cette réintroduction de l'indéfini correspond à de la nouveauté, ici un nouveau point de vue, celui de quelqu'un qui commence à ne plus bien distinguer les contours de la pièce et du vieil homme et qui ne le reconnaît pas mais le voit comme une forme nouvelle, un trait, une tache indistincte. Cette variation du point de vue trahit les intermittences de la vision de Voss mais aussi une volonté de la part du narrateur de défamiliariser le lecteur et de l'obliger à considérer la scène sous un nouvel angle. Hilary Heltay compare l'usage de l'article indéfini à un changement d'angle de prise de vue :

[...] the use of indefinites might be compared with the way the camera operates as it travels variously over the scene in film, now scanning the whole panorama, now panning from near to middle distance, or focusing in from a long-shot to a close-up on a detail⁵⁶³.

Ici l'angle de vue n'est plus externe mais bien interne, celui des yeux embués de sommeil de Voss. Lorsqu'à nouveau l'article défini apparaît, c'est pour marquer un autre revirement du point de vue : il s'agit encore de celui de Voss mais ce dernier, après avoir somnolé et s'être réveillé à quelques reprises, ne voit plus une vague forme grise mais une femme : « **the old man, or woman , bent over him. For in the grey light, it transpired that the figure was that of a woman , whose breasts hung like bags of empty skin above the white man's face.** » (V, p. 383). L'utilisation de l'article indéfini souligne la nouveauté du spectacle perçu et l'effet de sidération qu'il produit sur Voss. Effectivement, dans l'expression « the old man, or woman », on est encore dans le domaine du préconstruit et de la perspective même si c'est de manière encore hésitante ; avec l'irruption de l'article indéfini « a woman », on tombe dans un nouveau plan, une toute nouvelle perception. Ensuite l'article défini reprend ses droits (« the ashy figure », « the woman ») jusqu'à la

⁵⁶² *Ibid.*, p. 58.

⁵⁶³ Hilary Heltay, *op. cit.*, p. 61.

reconnaissance finale de Laura, fût-elle imaginaire et d'ordre hallucinatoire : « **he did finally recognize her face [...] 'What is this, Laura ?' he asked, touching the roots of her hair, at the temples. 'The blood is still running.'** » (V, p. 383). Le déictique « this » introduit un nouveau plan, celui de l'hallucination, puisque le sang auquel il est fait référence n'existe pas dans le premier plan, celui de la hutte. Deux plans sont ici superposés grâce au simple jeu de la référence. Le narrateur choisit de ne pas le signaler autrement que par cette subtile valse des articles, ce qui oblige le lecteur à adopter une lecture souple et mouvante. Une telle technique permet au narrateur de passer imperceptiblement d'un point de vue « objectif » à un point de vue subjectif, de la perception à l'hallucination et de confondre leurs contours. Une telle stratégie narrative illustre parfaitement le précepte que Holstius dévoile à Theodora dans *The Aunt's Story*, précepte qui consiste à accepter les contraires puisqu'on ne peut pas les réconcilier et passer d'un plan à l'autre : « **you have already found that one constantly deludes the other into taking fresh shapes, so that there is sometimes little to choose between the reality of illusion and the illusion of reality. Each of your several lives is evidence of this.** » (AS, p. 278)⁵⁶⁴

011011Le point de vue peut paraître au premier abord relativement simple et stable dans *Heart of Darkness* et *Lord Jim* étant donné que Marlow y joue le rôle de réflecteur jamesien, centre organisateur de la vision et du récit. D'ailleurs, Wayne Booth voit en Marlow un « réflecteur fiable » des vues et visées de l'auteur implicite : « **a reliable reflector of the clarities and ambiguities of the implied author** »⁵⁶⁵. Par ailleurs, le point de vue chez Conrad comme chez Lowry et White est d'autant plus important qu'il est au cœur de ce que Hillis Miller appelle les « relations interpersonnelles », l'un des trois « principes structurants essentiels à la fiction » avec la « forme temporelle » et la « relation entre fiction et réalité » : « **[...] temporal form, interpersonal relations, and relations of fiction and reality are three structuring principles fundamental to fiction.** »⁵⁶⁶ Le problème, c'est que l'on passe d'un narrateur victorien omniscient, ou supposé tel, à une multiplicité de points de vue qui, de surcroît, sont sujets à discrédit. John Hillis Miller dit de *Lord Jim* :

[...] Victorian novels were often relatively stabilized by the presence of an omniscient narrator, spokesman for the collective wisdom of the community [...]. Such a narrator, if he were to exist, would represent a trustworthy point of view and also a safe vantage point from which to watch the hearts and minds of the characters in their relations to one another. Conrad, as many critics have noted, does not employ a "reliable" narrator. In *Lord Jim* no point of view is entirely trustworthy⁵⁶⁷.

⁵⁶⁴ Geneviève Laigle a consacré un article intéressant à ce sujet : « The Reality of Illusion and the Illusion of Reality », *Commonwealth Essays and Studies*, Dijon, Autumn 1993, vol. 16, n°1, pp. 77-88.

⁵⁶⁵ Wayne Booth, *The Rhetoric of Fiction*, op. cit., p. 154.

⁵⁶⁶ John Hillis Miller, *Fiction and Repetition*, op. cit., p. 31.

⁵⁶⁷ *Ibid.*, p. 31.

Dans *Heart of Darkness*, le point de vue de Marlow est limité et peu fiable. Finalement, il essaie de percer deux mystères, celui de la jungle et celui de Kurtz. Pour ce qui est de son point de vue sur la jungle, il est on ne peut plus hésitant :

'I left in a French steamer, and she called in every blamed port they have out there, for, as far as I could see, the sole purpose of landing soldiers and custom-house officers. I watched the coast. Watching a coast as it slips by is like thinking about an enigma. There it is before you—smiling, frowning, inviting, grand, mean, insipid, or savage, and always mute with an air of whispering, Come and find out. [...] Here and there greyish-whitish specks showed up clustered inside the white surf, with a flag flying above them perhaps. Settlements some centuries old, and still no bigger than pinheads on the untouched expanse of their background. We pounded along, stopped, landed soldiers; went on, landed custom-house clerks to levy toll in what looked like a God-forsaken wilderness, with a tin shed and a flag-pole lost in it; landed more soldiers—to take care of the custom-house clerks, presumably. Some, I heard, go drowned in the surf; but whether they did or not, nobody seemed to particularly to care. (HD, pp. 39-40, c'est moi qui souligne)

Il s'opère ici un étrange renversement de point de vue : Marlow comme origine du regard devient lui-même objet du regard de la jungle, qui lui sourit, prend un air sévère puis accueillant (« smiling, frowning, inviting », *Ibid.*). Par ailleurs, la vision est associée à la pensée : « **Watching a coast as it slips by is like thinking about an enigma.** » (*Ibid.*). Si l'énigme est bien ce que la pensée n'arrive pas à cerner, alors le parallèle suggère que la côte est ce que l'on n'arrive pas à cerner non plus. La vision est effectivement entachée d'incertitude comme en atteste l'adverbe « perhaps » ainsi que l'interprétation qui reste en suspens : « **[We] landed more soldiers—to take care of the custom-house clerks, presumably. Some, I heard, go drowned in the surf; but whether they did or not, nobody seemed to particularly to care** » (*Ibid.*). Le narrateur n'est donc pas fiable ni sur le plan de la vision, ni sur celui de l'interprétation qu'il donne du spectacle qui se déroule sous ses yeux. De même, dans *Lord Jim*, le point de vue de Marlow ne donne qu'une vision fragmentaire et brouillée de Jim :

'I don't pretend I understood him [Jim]. The views he let me have of himself were like those glimpses through the shifting rents in a thick fog—bits of vivid and vanishing detail, giving no connected idea of the general aspect of a country. They fed one's curiosity without satisfying it; they were no good for purposes of orientation. (LJ, p. 99)

Si le point de vue et la vision sont très présents dans *Heart of Darkness*, *Lord Jim*, *Under the Volcano* et *Voss* et permettent de structurer les romans selon une logique spatiale du point de vue, il reste malgré tout de nombreuses zones d'ombres et les différents points de vue ne donnent pas une image unifiée mais plusieurs images qui évoluent, se juxtaposent ou se superposent.

g.011 Kaléidoscope, mosaïque, et superposition

Contrairement au journal de bord ou au journal intime, le roman ne raconte qu'exceptionnellement l'histoire au jour le jour. L'auteur sélectionne donc quelques

scènes marquantes qui en deviennent symboliques. L'usage de quelques scènes privilégiées est caractéristique de *Heart of Darkness*, *Under the Volcano* et *Voss*, et tout particulièrement de *Under the Volcano* qui se concentre en un jour. Cet effet de stase et de concentration se double en outre d'un effet de mosaïque au sens où la même scène est vécue selon différents points de vue et racontée à différents moments. L'« histoire » va donc consister à voir et revoir la même scène sous des angles multiples. Cette fragmentation de la narration en plusieurs « scènes » ou récits relève de ce que l'on s'est accordé à appeler une logique spatiale à l'oeuvre à la fois chez Conrad, White et Lowry.

La logique spatiale définie par Joseph Franck est une logique de la simultanéité au sens où le lecteur est amené à faire des rapprochements entre différents épisodes séparés dans le temps de la diégèse ou même de la narration mais simultanés dans les rapports qu'ils entretiennent entre eux pour le personnage, le narrateur ou le lecteur :

[...] modern literature, exemplified by such writers as T.S. Eliot, Ezra Pound, Marcel Proust and James Joyce, is moving in the direction of spatial form. This means that the reader is intended to apprehend their work spatially, in a moment of time, rather than as a sequence⁵⁶⁸.

Alors que la composition traditionnelle du roman s'attachait le plus souvent à décrire une scène après l'autre avec un point de vue stable, une nouvelle composition émerge qui préfère envisager une même scène de divers points de vue ou bien un même événement à différents moments. Seul le lecteur sera amené à faire une synthèse simultanée de ces divers points de vue et récits. *Heart of Darkness*, *Under the Volcano* et *Voss* sont caractérisés par leur concentration relative en un petit nombre de scènes ou d'événements qui sont néanmoins perçus par de nombreux points de vue et à des moments différents.

011 Lowry et la double voire multiple exposition⁵⁶⁹

Chez Lowry, la juxtaposition est omniprésente et elle fait même partie de son projet esthétique. Il reprochait à une appréhension rigoureusement temporelle d'inhiber la perception de la simultanéité des événements : « **The sense of time is an inhibition to prevent everything happening at once.** »⁵⁷⁰ En effet, dans une préface rédigée pour l'édition française de *Under the Volcano* avec la participation de sa traductrice Clarisse Francillon, Lowry déclare avoir voulu « **exprimer six choses à la fois plutôt que de les discuter l'une après l'autre** » :

Tout d'abord, son style [celui de l'auteur de la préface : Lowry] pourra parfois accuser une fâcheuse ressemblance avec celui de l'écrivain allemand dont parle Schopenhauer, qui désirait exprimer six choses à la fois au lieu de les aligner les

⁵⁶⁸ Nous avons déjà donné cette citation dans le premier chapitre, cf note 74.

⁵⁶⁹ Il s'agit d'un procédé cinématographique fréquemment utilisé dans les films expressionnistes notamment, et qui consiste à superposer plusieurs images. Sherril Grace a étudié l'application de cette technique dans *Under the Volcano* (*The Voyage that Never Ends*, op. cit., p. 57).

⁵⁷⁰ Citation tirée de l'essai « Garden of Ebla » de Malcolm Lowry (*United Nations World*, 4, juin 1950, p. 47).

unes après les autres : « Dans ces longues périodes riches en parenthèses, comme des boîtes enfermant d'autres boîtes, et plus bourrées que des oies rôties fourrées aux pommes, c'est la mémoire surtout qui est mise à contribution, alors que l'entendement et le jugement aussi devraient être appelés à l'oeuvre. »⁵⁷¹

Ce désir de faire naître des images simultanées en emboitant les propositions comme autant de poupées russes a été finement analysé par Brian O'Kill qui y voit un procédé stylistique récurrent chez Lowry. Il donne l'exemple d'une phrase du premier chapitre dont les différentes parties s'imbriquent les unes dans les autres et relie ainsi le souvenir de son amour pour Yvonne qui lui rappelle le sentiment qu'il avait éprouvé devant les flèches jumelles de la cathédrale de Chartres, sentiment qu'il pense similaire à celui qu'avaient dû éprouver les pèlerins quelques siècles auparavant :

His passion for Yvonne [...] had brought back to his heart, [...] the first time that [...] he had seen, rising slowly and wonderfully, [...] slowly rising into the sunlight, as centuries before the pilgrims straying over those same fields had watched them rise, the twin spires of Chartres cathedral. (UV, p. 12)

Dans une même phrase, on a ainsi juxtaposition de trois moments (celui de l'idylle, celui de la découverte de Chartres, et celui des pèlerins), de deux lieux (Quaunahuac et Chartres) et de divers protagonistes (Yvonne et Laruelle, Laruelle, les pèlerins). La « digression syntactique » et « l'expansion »⁵⁷² sont des procédés récurrents chez Lowry afin de multiplier les plans (spatiaux, temporels) et les modes (l'actuel et le virtuel, les souvenirs, les rêves et les projets). C'est en ce sens qu'on peut parler de double voire de multiple exposition, un procédé narratif inspiré de la cinématographie⁵⁷³. Lowry, tout comme Joyce, sait que l'action réelle se produit sur une multiplicité de plans et dans une multiplicité d'espaces différents : « ***the real action takes place in a plurality of spaces, in a consciousness that leaps about the universe and mixes here and there in defiance of the ordered diagraming of cartographers.*** »⁵⁷⁴ Ainsi, lorsque Laruelle dit se sentir étranger au Mexique, éternel promeneur, flaneur (« wanderer on another planet », UV, p. 9), il ne peut s'empêcher, en bon cinéaste, d'appréhender la réalité qu'il a sous les yeux à travers le filtre d'autres images, d'autres plans :

⁵⁷¹ Cette citation est extraite de la préface française de Lowry pour l'édition de *Under the Volcano* en 1949 (*Au-dessous du volcan*, trad. de l'anglais par Stephen Spriel avec la collaboration de Clarisse Francillon et de l'auteur, Paris : Le club français du livre, 1949).

⁵⁷² Ces deux termes sont de Brian O'Kill : « Syntactical digression and expansion might therefore be seen as one of the chief devices by which Lowry tries to merge specific and universal references. » (« Aspects of Language in *Under the Volcano* », in Anne Smith [éd.], *The Art of Malcolm Lowry*, Londres : Vision Press Ltd, 1978, p. 75).

⁵⁷³ Sherrill Grace donne deux exemples frappants de cette double exposition : l'apparition d'Yvonne au seuil de la « cantina » qui se superpose aux images de son arrivée à Acapulco dans une nuée de papillons et le moment où elle et le Consul s'arrêtent devant la vitrine d'un imprimeur où se trouvent des exemplaires de faire-parts de mariage, le reflet de son visage éclatant de soleil contrastant avec l'idée de son mariage brisé (*The Voyage that Never Ends*, op. cit., p. 57). Mais un tel procédé se réduplique à l'infini et la double exposition tourne souvent à la multiple exposition.

⁵⁷⁴ Stephen Kern, *The Culture of Time and Space*, op. cit., p. 149.

How continually, how startlingly, the landscape changed ! Now the fields were full of stones : there was a row of dead trees. An abandoned plough, silhouetted against the sky, raised its arms to heaven in mute supplication ; another planet, he reflected again, a strange planet where, if you looked a little further, beyond the Tres Mariás, you would find every sort of landscape at once, the Cotswolds, Windermere, New Hampshire, the meadows of the Eure-et-Loire, even the grey dunes of Cheshire, even the Sahara, a planet, upon which in the twinkling of an eye, you could change climates, and, if you cared to think so, in the crossing of a highway, three civilizations [...] (UV, pp. 9-10)

Cette tendance à superposer différents plans ou tableaux en une même phrase se retrouve dans une autre caractéristique stylistique propre à Lowry, son usage d'une kyrielle d'adjectifs précédant le nom qu'ils qualifient sans qu'aucune ponctuation ou conjonction de coordination ne les sépare comme s'ils étaient tous sur le même plan :

[...] one of the most distinctive verbal features of Lowry's prose [is] his use of adjectival accumulation in long pre-modification sequences, such as "the swift leathery perfumed alcoholic dusk" (p. 45), "her guilty divorced dead helplessness" (p. 265), and "a black lateral abstract sky" (p. 83)⁵⁷⁵.

O'Kill souligne que l'effet produit est de superposer simultanément divers points de vue ou divers moments du même point de vue et d'obtenir en une description synthétique un complexe de perceptions diverses : « [...] **the description is not analytic but synthetic, intending to recombine the fragments of hurried perception into a momentary apprehension of the wholeness and complexity of an experience.** »⁵⁷⁶ Il me semble que c'est là un exemple très convaincant de ce que Frank dénomme « forme spatiale ». Le destin d'Yvonne se confond ainsi avec celui d'une héroïne de film, Yvonne Griffaton, et cette conjonction de destins en devient presque fantastique :

Le Destin de Yvonne Griffaton ... And there she was-and she was still being followed—standing outside the little cinema in Fourteenth Street, which showed revivals and foreign films. And there, upon the stills, who could it be, that solitary figure, but herself, walking down the same dark streets, even wearing the same fur coat, only the signs above her and around her said: Dubonnet, Amer Picon, Les 10 Frattelinis, Moulin Rouge. And "Yvonne, Yvonne!" a voice was saying at her entrance, and a shadowy horse, gigantic, filling the whole screen, seemed leaping out of it at her: it was a statue that the figure had passed, and the voice, an imaginary voice, which pursued Yvonne Griffaton down the dark streets, and Yvonne herself too, as if she had walked straight out of that world outside into this dark world on the screen, without taking breath. It was one of those pictures that even though you have arrived in the middle, grip you with the instant conviction that it is the best film you have ever seen in your life; so extraordinarily complete is its realism, that what the story is all about, who the protagonist may be, seems of small account beside the explosion of the particular moment, beside the immediate threat, the identification with the one hunted, the one haunted, in this case Yvonne Griffaton—or Yvonne Constable !

⁵⁷⁵ O'Kill, *op. cit.*, p. 79.

⁵⁷⁶ *Ibid.*, p. 80.

UV, p. 266)

Or cette scène du film est proleptique puisque Yvonne Constable, femme du Consul, meurt sous les sabots d'un cheval qui bondit littéralement sur elle alors que dans le film, l'héroïne, Yvonne Griffaton, ne fait que passer devant la statue d'un cheval et c'est Yvonne qui a l'impression que le cheval, envahissant tout l'écran, en sort puis vient droit sur elle : « *a shadowy horse, gigantic, filling the whole screen, seemed leaping out of it at her: it was a statue that the figure had passed* » (UV, p. 266). De même que lors de la projection du film, Yvonne voit la silhouette d'un cheval se découper sur « l'écran » blanc du ciel, juste avant de mourir :

The sky was a sheet of white flame against which the trees and the poised rearing horse were an instant pinioned— [...] someone was calling her name [...]—gread God, the horse—and would this scene repeat itself endlessly and forever ?—the horse, rearing, poised over her, petrified in mid-air, a statue, somebody was sitting on the statue, it was Yvonne Griffaton, no, it was the statue of Huerta, the drunkard, the murderer, it was the Consul, or it was a mechanical horse on the merry-go-round, the carousel [...] (UV, p. 336)

Dans *Under the Volcano*, les scènes se superposent entre rêve, réalité, souvenir, film ou hallucination, au point qu'on puisse parler de double, voire de multiple, exposition. Dans *Voss*, les disjonctions entre temps et espaces différents et les sauts de l'un à l'autre ne sont pas aussi explicites et brutaux mais il se font plutôt sur le mode du fondu-enchaîné.

011 White et le fondu-enchaîné

White disait de sa technique romanesque qu'elle consistait à juxtaposer images, situations, et sentiments des personnages : « *I say what I have to say through the juxtaposition of images and situations and the emotional exchanges of human beings* »⁵⁷⁷. *Voss* en est un exemple type puisque chaque image, chaque situation ou scène semble illustrer un état d'esprit ou, le plus souvent, la confrontation de deux états d'esprit ou davantage. Plusieurs scènes se déroulent en deux endroits simultanément, le lieu « réel », référentiel, où se trouve le personnage et un lieu dans lequel il imagine se trouver. Cette façon de passer imperceptiblement d'un plan à l'autre ou même d'être en deux endroits à la fois s'apparente à la technique filmique du fondu-enchaîné. Ainsi, Laura, alors qu'elle vient de s'entretenir avec Mr. et Mrs. Bonner se voit transportée en imagination auprès de *Voss*. Le lecteur passe d'une scène de genre traditionnelle, le repas, à un temps indéterminé, celui de la rêverie :

That evening over dessert, when they were discussing the news that had been received, Mrs Bonner asked : 'Would you say, from his letter, that Mr Voss appears satisfied at last with the way his affairs are progressing ?' Immediately after this, they pushed back their chairs and went into another room. And the days swelled with that sensuous beauty which was already inherent in them. I did, of course, know, Laura Trevelyan decided, but remained nevertheless bewildered. By the heavy heads of roses that stunned the intruder beneath trellises. By the scent of ripe peaches, throbbing in long leaves, and falling ; they

⁵⁷⁷ Entretien de Patrick White avec Thelma Herring et G. A. Wilkes, le 29 mars 1973, « A Conversation with Patrick White », *Southerly*, 33 (1973), p. 138.

were too heavy, too ripe. Feet treading through the wiry grass were trampling flesh, it seemed, but exquisitely complaisant, perfumed with peach. Or she closed her eyes, and they rode northward together between the small hills, some green and soft, with the feathers of young corn ruffled on their sides, others hard and blue as sapphires. As the two visionaries rode, their teeth were shining and flashing, for their faces, anonymous with love, were turned, naturally, towards each other, and they did, from time to time, catch such irrelevantly personal glimpses. What they were saying had not yet been translated out of the air, the rustling of corn, and the resilient cries of birds. (V, pp. 162-163)

Alors que dans la conversation qui a précédé, les questions et réponses de Mr. Bonner, sa femme, Belle et Laura étaient réglées comme du papier à musique et restaient du domaine des « civilités »⁵⁷⁸, le paragraphe qui débute avec « And the days » est beaucoup plus personnel et visionnaire. On a l'impression d'un fondu-enchaîné qui passerait de la salle à manger, espace ritualisé et contraint, à des vues sur le jardin, des travellings qui s'attarderaient sur des roses épanouies et des fruits gorgés de suc prêts à tomber, des pas s'enfonçant dans l'herbe verte et drue, un espace du désir et de l'imaginaire. La référence aux yeux clos de Laura évoque elle aussi cette plongée dans un autre monde que celui de la réalité, le monde de l'irréel⁵⁷⁹ de Barthes, c'est-à-dire le monde de l'imaginaire, un monde du comblement, du trop-plein, de la surabondance :

Le comblement est donc une précipitation : quelque chose se condense, fond sur moi, me foudroie. [...] Je comble (je suis comblé), j'accumule, mais je ne m'en tiens pas au ras du manque ; je produis un trop, et c'est dans ce trop qu'advient le comblement (le trop est le régime de l'imaginaire : dès que je ne suis plus dans le trop, je me sens frustré ; pour moi, juste veut dire pas assez) : je connais enfin cet état où la jouissance dépasse les possibilités qu'avait entrevues le désir⁵⁸⁰.

Ici les fleurs et les fruits sont trop avancés, trop mûrs, trop capiteux. Par ailleurs au temps ritualisé et minutieusement orchestré de Sydney succède le temps indéterminé du désir, de la mémoire et de l'anticipation. En effet, c'est un temps itératif dont l'ancrage n'est pas spécifié : celui « des jours » (« the days »), celui de la « fruition de l'amour »⁵⁸¹ comme le dit Barthes, celui des pêches « palpitant » (« throbbing ») entre de longues feuilles puis « tombant » (« falling »), des pieds « foulant » (« treading ») l'herbe comme s'ils en piétinaient (« trampling ») la chair. Cette enfilade de formes progressives donne un très fort impact visuel qui par ailleurs n'est pas explicitement relié à un repère temporel. Le

⁵⁷⁸ Lorsque Mr. Bonner demande à sa nièce Laura quelles sont les nouvelles que lui a envoyées Voss, elle répond par ce terme de « civilités » : « 'Yes, I did receive a letter,' she answered. 'It was just a short note. Written in friendship. It contains civilities rather than positive news. » (V, p. 163).

⁵⁷⁹ Cette notion d'irréel est fortement liée à celle d'Imaginaire d'après Barthes dans ses *Fragments d'un discours amoureux* (Paris : Seuil/Tel Quel, 1977) : « Tantôt le monde est irréel (je le parle différemment), tantôt il est déréel (je le parle avec peine). Ce n'est pas (dit-on) le même retrait de la réalité. Dans le premier cas, le refus que j'oppose à la réalité se prononce à travers une fantaisie : tout mon entour change de valeur par rapport à une fonction, qui est l'Imaginaire [...] » (p. 106).

⁵⁸⁰ *Ibid.*, p. 65.

⁵⁸¹ *Ibid.*, p. 267.

repère, l'ancrage, est donc avant tout celui du sujet désirant et rêvant. La suite du passage avec la vision de Laura est dans le droit fil de cette incursion dans l'Imaginaire qui mêle temps itératif de l'écoulement des jours avec la suggestion d'une nature en gestation et de Laura elle-même porteuse de l'enfant de Voss⁵⁸², et temps imaginaire de la vision par laquelle Laura semble vivre auprès de Voss (« the two visionaries », *Ibid.*). Ces décrochages imperceptibles du temps réel et minuté de Sydney et de ses rites mondains au temps suspendu du jardin des Bonner puis au temps visionnaire d'une vie à deux sur le mode de la télépathie ou de l'hallucination, participent de cette économie du fondu-enchaîné, l'une des formes les plus audacieuses de la forme spatiale dans Voss. Concentration et superposition semblent alors souvent verser dans une forme de simultanéité.

On pourrait reprendre à propos de *Heart of Darkness*, *Under the Volcano* et *Voss* les termes employés par Bakhtine pour qualifier le romans de chevalerie à ceci près que la simultanéité ne serait pas celle d'une logique eschatologique mais de la perception « spatiale » que le lecteur doit se faire de l'oeuvre :

La logique temporelle de ce monde vertical, c'est la pure simultanéité de toutes choses (ou « la coexistence de toutes choses dans l'éternité »). Tout ce qui, sur la terre, est séparé par le temps, se réunit dans l'éternité en la pure simultanéité de la coexistence. Ces divisions, ces « avant », ces « après » introduits par le temps n'ont aucune importance, il faut les supprimer pour comprendre le monde, il faut tout juxtaposer dans un même temps, c'est-à-dire dans l'espace, d'un seul moment, il faut voir le monde comme simultanée⁵⁸³.

« Voir le monde comme simultanée », là est la tâche attribuée au lecteur. Mais une telle vision simultanée ne signifie pas cohérence, unité, résolution des contradictions. Elle est bien plutôt le plus souvent kaléidoscope ou mosaïque. Comme dans un tableau cubiste, le roman présente divers points de vue d'une même réalité, pris à un même moment ou à différents moments et c'est au lecteur d'en assumer la juxtaposition, voire même la contradiction. Simultanéité ne rime pourtant pas forcément avec composition romanesque. Comme le souligne un contemporain de Lowry, elle est souvent associée à la composition théâtrale :

La vérité est que le mot de composition a un sens très différent quand il s'agit du théâtre et du roman. La composition dramatique est fondée sur des simultanés. Elle resserre dans le temps (trois unités), elle porte non sur des évolutions, mais sur des situations, des coupes typiques et momentanées mises en pleine lumière. [...] on peut l'appeler une composition dans l'espace autant et plus qu'une composition dans le temps. [...]. Mais le grand roman, le roman-nature, pour reprendre l'expression de tout à l'heure, c'est de la vie, je veux dire quelque chose qui change et quelque chose qui dure. Le vrai roman n'est pas composé, parce qu'il n'y a composition que là où il y a concentration, et, à la limite, simultanée dans l'espace. Il n'est pas composé, il est déposé,

⁵⁸² Laura est en effet sans cesse associée avec la bonne Rose, dont la grossesse est un motif qui réapparaît en relation avec le jardin.

⁵⁸³ *Mikhaïl Bakhtine, Esthétique et théorie du roman, op. cit., p. 303.*

déposé à la façon d'une durée vécue qui se gonfle et d'une mémoire qui se forme. Et c'est par là qu'il fait concurrence non seulement à l'état civil, mais à la nature, qu'il devient une nature⁵⁸⁴.

Le paradoxe, c'est que le roman de Lowry est justement basé sur des juxtapositions, des simultanités et une forte impression dramatique et tragique : il est aussi extrêmement composé. *Under the Volcano* est le contre-exemple parfait de l'affirmation suivante de Thibaudet :

Une destinée ne se développe, ne se réalise, ne se crée que dans la durée, et le roman, c'est le genre qui a besoin de durée, qui répugne de tout son être aux vingt-quatre heures où se resserre l'élan tragique, et qui se plaît à vivre et à suivre la vie entière d'un homme⁵⁸⁵.

Pour Thibaudet, le roman est caractérisé par l'expansion, par le fait de « disposer librement du temps », alors que le théâtre, le discours, la nouvelle sont des modes de la concentration, « contraints à utiliser un minimum de temps pour un maximum d'effet »⁵⁸⁶ : à la « nouvelle qui concentre » s'oppose le « roman qui étend et disperse »⁵⁸⁷. Si le roman « procède par développement »⁵⁸⁸ pour Lowry, il n'en est pas moins un art de la simultanéité et de la concentration : une seule journée racontée en onze chapitres et des scènes qui mettent en abyme une multitude d'autres scènes et épisodes. De même dans *Heart of Darkness* et *Lord Jim*, les personnages de Kurtz et de Jim ainsi que leurs actes, notamment le saut de Jim, sont mis en abyme par les différents points de vue portés sur eux par des observateurs différents à des moments différents. Dans *Voss* enfin, l'action est remplacée par l'alternance des points de vue de Voss, Laura, Le Mesurier et des autres membres de l'expédition. Dans ces quatre romans, on peut dire que la réalité apparaît alors sous la forme d'images ou de points de vue juxtaposés qui composent de véritables mosaïques ou figures kaléidoscopiques.

Qui dit kaléidoscope ou mosaïque dit juxtaposition de panneaux ou de scènes de coloration différente. Dans *Heart of Darkness*, *Lord Jim*, *Under the Volcano* ou *Voss*, chaque scène est le reflet d'un point de vue particulier ou alors déjà la confrontation de divers points de vue mais ce qui frappe le lecteur d'emblée, c'est leur juxtaposition. Contrairement à une écriture logico-temporelle qui tendrait à masquer les divergences de point de vue pour les rassembler en une séquence logico-temporelle, ces romans exploitent une écriture de la juxtaposition. On retrouve le pseudo paradoxe posé par Lessing comme quoi la poésie et le roman, seraient réduits aux enchaînements purement successifs alors que la peinture serait du domaine de la juxtaposition⁵⁸⁹. Mais ce

⁵⁸⁴ Albert Thibaudet, *Réflexions sur le roman*, Paris : Gallimard, 1938, p. 159.

⁵⁸⁵ Albert Thibaudet, *Réflexions sur la littérature*, Paris : Gallimard, 1938, p. 159.

⁵⁸⁶ *Ibid.*, p. 186.

⁵⁸⁷ *Ibid.*, p. 185.

⁵⁸⁸ *Ibid.*, p. 185.

⁵⁸⁹ Ce développement a été étudié dans le chapitre d'introduction (cf supra, note 105).

paradoxe est renversé pour Conrad, Lowry et White qui affectionnent l'art de la juxtaposition. Ils ne sont d'ailleurs pas les seuls puisque Lukács s'en plaint à propos de la littérature moderne, à qui il reproche de juxtaposer des scènes qui sont comme autant d'images statiques, de natures mortes à la suite les unes des autres, comme perles égrenées au hasard sur un collier, au lieu de découler l'une de l'autre :

The result is a series of static pictures of still lives connected only through the relations of objects arrayed one beside the other according to their own inner logic, never following one from the other, certainly never one out of the other. The so-called action is only a thread on which the still lives are disposed in a superficial, ineffective fortuitous sequence of isolated, static pictures.⁵⁹⁰

A la logique syntagmatique et successive de l'écriture logico-temporelle succède une logique paradigmatique et juxtaposante de l'écriture « spatiale ».

011 Conrad : art de l'apposition thématique et vision kaléidoscopique

Ian Watt dit de la technique narrative de Conrad qu'elle s'illustre tout particulièrement par l'utilisation de « l'apposition thématique »⁵⁹¹ qu'il définit comme la juxtaposition de scènes entre elles qui n'ont d'autre lien ou relation que d'explorer un thème commun, une prise de position vis-à-vis d'un dilemme moral commun. Dans *Heart of Darkness* et *Lord Jim* la continuité du récit repose non seulement sur le déroulement chronologique de la diégèse mais avant tout sur une juxtaposition de scènes à teneur thématique, voire herméneutique similaire :

In both works the continuity of the narrative is based, not on the chronological sequence of actions as they occurred, but on the particular stage which Marlow has reached in his understanding of the "fundamental why" of the moral puzzles presented by his tales. The sequence of episodes in the text, therefore, is often purely thematic.⁵⁹²

Watt parle d'« apposition thématique » au sens où une scène enchaîne sur la précédente sans autre lien qu'un lien thématique. Mais tout autant que de juxtaposition de scènes, il faudrait peut-être parler d'une juxtaposition des points de vue, des témoignages. Raimond parle à propos de Conrad de « juxtaposition des témoignages »⁵⁹³, c'est-à-dire un choix d'écriture qui ne se donne pas pour objectif la découverte d'une vérité définitive et univoque mais au contraire l'exploration des multiples facettes de sa complexité. Ainsi dans *Lord Jim*, les témoignages se succèdent sans autre lien que le sujet dont ils parlent, Jim et le saut du Patna⁵⁹⁴. Au chapitre V, le témoignage d'un des officiers contraste avec celui du capitaine Brierly au chapitre VI. A la détresse psychologique de l'officier rongé par la peur des pèlerins, peur qui se traduit par des hallucinations dans lesquelles des

⁵⁹⁰ Georges Lukács, *Writer and Critic and other Essays*, edited and translated by Professor Arthur Kahn, Londres : Merlin Press, 1970, p. 144.

⁵⁹¹ Cette technique de composition a été citée dans les analyses sur la ligne herméneutique, cf supra, notes 408 et 409.

⁵⁹² Ian Watt, *Conrad in the Nineteenth Century*, op cit., p. 280.

⁵⁹³ Michel Raimond, *La crise du roman*, op. cit., p. 379.

crapauds roses sont prêts à se venger de lui, répondent la froideur et l'indifférence apparente du capitaine Brierly, qui pourtant se suicide quelque temps après. Cette juxtaposition des deux points de vue révèle un profond malaise vis-à-vis de la désertion du Patna. Cette façon qu'a Conrad de présenter simultanément des scènes séparées dans le temps de la diégèse, c'est-à-dire de les juxtaposer, est caractéristique de sa technique :

***Thematic apposition, on the other hand, continues throughout Lord Jim ; it is perhaps the most characteristic feature of Conrad's mature narrative technique ; and its way of juxtaposing scenes is inextricably connected with Conrad's equally characteristic handling of time*⁵⁹⁵.**

De même, dans *Heart of Darkness*, les multiples témoignages sur Kurtz se juxtaposent sans que l'image se précise, bien au contraire. Et cet art de la juxtaposition donne un aspect de mosaïque à l'ensemble. Ainsi, un roman tel que *Nostramo*, roman historique et logico-temporel s'il en est a priori, est en fait construit comme un assemblage de petites touches, de pièces détachées, un véritable puzzle. Conrad compare ainsi l'écriture de *Nostramo* à un positionnement patient d'un élément après l'autre, à une construction patiente, travail dont la moindre interruption occasionne l'effondrement :

The whole world of Costaguana (the country, you may remember, of my seaboard tale), men, women, headlands, houses, mountains, town, campo (there was not a single brick, stone, or grain of sand of its soil I had not placed in position with my own hands); all the history, geography, politics, finance; the wealth of Charles Gould's silver mine, [...]all that had come down crashing about my ears. I felt I could never pick up the pieces[...]. (PR, p. 96, c'est moi qui souligne)

Cette insistance sur le caractère fragmenté du matériau à l'origine du roman relève certes d'une inquiétude propre à l'écriture mais cette métaphore d'ordre métadiégétique est récurrente chez Conrad. Il disait de *Nostramo* que le roman relevait de l'art de la mosaïque : « an achievement in mosaic »⁵⁹⁶. Dans *Lord Jim*, c'est Marlow qui parle de mettre les « pièces » du puzzle en place : « ***I put it down here for you as though I had been an eyewitness. My information was fragmentary, but I've fitted the pieces together, and there is enough of them to make an intelligible picture.*** » (LJ, p.296). La scène du procès est emblématique de la composition en mosaïque du roman. Au lieu d'un procès très formel et très contrôlé, c'est la confusion qui semble prendre le dessus.

⁵⁹⁴ « What Marlow finds when he consults others, however, is a veritable conflict of interpretations—from Stein's romantic reading of Jim to Chester's demonic materialistic view, from Brierly's thinly veiled despair about the young man's implications to the cool professionalism of the French lieutenant's assessment, from the resentful animosity of Brown and Cornelius to the disappointed loyalty of Jewel and Tamb' Itam. Each of these attitudes reveals as much about its own rules for reading as it does about Jim. » (Paul B. Armstrong, « The Hermeneutics of Literary Impressionism: Interpretation and Reality in James, Conrad, and Ford », dans Anna Teresa Tymieniecka (éd.), *Poetics of the Elements in the Human Condition: The Sea: From Elemental Stirrings to Symbolic Inspiration, Language, and Life-Significance in Literary Interpretation and Theory*, Dordrecht : Reidel, 1985, p. 483).

⁵⁹⁵ Ian Watt, *op. cit.*, pp. 285-286.

⁵⁹⁶ Lettre à Edmund Gosse (1918) citée par Ian Watt dans *Nostramo*, Cambridge : Cambridge UP (coll. « Landmarks of World Literature »), 1988, p. 20.

Cette confusion est la conséquence directe d'une absence de convergence des points de vue. Au lieu de cela, de nombreux témoignages divergents, voire contradictoires, nous sont offerts, comme les différentes pièces d'une mosaïque. A l'image de cette confusion, les rues à l'extérieur de la salle d'audience sont semblables à un kaléidoscope de par leurs couleurs bigarrées : « ***There was, as I walked along, the clear sunshine, a brilliance too passionate to be consoling, the streets full of jumbled bits of colour like a damaged kaleidoscope.*** » (LJ, p. 158). Véronique Pauly utilise ce terme de « kaléidoscope » dans sa thèse « Le Regard conradien, Esthétique de la perception dans la fiction de Joseph Conrad, 1898-1911 »⁵⁹⁷. Elle fait une excellente analyse du passage en opposant d'une part les présupposés culturels de Marlow qui s'attend à assister à une véritable « théâtralisation »⁵⁹⁸ de la sentence avec la décapitation du condamné en place publique, et d'autre part la scène à laquelle Marlow assiste en fait, une scène de rue on ne peut plus « picturale », voire pittoresque. En effet, l'image du kaléidoscope succède à la vision imaginaire de ce que serait une exécution exemplaire pour Marlow :

The real significance of crime is in its being a breach of faith with the community of mankind, and from that point of view he was no mean traitor, but his execution was a hole-and-corner affair. There was no high scaffolding, no scarlet cloth (did they have scarlet cloth on Tower Hill? They should have had), no awe-stricken multitude to be horrified at his guilt and be moved to tears at his fate—no air of sombre retribution. There was, as I walked along, the clear sunshine, a brilliance too passionate to be consoling, the streets full of jumbled bits of colour like a damaged kaleidoscope: yellow, green, blue, dazzling white, the brown nudity of an undraped shoulder, a bullock-cart with a red canopy, a company of native infantry in a drab body with dark heads marching in dusty laced boots, a native policeman in a sombre uniform of scanty cut and belted in patent leather, who looked up at me with orientally pitiful eyes as though his migrating spirit were suffering exceedingly from that unforeseen—what d'ye call 'em?—avatar—incarnation. Under the shade of a lonely tree in the courtyard, the villagers connected with the assault case sat in a picturesque group, looking like a chromo-lithograph of a camp in a book of Eastern travel. One missed the obligatory thread of smoke in the foreground and the pack-animals grazing. (LJ, pp. 158-159).

Véronique Pauly note la très forte théâtralisation de la scène d'exécution pour Marlow : « ***ce que Michel Foucault appelait la « sombre fête punitive », la théâtralité de l'exécution en place publique, avec son accessoire principal, l'échafaud, ses acteurs, le condamné, mais aussi le public qui joue un rôle essentiel pour l'efficacité du spectacle.*** »⁵⁹⁹ Elle note aussi la relative monochromie de la scène imaginaire contrairement à la polychromie de la scène réelle. On peut poursuivre l'analyse de ce

⁵⁹⁷ Véronique Pauly, « Le Regard conradien, Esthétique de la perception dans la fiction de Joseph Conrad, 1898-1911 », Paris III, 1996, 2 vols., p. 219.

⁵⁹⁸ « Dans le remplacement d'une théâtralité par une picturalité, c'est la capacité du pouvoir (de la métropole) à se représenter qui signe sa faillite. » (*Ibid.*, p. 223).

⁵⁹⁹ *Ibid.*, p. 221.

passage en notant l'éclatement de la scène en multiples détails et la fragmentation du regard lui-même. On n'a plus une scène unique où se jouerait un événement d'une importance capitale, l'exécution d'un condamné, mais une multitude de petits tableaux juxtaposés, des touches de couleur et des détails, devrait-on dire : des couleurs (« yellow, green, blue, dazzling white »), le détail des physionomies (une épaule brune, des têtes noires, des godillots poussiéreux), ainsi que des scènes juxtaposées (le défilé de la compagnie de fantassins, le regard en direction de Marlow du policier, les villageois assis en un « groupe pittoresque »). A cette démultiplication des tableaux correspond un éclatement du point de vue. Au lieu d'avoir un seul et même point de vue, celui de la foule sur l'exécution, de tous ces spectateurs unis par une même attitude de terreur mêlée de pitié (« *awe-stricken* », « *horrified* », « *moved to tears* », *Ibid.*), on a une déperdition du regard qui se porte sur des scènes différentes et qui se voit remis en cause par le regard en retour de la personne observée, ici le policier. Alors que Marlow donne une définition de la gravité du crime pour ensuite affirmer qu'à partir de cette définition, de ce point de vue (« from that point of view »), il n'est nul doute que Jim soit coupable, la scène à laquelle il assiste contredit l'idée d'un point de vue unique. Bien que Marlow ne cesse d'essayer d'imposer son point de vue de citoyen britannique sur la justice (référence aux exécutions de la Tour de Londres), sur Bombay et ses habitants (référence aux chromos des livres de voyage en Orient), c'est-à-dire de figer l'image kaléidoscopique que lui renvoie cette scène, cette dernière ne cesse de lui échapper et de changer d'aspect. Comme le disait James, l'humanité est changeante et selon le point de vue adopté, elle a un nombre de visages illimité : « *Humanity is like a kaleidoscope, which you may turn about and look into, but you will never get the same picture twice—it cannot be exhausted* »⁶⁰⁰. C'est pourquoi Jim Reilly analyse ce passage de *Lord Jim* comme emblématique d'une vision et d'une écriture non plus « syntagmatiques » et « structurées » mais « paratactiques » et « additives », c'est-à-dire non plus logico-temporelles mais spatiales au sens qui a été donné à ces deux termes tout au long de cette étude :

The world fractures into a neurotic scattering of momentarily arresting details, vision jerking from one detail to the next with no stepping back to see the larger composition—a lurid, unblending pointillism. Sentence structure and speaker's vision are alike slackly additive, paratactic rather than structured and syntactic. Marlow's walk anticipates the urban wanderings of later modernist protagonists—Prufrock, Mrs Dalloway, Septimus Smith and Bloom—whose perceptions are all slackly successive fragments of observation but most precisely, the vision of Decoud who, on the Isabel, 'beheld the universe as a succession of incomprehensible images'⁶⁰¹.

Des « fragments successifs d'observations », des « successions d'images incompréhensibles », caractérisent effectivement l'écriture conradienne mais la juxtaposition la plus frappante est peut-être encore celle des témoignages, celle des récits proprement dit. Il semble que cette juxtaposition soit tout aussi frappante au niveau de la

⁶⁰⁰ Henry James and Walter Besant, *The Art of Fiction*, Boston : DeWolfe, Fische & CO, 1884, p. 22.

⁶⁰¹ Cette citation est tirée de l'ouvrage de Jim Reilly, *Shadowtime, History and Representation in Hardy, Conrad and George Eliot*, Londres : Routledge, 1993, p. 154. La citation entre guillemets est tirée de *Nostramo*, (N, pp. 413-414).

narration qu'au niveau de la perception diégétique. Si le narrateur utilise ici la métaphore du kaléidoscope plutôt que de la mosaïque, c'est pour suggérer non seulement une multitude de points de vue possibles mais aussi le fait que cette multiplicité illumine la réalité elle-même d'un éclairage nouveau. Selon l'orientation des points de vue, l'image observée évolue. La composition de *Lord Jim* correspond à cette mosaïque de scènes et de témoignages qui se bousculent dans l'esprit et la conscience de Marlow jusqu'à influencer sur son point de vue. Une telle composition tente de reconstituer le flux de pensée de Marlow qui ne fonctionne pas par « grands blocs » mais par association d'éléments disparates, sensations, souvenirs, ou anticipation :

The same emphasis on the unpremeditated, the incomplete, and the discontinuous, also applies to other kinds of narrative units; whole scenes, for instance, as well as conversations, must be rendered not in large and autonomous blocks but in a mosaic composed of the fragments of perceptions, memories, and anticipations which normally pervade the individual consciousness throughout its dealing with others⁶⁰².

Si l'ensemble des scènes et conversations ne sont pas décrites en bloc mais par le biais d'une mosaïque de fragments de perceptions, de souvenirs et d'anticipations, il en est de même pour l'histoire, elle-même issue de l'assemblage de fragments de témoignages glanés ici et là :

'The story! Haven't I heard the story ? I've heard it on the march, in camp (he made me scour the country after invisible game); I've listened to a good part of it on one of the twin summits, after climbing the last hundred feet or so on my hands and knees. (LJ, p. 236)

La même fragmentation et la même discontinuité affectent les sources d'information de Marlow dans *Heart of Darkness* : « ***this amazing tale that was not so much told as suggested to me in desolate exclamations, completed by shrugs, in interrupted phrases, in hints ending in deep sighs.*** » (*HD*, p. 96). Le kaléidoscope, la mosaïque, autant de métaphores métatextuelles à la fois d'une conscience fragmentée au niveau phénoménologique et d'une narration éclatée au niveau secondaire de la narration. Mais il ne faut pas oublier le pourquoi de cette fragmentation, qui est une perte de la certitude qu'un point de vue stable, tout autant moral que visuel, puisse encore subsister, et c'est bien ce qui ressort d'une scène telle que celle du discours scandalisé du capitaine Brierly.

Le désir le plus profond du capitaine Brierly est en effet de pouvoir sauvegarder l'illusion d'un point de vue unique et stable sur la réalité, et sur le statut de marin britannique en particulier. Or le procès de Jim met en lumière la très nette disparité du monde des marins, la mosaïque de points de vue possibles. Ainsi, dans une conversation avec Marlow, Brierly se plaint de l'attitude de Jim qui fait retomber l'ensemble des marins dans ce que Lévi-Strauss appellerait le monde du bricolage au lieu de celui de l'ingénieur. Le monde du bricolage, c'est celui d'une mosaïque d'éléments hétéroclites. Lévi-Strauss définit le bricoleur comme celui qui fait avec ce qu'il a, indépendamment d'un projet imposé a priori alors que l'ingénieur part d'hypothèses et de postulats qu'il se donne a priori :

⁶⁰² Watt, *op. cit.*, p. 291.

[L'univers instrumental du bricoleur] est clos, et la règle de son jeu est de toujours s'arranger avec les « moyens du bord », c'est-à-dire un ensemble à chaque instant fini d'outils et de matériaux, hétéroclites au surplus, parce que la composition de l'ensemble n'est pas en rapport avec le projet du moment, ni d'ailleurs avec aucun projet particulier [...]⁶⁰³.

A l'inverse, l'ingénieur aime à partir d'un projet a priori, d'un précepte fixe et stable. Big Brierly voudrait qu'au statut de marin corresponde un type d'homme a priori. Alors que le monde du réel est celui du dispersé, Big Brierly rêve d'un monde imaginaire qui fasse lien autour de ce précepte fixe et stable, ce que Lacan appellerait un signifiant-maître⁶⁰⁴, ici le nom « decent man » :

This is a disgrace. We've got all kinds amongst us—some anointed scoundrels in the lot; but, hang it, we must preserve professional decency or we become no better than so many tinkers going about loose. We are trusted. Do you understand ? – trusted ! Frankly, I don't care a snap for all the pilgrims that ever came out of Asia, but a decent man would not have behaved like this to a full cargo of old rags in bales. We aren't an organised body of men, and the only thing that holds us together is just the name for that kind of decency. (LJ, p. 93)

Brierly souhaite qu'au signifiant « decent man » corresponde un type d'homme a priori et que cette règle ne souffre pas d'exceptions. Il est même prêt à accepter que ce S_1 ne soit qu'un simulacre, une illusion, du moment que la disparité des marins ne transparaisse pas et que le nom du marin reste systématiquement intact quelle que soit la situation ou la position réelle de ce dernier. Brierly ne se place pas sur un plan moral ou éthique puisqu'il reconnaît lui-même la moralité douteuse de certains marins (« ***all kinds amongst us—some anointed scoundrels in the lot*** » (*ibid.*)) et affirme se moquer éperdument du sort des pauvres pèlerins. Il se place en fait sur un plan purement formel, structurel, pourrait-on dire : le nom étant ce qui cimente la structure, il faut le préserver à tout prix. La structure du monde des marins ne tient en effet qu'au seul fil de la nomination et non à une quelconque « organisation » : « ***We aren't an organised body of men, and the only thing that holds us together is just the name for that kind of decency*** » (*ibid.*). On retrouve une caractéristique de la structure du discours du maître d'après Lacan : « ***Un vrai maître, nous l'avons vu en général jusqu'à une époque récente, et cela se voit de moins en moins, un vrai maître ne désire rien savoir du tout—il désire que ça marche. Et pourquoi voudrait-il savoir ? Il y a des choses plus amusantes que ça.*** »⁶⁰⁵ Brierly jette l'anathème sur Jim qui refuse, ou du moins omet, de se conformer à une attitude définie a priori comme celle d'un bon marin. Cela revient pour Brierly à tomber dans le domaine des bricoleurs (« tinkers », *ibid.*). Une autre image de la

⁶⁰³ Claude Lévi-Strauss, *La pensée sauvage*, Paris : Plon, 1962, p. 31.

⁶⁰⁴ Nous utilisons ici un terme lacanien associé à la description des quatre discours correspondant aux quatre positions subjectives identifiées par Lacan. Il définit notamment le discours du maître comme un discours organisé à partir d'un signifiant-maître, S_1 , posé a priori, et susceptible d'organiser un savoir S_2 , c'est-à-dire un réseau de signifiants. « S_1 , c'est, disons pour aller vite, le signifiant, la fonction de signifiant sur quoi s'appuie l'essence du maître. » (Jacques Lacan, *Le Séminaire, Livre XVII, L'Envers de la psychanalyse*, Paris : Seuil, 1991, p. 20). Ici le S_1 serait celui de « decent man ».

⁶⁰⁵ *Ibid.*, pp. 23-24.

mosaïque contamine son discours, celle des ballots de vieux tissus (« old rags in bales », *ibid.*) : un « homme décent » ne devrait pas agir de la sorte quand bien même il aurait affaire à une mosaïque de tissus hétéroclites. Brierly déplore le fait que le saut de Jim prouve que l'ensemble des marins blancs dont il faisait partie (« one of us ») n'est pas une création digne d'un ingénieur, c'est-à-dire un ensemble regroupé autour d'un « projet » ou d'un signifiant maître, celui de l'honneur et d'une attitude « décente » (« decency ») face au danger. Le manque de courage de Jim tend à montrer à l'inverse que l'ensemble des marins blancs est un ensemble « hétéroclite », un groupe de « bricoleurs » (« tinkers »), une mosaïque de vieux bouts de tissus en vrac (« a full cargo of old rags in bales »).

On retrouve des images similaires dans *Heart of Darkness*. Marlow rassemble tous les témoignages qu'il peut glaner sur Kurtz : les bribes de conversation au sujet de Kurtz qu'il surprend entre l'administrateur et son oncle (*HD*, pp. 63-64), ou encore les propos du jeune russe, l'un de ses plus fidèles admirateurs. Le jeune Russe, que Marlow rencontre peu avant son entrevue avec Kurtz, est habillé en arlequin⁶⁰⁶. Son costume est composé de différentes pièces de tissu hétérogènes :

He looked like a harlequin. His clothes had been made of some stuff that was brown holland probably, but it was covered with patches all over, with bright patches, blue, red, and yellow,—patches on the back, patches on the front, patches on elbows, on knees; coloured binding around his jacket, scarlet edging at the bottom of his trousers ; and the sunshine made him look extremely gay and wonderfully neat withal, because you could see how beautifully all this patching had been done. A beardless, boyish face, very fair, no feature to speak of, nose peeling, little blue eyes, smiles and frowns chasing each other over that open countenance like sunshine and shadow on a wind-swept plain. (HD, p. 90)

Le vêtement du jeune russe suggère un assemblage de pièces de tissu hétéroclites juxtaposées tant bien que mal. Ses traits sont peu marqués (« no feature to speak of », *ibid.*) et ses expressions tout aussi imprévisibles que changeantes (« **smiles and frowns chasing each other over that open countenance like sunshine and shadow on a wind-swept plain** », *ibid.*). La description de l'arlequin suggère donc une personnalité peu marquée et malléable au gré des humeurs et des saisons, au gré du vent (« wind-swept », *ibid.*). Ceci explique la totale soumission de ce dernier à Kurtz. Mais une telle description met aussi en garde le lecteur vis-à-vis d'un personnage qui s'habille de bric et de broc et que l'on soupçonne de « changer d'avis comme de chemise », de passer « du blanc au noir » ou plutôt ici du bleu au rouge ou jaune. Ces couleurs, bleu et rouge, réapparaissent un peu plus loin, d'une manière on ne peut plus ironique :

One of his pockets (bright red) was bulging with cartridges, from the other (dark blue) peeped Towson's Inquiry, etc., etc. He seemed to think himself excellently well equipped for a renewed encounter with the wilderness. "Ah! I'll never, never meet such a man again. You ought to have heard him recite poetry—his own, too, it was, he told me. Poetry!" (HD, p. 104)

⁶⁰⁶ Dès la première phrase du chapitre 3, le jeune russe apparaît en arlequin : « I looked at him lost in astonishment. There he was before me, in motley, as though he had absconded from a troupe of mimes, enthusiastic, fabulous. [...] The glamour of youth enveloped his parti-coloured rags [...] If the absolutely pure, uncalculating, unpractical spirit of adventure had ever ruled a human being, it ruled this be-patched youth. » (*HD*, p. 93)

Le manuel de marine écrit par Towson semble pour le jeune Russe un gage de conduite adéquate dans la jungle (« wilderness »). Outre que le lecteur est en droit de rester perplexe vis-à-vis d'une telle affirmation, l'autre poche du jeune homme contient un outil autrement convaincant faute d'être approprié, des cartouches : d'un côté la violence avec le rouge sang des cartouches et de l'autre la couverture bleue du manuel technique de marine ; d'un côté l'exploitation sanguinaire des indigènes et de l'autre la poésie que Kurtz fait découvrir au jeune russe. Cette juxtaposition de la réflexion et de l'analyse d'un côté avec le manuel, et de la force et de la violence de l'autre avec les cartouches, souligne l'ambiguïté du jeune homme arlequin prêt à utiliser l'une ou l'autre de ces stratégies indifféremment. Mais par contamination, elle met en lumière les contradictions de l'attitude colonisatrice elle-même, entre les exécutions sommaires de Kurtz et ses grandes théories sur « *l'amour, la justice, la conduite de la vie* »⁶⁰⁷. En conclusion, il semble que la juxtaposition des points de vue chez Conrad permette au lecteur de se déprendre de l'illusion d'un point de vue unique et monologique qui lui donnerait la clé des romans. Une telle vision kaléidoscopique qui rende justice à la diversité et à la richesse de la vie est aussi caractéristique de l'écriture de White.

011L'esthétique polychrome de White : entre éclats de verre et papillons

Voss est un roman kaléidoscopique plutôt que monochrome et White disait de lui qu'il l'avait écrit pour montrer que le roman australien n'était pas forcément le produit monotone et brun grisâtre d'un réalisme journalistique :

I wanted to give my book the textures of music, the sensuousness of paint, to convey through the theme and characters of Voss what Delacroix and Blake might have seen, what Mahler and Liszt might have heard. Above all I was determined to prove that the Australian novel is not necessarily the dreary, dun-coloured offspring of journalistic realism⁶⁰⁸.

Ainsi, les scènes à Rhine Towers, la propriété de Sanderson, marquent une première étape dans le périple de Voss et de l'expédition, au sens où c'est un lieu qui a toutes les caractéristiques du paradis, un lieu de plénitude et de sérénité. Voss y voit l'occasion d'interroger Palfreyman sur sa foi. Or la conversation dévie très rapidement vers une opposition très whitienne entre monochrome et polychromie, foi et agnosticisme :

[...] Voss and Palfreyman were seated in the brigalow shade much occupied with specimens they had taken. Palfreyman with the skins of a collection of birds, Voss with some of those butterflies which would shatter the monochrome by opening in it. Even dead, the butterflies were joyful. 'Tell me, Mr Palfreyman,' Voss asked, 'tell me, as a Christian, was your faith sufficient to survive until paradise was reached?' 'I am a poor sort of Christian,' replied Palfreyman, who was handling a small bird of a restrained colour. 'Besides,' he added, 'paradise may well prove to be mirage.' 'Admittedly,' laughed Voss, because it was a gay day. 'I myself am skeptisch,' he said, waving his hand to embrace both the

⁶⁰⁷ « The young man looked at me with surprise. I suppose it did not occur to him that Mr Kurtz was no idol of mine. He forgot I hadn't heard any of these splendid monologues on, what was it ? on love, justice, conduct of life-or what not. » (HD, p. 98).

⁶⁰⁸ Patrick White, « The Prodigal Son » in Patrick White Speaks, Londres : Jonathan Cape, 1990, p. 16.

present landscape and his mosaic of dead butterflies, 'although I confess to be fascinated by delusions, and by those who allow themselves to be convinced. But you, it appears, are not convinced.' He said this quite kindly. 'I am convinced,' Palfreyman replied at last. 'I believe, although there is a great deal I take on trust, until it is proved at the end. That it will be proved, I know.' (V, p. 260, c'est moi qui souligne, le terme « *skeptisch* » mis à part)

La foi de Palfreyman est du côté de ce que White appellerait le « monochrome de la raison »⁶⁰⁹, « monochrome » qui est ici celui du paysage que les spécimens de papillons viennent troubler. D'ailleurs, l'oiseau que tient Palfreyman est d'une couleur affaiblie (« a small bird of a restrained colour », *Ibid.*). A l'inverse, les papillons forment une « mosaïque » à laquelle Voss est associé : « [Voss waved] his hand to embrace both the present landscape and his *mosaic* of dead butterflies. » (*Ibid.*, c'est moi qui souligne). Puis la scène se poursuit avec l'évocation de l'oncle pasteur de Palfreyman et de sa soeur. Le presbytère où vivent ces derniers associe un extérieur monochrome grisâtre et un intérieur kaléidoscopique encombré de morceaux de verre colorés, de grelots et de vitrines remplies de colibris :

'My uncle's vicarage would astonish any stranger expecting to find a house given up to normal human needs. [...] Certainly it is noticeable for the advanced dilapidation of its grey stone [...] If the roof should fall, as it well might, the neighbourhood would be roused by the most terrible shattering of glass, for the rooms are filled with glass objects, in a variety of colours, very fine and musical, or chunks with bubbles in them, and bells containing shells or wax flowers, to say nothing of the cases of humming birds. (V, p. 261, c'est moi qui souligne)

Il est dit par la suite que l'oncle, après un héritage, s'est détourné de ses fonctions pastorales pour s'adonner à cette passion de la collection, à ce goût pour les formes et les couleurs. Du monochrome de la foi, il est passé à la contemplation kaléidoscopique du monde et des éclats de verre. La notion d'éclats de verre est sous-jacente ici avec l'évocation de la possibilité de la rupture du toit qui amènerait un fracas (« shattering of glass », *Ibid.*) d'objets de verre réduits en morceaux (« chunks », *Ibid.*). Ce paradigme de la fragmentation est repris plus loin avec la description de la soeur de Palfreyman, soeur bossue et donc difforme⁶¹⁰ : non pas faite d'un seul morceau, semble-t-il, mais de morceaux disparates. Elle est passionnée par le spectre de couleurs que déclinent les fleurs sauvages mais aussi par celui des fragments de verre :

My sister is particularly fond of woodland and hedgerow flowers : violets, primroses, anemones, and such-like. [...] She is a very passionate woman. She will smash things deliberately, and cry over them afterwards, and try to fit the pieces together. Some of those glass ornaments of which I spoke. (V, p. 262)

Là encore, spectre de couleurs et fragmentation sont associés. On peut y voir ce qu'un critique a appelé la « lumière prismatique » de White, un intérêt qu'il porte à la lumière non pas directe et nue mais diffractée, fragmentée : « Prismatic light, as we have seen, symbolizes the fragmented nature of existence »⁶¹¹. White utilise d'ailleurs explicitement

⁶⁰⁹ « For [my Australian academic critics] the controlled monochrome of reason, for me the omnium gatherum of instinctual colour which illuminates the more often than not irrational behaviour of sensual man. » (Patrick White, *Flaws in the Glass*, op. cit., p. 38).

⁶¹⁰ « 'My sister is deformed.' » (V, p. 263).

cette image dans *The Vivisector*, roman qu'il a consacré à un peintre, Hurtle Duffield. Comme l'indique le nom du roman, l'artiste pour White est avant tout un « vivisecteur » qui doit couper, entailler, voire dépecer la réalité au couteau, au pinceau. Il doit la réduire en morceaux, en fragments, pour en atteindre le cœur et en dégager le rayonnement « prismatique » : « All his [Duffield's] past was splintering ; he had never been able to catch it in its own prismatic colours : the colours of truth—as he saw it. » (*Viv*, p. 248). Cette image du verre brisé, déformant, réapparaît ensuite lorsque Palfreyman raconte l'incident où, ayant surpris sa soeur devant son miroir, celle-ci, de rage, l'avait poussé par la fenêtre ouverte et s'était ensuite précipitée à son secours avec le secret espoir que son frère soit désormais « à son image », c'est-à-dire blessé ou « brisé » de quelque manière. Il explique aussi qu'elle avait ensuite retiré tous les miroirs de la maison, ne laissant que les objets en verre qui de par leur nature déforment l'image de toute façon : « I forgot to say she has had all the mirrors removed from the house, for her reflection is a double that she has grown to hate. Of course, there are all those other objects in glass, which I have mentioned, but they, she says, distort in any case.' » (*V*, p. 263) Réalité fragmentée, identité divisée, telles sont les formes que prend le paradigme du kaléidoscope dans *Voss* mais aussi dans l'ensemble des romans de White. Il attribue d'ailleurs à sa propre nature éclectique un goût affirmé pour les compositions « poétiques » :

I knew I hadn't a scholar's mind. Such as I had was more like the calico bag hanging from the sewing-room door-knob, stuffed with snippets of material of contrasting textures and clashing colours, which might at some future date be put to some practical, aesthetic, or even poetic use. I believe it is this rag-bag of a disorderly mind which has more than anything offended some of my Australian academic critics. For them the controlled monochrome of reason, for me the omnium gatherum of instinctual colour which illuminates the more often than not irrational behaviour of sensual man⁶¹².

L'image du sac de calicot rempli de bouts de tissu de textures et de couleurs disparates est directement associé à un choix esthétique, celui de l'étoilement poétique. La mise bout à bout de ces chutes de tissu (« **snippets of material of contrasting textures and clashing colours** », *Ibid.*) correspond à la démarche de l'oncle et de la soeur de Palfreyman collectionnant des éclats de verre hétérogènes (« **glass objects, in a variety of colours** », *V*, p. 261, cf supra) et à la démarche de Patrick White lui-même, associant des sources culturelles d'horizons disparates, sensuelles comme intellectuelles. Ce sac de calicot rempli de bouts de tissu de textures et de couleurs disparates est par ailleurs étrangement semblable au « patchwork » que Deleuze érige en exemple type de l'espace lisse sur le plan technologique. L'espace lisse est en effet cet espace de développement par croisement, rencontre, chevauchement de systèmes hétérogènes et dont l'issue reste imprévisible tout comme le patchwork « **avec son bout-à-bout, ses ajouts de tissus successifs infinis** »⁶¹³. L'extrait qu'il donne comme exemple est tiré de *Sartoris* de

⁶¹¹ William J. Scheick, « The Gothic Grace and Rainbow Aesthetic of Patrick White's Fiction : An Introduction », *Texas Studies in Literature and Language*, vol. 21, n°2, été 1979, pp. 142-143.

⁶¹² Patrick White, *Flaws in the Glass*, op. cit., p. 38. C'est moi qui souligne.

⁶¹³ Gilles Deleuze et Félix Guattari, *Mille Plateaux*, op. cit., p. 594.

Faulkner et présente des similarités frappantes avec l'image utilisée par White:

Elle y travaillait depuis quinze ans, l'emportant partout avec elle dans un informe sac de brocart, qui contenait toute une collection de bouts d'étoffes de couleur, de toutes les formes possibles. Elle ne pouvait jamais se décider à les disposer d'après un modèle définitif, c'est pourquoi elle les déplaçait, les replaçait, réfléchissait, les déplaçait et les replaçait de nouveau comme les pièces d'un jeu de patience jamais terminé, sans avoir recours aux ciseaux [...]⁶¹⁴.

L'écriture spatiale serait cette écriture du patchwork ou encore écriture kaléidoscopique qui cherche à rendre compte de la diversité prismatique de la réalité, ses reflets chatoyants, changeants, intermittents et à en souligner l'évanescence selon le ou les points de vue adoptés. L'identité chez White est elle aussi le résultat d'un croisement aléatoire de traits de caractère hétérogènes. David Marr, le biographe de Patrick White utilise d'ailleurs la même métaphore du kaléidoscope pour décrire la personnalité de l'auteur, personnalité fragmentée, divisée, profondément contradictoire :

That he was born a Gemini meant a great deal to him, for the sign of the twins seemed an emblem of his own divided and often contradictory nature, not one man but a kaleidoscope of characters trapped in a body both blessed and cursed, proud and wracked by doubt, rich and mean, artist and housekeeper, a restless European rooted in the Australian soil, a Withycombe and White, man and woman⁶¹⁵.

On retrouve cette profonde division à l'oeuvre dans les romans : des personnages difformes, grotesques, paroxystiques qui semblent ne pas connaître l'équilibre ni le juste milieu. Par ailleurs, ces personnages fonctionnent très souvent par couples avec l'image récurrente du double, du jumeau. Il n'est du reste pas étonnant à cet égard que l'un des romans préférés de White soit *The Solid Mandala* qui met en scène deux frères aux personnalités opposées, voire conflictuelles⁶¹⁶. Il continue par la suite de filer cette métaphore en assimilant chaque fragment de verre à un trait de la personnalité de White : « ***Within him was a jumble of fragments shifting like glass in a kaleidoscope. At times he wondered who, if anyone, he really was.*** »⁶¹⁷ Mais White sait dépasser ce niveau autobiographique pour le transmuier en choix esthétique, non pas une écriture logico-temporelle successive (« consecutive »⁶¹⁸), raisonnée (« reasoned », « intellectual ») et monochrome, monologique (« grey »), mais une écriture de l'explosion des sens et des images (« bursts », « kaleidoscopic imagery », « sensuously ») qui

⁶¹⁴ *Ibid.*, p. 595.

⁶¹⁵ David Marr, *Patrick White : A Life*, Londres : Jonathan Cape, 1991, p. 12.

⁶¹⁶ « In my own opinion my three best novels are *The Solid Mandala*, *The Aunt's Story*, and *The Twyborn Affair* » (Patrick White, *Flaws in the Glass*, op. cit., p. 145). De même, *The Twyborn Affair*, comme son nom l'indique, s'intéresse à un personnage double, à la fois féminin et masculin, tantôt Eadith Trist, tantôt Eddie Twyborn. A l'évidence, ces romans reflètent les conflits et les tourments de l'écrivain à propos de sa personnalité divisée et de son homosexualité notamment.

⁶¹⁷ David Marr, *Patrick White*, op. cit., p. 76.

⁶¹⁸ Ce terme entre guillemets et les suivants sont tirés de la citation de White donnée plus loin dans la phrase.

fleurisse et bourgeonne (« flowering ») en un étoilement que nous avons étudié tout au long de ce travail : « [...] **he might have felt lonely if it hadn't been for his thoughts: not the consecutive, reasoned grey of intellectual thought, but the bursts of kaleidoscopic imagery, both flowering in his mind, and filtered sensuously through his blood** »⁶¹⁹. Une écriture kaléidoscopique, c'est une écriture qui ne se laisse pas enfermer dans une systématique mais qui se laisse attirer, dévoyer par une image nouvelle :

[He had] a 'magpie mind' that found ideas as he needed them and seized any image that caught his eye. Systems were never very attractive to him. Over the years he picked up bits of Freud, bits of Spengler, bits of the Bible, but was never a disciple and was always sceptical of those who had a scheme that gave all the answers⁶²⁰.

En ce sens, White est proche des vues de Benjamin sur la valeur normative et idéologique des systèmes et des configurations « ordonnés » :

The course of history, as it presents itself under the conception of catastrophe, can really claim the thinker's attention no more than the kaleidoscope in the hand of the child, where all the patterns of order collapse into a new order with each turn. The image is thoroughly justified. The ideas of those in power have always been the mirrors thanks to which the picture of an 'order' came about—The kaleidoscope must be smashed.⁶²¹

Le choix d'une écriture kaléidoscopique est donc aussi un choix politique tout autant qu'esthétique et autobiographique. Il en est de même chez Lowry, pour qui la vie ne peut se réduire au chemin tout tracé par les milices fascistes puisqu'elle est par définition un « voyage qui jamais ne finit »⁶²².

011 Lowry ou le tournoiement des points de vue

L'image du kaléidoscope vient contredire l'impression de déterminisme et de fatalité liée au passé. Au début du chapitre IX, le kaléidoscope apparaît sous la forme d'un poncho bariolé à l'image d'un futur envisagé comme grouillant de possibilités : « **How delicious, how good, to feel oneself part of the brilliantly colored serape of existence, part of the sun, the smells, the laughter!** » (UV, p. 254). Le chapitre IX s'ouvre effectivement sur une tonalité joyeuse en contraste flagrant avec l'ironie grinçante de la fin du chapitre VIII où chauffeur du bus et « pelado » s'engouffrent dans une « cantina » au nom dont l'ironie dramatique est des plus frappantes : « Todos Contentos y Yo También » (UV, p. 253)⁶²³ (« Tous contents et moi aussi »). Le chapitre VIII était entièrement consacré à la mort de l'indien, incident à l'origine du roman, « germe » de l'histoire d'après Lowry.

⁶¹⁹ Patrick White, *The Vivisector*, (©1970, Jonathan Cape), Londres : Vintage, 1994, p. 188.

⁶²⁰ David Marr, *Patrick White, op. cit.*, p. 128.

⁶²¹ Traduction de Reilly d'un passage des *Gesammelte Schriften de Walter Benjamin, Rolf Tiedeman, et Hermann Schweppenhauser (éds.)*, Frankfurt : Suhrkamp Verlag, 1974, « Zentralpark », p. 660.

⁶²² Il s'agit du titre qu'il voulait donner à sa trilogie, « The Voyage that Never Ends » (cf supra, note 313, p. 147).

Quant au chapitre IX, il va répéter une même histoire tragique, un même sacrifice, non plus celui de l'indien mais celui du taureau, même si le début du chapitre laisse supposer qu'une page est tournée. Les trois premières phrases du chapitre s'ouvrent *in medias res* et réactivent le sème de la joie de vivre et du contentement annoncé de manière grinçante à la fin du chapitre précédent :

Arena Tomalín... –What a wonderful time everybody was having, how happy they were, how happy everyone was! How merrily Mexico laughed away its tragic history, the past, the underlying death! (UV, p. 254)

Les cris du vendeur de cacahuètes, les fruits multicolores des vendeurs ambulants (« heavy trays brimmed with multicolored fruits »), tout participe de cette gaieté et de ces couleurs chatoyantes du « serape » et pourtant, très rapidement le taureau vient contredire cette joie et cet optimisme par sa léthargie : « ***Mexico was not laughing away her tragic history; Mexico was bored. The bull was bored. Everyone was bored, perhaps had been all the time. All that had happened was that Yvonne's drink in the bus had taken effect and was now wearing off.*** » (UV, p. 257). Le roman est bien un kaléidoscope au sens où chaque chapitre est informé par un point de vue particulier qui effectue une sorte de tour du kaléidoscope, « tour d'écrou » qui fait changer l'éclairage et la modalité du passage. A cette répartition des chapitres selon le point de vue adopté s'ajoute l'oscillation au sein d'un même point de vue entre humeur euphorique suscitée par la consommation d'alcool, et de mescal plus précisément, et humeur sombre qui s'ensuit.

Chaque chapitre est une « self-contained, isolated unit »⁶²⁴ à l'image de la fragmentation de l'expérience moderne (« seemingly fragmented experience »⁶²⁵). Seule une vue globale pourra « remettre les événements en place » (« piece the events together »⁶²⁶) grâce non plus à l'agencement logico-temporel mais à l'imbrication des images, des phrases ou slogans qui reviennent comme un refrain ou une rengaine et des éléments d'information disséminés ça et là : « ***Since we cannot connect the chapters causally, we have to piece the events together from images, phrases, scraps of information scattered throughout the book.*** »⁶²⁷

Dans *Through the Panama*, le narrateur Sigbjørn Wilderness cite Lawrence à propos de *Ulysses* de Joyce : « ***The whole is a strange assembly of apparently incongruous parts, slipping past one another*** » (TTP, p. 34 ; p. 97). L'idée d'une profonde fragmentation qui se traduit par la figure d'un patchwork dont les bouts de tissu, les

⁶²³ Ce passage a déjà été cité et commenté (cf supra, p. 240).

⁶²⁴ Sherrill Grace, « *Under the Volcano* : Narrative Mode and Technique », *Journal of Canadian Fiction*, printemps 1973, p. 59.

⁶²⁵ Sherrill Grace utilise cette expression à propos des brusques débuts et fins de chapitres : « The most obvious result of these abrupt openings and closings is their dramatic effect; the reader is thrown completely off balance into the midst of a situation. We are being invited to participate actively in the sorting out of this seemingly fragmented experience. » (*Ibid.*, p. 59).

⁶²⁶ Cf citation suivante.

⁶²⁷ *Ibid.*, p. 59.

« parties incongrues », sont jetées ensemble et glissent les unes sur les autres sans se fixer ne concerne pas seulement le commentaire sur *Ulysses* mais informe également l'ensemble du roman comme figure d'une identité et d'un sujet fragmentés. Sigbjørn Wilderness reprend cette métaphore un peu plus loin à propos de la fabrication du navire sur lequel il se trouve et par un glissement sous forme de télescopage, à propos de lui-même :

It is wrong to suppose the poor old Liberty ship hasn't got a soul by this time, just because she was thrown together in 48 hours by washing machine makers. What about me? –thrown together by a cotton broker in less than 5 minutes. 5 seconds perhaps ? (TTP, p. 72).

Or, le père de Lowry était justement « cotton broker ». Ici plusieurs couches se superposent donc : vision personnelle de Lowry et opinion de Wilderness sur le bateau et sur l'identité. En effet, cette figure de l'assemblage, d'une identité faite de « bric et de broc », c'est-à-dire de morceaux : « ***Voilà qui éclaire les relations de Lowry avec son père, "cotton broker" : le mot, de même que le français "brocante", remonte au vieil allemand "brocko", morceau.*** »⁶²⁸. Il n'est que de voir la composition du chapitre X⁶²⁹ qui juxtapose extraits de prospectus, bribes de conversation (présente et passée, entre le Consul et Cervantes, entre Hugh et Yvonne), pensées du Consul, etc. Dans cet exemple comme dans de nombreux autres exemples des romans, la juxtaposition devient celle des voix tout autant que celle des points de vue. Chez Conrad, Lowry et White, nous verrons que le point de vue est indissociable de la voix et que bien souvent, c'est elle qui joue le rôle principal dans l'agencement et la structuration du roman.

011III. L'Étoilement de la voix

a.011 *Heart of Darkness* ou la tentation logocentrique

Conrad dit de *Heart of Darkness* qu'il envisageait que l'oeuvre soit comme une « vibration prolongée » une fois la dernière note jouée, c'est-à-dire une fois lu le dernier mot :

One more remark may be added. Youth is a feat of memory. It is a record of experience ; but that experience, in its facts, in its inwardness and in its outward colouring, begins and ends in myself. Heart of Darkness is experience too ; but it is experience pushed a little (and only very little) beyond the actual facts of the case for the perfectly legitimate, I believe, purpose of bringing it home to the minds and bosoms of the readers. There it was no longer a matter of sincere colouring. It was like another art altogether. That sombre theme had to be given a sinister resonance, a tonality of its own, a continued vibration that, I hoped,

⁶²⁸ Roger Yacoubovitch, « Cassure, Canal, Baranquilla », *Malcolm Lowry, études*, Paris : Papyrus Editions/Maurice Nadeau, 1984, p. 123.

⁶²⁹ Cette composition sera analysée plus en détail dans la partie consacrée aux voix dans le roman.

would hang in the air and dwell on the ear after the last note had been struck⁶³⁰.

Il s'agit sûrement ici de la vibration que provoque la lecture du roman dans l'esprit et le cœur des lecteurs : « **a continued vibration that, I hoped, would hang in the air and dwell on the [reader's] ear** ». Conrad place donc le roman sous le signe de la voix ainsi que de la lecture qui se doit de faire résonner le texte. Ce qui frappe le lecteur d'emblée, c'est que malgré l'intention affichée de privilégier la vue, c'est la voix qui l'emporte :

If we go through Conrad's major work we will find, with the notable exception of Under Western Eyes, that the narrative is presented as transmitted orally. Thus hearing and telling are the ground of the story, the tale's most stable written sensory activities and the measure of its duration; in marked contrast, seeing is always a precarious achievement and a much less stable realm of business. Consider Kurtz and Jim. Both are heard and spoken about more than they are seen directly in the narrative setting. When they are seen-and Jim is a particularly striking instance: "for me that white figure in the stillness of coast and sea seemed to stand at the heart of a vast enigma"-they are enigmatic and, in some curious way, grossly distorted. "Kurtz looked at least seven feet long ... I saw him open his mouth wide-it gave him a weirdly voracious aspect, as though he had wanted to swallow all the air, all the earth, all the men before him" (XVI, 134)⁶³¹.

Mais si Said estime que le fait d'entendre et de raconter (« hearing and telling »), phénomènes qui relèvent de la voix, sont les « activités sensorielles » les plus stables du roman, il ne faut néanmoins pas s'attendre à trouver un noyau stable, qu'il s'agisse d'un narrateur ou d'un auditeur privilégiés. La voix dans *Heart of Darkness* sera tout autant éclatée en de multiples instances et fragments que l'était le regard. Lorsque Jameson dit des oeuvres de Conrad qu'elles sont presque plus post-modernes que modernes au sens où elles présentent une autogénération de phrases⁶³² et qu'il ajoute que la perspective jamesienne du point de vue est remplacée par celle des voix ou « sources de discours » (« sources of language »), il parle de multiples « **sources de discours** » : « **From the perspective of language, this self-generation of the text translates itself as the boiling emergence and disappearance of so many transitory centers, now no longer points of view so much as sources of language [...]** »⁶³³. La prévalence de la voix dans les oeuvres de Conrad, tout particulièrement lorsque Marlow est le narrateur, trahit pourtant une tentation logocentrique qui sera analysée un peu plus loin.

011 Logocentrisme et fantasme de présence

Heart of Darkness est un roman de voix puisqu'il est entièrement raconté sur le mode oral : Marlow récite son histoire devant un auditoire et ce sont ses paroles entre guillemets

⁶³⁰ Joseph Conrad, « Author's Note » (1917), Robert Kimbrough (éd.), *Heart of Darkness*, New York : Norton Critical Edition, 1988, p. 4.

⁶³¹ Edward Said, *The World, the Text and the Critic*, op. cit., p. 94.

⁶³² Fredric Jameson, *The Political Unconscious, Narrative as a Socially Symbolic Act*, Ithaca, New York : Cornell UP, p. 219.

⁶³³ *Ibid.*, p. 224.

qui constituent la totalité du texte du roman, les quelques pages d'introduction mises à part. D'autre part c'est le récit de la quête non pas d'une personne, Kurtz, mais d'une voix :

I couldn't have been more disgusted if I had travelled all this way for the sole purpose of talking with Mr Kurtz. Talking with... I flung one shoe overboard, and became aware that that was exactly what I had been looking forward to—a talk with Kurtz. I made the strange discovery that I had never imagined him as doing, you know, but as discoursing. [...] The man presented himself as a voice. (HD, p. 83, c'est moi qui souligne)

Cette très forte présence de la parole dans un texte écrit peut paraître relever d'une esthétique logocentrique cherchant à se légitimer par le contact direct et « véridique » de la voix : la voix serait présentée comme un substitut de présence. Cette recherche de la présence est typique d'une démarche logocentrique propre au discours métaphysique qu'affectionne l'Occident d'après Derrida :

L'histoire de la métaphysique, comme l'histoire de l'Occident, [...aurait pour forme matricielle...] la détermination de l'être comme présence à tous les sens de ce mot. On pourrait montrer que tous les noms du fondement, du principe ou du centre ont toujours désigné l'invariant d'une présence (eidos, archè, telos, energiea, ousia (essence, existence, substance, sujet) aletheia, transcendantalité, conscience, Dieu, homme, etc.)⁶³⁴.

Mais le fait que le roman entier ou presque soit entre guillemets ne vise peut-être pas seulement à souligner l'oralité et la « présence » du récit. Cette omniprésence des guillemets peut aussi, comme le souligne Pecora, indiquer que ces paroles sont à prendre avec du recul : « ***[The quotation marks] may put into question, or demonstrate the tentative nature of, or even subvert the message they designate ; and they may indicate that the language thus bracketed is precisely what is under examination.*** »⁶³⁵La présence est associée dans *Heart of Darkness* non pas tant à la présence physique, celle que l'on peut voir ou toucher, mais à celle de la voix :

I made the stange discovery that I had never imagined him as doing, you know, but as discoursing. I didn't say to myself, 'Now I will never see him' or 'Now I will never shake him by the hand,' but 'now I will never hear him.' The man presented himself as a voice [...] The point was in his being a gifted creature, and that of all his gifts the one that stood out pre-eminently, that carried with it a sense a real presence, was his ability to talk, his words—the gift of expression, the bewildering, the illuminating, the most exalted and the most contemptible, the pulsating stream of life, or the deceitful flow from the heart of an impenetrable darkness. (HD, p. 83, c'est moi qui souligne)

L'aisance oratoire de Kurtz (« his ability to talk ») possède pour Marlow cette présence pleine (« sense a real presence ») qui participe d'un discours téléologique : « ***I couldn't have felt more of lonely desolation had I been robbed of a belief or had missed my destiny in life*** » (HD, p. 83). Pour Marlow, la perte de la voix de Kurtz équivaut à une

⁶³⁴ Jacques Derrida, *L'Écriture et la différence*, op. cit., p. 411.

⁶³⁵ Vincent Pecora, « *Heart of Darkness and the Phenomenology of Voice* », *ELH (English Literary History)*, Baltimore, 1985, Hiver, vol. 52, n°4, p. 999.

perte d'ordre téléologique : il a perdu sa foi et le sens de sa destinée. Par ailleurs, Marlow associe très souvent voix et sens, voix et nature, comme si elle pouvait réconcilier pensée et réalité : « **The voice of the surf heard now and then was a positive pleasure, like the speech of a brother. It was something natural, that had its reason, that had a meaning.** » (HD, p. 40). La voix est fantasmée à la fois comme présence et comme sens. Derrida analyse dans *La Voix et le phénomène* les positions de Husserl vis-à-vis du problème de la conscience et du langage. Husserl, dans le droit fil de toute une tradition métaphysique occidentale, associe conscience et présence à soi sous le mode de la vive voix⁶³⁶, de la voix phénoménologique qui « **serait cette chair spirituelle qui continue de parler et d'être présente à soi—de s'entendre—en l'absence du monde.** »⁶³⁷ Dans une veine similaire, Marlow considère sa propre voix comme synonyme de présence et de vérité contrairement aux apparences, principes ou opinions qui changent comme on change de vêtement :

He must meet that truth with his own true stuff with his own inborn strength. Principles ? principles won't do. Acquisitions, clothes, pretty rags rags that would fly off at the first good shake. No ; you want a definite belief. An appeal to me in this fiendish row is there ? Very well ; I hear ; I admit, but I have a voice too, and for good or evil mine is the speech that cannot be silenced. (HD, p. 69)

Tout le problème réside dans la question de savoir si la voix de Kurtz est bien synonyme de présence et de sens. Par ailleurs, comme on le voit dans le passage qui vient d'être cité, la voix comme présence et sens a souvent des prétentions autoritaires. Elle tend à s'imposer comme seule alternative et à étouffer les autres voix, celles des auditeurs de Marlow par exemple. Dans *Heart of Darkness*, voix et monologisme sont intimement liés.

011 Monologisme

Kurtz ne sait que faire des monologues et Marlow en fait la remarque au jeune russe admirateur de Kurtz : « **The young man looked at me with surprise. I suppose it did not occur to him that Mr Kurtz was no idol of mine. He forgot I hadn't heard any of these splendid monologues on, what was it ? on love, justice, conduct of life-or what not.** » (HD, p. 98). Le lecteur ne peut s'empêcher de percevoir quelque ironie vis-à-vis de ces « splendides monologues », d'autant que Marlow enchaîne sur la soumission rampante du jeune russe :

If it had come to crawling before Mr Kurtz, he crawled as much as the veriest savage of them all. I had no idea of the conditions, he said : these heads were the heads of rebels. I shocked him excessively by laughing. Rebels! What was the next definition I was to hear? There had been enemies, criminals, workers, and these were rebels. Those rebellious heads looked very subdued to me on their sticks. "You don't know how such a life tries a man like Kurtz," cried Kurtz's last disciple. « "Well, and you?" I said. "!! I am a simple man. I have no great thoughts. [...] I—I— haven't slept for the last ten nights..." (HD, p. 98).

Les monologues de Kurtz ne laissent aucune place à d'autres voix, à d'autres opinions ou

⁶³⁶ La « vive voix » est une expression de Derrida dans *La Voix et le phénomène*, Paris : PUF, 1993 (©1967), p. 14.

⁶³⁷ *Ibid.*, pp. 15-16.

individualités. Leur visée globalisante et totalisante enferme l'altérité dans des catégories préconstruites, les « ennemis », les « rebelles ». Les auditeurs sont aussi phagocytés par ce discours dominateur qui ne crée que des disciples comme le jeune russe (« Kurtz's last disciple »), pas des interlocuteurs. Ce dernier n'admet-il pas qu'on ne parle pas à Kurtz mais qu'on l'écoute : « *'You don't talk with that man—you listen to him'* » (HD, p. 92). Lorsque Marlow lui demande de s'impliquer en donnant son avis, ce dernier en a la voix coupée : « *“Well, and you ?” I said. “I !! I am a simple man. I have no great thoughts. [...] I—I haven't slept for the last ten nights...”* » (HD, p. 98). Le passage sur l'utilisation frauduleuse de mots comme « rebelles », « ennemis », « criminels », « travailleurs » montre que Kurtz est dans le monologisme et le « solipsisme éthique »⁶³⁸ dont parle Bakhtine. D'après lui, l'art doit permettre, tout comme la perception carnavalesque, de « *surmonter le solipsisme éthique et gnoséologique* »⁶³⁹ du monologisme. Cette expression caractérise en effet le roman monologique contrairement au roman polyphonique dont Dostoïevski constitue un exemple privilégié :

La carnavalisation a rendu possible la structure ouverte du grand dialogue, a permis de transposer les interactions sociales des hommes dans la sphère supérieure de l'esprit et de l'intellect qui fut longtemps l'apanage exclusif d'une conscience isolée, monologique, d'un esprit unique, indivisible, se développant à l'intérieur de lui-même (dans le romantisme par exemple). La perception carnavalesque du monde aide Dostoïevski à surmonter le solipsisme éthique et gnoséologique. Un seul homme, resté avec lui-même, ne peut rapprocher les extrêmes, fût-ce dans les sphères les plus profondes et le plus intimes de sa vie spirituelle, on ne peut se passer de la conscience d'autrui. L'homme ne trouvera jamais toute sa plénitude à l'intérieur de soi. (Ibid., c'est moi qui souligne)

En effet, qualifier les indigènes récalcitrants d'« ennemis », de « rebelles » ou encore de « criminels » relève d'un discours à visée totalisante comme si Kurtz s'arrogeait le droit de statuer sur tout et sur tous sous prétexte qu'il aurait cette fameuse « conscience isolée, monologique », cet « *esprit unique, indivisible, se développant à l'intérieur de lui-même* » (Ibid.). Si Marlow note en passant que le terme de « rebelles » n'a rien d'évident en soi, il est néanmoins tout aussi prompt à adopter des positions monologiques. Il a tendance lui aussi à estimer qu'il ne s'agit pas de « parler avec lui, mais de l'écouter »⁶⁴⁰. Bette London a ainsi noté sa tendance à transformer la conversation collégiale en monologue sous son contrôle exclusif :

A keeper of the darkness, Marlow treats his own audience to a display of managerial arts : voicing their questions, answering questions that have not been asked, anticipating objections, forestalling critique. Like the manager, he participates in a preemptive rhetoric that transforms collegial conversation into controlling monologue⁶⁴¹. [Marlow] participates in coercitive rhetoric : appropriating the voice of his audience, foreclosing independent interpretive

⁶³⁸ Mikhaïl Bakhtine, *La poétique de Dostoïevski*, Paris : Seuil, 1970, p. 236.

⁶³⁹ *Ibid.*, p. 236.

⁶⁴⁰ Nous reprenons et traduisons ici la remarque du jeune russe à propos de Kurtz : « *'You don't talk with that man—you listen to him'* » (HD, p. 92, cf supra).

lines, delimiting discursive possibilities, naturalizing ideology⁶⁴².

Le contrôle exercé par Marlow sur son auditoire est particulièrement net lorsqu'il utilise l'expression « you know » à tout bout de champ :

'Instead of going up, I turned and descended to the left. My idea was to let that chain-gang get out of sight before I climbed the hill. You know I am not particularly tender; I've had to strike and to fend off.' (HD, p. 43, c'est moi qui souligne) **You know I hate, detest, and can't bear a lie, not because I am straighter than the rest of us, but simply because it appals me.** (HD, p. 57, c'est moi qui souligne)

En effet dans le premier cas, il préfère laisser passer les hommes enchaînés pour ne pas avoir à se remettre en cause et il affirme pourtant ne pas être un tendre. Dans le deuxième exemple, il déclare détester les mensonges et le roman se termine néanmoins sur un mensonge lorsqu'il affirme que le dernier mot prononcé par Kurtz était le nom de sa femme. Brooks dit à propos de *Heart of Darkness* : « **At the end of the journey lies, not ivory, gold, or a fountain of youth, but the capacity to turn experience into language : a voice.** »⁶⁴³. Mais Marlow ne se contente pas de répéter le discours monologique de Kurtz cependant. Du fait que ce discours ne passe pas directement de Kurtz à l'auditeur ou de Kurtz au lecteur mais bien par l'intermédiaire de Marlow, une médiation est introduite qui fait de la voix de Kurtz non pas une « voix vive » mais une voix morte, d'autant qu'au moment où parle Marlow, Kurtz a disparu.

En d'autres termes, cette voix de Kurtz que Marlow semble chérir comme signe d'une « réelle présence », doit en passer par sa propre voix tout d'abord, puis par l'écriture du roman dans un deuxième temps, une voix donc doublement morte. D'autre part, il ne fait pas que rapporter la voix de Kurtz mais aussi la sienne et malgré son plaidoyer en faveur d'une voix une et indivisible, pour ainsi dire sacrée, sa propre voix vient fissurer celle de Kurtz. Ainsi, dans l'exemple suivant où Kurtz explique à Marlow que l'essentiel est de bien faire comprendre aux indigènes tout l'intérêt que l'on peut représenter pour eux, le narrateur Marlow, semblant reprendre les propos de Kurtz, y inscrit néanmoins la contradiction :

"You show them you have in you something that is really profitable, and then there will be no limits to the recognition of your ability," he would say. "Of course you must take care of the motives—right motives—always." The long reaches that were like one and the same reach, monotonous bends that were exactly alike, slipped past the steamer with their multitude of secular trees looking patiently after this grimy fragment of another world, the forerunner of change, of conquest, of trade, of massacres, of blessings. I looked ahead piloting. "Close the shutter," said Kurtz suddenly one day; "I can't bear to look at this." I did so. There was a silence. "Oh, but I will wring your heart yet !" he cried at the invisible wilderness.

⁶⁴¹ Bette London, *The Appropriated Voice, Narrative Authority in Conrad, Forster and Woolf*, Ann Arbor : University of Michigan Press, 1990, p. 30.

⁶⁴² *Ibid.*, p. 43.

⁶⁴³ Peter Brooks, *Reading for the Plot*, op. cit., p. 247.

(*HD*, p. 110)

Marlow commence par citer les propos de Kurtz au style direct puis il commente l'aspect du bateau à vapeur, « **hérald du changement, de la conquête, du commerce, de massacres, de bienfaits** »⁶⁴⁴. L'intrusion du terme « massacres » vient contredire le discours monologique de Kurtz. Néanmoins cette intrusion se fait de manière si anodine qu'il est difficile de dire si elle relève d'une remarque ironique du narrateur Marlow ou bien si l'auteur Conrad ne vient pas aussi glisser sa propre voix dans le discours de Marlow. Cette remise en cause du discours monologique de Kurtz et de la valeur à lui accorder se voit renforcée par la remarque qui suit, constat mi-perfide, mi-candide : « ***I looked ahead piloting. "Close the shutter," said Kurtz suddenly one day; "I can't bear to look at this."*** » (*Ibid.*). La voix et les mots de Kurtz ne coïncident pas avec la réalité puisqu'il n'est même pas capable de regarder en face ce dont il parle. Le monologisme de la rhétorique colonialiste ne peut subsister qu'à la condition de fermer les yeux sur l'altérité, sur les massacres, sur la jungle. C'est pourquoi Marlow regarde droit devant lui (« ***I looked ahead piloting*** », *Ibid.*) et Kurtz demande à ce qu'on ferme le volet (« ***"Close the shutter," said Kurtz suddenly one day; "I can't bear to look at this"*** », *Ibid.*). L'hubris de Kurtz consiste à penser que son seul discours saura emporter le cœur de la jungle lui-même, son essence pour ainsi dire, quand bien même il ne voudrait rien avoir à voir avec elle. La voix n'est plus ici une voix vive unissant l'être et le langage mais une voix vide, « creuse ». C'est là l'un des effets de la médiation de Marlow :

In this respect, Marlovian discourse deconstructs Kurtzian discourse, in what take to be the better sense of deconstruction : it does not destroy ontology ; it leaves ontology standing, but as a hollow shell. It indicates the finitude of ontological discourse, its lack of purchase on the real⁶⁴⁵.

La prise de distance de l'écriture conradienne par rapport à une esthétique logocentrique qui verrait en la voix un substitut de présence, une forme de vérité incarnée et par rapport à une esthétique monologique qui ne tolère aucun discours parallèle, se double d'un autre phénomène : la dissociation entre parole et origine de la parole.

011 Dissociation entre l'origine de la parole et la parole elle-même

A plusieurs reprises, des voix sont présentées indépendamment de leur source et parfois même, elles semblent s'en détacher. Une telle rupture entre la voix et le corps qui en est l'origine est caractéristique de la modernité d'après O'Donnell, et ce phénomène est particulièrement frappant chez des auteurs tels que Lowry, Joyce, Faulkner ou encore Gaddis : « ***Among these works, the common denominator is the forging of a problematic relation between voice and the body as a sign of the ruptured connection between speech and its origins in the body—a "disconnection" that characterizes modern identity.*** »⁶⁴⁶ Ainsi dans *Heart of Darkness*, la voix de Marlow

⁶⁴⁴ La traduction est de Jean Deurbergue dans la Pléiade, p. 138.

⁶⁴⁵ Andrew Gibson, « *Ethics and Unrepresentability in Heart of Darkness* », *The Conradian*, vol. 22, 1997, n°^S 1-2, p. 131.

⁶⁴⁶ Cette citation est tirée de l'excellent ouvrage sur la voix de Patrick O'Donnell : *Echo Chambers, Figuring Voice in Modern Narrative* (Iowa City : University of Iowa Press, 1992, p. 11).

semble-t-elle s'être dissociée de son corps puisque, la nuit étant tombée, elle seule est perceptible : « *It had become so pitch dark that we listeners could hardly see one another. For a long time already he, sitting apart, had been no more to us than a voice. [...] this narrative that seemed to shape itself without human lips in the heavy night-air of the river* » (HD, p. 58). Lorsque Marlow parle de la voix de Kurtz, cette dernière est elle aussi étrangement séparée de son origine : « *A voice ! A voice ! it was grave, profound, vibrating, while the man did not seem capable of a whisper. However, he had enough strength in him—factitious no doubt—to very nearly make an end of us, as you shall hear directly.* » (HD, p. 100). D'ailleurs, dans un autre passage, la voix de Kurtz lui est tout d'abord associée puis progressivement retirée par une valse subtile des pronoms :

***A voice. He was very little more than a voice. And I heard him—it—this voice—other voices—all of them were so little more than voices—and the memory of that time itself lingers around me, impalpable, like a dying vibration of one immense jabber, silly, atrocious, sordid, savage, or simply mean, without any kind of sense. Voices, voices – even the girl herself –now—'* (HD, p. 84, c'est moi qui souligne).**

Le pronom personnel « him » identifie tout d'abord voix et individu : la fusion est complète. Mais ensuite le pronom indéfini « it » réfère à une voix certes déjà identifiée mais indépendamment de son émetteur. Le déictique « this » identifie ensuite la voix par rapport au narrateur, comme différente de lui. L'adjectif « other » appliqué à « voices » distingue ensuite nettement entre les voix d'une part et Kurtz de l'autre. Quant au déterminant zéro du syntagme « voices », il donne la voix comme notion pure, indépendamment de ce qu'on appelle « fléchage⁶⁴⁷ » en linguistique, c'est-à-dire indépendamment d'un élément quelconque auquel le rattacher : la dissociation entre voix et source de la voix est ainsi totale. Et ceci correspond effectivement au souvenir que Marlow garde de cette époque : non pas la voix vive de Kurtz ne faisant qu'un avec tout son être, corps et pensée, mais une « *immense jacasserie* »⁶⁴⁸. D'autre part, à un niveau non plus seulement diégétique mais aussi narratif, certaines phrases ont un statut problématique du fait qu'il est très difficile de savoir s'il faut les attribuer à un personnage en particulier ou bien au narrateur, Marlow, ou encore à l'écrivain Conrad. D'ailleurs, d'après Genette, le modernisme se caractérise par une volonté de « *pousser à l'extrême, ou plutôt à la limite [une] mimésis du discours* » qui efface « *les dernières marques de l'instance narrative [...] en donnant d'emblée la parole au personnage* »⁶⁴⁹. Il en résulte une confusion de plus en plus fréquente entre narrateur et personnage, comme le souligne Genette à propos de l'utilisation récurrente du discours indirect libre : « *Dans le discours indirect libre, le narrateur assume le discours du personnage, ou si l'on préfère le personnage parle par la voix du narrateur, et les deux instances sont alors confondues.* »⁶⁵⁰ Stevenson a noté ce phénomène de « phases intermédiaires » pour lesquelles voix du personnage et voix de l'auteur se

⁶⁴⁷ Pour une définition du fléchage, se référer à *Grammaire et textes anglais, guide pour l'analyse linguistique*, op. cit., p. 85.

⁶⁴⁸ La traduction est de Jean Deurbergue dans la Pléiade, p. 109.

⁶⁴⁹ Gérard Genette, *Figures III*, Paris : Seuil, 1972, p. 193.

mêlent : « *intermediary stages in which author and character voice are almost impossible to identify or separate.* »⁶⁵¹ Effectivement, certains propos de Kurtz rappellent étrangement des propos de Conrad lui-même. Par exemple, les quelques mots que Kurtz griffonne à la fin de son discours, « Exterminate all the brutes », font écho à la déclaration suivante de Conrad dans une lettre adressée à Cunninghame Graham, écrite juste après la publication du premier épisode de *Heart of Darkness* : « *'I hope for general extermination'. Very well. It's justifiable and, moreover, it is plain. One compromises with words.* »⁶⁵² De même certains propos de Marlow rappellent des passages d'écrits autobiographiques de Conrad comme la référence aux cartes vierges. Bette London en a identifié un certain nombre dans *The Appropriated Voice*⁶⁵³. Cette dissociation entre source de la parole et parole elle-même témoigne de la conscience aigüe qu'avait Conrad des problèmes de l'intentionnalité :

In a sense, when Leavis writes that "[Conrad] is intent on making a virtue out of not knowing what he means," he has described the problem perfectly. Conrad has represented the impossibility of capturing intentions—including his own—without equivocation by means of a narrative that questions the integrity, authenticity, coherence, and truth of every voice that speaks, or speaks in, this novel⁶⁵⁴.

Finalement, Conrad fait de son personnage principal un texte :

In the same way that Nietzsche had viewed nineteenth-century philosophy as a text that could be understood through the play of forces, drives, and instincts, rather than through the progress of reason, so Conrad makes of his central character a text—the text of Marlow's narrative that is the inscription of the "metaphysical need" of his time⁶⁵⁵.

Cette invasion progressive des voix et du texte au détriment des personnages est encore plus exacerbée chez Lowry où les voix du symbolique (discours politique, culturel, publicitaire ; fragments de conversations, de magazines, de films) assaillent les différents protagonistes jusqu'à les phagocyter.

b.011 Under the Volcano et la voix du symbolique⁶⁵⁶

Dans *Under the Volcano*, les voix sont omniprésentes, qu'il s'agisse des voix réelles des

⁶⁵⁰ *Ibid.*, p. 194.

⁶⁵¹ Randall Stevenson, *Modernist Fiction, an Introduction*, Londres : Prentice Hall, 1998 (©Harvester Wheatsheaf, 1992), p. 36.

⁶⁵² Lettre de Conrad à Cunninghame Graham, datée du 8 février 1899 (Frederick Karl et Laurence Davies (éds.), *The Collected Letters of Joseph Conrad*, vol. 2, Cambridge : Cambridge University Press, 1986, p. 160).

⁶⁵³ Bette London, *The Appropriated Voice*, op. cit., p. 56.

⁶⁵⁴ *Pecora*, op. cit., p. 998.

⁶⁵⁵ *Ibid.*, p. 1011.

personnages principaux (Le Consul, Hugh, Yvonne, Laruelle, Vigil, Cervantes) ou de voix imaginaires (celle des démons ou anges gardiens du Consul, les « familiars »), celles de personnages secondaires ou anonymes dont une parole réapparaît de temps en temps (Weber : « *They shoot first and ask questions later* », *UV*, p. 99, p. 301 ; anonyme : « *A corpse will be transported by express* », *UV*, p. 43, p. 284, p. 301). Le texte est truffé de ces voix qui viennent interrompre des passages de courant de conscience ou encore des passages narratifs comme les « flashbacks ». Ce procédé romanesque atteint son paroxysme dans certains passages de dialogue du chapitre X et du chapitre XII où le feu d'artifice de voix fait que le lecteur n'arrive plus à déterminer l'origine de telle ou telle parole. Des voix prolifèrent sans locuteur identifié. Et c'est là qu'une lecture « spatiale » doit se mettre en marche. C'est au lecteur de se rappeler à quel endroit du livre il a entendu telle ou telle phrase et d'assigner telle parole à tel personnage. Ainsi au chapitre X, les voix se mêlent. Le dialogue entre Hugh et Yvonne est mis sur le même plan que celui des voix que perçoit le Consul depuis sa « retraite » de pierre (« stone retreat », *UV*, p. 294), les toilettes du « Salon Ofelia ». Le Consul vient en effet de quitter Yvonne et Hugh mais il entend leur conversation. Pour le lecteur, nul dispositif typographique ne permet de savoir si les phrases retranscrites sont celles de Hugh et d'Yvonne ou d'autres voix entendues dans le bar ou encore des voix imaginaires, bribes de conversations passées. Dans le passage suivant, alors que le Consul n'a toujours pas rejoint Hugh et Yvonne, il est difficile d'identifier les locuteurs, même s'il s'agit du simple dialogue entre deux personnes, Yvonne et Hugh, puis d'un autre dialogue, remémoré cette fois-ci, entre Yvonne et le Consul :

“Mar Cantábrico.” “All right, I heard you, the Conquest took place in an organised community in which naturally there was exploitation already.” “Well—
“... no, the point is, Yvonne, that the Conquest took place in a civilisation which was as good if not better than that of the conquerors, a deep-rooted structure. The people weren’t all savages or nomadic tribes, footloose and wandering—
“—suggesting that had they been footloose and wandering there would never have been any exploitation?” “Have another bottle of beer ... Carta Blanca ?”
“Moctezuma ... Dos Equis.” “Or is it Montezuma?” “Moctezuma on the bottle.”
“That’s all he is now—” [...] “I’m watching you ... You can’t escape me.” “—this is not just escaping. I mean, let’s start again, really and cleanly.” “I think I know the place.” “I can see you.” “—where are the letters, Geoffrey Firmin, the letters she wrote till her heart broke—” “But in Newcastle, Deleware, now that’s another thing again !” “—the letters you not only have never answered you didn’t you did you didn’t you did then where is your reply—” “but oh my God, this city—the noise ! the chaos ! If I could only get out ! If I only knew where you could get to !” [...] “It will be like a rebirth.” “I’m thinking of becoming a Mexican subject, or going to live among the Indians, like William Blackstone.” (UV, pp. 300-301)

La première phrase de ce passage est placée juste après un extrait de prospectus touristique et les deux passages supprimés entre crochets sont aussi des extraits de guide touristique. Tout le dialogue entre Hugh et Yvonne du chapitre X est ainsi

656

Nous entendons par symbolique l'acception que lui donne Lacan, soit l'ensemble des discours dans lequel baigne chaque sujet et au sein desquels il est amené à prendre position.

entrecoupé d'extraits de journaux ou de magazines. En un sens, ce sont des voix mais des voix mortes. La première phrase du passage fait référence à un navire espagnol, le *Mar Cantábrico*, qui servait à fournir des armes aux Républicains depuis les États-Unis mais en janvier 1938, à la suite de sa saisie par les armées Nationalistes, les espagnols de l'équipage furent exécutés et les armes furent utilisées contre les Républicains. Ce syntagme isolé vient jeter une lumière ironique sur les propos engagés de Hugh mais il faut noter qu'il n'est pas possible de lui assigner de locuteur étant donné que le lien avec la réplique précédente de Hugh ainsi que sa réplique suivante est pour le moins elliptique. Le lecteur a l'impression que l'auteur insuffle alors ces mots dans la bouche d'Yvonne, qu'il parle par dessus son épaule. D'ailleurs cette référence au *Mar Cantábrico* n'est pas sans similarité avec les bateaux dont il est question dans le prospectus touristique qui précède, des bateaux construits sur le sol même du Mexique pour attaquer Moctezuma : dans les deux cas, un lieu qui semblait être celui des résistants à l'invasion (qu'il s'agisse de la conquête espagnole d'une part ou de la conquête nationaliste d'autre part), le sol Mexicain ou le bateau républicain, servent en fait à l'oppression. Or les encarts consacrés aux guides touristiques sont le fait du narrateur et non pas de l'un des personnages. Par ailleurs, lorsque le dialogue reprend après avoir été interrompu par un autre extrait, ce n'est plus le dialogue entre Yvonne et Hugh qui reprend mais l'irruption de nouvelles voix, y compris celle de l'idiote à la veste grise et sale. En effet, les phrases « ***"I'm watching you ... You can't escape me"*** et ***"I can see you"*** ont déjà été prononcées par ce dernier quelques pages plus haut au tout début du chapitre (UV, p. 283). De même, les phrases qui parlent des lettres du Consul sont celles des voix intérieures du Consul qui occupent son esprit lorsqu'il boit. Elles ont déjà été prononcées au mot près au chapitre III lorsqu'un de ses démons familiers lui chuchote à l'oreille : « ***"Have you forgotten the letters Geoffrey Firmin the letters she wrote till her heart broke [...] the letters you not only have never answered you didn't you did you didn't you did then where is your reply but have never really read [...] the voice might have been either of his familiars"*** » (UV, p. 91, c'est moi qui souligne). Quant à la dernière partie du passage, elle répète une scène entre Yvonne et le Consul, Yvonne rêvant d'une « renaissance », d'un nouveau départ avec le Consul, dans une petite maison au bord d'un lac. En effet, lors de la corrida, ils avaient échangé les mots suivants :

"This isn't just escaping, I mean, let's start again really, Geoffrey, really and cleanly somewhere. It could be like a rebirth." ***"Yes. Yes it could."*** ***"I think I know, I've got it all clear in my mind at last. Oh Geoffrey, at last I think I have."*** ***"Yes, I think I know too."*** (UV, pp. 277-278, c'est moi qui souligne)

La toute dernière phrase du passage fait référence au désir du consul de quitter la civilisation de ses pères pour se plonger dans celle des Indiens. Les références à William Blackstone qui était allé s'installer avec les indiens sont fréquentes (UV, p. 51, p. 126, p. 135). Ces deux dernières parties retranscrivent donc des voix en différé dans la conscience « désunie »⁶⁵⁷ et schizophrène du Consul.

Ce passage de *Under the Volcano* est emblématique du roman dans son ensemble au sens où la multiplication des voix est le signe d'une dissociation telle entre source de la voix et voix elle-même que le concept même de présence et d'identité propre à la métaphysique occidentale dont la voix vive est censée être le meilleur interprète, se voit remis en cause. Non seulement la voix n'est plus le signe d'une présence de l'être ou de

la vérité mais elle semble phagocyter le concept même de présence et d'identité et le menacer : « [...] *for Malcolm Lowry, in Under the Volcano , the projection of voice signifies the disintegration of the humanistic body and consciousness under the eye, as it were, of culture and the cultural symbolic* »⁶⁵⁸. Ni le Consul ni les autres personnages ne sont maîtres de leur voix, ils en sont possédés : « *He is, as his familiars would have it, "possessed" by voices, a possession that speaks to the nature of his identity as positioned in language and culture, mediating event and phoneme to create the illusion of self-reference.* »⁶⁵⁹ Autrement dit, les voix viennent occuper une place laissée vide par le sujet ou la conscience humanistes. Un des passages les plus frappants à cet égard est l'extrait suivant où les voix non seulement ne reflètent plus une intériorité—ce que d'aucuns appelleraient l'âme—mais une pure extériorité :

He peered out at the garden, and it was as though bits of his eyelids had broken off and were fluttering and jittering before him, turning into nervous shapes and shadows, jumping to the guilty chattering in his mind, not quite voices yet, but they were coming back, they were coming back : a picture of his soul as a town appeared once more before him, but this time a town ravaged and stricken [...] (UV, pp. 144-145)

Le terme « voices » est en apposition de « eyelids », paupières qui ont « fait sécession » et se sont séparées du corps du Consul. Les voix sont donc l'étape suivante dans un processus de perte d'identité : elles ne sont pas considérées comme provenant de l'intérieur mais bien de l'extérieur. Par ailleurs, les paupières sont habituellement associées aux yeux, c'est-à-dire à ce que Lacan appelle le point géométral, un point depuis lequel le monde se déploie et qui permette de l'organiser grâce à la perspective. Le regard au contraire, ou « l'objet a », renvoie au sujet non pas une vision unifiée du monde mais une vision éclatée dans laquelle le sujet est vu et regardé plus qu'il ne voit, dans lequel il est aussi parlé plus qu'il ne parle. Le Consul ne pose plus le jardin en face et en dehors de lui comme pure extériorité mais il inclut son propre corps dans le spectacle du monde qui se déploie pour lui : ses paupières se mettent à danser et vibrer devant lui (« fluttering and jittering before him »). Le remplacement de la vision géométrale par des voix est symptomatique d'une incapacité à se recentrer sur une image du moi autre que morcelée. A cette perte d'identité s'ajoute une véritable dépersonnalisation des protagonistes qui se retrouve au niveau de l'utilisation des pronoms. Ainsi, lorsque Hugh se plonge dans l'introspection, on assiste à un dédoublement des voix en « he », « they » puis « one » :

(Why did I stop playing the guitar? Certainly not because, belatedly, one had

⁶⁵⁷ Nous reprenons ici l'expression de O'Donnell dans son ouvrage sur la voix dans les oeuvres modernes et notamment dans *Under the Volcano* : « *Under the Volcano* is a novel of many voices and relatively few discrete characters, but characters whose own identities are multiple and dissociated. They are made up, *bricoleur*-like, out of an assortment of "available materials"; each is possessed by an assemblage of voices and projected selves who talk to each other across the range of a disunified consciousness that exists as a ventriloquized "overhearing" of the discursive orders of the day. » (*Echo Chambers*, op. cit., p. 118).

⁶⁵⁸ *Ibid.*, pp. 10-11.

⁶⁵⁹ *Ibid.*, p. 129.

come to see the point of Phillipson's picture, the cruel truth it contained... They are losing the Battle of the Ebro—And yet, one might well have seen one's continuing to play but another form of publicity stunt, a means of keeping oneself in the limelight, as if those weekly articles for the News of the World were not limelight enough! Or myself with the thing destined to be some kind of incurable "love-object", or eternal troubadour, jongleur, interested only in married women—why?—incapable finally of love altogether... Bloody little man. Who, anyhow, no longer wrote songs. While the guitar as an end in itself at last seemed simply futile; no longer even fun—certainly a childish thing to be put away—) (UV, p. 179)

Cette hésitation entre pronoms déictiques « I », « myself » et pronoms anaphoriques « one », « oneself » ou encore « they » est à mettre au compte d'une identité fluctuante qui ne se vit que sur le mode de la relation spéculaire à l'objet (la guitare), aux identifications imaginaires (le jeune homme romantique, marin et musicien, le soldat engagé dans une juste cause). Hugh n'arrive pas à trouver de voix propre : il utilise sans cesse celle des autres, celle de sa guitare, celle des journaux. On pourrait dire de lui ce que O'Donnell dit du Consul, qu'il est issu de l'entrecroisement de différents discours : « [...] **the Consul exists in the form of a quasi-accidental, quasi-preordained intersection of discourses in the novel, a moving point of reference.** »⁶⁶⁰ Le symbolique est à l'origine des identifications imaginaires des personnages. Ainsi, Yvonne revit-elle le destin tragique d'une héroïne de film, Yvonne Griffaton⁶⁶¹, comme si cette dernière avait déjà « *griff(at)onné* », c'est-à-dire écrit, inscrit, la ligne de vie d'Yvonne. D'ailleurs, toute sa vie tourne autour du signifiant « star », un signifiant on ne peut plus connoté au pays du rêve hollywoodien : elle fera des études d'astrophysique avant de devenir *star* sur l'écran puis de mourir sous une pluie d'étoiles. Il semble que son destin soit marqué par le discours récurrent de l'étoile filante. Ces voix du symbolique (voix cinématographique, voix culturelle), ces codes pourrait-on dire, font du roman un roman stéréophonique ou plus précisément stéréographique : « **On dira métaphoriquement que le texte littéraire est une stéréographie : ni mélodique ni harmonique (ou du moins non pas sans relais), il est résolument contrapuntique ; il mêle les voix dans un volume, et non selon une ligne, fût-elle double** »⁶⁶². Lowry a cette écriture non pas linéaire mais volumineuse qui nécessitait une composition musicale avant tout et il le rappelle dans sa célèbre lettre à Jonathan Cape :

It can be regarded as a kind of symphony, or in another way as a kind of opera or even a horse opera. It is hot music, a poem, a song, a tragedy, a comedy, a farce, and so forth. It is superficial, profound, entertaining and boring, according to taste. It is a prophecy, a political warning, a cryptogram, a preposterous movie, and a writing on the wall⁶⁶³.

⁶⁶⁰ *Ibid.*, p. 142.

⁶⁶¹ Yvonne se souvient du film *Le destin de Yvonne Griffaton*, film auquel elle s'était complètement identifiée (UV, p. 266), d'autant que les interrogations de la jeune femme dans le film correspondaient aux siennes : était-elle prédestinée à vivre une tragédie après l'autre, le passé avait-il un poids insurmontable ? (UV, p. 267).

⁶⁶² Roland Barthes, *Le bruissement de la langue*, op. cit., p. 153.

Under the Volcano est effectivement une « symphonie », un « opéra », mais il est surtout, tout comme *Heart of Darkness*, une « chambre à écho » ou chambre sonore : « **an echo chamber in which everything resonates with everything else in dissonant patterns without origin (no reduction to the Jamesian “original germ”) or end** »⁶⁶⁴. Lowry disait d'ailleurs que lors de la rédaction de *Under the Volcano*, il décidait de retravailler ou bien de garder un passage selon qu'il en émanait une musique ou simplement du bruit : « **After a while it began to make a noise like music: when it made the wrong noise I altered it. When it seemed to make the right one finally, I kept it.** »⁶⁶⁵ Les locuteurs sont difficiles à identifier et le symbolique tend à parler par dessus l'épaule des personnages, qu'il s'agisse de la rhétorique coloniale de Kurtz, du discours logocentrique et ontologique de Marlow, ou encore des codes politiques, culturels, musicaux ou cinématographiques dans *Under the Volcano*. Le roman est alors présenté comme le fruit non pas d'un « germe » clairement identifié mais comme le fruit d'un agencement aléatoire, produit par le hasard d'une impulsion première : « **this self-generated, random assemblage whose author is implicitly figured as the one who merely rolls the orange down the black keys, or who gives the wheel its initial push, and then who acts as the recorder of infinitely reverberating sound and echo** »⁶⁶⁶. Cette définition de l'écriture semble tout-à-fait opérante en ce qui concerne Conrad et Lowry, qui n'ont eu de cesse d'interroger et de faire résonner l'idéologie de leur époque. D'ailleurs, ce problème de l'écho est suggéré dans *Heart of Darkness* puisque le roman se clôt sur la voix non pas de Kurtz directement, non pas sur sa vive voix, mais une voix qui s'en fait l'écho, celle de Marlow ainsi que celle de la fiancée. Voici ce que dit Marlow à propos des derniers mots de Kurtz :

He had summed up he had judged. [...] It was an affirmation, a moral victory paid for by innumerable defeats, by abominable terrors, by abominable satisfactions. But it was a victory! That is why I have remained loyal to Kurtz to the last, and even beyond, when a long time after I heard once more, not his own voice, but the echo of his magnificent eloquence thrown to me from a soul as translucently clear as a cliff of crystal. (HD, p. 113)

C'est bien l'écho que Marlow et la fiancée de Kurtz donnent à la voix de ce dernier qui leur permet d'attribuer à ses propos le poids d'une victoire morale et d'un fort pouvoir d'affirmation. Le lecteur quant à lui se doit de faire résonner le texte et Conrad dit que le thème de *Heart of Darkness* et ses « résonances sinistres » doivent continuer de vibrer à l'oreille du lecteur : « **That sombre theme had to be given a sinister resonance, a tonality of its own, a continued vibration that, I hoped, would hang in the air and dwell on the ear after the last note had been struck.** »⁶⁶⁷ Autrement dit, le lecteur doit permettre de faire résonner la voix de Kurtz sur un autre mode que celui de l'admiration et

⁶⁶³ Malcolm Lowry, « Letter to Jonathan Cape », *op. cit.*, p. 17.

⁶⁶⁴ O'Donnell, *op.cit.*, p. 124.

⁶⁶⁵ Malcolm Lowry, *The Selected Letters of Lowry*, Margerie Lowry et Harvey Breit (éds.), Philadelphia et New York : J. B. Lippincott, 1965, p. 200.

⁶⁶⁶ O'Donnell, *op.cit.*, p. 124.

de la loyauté qui caractérise Marlow et la fiancée. Le lecteur ne doit pas se contenter d'un écho logocentrique qui se concentre sur les affirmations claires et éclatantes de Kurtz, il doit faire aussi faire résonner les notes sombres de cette voix. Puisque Kurtz est mort et que ses paroles sont rapportées, sa voix est doublement morte et il serait illusoire de vouloir la faire revivre sur le seul mode de la transparence (« *his magnificent eloquence thrown to me from a soul as translucently clear as a cliff of crystal* », p. 113, c'est moi qui souligne). La « transparence » que la fiancée croit pouvoir atteindre lorsqu'elle transmet les paroles de Kurtz est illusoire puisque cette voix n'est plus vive voix et présence mais voix morte et différance. Mais cette différance est justement ce qui permet le déploiement des autres voix, la composition polyphonique ou encore opératique de l'oeuvre.

Modern texts achieve a radical connection between the subversion of narrative voice and the subversion of those « human voices » that wake Prufrock, between a breakdown of literary enunciation and a breakdown of the phenomenological significance of the human voice itself. In this sense, it is the larger part of modern literature before Derrida and Foucault that has already stopped « speaking » to us; voice, both literary and human, has itself become a text to be administered by the practice of writing.⁶⁶⁸

Cet éclatement de la vive voix et son remplacement par l'agencement de voix qu'est le texte, se manifeste dans *Voss* sur un mode qui est encore relativement unifié et « mélodieux », au sens où chaque personnage semble avoir une voix qui lui est propre. La dissociation entre voix et origine de la voix est moins nette et il vaut mieux parler alors d'une composition musicale, voire opératique, plutôt que symbolique⁶⁶⁹.

c.011 Voss ou la composition opératique

Les mots que prononce Voss devant le professeur de musique Topp définissent très précisément le projet esthétique de White dans *Voss* : « *if I had mastered the art of music, I would set myself the task of creating a composition by which the various instruments would represent the moral characteristics of human beings in conflict with one another* » (V, p. 42). *Voss* n'est pas constitué d'une série d'événements linéaires mais plutôt de grands thèmes récurrents et de variations sur ceux-ci. La narration est relativement statique : elle est partagée entre des passages sur Sydney, ville de l'immobilisme, et le désert, où l'expédition tourne plus ou moins en rond. L'épilogue constitue la conclusion de cette fable qui ramène à son commencement. Par conséquent, le coeur du roman est constitué par des variations sur une même ligne mélodique plutôt que par une succession de différents mouvements. Ces variations, ce sont les visions, les lettres, les communications télépathiques ainsi que les multiples voix. La nature musicale de *Voss* a permis une adaptation du roman en opéra, commanditée par l'Opéra

⁶⁶⁷ Cette phrase de Joseph Conrad a déjà été citée plus haut (cf note 630).

⁶⁶⁸ Vincent Pecora, *Self and Form in Modern Narrative*, Baltimore : Johns Hopkins University Press, 1989, p. 147.

⁶⁶⁹ Ce terme est à prendre au sens que nous lui avons donné plus haut (cf note 656).

⁶⁷⁰. L'écrivain australien David Malouf a écrit le livret et le compositeur Meale l'a mis en musique. Michael Ewans a étudié la série de transformations depuis le roman jusqu'au livret et à l'opéra final dans son article « Voss: White, Malouf, Meale ». Le passage d'un système sémiotique à l'autre nécessitait un parti pris esthétique : il ne s'agissait pas tant de respecter un contenu à la lettre que d'en traduire l'émotion. Le style même de l'opéra de Meale, comme le souligne Ewans, est un style lyrique avant tout : « ***The opera's overall idiom is tonal, and the vocal lines – unlike those of the vast majority of contemporary operas – are both lyrical and singable.*** »⁶⁷¹ Voss est un chœur de voix mêlées, d'autant plus que les deux personnages principaux communiquent uniquement par voie télépathique. Malouf disait d'ailleurs de la relation qu'ils entretenaient qu'elle était « opératique » :

The relationship between Voss and Laura Trevelyan [...] has always seemed to me to be essentially operatic. They meet only three times. Their communion after that is entirely by letter or (and this is one of the book's most daring moves) in some spiritual dimension where space, time and the barriers of the individual soul are immediately dissolved. I call this daring because it is, in fictional terms, non-realistic and challenging of the normative narrative conventions. But music is itself such a dimension. Voices exist in it with no question about the physical distance between them or whether they are audible to one another [...] this unique characteristic of opera – its ability to give voice simultaneously, in vertical ensemble, to characters who may be speaking out of different worlds and different world views, and from different places – makes the long-distance communication of Voss and Laura the most natural thing possible⁶⁷².

Cette simultanée et superposition de voix est particulièrement bien mise en valeur au moment de la décapitation de Voss puisqu'au geste de Jackie se superpose la voix de Laura. Elle prend la parole et se met à chanter :

When man learns that he is not God,
Then he is truly nearest God.
And man is God decapitated⁶⁷³.

Malouf a pris la liberté d'isoler ces deux remarques de Laura de trois autres sections du texte (p. 364, p. 370 et p. 387) puis de les réunir dans cette scène essentielle. Le premier extrait est au discours direct dans un dialogue imaginaire avec Voss et il précède l'emprisonnement puis la décapitation de ce dernier ; il appartient à une section consacrée à l'expédition. Laura, qui accompagne l'explorateur allemand en pensée, lui

⁶⁷⁰ Le critique Michael Ewans s'est intéressé à cette adaptation et voici ce qu'il dit de ses origines : « Voss was the first full-length opera completed to a commission from the Australian Opera. Its world premiere, at the Adelaide festival in 1986, was a success with both critics and public, and the work was subsequently included in opera subscription series for seasons in Sydney and Melbourne. » (Michael Ewans, « Voss: White, Malouf, Meale », *Meanjin*, vol. 48, n°3, 1989, p. 513).

⁶⁷¹ *Ibid.*, p. 513.

⁶⁷² Cité dans Ewans, *op. cit.*, p. 514.

⁶⁷³ Livret de l'opéra cité par Ewans, *op. cit.*, p. 515.

demande : « **'Do you see now?' she asked. 'Man is God decapitated. That is why you are bleeding.'** » (V, p. 364). La deuxième occurrence apparaît dans une section consacrée à Sydney, alors que Laura vient de se faire couper les cheveux : « **'If I were to make some big sacrifice,' Laura was saying. 'I cannot enough, that is obvious, but something of a personal nature that will convince a wavering mind. If it is only human sacrifice that will convince man that he is not God.'** (V, p. 370). Là encore, dans le roman, la fusion entre Voss et Laura est telle que la gorge sèche de Laura est associée à l'implacable chaleur du désert : « **'Oh, dear, it is my throat. It is the terrible Sun that he is imitating. That is what I must believe. It is a play. For anything else would be blasphemy.'** » (V, p. 371) Cette image de la gorge sèche permet donc de superposer deux espaces : celui de Voss au désert et celui de Laura dans la maison des Bonner. Il permet aussi d'annoncer par métonymie le thème de la décapitation, du décollement de la gorge du reste du corps et donc de vivre ce moment futur par anticipation. La troisième occurrence de ce même motif musical de l'humilité à venir de Voss se trouve dans une autre section à Sydney dans la chambre de Laura, alors qu'on vient de lui retirer les sangsues. Laura, dont les sangsues semblent dévorer la vie, s'exclame : **'When man is truly humbled, when he has learned that he is not God, then he is nearest to becoming so. In the end, he may ascend.'** (V, p. 387). La décapitation et la mort de Voss n'auront lieu que dans l'avant-dernière section du chapitre, à la page 394. Le choix de Malouf de faire chanter Laura alors que Jackie exécute Voss dans un rite de passage, est tout-à-fait recevable étant donné que Laura est toujours présente auprès de Voss, soit en pensée, soit « physiquement », sur le mode de l'hallucination. Il semble que leurs deux histoires, leurs deux voix, se mêlent tout au long du roman. Ainsi, dès le chapitre VI, un dialogue imaginaire s'instaure entre Laura et Voss, ce qui suggère le point de vue de cette dernière sur l'ensemble de l'expédition. Voss part seul dans le « bush » à la recherche de Judd et en chemin, il entonne une forme de chant de grâces à la nature et à Dieu :

He was singing, too, in his own language, some shining song, of sunlight and of waterfalls. As the words of the song were few, or those with which he was familiar, they would recur, which stressed their shape, and emphasized their mystical errand in the silence of the grey bush. [...] Voss was jubilant as brass. Cymbals clapped drunkenly. Now he had forgotten the words, but sang his jubilation in a cracked bass, that would not have disgraced temples, because dedicated to God. Yes. Gott. He had remembered. He had sung it. It rang out, shatteringly, like a trumpet blast. Even the depths lead upward to that throne, meandered his inspired thoughts. [...] I shall worship you, suddenly said the voice of the cold girl. It was she who had wrestled with him in the garden, trying to throw him by some Christian guile, or prayers offered. I shall pray for you, she said then. (V, pp. 143-144).

Le chant de Voss est apparenté à la voix d'un instrument, celui des cuivres (« Voss was jubilant as brass »). D'autre part ses pensées sont retranscrites au style indirect libre avec l'exclamation « Yes. Gott » et la phrase « Even the depths lead upward to that throne ». Le discours indirect libre donne à penser que ces pensées sont perçues par Laura comme si elles les entendait, et sa réponse au style direct n'en paraît que plus naturelle : « I shall worship you » puis « I shall pray for you ». Ce dialogue imaginaire est d'autant

plus intéressant que le lecteur ne sait pas si ce dialogue doit être considéré comme purement imaginaire ou s'il est présenté comme réel au niveau de la diégèse, auquel cas il devrait abandonner ses critères traditionnels quant à la vérisimilitude. Cette ambiguïté se fait de plus en plus présente au cours du roman avec des hallucinations ou communications « télépathiques » plus fréquentes. Ainsi dans un autre passage, Palfreyman dessine un lys à la lumière de la chandelle et Voss l'observe et discute avec lui. Leur conversation se termine avec l'assoupissement de Voss et le rêve dans lequel ce dernier s'adresse à Laura :

'It is the lily,' Palfreyman said, and sighed. 'We may never see it again in all its freshness.' Voss yawned. 'It may be very common.' 'It may,' Palfreyman agreed. Their voices were somehow complementary to each other. Like lovers. Then Voss began to float, and those words last received. But together. Written words take some time to thaw, but the words of lilies were now flowing in full summer water, whether it was the water or the leaves of water, and dark hairs of roots plastered on the mouth as water blew across. Now they were swimming so close they were joined together at the waist, and were the same flesh of lilies, their mouths, together, were drowning in the same love-stream. I do not wish this yet, or nie nie nie, niemals. Nein. You will, she said, if you will cut and examine the word. Together is filled with little cells. And cuts open with a knife. (V, p. 187)

Ce mélange de paroles réelles et imaginaires, de réalité et de rêve, contribue à la richesse tonale de Voss. Le rêve est une variation sur une ligne mélodique principale, la communication entre Voss et Laura ; les lettres et les poèmes constituent d'autres variations sur cette même ligne mélodique. De plus chaque voix se mêle harmonieusement aux autres grâce aux images et métaphores communes. Le passage qui vient d'être cité suit de peu la réception de la lettre de Laura dans laquelle elle enjoignait Voss d'accepter d'avancer et de prier *ensemble* (« *pray together* for salvation », V, p. 186). Ce mot « together » semble être à l'origine du rêve ainsi que le lys de Palfreyman, fleur aux allures hermaphrodites : « ***[The seeds of the lily] were of a distinct shape, like testes, attached to the rather virginal flower.*** » (V, p. 187). Dans le rêve, la voix de Voss apparaît au discours direct signalé par la première personne du singulier et par l'irruption de l'allemand : « ***I do not wish this yet, nie nie nie, niemals. Nein.*** » (V, p. 187). De même, Laura lui répond au style direct : « ***You will, she said, if you will cut and examine the word*** » (V, p. 187). Cette scène témoigne d'une fusion spirituelle et charnelle entre Voss et Laura si totale qu'elle frise l'hallucination et Meale la transforme dans son opéra en ce qu'il appelle une « Nightwatch scene »⁶⁷⁴ qui est celle de l'union rêvée entre Voss et Laura, la fusion des lys entremêlés. Il affirme avoir privilégié de telles scènes pour son opéra et donne l'exemple de la « Garden scene » de l'acte I (qui reprend la rencontre réelle de Voss et de Laura dans le jardin puis leurs rencontres imaginaires) ainsi que les « great trans-spatial duets » de l'acte II (qui reprennent les scènes où Laura est aux côtés de Voss dans le « bush » en pensée et sous une forme hallucinatoire ou télépathique).

La composition de Voss est musicale en ce que certains thèmes ou motifs reviennent à la manière de mélodies. Ainsi, par exemple, l'association de Laura à la couleur verte

⁶⁷⁴ Cette expression de Meale ainsi que les suivantes sont citées dans Ewans, *op. cit.*, p. 519.

est-elle à la fois récurrente et déclinée sur tous les tons. Laura s'habille toujours de vert et de bleu, les couleurs de l'océan. Elle apparaît dans la première scène vêtue d'un « bleu profond et chatoyant » (a « deep, lustrous blue », V, p. 8) puis, dans la scène centrale du pique-nique à Pottspoint, d'une veste « vert-mousse » (« moss-green », V, p. 71). Ses vêtements évoquent souvent les ondulations de la mer et dans la scène maritime où elle voit Voss et son navire prendre le large, sa robe est associée aux flots de l'océan :

Her skirt which was of a pale colour and infinite afternoon coolness, streamed behind her. There, indeed, was the ship. The wind was moving Osprey out towards the Heads. The blue water, now ruffled up, it was full of little white waves. (V, p. 120)

Sa robe est décrite comme un ciel (« pale colour »), une atmosphère (« infinite afternoon coolness ») ou encore une étendue d'eau (« streamed »). L'absence de transition entre la description de la jeune fille et celle du bateau donne au syntagme « there, indeed was the ship » des allures de simple apposition, comme s'il s'agissait encore de Laura. De plus, le verbe « ruffle » qui caractérise l'océan rappelle les étoffes froissées ou légèrement frippées des longues robes de femmes. Ces échos et ces variations permettent d'élucider la complexité de la diégèse et des visions de Voss. Ainsi lorsque Voss, peu avant de mourir, voit en Harry une « green woman », on comprend qu'il s'agit de Laura (V, p. 389).

Alors que Laura est associée à la mer, au jardin luxuriant, aux roses, Voss est pour sa part associé au minéral, au désert. Il est présenté tout au long du roman comme raide (« stiff ») et minéral (« mineral ») :

[...] the mineral forms were an everlasting source of wonder; feldspar, for instance, was admirable, and his own name a crystal in his mouth. If he were to leave that name on the land, irrevocably, his material body swallowed by what it had named, it would be rather on some desert place, a perfect abstraction, that would rouse no feeling of tenderness in posterity. (V, p. 41) Voss, [Palfreyman] began to know, is the ugly rock upon which truth must batter itself to survive. (V, p. 98)

Voss et Laura peuvent être assimilés à deux voix distinctes : l'aridité, la sécheresse, et le sable d'une part, la fertilité, la fluidité et l'eau d'autre part. Mais elles finissent par n'en faire plus qu'une dans les moments de fusion que représentent la scène du jardin (« Garden scene ») et les duos à distance (« trans-spatial duets ») selon les termes de Meale. La structure de Voss est bien une structure opératique en ce qu'elle est entrecroisement et fusion des différentes voix. Il y a un rapprochement des deux voix mélodiques soit parce que Laura se dessèche au contact de Voss, soit parce que Voss est touché par la présence de Laura et semble s'y désaltérer. Un de ces « duos à distance » (« trans-spatial duets ») ou scènes d'harmonie et de fusion parfaites, est celui où Voss contemple le paysage désertique métamorphosé en un dégradé de verts et de couleurs brouillées par la brume. Lui-même semble alors touché par cette métamorphose :

There was an air of peace at that camp, since rain had dropped many doubts. Thick, turbulent, yellow water was now flowing in the river bed. Green, too, was growing in intensity, as the spears of grass massed distinctly in the foreground, and a great, indeterminate green mist rolled up out of the distance. [...] As for the German himself, he had been rejuvenated by the rain, and was making little jokes

of a laborious nature. During the days of gathering green and kinder light, Laura had prevailed upon him to the extent that he had taken human form, at least temporarily. (V, p. 259)

Dans ce passage comme dans de nombreux autres passages du roman, l'usage de la syllepse permet de renforcer la structure poétique du roman. Ainsi, les remarques qui s'appliquent au paysage sont-elles le plus souvent tout aussi valables pour les individus qui s'y trouvent. L'image de l'eau associée à Laura vient ici toucher à la fois le paysage et Voss lui-même ainsi que les autres membres de l'expédition : « ***There was an air of peace at that camp, since rain had dropped many doubts*** » (*Ibid.*). La « paix » signifie à la fois le silence du désert et la sérénité des explorateurs ; la pluie a fait disparaître la sécheresse de même que les doutes. La pluie a aussi redonné vie et jeunesse à de tendres pousses d'herbe verte de même qu'elle a redonné vie et jeunesse (« rejuvenated ») à Voss. Cet effet sur Voss est ensuite attribué à l'influence de Laura : « ***Laura had prevailed upon him to the extent that he had taken human form*** » (*Ibid.*). En fait Voss hésite tout au long du roman entre forme minérale et si possible divine et forme organique, « humaine » (« human form »). Laura suit une évolution inverse : elle passe de l'organique (les roses, la mer, le vert de l'herbe et de la fertilité) au minéral. Dès le début du roman, son intelligence et sa rigueur lui donnent une raideur caractéristique. Elle est même comparée à un bâton par la fille d'une amie des Bonners : « ***[...] Una Pringle had always been of the opinion that Laura was a stick, worse still, possessed of brains, and in consequence not to be trusted.*** » (V, p. 57). Dès le chapitre V, elle est présentée comme une femme-statue : « ***Laura still lay in long folds of uneasy marble. Her hand was curled, and could have been carved, if it had not been for a twitching*** » (V, p. 120) Laura semble donc avoir des propensions à la raideur tout autant qu'à la fluidité. Ce n'est que vers le milieu du roman qu'elle reconnaît que sa vitalité et sa fraîcheur ont été érodées par le sable dévastateur et qu'elle-même est devenue progressivement minérale (« bones ») :

Each grain of merciless sand suggested to the girl that her days of joy had been, in a sense, illusory. [...] the wind had cut the last shred of flesh from the girl's bones [...] her bones continued to crave earthly love, to hold [Voss's] skull against the hollow where her heart had been. (V, p. 235)

Laura a donc subi le dessèchement et l'agression du sable du désert. Elle devient pierre tandis que Voss se laisse aller à des rêveries de fusion aquatique lors de ses moments de vision. Par ailleurs, les cheveux de la jeune fille aux allures d'herbes folles, de grappes d'algues, finissent néanmoins pétrifiés en cheveux de la Méduse (« Medusa-head », V, p. 386). Cette pétrification progressive va de pair avec la contamination de Voss. L'analyse que propose Sylvia Czell⁶⁷⁵ de ces mouvements contradictoires nous semble tout-à-fait pertinente en ce qu'elle associe les images d'aridité, de raideur et de minéralité au concept d'intégrité comme désir d'un véritable rapport à soi, alors que les images de fertilité et de fluidité sont du côté de l'épanouissement (« fulfilment »⁶⁷⁶) comme véritable rapport au monde. On pourrait dire que la première étape est celle de la négation, au sens

⁶⁷⁵ Sylvia Czell, « Themes and Imagery in *Voss* and *Riders in the Chariot* », *ALS*, vol. 1, 1964, pp. 180-195.

⁶⁷⁶ *Ibid.*, p. 186.

presque hégélien du terme : le sujet se définit en contradiction avec ce qui ne le constitue pas. Sylvia Czell définit aussi ce premier moment : « **[the] search for integrity, the desire to find the real self unhampered by tradition and orthodoxy** »⁶⁷⁷. Elle y associe des images de formes et de textures très tactiles comme le baton (« stick »⁶⁷⁸) ou la pierre (« stone »⁶⁷⁹) :

Those [images] clustered around the theme of integrity stem mainly from Nature. They are usually awkward and ugly, having a strong sense of shape or texture. Because, for White, integrity implies complete expression of the self, however unromantic and unconventional, these strongly tactile images are effective in clarifying for the reader the particular qualities dominant in the characters' personalities⁶⁸⁰.

L'image de la pierre correspond à ce que nous avons appelé la minéralité première de Voss et la pétrification progressive de Laura. Quant à l'image du bâton, elle est reprise en tant que telle par Una Pringle qui associe la raideur de Voss et de Laura à celle du bois : elle les désigne tous deux comme des « sticks » (V, pp. 57-58). Le concept d'épanouissement, qui est le second moment souligné par Sylvia Czell, correspond au contraire à un rapport au monde satisfaisant : « **the sense of completion through belonging to some larger sphere than the self** »⁶⁸¹. Elle l'associe au concept de la rose, du lys, des cheveux et de l'eau⁶⁸². Ceci confirme d'autant plus notre analyse qu'elle y associe aussi le vert comme couleur privilégiée.

Les deux mélodies du tactile et du fluide, de l'aride et du sensuel permettent ainsi d'approcher le coeur de l'oeuvre d'une manière musicale. Les lettres, les visions, les communications télépathiques, les voix qui se mêlent permettent un déploiement poétique de l'oeuvre qui évite les lourdeurs d'une présentation par trop traditionnelle concernant des sujets aussi difficiles et sérieux que le sentiment religieux, la quête personnelle. Sylvia Czell souligne d'ailleurs cette nécessité de l'oblique et de la suggestion qui dépassent l'analyse ou l'explication de soi et du monde :

[White's] characters are not the articulate, self-conscious heroes of Camus, Sartre or Hesse, and so his themes are presented obliquely. Much of the explanatory information is suggested by imagery and action rather than by the characters' self-analyses⁶⁸³.

⁶⁷⁷ *Ibid.*, p. 181.

⁶⁷⁸ *Ibid.*, p. 185.

⁶⁷⁹ *Ibid.*, p. 185.

⁶⁸⁰ *Ibid.*, p. 185.

⁶⁸¹ *Ibid.*, p. 186.

⁶⁸² *Ibid.*, p. 190.

⁶⁸³ *Ibid.*, p. 195.

La voix permet une certaine légèreté et souplesse ainsi qu'une grande liberté de composition, d'autant plus nécessaire chez White, semble-t-il, du fait que le sujet même du roman risquerait autrement de tomber dans le dogmatisme. L'étoilement de Voss en de multiples visions et voix est aussi indissociable de l'étoilement du mot lui-même lorsqu'il est utilisé de manière poétique. En effet, chez Conrad, Lowry et White le signifiant devient doublement spatial et doublement étoilé au sens où il change de valeur selon le contexte dans lequel il intervient et se démultiplie en une nébuleuse de sens connotés et de plans de signification.

011IV. l'Étoilement du signifiant

Si on revient à la définition de Joseph Frank qui nous a servi de point de départ pour définir une écriture « spatiale », on constate que la caractéristique principale d'une telle écriture est sa très grande réflexivité et son étoilement en mots, figures, images, qui s'appellent les uns les autres. L'étoilement du sens chez Conrad, Lowry et White dessine une « quatrième dimension », un nouvel espace-temps :

***And these chapters are knit together, not by the progress of any action—either physical action, or, as in a stream-of-consciousness novel, the act of thinking—but by the continual reference and cross-reference of images and symbols which must be referred to each other spatially throughout the time-act of reading*⁶⁸⁴.**

Frank parle ici de l'entrecroisement d'« images » et de « symboles » mais cela est tout aussi vrai au niveau du signifiant lui-même. De ce point de vue, l'écriture spatiale est très proche de ce que désigne Jakobson comme écriture de la « similarité » ou de la « substitution »⁶⁸⁵ : elle opère des rapprochements entre images, sons et mots qui sont de l'ordre de la similarité et non de la contiguïté. Le lecteur perçoit ces parallèles indépendamment de l'enchaînement logico-temporel et syntaxique des phrases : il lit horizontalement mais aussi verticalement au sens où le texte lu reste présent à son esprit et lui permet d'effectuer des recoupements (« cross-reference ») plus audacieux et moins contrôlés entre mots, images ou thèmes apparentés. Jakobson parle aussi de « procès métaphorique »⁶⁸⁶ : « un thème en amène un autre »⁶⁸⁷ par similarité.

⁶⁸⁴ Joseph Frank, « *Spatial Form in Modern Literature* », *op. cit.*, p. 439.

⁶⁸⁵ « Tout signe linguistique implique deux modes d'arrangement. La combinaison. [...] combinaison et texture sont les deux faces d'une même opération. La sélection. [...] En fait, sélection et substitution sont les deux faces d'une même opération. [...] Les constituants d'un contexte ont un statut de contiguïté, tandis que dans un groupe de substitution les signes sont liés entre eux par différents degrés de similarité, qui oscillent de l'équivalence des synonymes au noyau commun des antonymes. » (Roman Jakobson, « Deux aspects du langage et deux types d'aphasie », *op. cit.*, pp. 48-49).

⁶⁸⁶ *Ibid.*, p. 61.

⁶⁸⁷ *Ibid.*

La sélection est produite sur la base de l'équivalence, de la similarité et de la dissimilarité, de la synonymie et de l'antonymie, tandis que la combinaison, la construction de la séquence, repose sur la contiguïté. La fonction poétique projette le principe d'équivalence de l'axe de la sélection sur l'axe de la combinaison. L'équivalence est promue au rang de procédé constitutif de la séquence⁶⁸⁸.

a.011Explosion, irradiation, dissémination

To speak, about wine even to the waiter, is to bring about an explosion. Up goes the rocket. Its golden grain falls, fertilising, upon the rich soil of my imagination. The entirely unexpected nature of this explosion—that is the joy of intercourse. I, mixed with an unknown Italian waiter—what am I ? There is no stability in this world. Who is to say what meaning there is in anything ? Who is to foretell the flight of a word ? It is a balloon that sails over tree-tops. To speak of knowledge is futile. All is experiment and adventure⁶⁸⁹.

Jakobson s'est très tôt intéressé aux rapports qu'entretenaient la grammaire et la structure d'un texte d'une part et son sens ou sa signifiante d'autre part. Il s'est penché sur l'analyse de différents niveaux du texte pour mieux en esquisser la « forme spatiale » ou encore la nature « d'objet absolu » : « **En rassemblant maintenant les pièces de notre analyse, tâchons de montrer comment les différents niveaux auxquels on s'est placé se recourent, se complètent ou se combinent, donnant ainsi au poème le caractère d'un objet absolu.** »⁶⁹⁰ Le texte est étudié comme « objet » dans sa matérialité : les sons, les rimes, les rythmes comme autant de qualités physiques, « spatiales » au sens où elles impliquent des relations de symétrie, de contraste, de gradation⁶⁹¹. L'objet-texte se déploie dans un espace structuré par sa « texture phonique »⁶⁹² et orienté par ses « systèmes d'équivalences qui s'emboîtent les uns dans les autres »⁶⁹³. Son caractère « absolu » est celui d'être parfaitement autotélique : il ne

⁶⁸⁸ Roman Jakobson, « Linguistique et Poétique », *Essais de Linguistique Générale*, op. cit., p. 220.

⁶⁸⁹ Virginia Woolf, *The Waves*, Londres : Penguin, 1992, p. 88.

⁶⁹⁰ Roman Jakobson, « " Les chats " de Charles Baudelaire » in *Huit questions de poétique*, Paris : Seuil, 1977, p. 181.

⁶⁹¹ Todorov rappelle que Jakobson a montré « que toutes les strates de l'énoncé, depuis le phonème et ses traits distinctifs, jusqu'aux catégories grammaticales et aux tropes, peuvent entrer dans une organisation complexe, en symétries, gradations, antithèses, parallélismes, etc., formant ensemble une véritable structure spatiale » (*Qu'est-ce que le structuralisme ? 2. Poétique*, Paris : Seuil, 1968, p. 76). L'« ordre spatial » est avant tout le fait de la poésie d'après Todorov. Il se définit comme « disposition plus ou moins régulière des unités du texte » : « On peut caractériser cet ordre, d'une manière générale, comme l'existence d'une certaine disposition plus ou moins régulière des unités du texte. Les relations logiques ou temporelles passent au deuxième plan ou disparaissent, ce sont les relations spatiales des éléments qui constituent l'organisation » (*Ibid.*, p. 75). Il donne en exemple les *Calligrammes* d'Apollinaire ou encore *Un coup de dés* de Mallarmé, qui « dessinent un espace au niveau du signifiant » : « ces lettres renvoyant à des lettres, ou ces sons renvoyant à des sons, dessinent un espace au niveau du signifiant » (p. 76).

⁶⁹² Roman Jakobson, « " Les chats " de Charles Baudelaire », op. cit., p. 172.

dépend que de lui-même indépendamment de toute idée préconçue, de tout présumé à son sujet. Jakobson a été l'un des premiers à souligner l'impact « spatial » des mots au sens où Frank l'entendait, c'est-à-dire leur fonctionnement au sein d'un texte particulier, leur « propre poids et leur propre valeur »⁶⁹⁴ dans ce « système d'équivalences » créé par un environnement textuel précis qui va infléchir leur portée jusqu'à les éloigner de leur signification « absolue » au sens étymologique de solitude et d'isolement de tout contexte. Il en arrive à cette remarque après s'être interrogé sur la spécificité des textes poétiques et il annonce la conclusion suivante :

Mais comment la poéticité se manifeste-t-elle ? En ceci, que le mot est ressenti comme mot et non comme simple substitut de l'objet nommé ni comme explosion d'émotion. En ceci, que les mots et leur syntaxe, leur signification, leur forme externe et interne ne sont pas des indices indifférents de la réalité, mais possèdent leur propre poids et leur propre valeur⁶⁹⁵.

Or, cette remarque est aussi valable pour le texte de prose même si les échos, les parallèles et les contrastes se font non plus tant sur les sons et les rythmes mais plutôt sur le rappel de motifs thématiques et le développement de l'intrigue :

The form of the poetic text produces a meaning quite other than whatever might be represented in any prose paraphrase of its literal verbal content. The same can be said of the various genres of Kunstprosa (oratorical declamation, legal brief, prose romance, novel, and so on), of which the historical is undeniably a species, but here the patterning in question is not that of sound and meter so much as it is that of the rhythms and repetitions of motific structures that aggregate into themes and of themes that aggregate into plot structures⁶⁹⁶.

Mais il s'agit là d'une approximation quelque peu réductrice puisque chez Conrad, Lowry, et White l'écriture spatiale tissera des liens non seulement entre motifs thématiques et structures narratives mais aussi et surtout au niveau du simple mot. Si, comme le dit Jakobson, le mot n'est pas uniquement « explosion d'émotion » immédiate, il est cependant un réservoir de possibles explosions ultérieures par contact avec « [le] propre poids et [la] propre valeur » d'autres mots. C'est en ce sens qu'on peut le qualifier de rayonnant. C'est pourquoi Barthes utilise lui aussi la métaphore de l'explosion pour parler du texte :

Le texte est pluriel. Cela ne veut pas dire seulement qu'il a plusieurs sens, mais qu'il accomplit le pluriel même du sens : un pluriel irréductible (et non pas seulement acceptable). Le texte n'est pas coexistence de sens, mais passage, traversée ; il ne peut donc relever d'une interprétation, même libérale, mais d'une explosion, d'une dissémination.⁶⁹⁷.

Or les romans de Conrad, Lowry, White présentent une telle « explosion »,

⁶⁹³ *Ibid.*, p. 184.

⁶⁹⁴ Roman Jakobson, « Qu'est-ce que la poésie ? » in *Huit questions de poétique*, op. cit., p. 46. La citation est donnée plus loin.

⁶⁹⁵ *Ibid.*, p. 46.

⁶⁹⁶ Hayden White, *The Content of the Form, Narrative Discourse and Historical Representation*, Londres : The Johns Hopkins University Press, 1989 (©1987), p. 43.

« dissémination », une véritable irradiation.

b.011 Under the Volcano et la pyrotechnie

La nature étoilée et rayonnante du roman est revendiquée par Lowry qui compare son roman à un poème et son mode de fonctionnement et de déchiffrement à celui d'une explosion :

***[...] the main defect of Under the Volcano, from which the others spring, comes from something irremediable. It is that the author's equipment, such as it is, is subjective rather than objective, a better equipment, in short, for a certain kind of poet than a novelist. [...] the conception of the whole was essentially poetical [...] But poems often have to be read several times before their full meaning wil reveal itself, explode in the mind, and it is precisely this poetical conception of the whole that I suggest has been, if understandably, missed*⁶⁹⁸.**

Le roman n'est-il pas placé sous le signe d'une explosion, d'une éruption imminente avec ce titre prémonitoire, *Under the Volcano* ? Par ailleurs, le roman est conçu de la même manière que le poème est envisagé par Jakobson, comme un « objet absolu », un objet qui doit être considéré en lui-même et comme une totalité : c'est l'« ensemble » des rapports entre épisodes, images et mots qui fait du roman une oeuvre poétique (« poetical conception of the *whole* »). L'approche de Jakobson est particulièrement éclairante pour une écriture telle que celle de Malcolm Lowry : une attention toute particulière aux « différents niveaux » d'un texte qui n'en finit pas de se dédoubler et de se diviser en plans multiples. Comme le souligne Conrad Knickerbocker dans sa préface à *Lunar Caustic*, Lowry travaillait, même au niveau de l'élaboration du texte final, sur plusieurs niveaux, sur plusieurs phrases à la fois. Cette méthode aboutit forcément à un texte travaillé par différentes couches :

***He often had five, ten or even twenty versions of a sentence, paragraph or chapter going at once. From these, he selected the best, blending, annealing and reworking again and again to obtain the highly charged, multi-levelled style that characterizes his best writing*⁶⁹⁹.**

Un chapitre exemplaire de cette véritable irradiation et explosion de sens concomitants est le chapitre X dont Lowry dit d'ailleurs qu'il s'y trouve d'« étranges evocations et explosions »⁷⁰⁰. En effet, différents plans ne cessent de s'entrecroiser et de s'interpeller puisque l'ensemble du chapitre est un véritable patchwork de bribes de dialogues entre personnes différentes à divers moments et d'extraits de prospectus touristiques, de paroles entendues à la radio, etc. C'est un chapitre dont le point de vue dominant est celui du Consul et qui plus est, du Consul sous l'emprise de l'alcool, ce feu qui est à l'origine de

⁶⁹⁷ Roland Barthes, *Le bruissement de la langue*, op. cit., p. 75.

⁶⁹⁸ Malcolm Lowry, « Letter to Jonathan Cape », op. cit., p. 9.

⁶⁹⁹ Conrad Knickerbocker, in *Préface à Lunar Caustic*, Londres : Jonathan Cape, 1968 (©1963 by Margerie Lowry), pp. 6-7.

⁷⁰⁰ Malcolm Lowry, « Letter to Jonathan Cape », op. cit., p. 37.

multiplés explosions ultérieures. Le chapitre commence avec le mot « mescal » : « *“Mescal,” the Consul said, almost absent-mindedly. What had he said ? Never mind. Nothing less than mescal would do.* » (UV, p. 281). A partir de là, l'enchaînement diégétique, la succession des paragraphes, la séquence des phrases, ce qui a été désigné comme écriture logico-temporelle, va se trouver parasitée par l'irruption d'éléments de l'axe paradigmatique, souvenirs, paroles échangées ou métaphores qui font irruption par association d'idées dans l'esprit du Consul. Le lien très fort entre consommation de mescal et explosion de la ligne diégétique, narrative et syntaxique, est souligné dès le deuxième paragraphe du chapitre :

Nevertheless, the Consul thought, it was not merely that he shouldn't have, not merely that, no, it was more as if he had lost or missed something, or rather, not precisely lost, not necessarily missed. –It was as if, more, he were waiting for something, and then again, not waiting. –It was a if, almost, he stood (instead of upon the threshold of the Salón Ofelia, gazing at the calm pool where Yvonne and Hugh were about to swim) once more upon that black open station platform [...] (UV, p. 281)

La phrase est interrompue sans arrêt dès qu'arrive un nom comme si l'axe de la sélection n'arrivait pas à se stabiliser faute de mot adéquat (« not merely that he shouldn't have Ø ») ou bien au contraire du fait d'une substitution ininterrompue de synonymes ou de termes proches comme les verbes suivants : « lose » (« lost »), « miss » (« missed »), « wait » (« waiting »), « stand » (« stood »). Le mescal semble hypertrophier les opérations de sélection chez le Consul au point de le déconnecter de tout contexte particulier, notamment celui du « hic et nunc », sa situation présente dans le Salon Ofelia. Il replonge ainsi dans un souvenir dont on ne sait s'il est réel ou imaginaire, celui dont il est question au début du chapitre et qui concerne justement le fait d'avoir perdu (« lost »), manqué (« missed »), attendu (« wait ») Lee Maitland, alors qu'il se tenait sur le quai de la gare (« stood »). Un peu plus loin, il est question d'un pont suspendu et le terme de « suspension » est repris par le Consul et souligné. La sollicitation induite des facultés sélectives du Consul le plongent dans un état de « suspension » hors du temps et de l'espace diégétique. En somme, les effets du mescal sont très nettement associés à ceux d'un « procès métaphorique »⁷⁰¹ délirant qui vient parasiter la séquence des phrases comme le fait la fonction poétique d'après Jakobson : « ***La fonction poétique projette le principe d'équivalence de l'axe de la sélection sur l'axe de la combinaison . L'équivalence est promue au rang de procédé constitutif de la séquence.*** »⁷⁰² En effet, le fait d'avoir bu son premier verre de mescal lui fait décliner une série de métaphores du chemin de vie :

The Consul, cooler, leaned on the bar, staring into his second glass of the colorless ether-smelling liquid. To drink or not to drink. –But without mescal, he imagined, he had forgotten eternity, forgotten their world's voyage, that the earth was a ship, lashed by the Horn's tail, doomed never to make her Valparaiso. Or that it was like a golf ball, launched at Hercules' Butterfly, wildly hooked by a

⁷⁰¹ Terme utilisé par Jakobson pour désigner une écriture avant tout poétique, cf supra, p. 335, note 686.

⁷⁰² Roman Jakobson, « Linguistique et Poétique », *op.cit.*, p. 220, c'est moi qui souligne.

giant out of an asylum window in hell. Or that it was a bus, making its erratic journey to Tomalin and nothing. Or that it was like—whatever it would be shortly, after the next mescal. (UV, p. 287)

Le chemin de vie prend des formes successives : « grand périple dans l'univers », traversée d'un « vaisseau cinglé par le fouet du cap Horn » et « condamné à ne jamais atteindre Valparaiso », autrement dit fouetté par la Queue de l'Enfer (« cape Horn ») et destiné à ne pas atteindre la vallée du Paradis (« Valparaiso »), puis parcours d'une balle de golf. Cette superposition de « formes spatiales » ou figurations du chemin de vie souligne le caractère proliférant et centrifuge des ressources associatives et métaphoriques du langage. A l'inverse, chez Conrad, l'explosion tend à dénoncer les les fictions de quelque ordre qu'elles soient, idéologiques, politiques ou simplement « romantiques »⁷⁰³.

c.011 *Heart of Darkness* et la politique de la terre brûlée

Dans *Heart of Darkness*, ce sont les représentants du système impérialiste qui semblent paniqués à l'idée d'une « conflagration » du sens et par conséquent, ils essaient de conjurer une telle éventualité par l'application de principes on ne peut plus « monologiques ». Ainsi, lorsque le feu éclate dans une paillotte, et que, malgré les efforts de tous, cette dernière brûle entièrement, une victime émissaire est désignée et un indigène est battu : « ***The shed was already a heap of embers glowing fiercely. A nigger was being beaten nearby. They said he had caused the fire in some way; be that as it may, he was screeching most horribly.*** » (HD, p. 53). Lors de la conversation qui s'ensuit entre Marlow et le briquetier, on apprend que ce dont la compagnie a le plus besoin, c'est d'une « intention unique » (« a singleness of purpose »), et la punition de l'indigène devient alors exemplaire :

We want”, he began to declaim suddenly, “for the guidance of the cause entrusted to us by Europe, so to speak, higher intelligence, wide sympathies, a singleness of purpose.” (HD, p. 55, c’est moi qui souligne) [...] steam ascended in the moonlight, the beaten nigger groaned somewhere. “What a row the brute makes !” said the indefatigable man with the moustaches, appearing near us. “Serve him right. Transgression – punishment – bang ! Pitiless, pitiless. That’s the only way. This will prevent all conflagrations for the future. (HD, p. 55).

Dans tout ce passage se pose en filigrane la question de la possible révolte des indigènes et il s'agit alors de rétablir un seul discours, une seule voix, celle des colonisateurs : « L'expression « that's the only way » montre qu'il s'agit de bloquer les autres « voies » (« way ») d'interprétation possible, c'est-à-dire justement de verrouiller le sens et les possibles « conflagrations » d'une interprétation autre. Car les mots sont pour Conrad hautement « inflammables » : ils peuvent donner lieu à des explosions de sens inattendues ou au contraire faire place nette. Il les qualifie de barils de poudre bien remplis (« stored powder barrels ») qui donnent une « illumination », un « éclat vif et intense » (« short and vivid flash ») ou encore qui libèrent de nouveaux espaces de sens

⁷⁰³ Nous entendons par ce terme l'acception générique de toute fiction inspirée par la « romance ». Ainsi, dans *Lord Jim*, toute la deuxième partie est avant tout une remise en cause d'une écriture de la « romance ».

(« room to move, a clear space ») dans le cas des nihilistes par exemple :

If you mean that you do not make yourself understood by me it's an odious libel on both of us. Where do you think the illumination—the short and vivid flash of which I have been boasting to you came from? Why! From your words, words, words. They exploded like stored powder barrels—while another man's words would have fizzled out in speaking and left darkness unrelieved by a forgotten spurt of futile sparks. An explosion is the most lasting thing in the universe. It leaves disorder, remembrance, room to move, a clear space. Ask your Nihilist friends⁷⁰⁴.

Chez Conrad, l'explosion des mots conduit à une véritable politique de la terre brûlée, qui, à la manière nihiliste, ne laisse pas toujours de terreau suffisant pour reconstruire la possibilité même du sens comme vérité, expressivité, authenticité. A force de débusquer des motifs intéressés derrière chaque idée ou mot nobles, généreux, tels qu'ils sont utilisés par la propagande impérialiste, il en vient à souligner le caractère exsangue du langage comme s'il n'avait de vie que celle qu'on veut bien lui donner:

Faith is a myth and beliefs shift like mists on the shore; thoughts vanish; words, once pronounced die; and the memory of yesterday is as shadowy as the hope of tomorrow—only the string of my platitudes seems to have no end. As our peasants say: 'Pray, brother, forgive me for the love of God.' And we do not know what forgiveness is, nor what is love, nor where God is. Assez⁷⁰⁵.

Chez White, le constat n'est pas aussi noir car les personnages veulent croire à leurs propres constructions imaginaires et langagières.

d.011 Voss et la force irradiante de la poésie

Le Mesurier avec sa poésie crée une forme d'explosion et c'est la raison pour laquelle Turner s'en méfie autant, comme en témoigne le passage suivant, dans lequel il essaie de convaincre Angus du danger que représente Frank Le Mesurier :

'As that is a quart pot, there is no mistake about it,' Turner assured him, and the black pot did look most convincing. 'But that there Le Mesurier'—how the speaker hated the name, and would roll it between his tongue and his palate, more often than not, as if to gather up a bad taste, and spit it out—'that Le Me-sur-ier would keep a cove guessing for years. Then you would wake up one fine day, and find as the pot was not at all what you and me thought it to be.' The grazier was fascinated by the pot.

***..... 'What was in this book ?' he asked, unhappily. 'Mad things,' Turner replied, 'to blow the world up; anyhow the world that you and me knows. Poems and things.'* (V, p. 255)**

La poésie de Le Mesurier est synonyme d'embrasement et d'explosion : elle fait surgir des

⁷⁰⁴ Edward Garnett (éd.), *Letters from Conrad 1895-1924*, Londres : Nonesuch Press, 1928, p. 79.

⁷⁰⁵ Lettre de 1898 de Conrad à Cunninghame Graham, dans Joseph Conrad, *Joseph Conrad's Letters to R. B. Cunninghame Graham*, op. cit., p. 65.

sens auxquels l'auditeur ne s'attend pas : « **Then you would wake up one fine day, and find as the pot was not at all what you and me thought it to be.** » (*Ibid.*). Mais contrairement aux mots chez Conrad qui finissent par se détruire mutuellement, chez White l'explosion fait surgir un monde nouveau, en plus du monde connu. Comme l'indique une épigraphe d'Eluard citée en exergue dans *The Solid Mandala* : « There is another world but it is in this one. » Les poèmes de Le Mesurier font donc exploser le monde que tout le monde connaît (« **to blow the world up; anyhow the world that you and me knows** », *Ibid.*) mais ils révèlent l'« autre monde » qui est dans le nôtre. Cette image de la juxtaposition de deux mondes est très fréquente dans Voss. Lorsque Voss chante un poème allemand de Heine, l'indigène Dugald se sent perdu entre deux mondes : « **Dugald, [...] was lost between several worlds** » (V, p. 189). Il semble que, là aussi, le poème crée un espace de sens inattendu : « **[...] there was a certain absence of the expected in the white man's words which made him shy, however** » (V, p. 189). Le poète Le Mesurier est par ailleurs toujours présenté comme l'homme éclairé. Au chapitre X, il tombe malade et attrape de la fièvre : il est brûlant, « incandescent » (V, p. 272) mais cette fièvre est aussi celle de la révélation et Voss ne sait pas comment éviter l'explosion d'une telle vision qu'il partage avec le Mesurier :

'You have developed a slight fever, you know. It is better that you should try to rest.' Also he was trembling for those secrets of his own, of which it now seemed the young man might be possessed. 'Rest!' laughed Le Mesurier. 'I must remind you again of the evening we spent together in the domain, when we did more or less admit to our common daemon.' The German was unable, then and there, to think of a means to stop the conflagration. The sick man was burning on. (V, pp. 271-272)

Chez White, révélation rime donc avec explosion car la quête de la vérité suppose un désir de briser les apparences pour aller au cœur des choses. D'ailleurs dans *The Vivisector*, la métaphore créatrice principale est celle de l'incision et du bris de glace :

Hurtle seeks the truth in objects that cannot be apprehended if one remains on the surface of reality. This might account for the number of times that vision arises out of explosions or shattered pieces of glass. In his big house, the painter refuses to repair the broken-down conservatory because of the play of light on the fragments littering the ground⁷⁰⁶.

La vocation du futur peintre Hurtle Duffield se déclare en effet lorsqu'il s'identifie à un chandelier qu'il aperçoit chez les Courtney : « **Nobody, not his family, not Mrs Courtney, only faintly himself, knew he had inside him his own chandelier. This was what made you at times jangle and want to explode into smithereens** » (*Viv*, p. 53). Dans Voss, c'est plutôt l'image du kaléidoscope qui prédomine comme nous l'avons vu plus haut⁷⁰⁷ ; il s'agit là encore de bris de glace après une éventuelle explosion et les métaphores de la vérité tournent autour de la notion d'éclats multicolores qui n'apparaissent qu'après explosion, bris de glace ou encore transformation. A la toute fin

⁷⁰⁶ Jean-Pierre Durix, « *The Scalpel Eye : Patrick White's The Vivisector* », dans *The Writer Written. The Artist and Creation in the New Literatures in English*, Wesport, Conn. : Greenwood Press, 1987, pp. 63-86, p. 66.

⁷⁰⁷ Cf « L'esthétique polychrome de White : entre éclats de verre et papillons ».

du roman, Willie Pringle, qui est un peu l'héritier spirituel de Voss et de Laura, déclare : « ***The blowfly on its bed of offal is but a variation of the rainbow. Common forms are continually breaking into brilliant shapes. If we will explore them.*** » (V, p. 447, c'est moi qui souligne). Explosion, irradiation et dissémination du sens participent de cette esthétique de l'étoilement. Après avoir étudié les diverses occurrences de la forme logico-temporelle comme ligne et ses limites puis les figures de l'étoilement, il reste à considérer la position du sujet vis-à-vis de ces structures idéologiques, discursives, ou poétiques. En effet, si le sens n'est plus à lire dans une logique téléologique, s'il est dispersé, étoilé, reste à savoir comment le sujet arrive à se situer, qu'il s'agisse du sujet représenté, le personnage, du sujet représentant, le narrateur et l'auteur « implicite » ou encore du sujet interprète, le lecteur. Nous étudierons dans ce dernier chapitre différentes positions du sujet : en rupture, en marge, dans l'entre-deux, entre surface et profondeur.

011CHAPITRE IV : PLACEMENT, DÉPLACEMENT ET POSITION DE SUJET

Conrad, Lowry et White encadrent chronologiquement le mouvement que l'on a appelé le modernisme⁷⁰⁸, Conrad comme précurseur et Lowry et White comme successeurs. Si l'on se penche sur ce que Virginia Woolf considère comme le principal centre d'intérêt des modernistes, on constate que ces trois auteurs y participent pleinement :

For the moderns [...] the point of interest lies very likely in the dark places of psychology. At once, therefore, the accent falls a little indifferently; the emphasis is upon something hitherto ignored; at once a different outline of form becomes necessary, difficult for us to grasp, incomprehensible to our predecessors [...] nothing—no 'method', no experiment, even of the wildest—is forbidden, but only falsity and pretence⁷⁰⁹.

Virginia Woolf souligne ici que l'intérêt porté aux « zones d'ombre de la psychologie » nécessite une nouvelle « forme » et c'est cette forme que nous essaierons de définir ici.

⁷⁰⁸ Conrad est l'un des plus célèbres précurseurs du modernisme au même titre que James. Lowry se situe dans la lignée du modernisme mais son style annonce déjà certains procédés postmodernes sur lesquels nous reviendrons. Quant à White, il est cet héritier qui hésite entre pré-modernisme et modernisme, entre une écriture encore traditionnelle influencée par le romantisme et une écriture plus libre qui est celle de l'intériorité même si cette intériorité reste de l'ordre du représenté plus que d'une véritable plongée dans un flux de conscience.

⁷⁰⁹ Virginia Woolf, « Modern Fiction », *The Common Reader*, Londres : Hogarth, 1925, pp. 192-194.

Nous verrons que la forme traditionnelle que nous avons définie comme ligne logico-temporelle se voit contredite par une irruption du paradigme du discontinu, de la faille et de la béance. En effet, ce qui sépare la fiction des modernes ou encore Géorgiens (Forster, Lawrence, Strachey, Joyce, Eliot⁷¹⁰) par rapport aux Edwardiens (Wells, Bennet, Galsworthy) d'après Woolf, c'est une rupture, une cassure fracassante : « **And so the smashing and the crashing began. Thus it is that we hear all round us, in poems and novels and biographies, even in newspaper articles and essays, the sound of breaking and falling, crashing and destruction.** »⁷¹¹ Cette cassure se traduit dans le coulé et le continu de la prose traditionnelle dont la grammaire et la syntaxe se voient bousculées : « **Grammar is violated ; syntax disintegrated** »⁷¹². D'où une impression d'équilibrisme et de perte de repères : la ligne logico-temporelle qui, tel un fleuve tranquille, transportait la barque du lecteur d'une étape à la suivante, disparaît et le lecteur se retrouve contraint de sauter (« dangerous leap », « flying precariously ») d'un mot à l'autre et d'une phrase à la suivante au dessus d'un vide (« through mid-air ») :

As I sun myself upon the intense and ravishing beauty of one of [Eliot's] lines, and reflect that I must make a dizzy and dangerous leap to the next, and so on from line to line, like an acrobat flying precariously from bar to bar, I cry out, I confess, for the old decorums, and envy the indolence of my ancestors who, instead of spinning madly through mid-air, dreamt quietly in the shade with a book⁷¹³.

Cette thématique de la ligne, celle du livre qui enchaîne une ligne puis l'autre (« from line to line ») contrastée avec celle du saut et de la perte d'équilibre et de repères (« leap », « spinning madly through mid-air ») est très « conradienne » mais on la trouve aussi chez White et Lowry. Chez ces trois auteurs, l'isotopie de la faille vient contredire celle de la ligne.

011I. Rupture, Faille, coupure

a.011La faille et la béance : l'irruption du Réel et de l'informe

La faille ou « béance »—pour utiliser un terme lacanien qualifiant le Réel⁷¹⁴, c'est-à-dire ce qui échappe à la fois au Symbolique et à l'Imaginaire— est très présente chez Conrad, Lowry et White. Chez Conrad, elle est figurée par le trou (« hole », HD, p. 44) ou encore le

⁷¹⁰ Virginia Woolf, « Mr Bennet and Mrs Brown », 1924, dans Peter Faulkner (éd.), *A Modernist Reader, Modernism in England 1910-1930*, Londres : B. T. Batsford Ltd, 1986, pp. 112-128.

⁷¹¹ *Ibid.*, p. 125.

⁷¹² *Ibid.*, p. 126.

⁷¹³ *Ibid.*, p. 126, c'est moi qui souligne.

gouffre, le ravin (« gulf », « ravine », *Nostramo*, p. 232 ; « gully », *Nostramo*, p. 414). Dans *Under the Volcano*, la béance est déclinée sur le mode de la « barranca », des trous du parcours de golf, du gouffre :

But oddly he had not touched this drink. And the calm mysteriously persisted. It was as if they were standing on a lofty golf-tee somewhere. What a beautiful hole this would make, from here to a green out into those trees on the other side of the barranca, that natural hazard which some hundred and fifty yards away could be carried by a good full spoon shot, soaring... Plock. The Golgotha Hole. High up, an eagle drove downwind in one. It had shown lack of imagination to build the local course back up there, remote from the barranca. Golf=gouffre=gulf. Prometheus would retrieve lost balls. And on that other side what strange fairways could be contrived, crossed by lone railway lines, humming with telegraph poles, glistening with crazy lies on embankments, over the hills and far away, like youth, like life itself, the course plotted all over these plains, extending far beyond Tomalin, through the jungle, to the Farolito, the nineteenth hole... The case is altered. (UV, p. 202, c'est moi qui souligne)

Deux isotopies concurrentes et contradictoires traversent ce passage, celle de la béance (« hole », « barranca », « golf », « gouffre », « gulf ») et celle de la ligne (« railway lines », « telegraph poles », « crazy lies », « plotted »). La vie et la jeunesse sont considérées comme des lignes, des intrigues (double sens de « plotted »), caractérisées par le mouvement et une tension qui est celle de la projection en avant. Les prépositions de mouvement sont en effet très présentes : « over », « beyond », « through », « to ». La dynamique linéaire horizontale véhiculée par la culture et héritée des progrès technologiques que furent en leur temps le rail et le télégraphe est qualifiée, comme dans *Heart of Darkness*, de mensonge de manière indirecte puisque le syntagme « crazy lies » est sur le même plan que les syntagmes désignant les voies ferrées et les poteaux télégraphiques : « **crossed by lone railway lines , humming with telegraph poles , glistening with crazy lies on embankments** » (*Ibid.*). De même, le parcours de golf est qualifié de tout « tracé » (« plotted ») comme la jeunesse ou la vie. Le terme de « plot » pour désigner le tracé du parcours de golf rappelle le concept d'intrigue hérité d'Aristote. Lowry souligne le caractère illusoire de ces constructions imaginaires destinées à masquer l'irruption du Réel qui prend ici la figure du trou (« hole »), du ravin (« barranca »), du « gouffre ». Il associe explicitement golf et gouffre grâce à l'assonance entre « golf » et « gulf » ; par ailleurs, « gulf », « golf » et « gouffre » semblent être liés étymologiquement⁷¹⁵. Alors que la « ligne » de vie est présentée comme illusoire, l'image du trou est explicitement associée à la mort. L'expression « Golgotha hole » veut dire étymologiquement l'endroit où se trouve un crâne⁷¹⁶ et donc par contiguité, un lieu de

⁷¹⁴ Le Réel chez Lacan n'est pas la réalité telle que le sujet la perçoit mais justement ce qui échappe à la fois au Symbolique (au langage) et à l'Imaginaire (la faculté de créer des images et des identifications). Il est ce manque, cette « béance » qui fonde l'inconscient : Lacan affirme ainsi que l'inconscient a la « structure d'une béance » (Lacan, *Les quatre concepts fondamentaux de la psychanalyse, Séminaire, Livre XI*, Paris : Seuil/Points, 1973, p. 37). Nous utiliserons le mot « Réel » avec une majuscule pour le différencier de son acception courante.

⁷¹⁶ « Golgotha » vient de l'hébreu « gulgoleth », « un crâne », comme le rappelle Ackerley dans *A Companion to Under the Volcano*, op.cit., p. 281. Il s'agit bien entendu de la colline du calvaire du Christ auquel le Consul est ici indirectement associé.

mort. D'ailleurs la « barranca » est aussi un ravin où sont jetés les chiens crevés comme celui qui suit le Consul tout au long du roman. « Hole », « Golgotha hole » et « nineteenth hole » ont ceci en commun qu'ils ont partie liée avec la mort. Le dix-neuvième trou est en effet le dernier du parcours de golf. Etant donné que le parcours de golf est une métaphore de la vie, ce dernier trou est comme la dernière taverne, le « Farolito », la dernière étape avant la mort : « *like life itself, the course plotted all over these plains, extending far beyond Tomalin, through the jungle, to the Farolito, the nineteenth hole... The case is altered* » (UV, p. 202). Le syntagme « The case is altered » est récurrent tout au long du roman à partir d'un épisode ayant eu lieu sur un terrain de golf dans la jeunesse du Consul. Tout se passe donc comme si la vie du Consul était tout aussi programmée qu'un terrain de golf, une succession de trous jusqu'au dernier, contrairement à l'image idéalisée d'une ligne continue. On trouve dans *Heart of Darkness* un passage tout-à-fait similaire qui dénonce encore plus nettement les mensonges de la civilisation et du discours impérialiste en particulier.

Il s'agit de la description de la file indienne que forment les esclaves noirs dont la finalité n'est sûrement pas le « *désir philanthropique de donner quelque chose à faire aux criminels* » (HD, p. 44).

011'I avoided a vast artificial hole somebody had been digging on the slope, the purpose of which I found it impossible to divine. It wasn't a quarry or a sandpit, anyhow. It was just a hole. It might have been connected with the philanthropic desire of giving the criminals something to do. I don't know. Then I nearly fell into a very narrow ravine, almost no more than a scar in the hillside. I discovered that a lot of imported drainage-pipes for the settlement had been tumbled in there. There wasn't one that was not broken. It was a wanton smash-up. At last I got under the trees. My purpose was to stroll into the shade for a moment; but no sooner within than it seemed to me I had stepped into the gloomy circle of some Inferno. The rapids were near, and an uninterrupted, uniform, headlong, rushing noise filled the mournful stillness of the grove, where not a breath stirred, not a leaf moved, with a mysterious sound—as though the tearing pace of the launched earth had suddenly become audible. 011'Black shapes crouched, lay, sat between the trees leaning against the trunks, clinging to the earth, half coming out, half effaced within the dim light, in all the attitudes of pain, abandonment, and despair. Another mine on the cliff went off, followed by a slight shudder of the soil under my feet. The work was going on. The work! And this was the place where some of the helpers had withdrawn to die. 011'They were dying slowly—it was very clear. They were not enemies, they were not criminals, they were nothing earthly now, nothing but black shadows of disease and starvation, lying

⁷¹⁵ Les mots « golf » et « gulf » n'ont pas la même étymologie contrairement à l'analyse qu'en fait Hopkins dans ses *Early Diaries* mais il serait dommage de ne pas la citer ne serait-ce que pour la force poétique de ses rapprochements qui est très similaire à celle de Lowry : « Gulf, golf. If this game has its name from the holes into which the ball is put, they may be connected, both being from the root meaning hollow. Gulp, gula, hollow, hilt, hoi λ ós, caelare (to make hollow, to make grooves in, to grave) caelum, which is therefore same as though it were what it were once supposed to be a translation of hoi λ ó v, hole, hell ('The hollow hell') skull, shell, hull (of ships and beans) » (in Chris Ackerley et Lawrence Clipper, *A Companion to Under the Volcano*, Vancouver : University of British Columbia Press, 1984, p. 281). Par ailleurs, le mot golfe en français a bien la même étymologie que « gulf » et gouffre. On peut donc penser que de telles affinités étaient présentes à l'esprit de Lowry lors de la rédaction du passage.

confusedly in the greenish gloom. Brought from all the recesses of the coast in all the legality of time contracts, lost in uncongenial surroundings, fed on unfamiliar food, they sickened, became inefficient, and were then allowed to crawl away and rest. (HD, p. 44)

Ce passage a déjà été longuement analysé dans la première partie pour montrer dans quelle mesure la figure du chemin de vie et de la ligne du progrès est contredite par la récurrence des figures de la rupture et du trou. Nous n'y reviendrons donc pas si ce n'est pour souligner, comme dans le passage précédemment cité, la juxtaposition du Réel, ici la mort, avec le champ sémantique de la béance : « hole », « ravine » (HD, p. 44).

Dans Voss, la faille est présente dans le paysage et sur le corps des explorateurs : le « bush » est entaillé de crevasses et d'escarpements (« escarpment », « cleft », p. 376), de ravines (« ravine », p. 338, « gullies », p. 336) et les corps des hommes subissent des blessures (« *Man is God decapitated. That is why you are bleeding.* », p. 364). Au chapitre XII, l'expédition pénètre dans le désert à nouveau, un désert présenté comme un enfer :

011The cores of [Turner's] extinct boils were protesting at the prospect of re-entering the desert. 011So the party entered the approaches to hell, with no sound but that of horses passing through a desert, and saltbush grating in a wind. 011This devilish country, flat at first, soon broke up into winding gullies [...] The gullies had to be crossed, and on the far side there was always another gully. (V, p. 336)

Dans Voss, c'est la ravine (« gully »⁷¹⁷) qui figure l'irruption du Réel. Les aborigènes sont perçus comme hostiles et synonymes de danger. Lorsque Harry tombe sur un groupe d'entre eux, ceux-ci disparaissent dans une ravine : « into the nearest gully » (V, p. 338). Juste avant de mourir, Harry, Frank et Voss arrivent à une faille : « *they seemed to have arrived at the farther edge of the plain, from which rose an escarpment [...] the party was at last swallowed by a cleft* » (V, p. 376, c'est moi qui souligne). Puis jusqu'à la mort de Frank, Harry et de Voss, les images de la faille se multiplient et contaminent même le vocabulaire utilisé avec la récurrence du morphème [sli] :

The white men in their twig hut were offered no alternative. In the silence and the course of the day they listened to the earth crack deeper open, as their own skulls were splitting in the heat. (V, p. 380) 'Oh, sir, he [Frank] has slit his throat!' (V, p. 381) That night the boy crawled as far as the doorway and announced the Comet had slid a little farther across the sky. (V, p. 381) 011So [Voss and Laura] were growing together, and loving. No sore was so scrofulous that she would not touch it with her kindness. He would kiss her wounds, even the deepest ones, that he had inflicted himself and left to suppurate. 011Given time, the man and woman might have healed each other. That time is not given was their one sadness. But time itself is a wound that will not heal up. 011'Wat is this, Laura ?' he asked, touching the roots of her hair, at the temples. 'The blood is still

⁷¹⁷ Les corps de Le Mesurier et de Frank y sont d'ailleurs jetés : « One burning afternoon the blacks dragged away the profane body of the white boy [...] and threw [it] into the gully with the body of the other white man, who had let his own spirit out. » (V, p. 389)

running.' 011But her reply was slipping from him. (V, p. 383, c'est moi qui souligne)

Le signifiant [sli] fonctionne ici comme signifiant de la perte, d'autant qu'il est question pour ces quatre occurrences (« splitting », « slit », « slid », « slipping ») d'images de la mort (« skulls splitting ») du suicide (« slit his throat »), de la disparition et de la division du ciel en deux parties (« the Comet had slid ») et pour finir des mots qui manquent (« her reply was slipping ») pour parler de blessures et de plaies. En effet, cette dernière citation apparaît alors que Voss est déjà emprisonné avec Harry dans une case en attendant que les aborigènes décident de son sort et Laura est alitée du fait d'une violente fièvre : en un sens, tous deux souffrent d'une plaie profonde (« sore, wound »). La récurrence du signifiant « sli » accompagne la recrudescence des figures de la perte qui aboutit finalement à deux ruptures en parallèle, la rupture littérale du cou de Voss qui se fait décapiter par Jackie, l'aborigène qu'il considérait comme son fils spirituel, et la rupture plus métaphorique de la fièvre de Laura. Là encore, un même signifiant synonyme de rupture (« break ») vient relier les deux événements :

011[Jackie] quickly stabbed with his knife and his breath between the windpipe and the muscular part of the throat. [...] the boy was stabbing, and sawing, and cutting, and breaking, with all of his increasing, but confused manhood, above all, breaking. He must break the terrible magic that bound him remorselessly, endlessly, to the white men. (V, p. 394, c'est moi qui souligne) 011'O God,' cried the girl, at last, tearing it out. 'It is over. It is over.' 011As she spoke, she shivered, and glistened. 011The aunt put her hand on the niece's skin. It was quite wet. 011'It has broken,' said Aunt Emmy. 'The fever has broken!' (V, p. 395, c'est moi qui souligne)

On peut voir dans l'utilisation récurrente des signifiants de la perte et de la rupture une façon paradoxale de parler du Réel et de la béance sans menacer la structure narrative elle-même qui, comme le rappelle Northrop Frye, est celle de la continuité : « **The rhythm of prose is continuous, not recurrent, and the fact is symbolized by the purely mechanical breaking of prose lines on a printed page** »⁷¹⁸. Parler du Réel relève en ce sens d'un véritable défi à la linéarité du discours romanesque car le sujet se définit justement par une rupture par rapport au langage ou encore Symbolique, c'est-à-dire comme discontinuité.

b.011Le sujet comme pure discontinuité

Le symbolique médiatise le rapport du sujet au Réel, qui est de pure discontinuité :

Pour Lacan, la Spaltung est, sans équivoque, le caractère le plus inaugural qui définit la subjectivité, puisqu'elle est, précisément, ce par quoi le sujet advient ; ce par quoi le sujet se structure sur un certain mode psychique en advenant. [...] elle peut être posée comme division inaugurale du sujet, qui procède de l'assujettissement du sujet lui-même à un ordre tiers qui est l'ordre symbolique, plus exactement qui est l'ordre qui va médiatiser le rapport du sujet au Réel, en

⁷¹⁸ Northrop Frye, *Anatomy of Criticism, Four Essays*, Londres : Penguin, 1957, p. 263. Il intitule d'ailleurs le chapitre consacré à la prose : « The Rhythm of Continuity: Prose ».

nouant, pour le sujet, l'Imaginaire et le Réel. Cette opération s'effectue dans la mise en place du processus de la métaphore paternelle à l'issue de laquelle un symbole du langage (le Nom-du-Père S2) vient désigner métaphoriquement l'objet primordial du désir devenu inconscient (signifiant du désir de la mère, signifiant phallique S1)⁷¹⁹.

Le sujet est divisé d'après Lacan du fait de sa subordination à l'ordre symbolique, c'est-à-dire au signifiant, alors que l'objet primordial auquel il a dû renoncer est pré-verbal et pré-symbolique : le désir de la mère. Lacan se refuse à définir le sujet comme une totalité a priori. Il pense au contraire que le sujet se définit dans la coupure et la discontinuité qui sont les attributs de l'inconscient :

La discontinuité, telle est donc la forme essentielle où nous apparaît d'abord l'inconscient comme phénomène—la discontinuité, dans laquelle quelque chose se manifeste comme une vacillation. Or, si cette discontinuité a ce caractère absolu, inaugural, dans le chemin de la découverte de Freud, devons-nous la placer—comme ce fut ensuite la tendance des analystes—sur le fond d'une totalité ? Est-ce que le un est antérieur à la discontinuité ? Je ne le pense pas [...] Vous m'accorderez que le un qui est introduit par l'expérience de l'inconscient, c'est le un de la fente, du trait, de la rupture⁷²⁰.

Lacan poursuit en affirmant que l'inconscient a la « structure d'une béance »⁷²¹. Par conséquent, la position subjective qui dépend de l'inconscient se manifeste elle aussi sous la forme d'une béance, d'un « trébuchement » ou d'une « interruption » dans le discours :

[...] il nous faut tout ramener à la fonction de coupure dans le discours, la plus forte étant celle qui fait barre entre le signifiant et le signifié. Là se surprend le sujet qui nous intéresse puisque à se nouer dans la signification, le voilà logé à l'enseigne du pré-conscient. Par quoi l'on arriverait au paradoxe de concevoir que le discours dans la séance analytique ne vaut que de ce qu'il trébuche ou même s'interrompt [...] Cette coupure de la chaîne signifiante est seule à vérifier la structure du sujet comme discontinuité dans le réel. Si la linguistique nous promeut le signifiant à y voir le déterminant du signifié, l'analyse révèle la vérité de ce rapport à faire des trous du sens les déterminants de son discours⁷²².

Il s'agira donc d'observer dans quelles conditions surgit le sujet, quelle forme prennent les « trous du sens », quels sont les « trébuchements » et les « interruptions » de son discours. Si le sujet se manifeste, c'est sous la forme d'un signifiant, d'un shifter plus exactement, c'est-à-dire ce qui « désigne » le sujet de l'énonciation mais ne le « signifie » pas :

011La structure du langage une fois reconnue dans l'inconscient, quelle sorte de

⁷¹⁹ Joël Dor, *Introduction à la lecture de Lacan, 1. L'inconscient structuré comme un langage*, Paris : Denoël/L'espace analytique, 1985, p. 131.

⁷²⁰ Jacques Lacan, *Les quatre concepts fondamentaux de la psychanalyse*, op. cit., p. 34.

⁷²¹ Ibid., p. 37.

⁷²² Jacques Lacan, *Écrits II*, Paris : Seuil/ Points/ Essais, 1971, p. 160, c'est moi qui souligne.

***sujet pouvons-nous lui concevoir ? 011 On peut ici tenter, dans un souci de méthode, de partir de la définition strictement linguistique du Je comme signifiant: où il n'est rien que le shifter ou indicatif qui dans le sujet de l'énoncé désigne le sujet en tant qu'il parle actuellement. C'est dire qu'il désigne le sujet de l'énonciation, mais qu'il ne le signifie pas*⁷²³.**

Le sujet apparaît comme shifter, c'est-à-dire sous la forme du « fading », d'une présence/absence : il est « désigné » mais non pas « signifié » par un signifiant toujours plus pur qui remet en cause sa « transparence » : « Par quoi la place de l'inter-dit, qu'est l'intra-dit d'un entre-deux-sujets, est celle même où se divise la transparence du sujet classique pour passer aux effets de *fading* qui spécifient le sujet freudien de son occultation par un signifiant toujours plus pur [...] »⁷²⁴. Ces remarques préliminaires permettront de comprendre pourquoi la ligne ou chaîne symbolique est systématiquement interrompue, discontinue, ou encore trouée.

011II. Amarres, corde, dérive : rupture de la ligne symbolique

Si le sujet s'inscrit dans le symbolique par la discontinuité, il s'agira d'étudier les rapports du sujet au langage pour discerner différentes positions subjectives des personnages. Une métaphore récurrente du symbolique et notamment de la chaîne signifiante, est celle de la corde ou du flux, de l'ancrage ou encore de la connection. Nous allons donc essayer de voir dans quelle mesure les personnages se voient attribuer une position subjective qui, sans être celle d'une pure spatialisation imaginaire, est néanmoins exprimée en termes « spatiaux » : discontinuité/continuité, ancrage/désancrage, lien/déliation, etc. Notons dès à présent que Lacan définit la fonction du discours par l'« utilisation du langage comme lien » : « Le signifiant comme tel ne se réfère à rien si ce n'est à un discours, c'est-à-dire à un mode de fonctionnement, à une utilisation du langage comme lien. »⁷²⁵

Nostromo est un exemple privilégié de ce type de réflexion puisque la métaphore « spatiale » du lien (« bond ») structure l'oeuvre en profondeur, ainsi que le rappelle Josiane Paccaud lorsqu'elle isole les réseaux signifiants suivants : « bound up, fastened, tied, fetters; rope, thread, cord; (railway)-line, (telegraph)-cable; bar, wall, separationist; light/lighter/levity vs. weight/gravity. »⁷²⁶ Decoud et *Nostromo* illustrent deux positions contradictoires vis-à-vis du symbolique mais toutes deux inabouties au sens où la métaphore paternelle ne permet pas de faire entrer le sujet de manière satisfaisante dans

⁷²³ *Ibid.*, p. 159.

⁷²⁴ *Ibid.*, pp. 159-160.

⁷²⁵ Jacques Lacan, *Le Séminaire, Livre XX, Encore*, Seuil, 1975, p. 32. Il reformule ici ce que disait déjà Saussure, à savoir que le signifiant est une valeur qui fonctionne non pas isolément mais en regard d'autres valeurs.

le symbolique de sorte qu'il puisse renoncer au désir du signifiant primaire, le signifiant phallique (le désir de la mère chez Freud). Nostromo veut voir dans les mots une adéquation totale et non divisée avec la réalité et notamment la réalité de son désir alors qu'il est en fait le jouet de transactions symboliques et financières qui le dépassent. Quant à Decoud, il refuse de se plier au jeu du symbolique, pensant ainsi préserver sa liberté mais il finit, à force d'en « découder » avec les allégeances et affiliations de tout ordre à se consumer lui-même et à plonger, par le suicide, dans le Réel et l'a-symbolique, l'indifférencié. Cette fin tragique est annoncée indirectement lorsqu'ayant terminé la lettre qu'il destine à sa soeur, il s'effondre. Cette lettre qui parle de son engagement politique contre Montéro, ultime tentative de s'impliquer dans la guerre symbolique et rhétorique qui oppose les différents camps du Costaguana, reste sans effet puisqu'il s'écroule comme frappé d'une balle en plein coeur : « ***With the writing of the last line there came upon Decoud a moment of sudden and complete oblivion. He swayed over the table as if struck by a bullet.*** » (N, p. 210). Claude Maisonnat a analysé « ***l'impossibilité de l'inscription de Decoud dans la chaîne signifiante qui fait de lui un non-sujet*** »⁷²⁷. Il souligne notamment la récurrence obsédante de la métaphore de la « corde du silence » lors du passage qui débouche sur le suicide de Decoud, métaphore qui suggère cette incapacité pour le sujet à s'y inscrire en y instaurant une coupure :

Cette « corde du silence » n'est autre que l'image d'une chaîne signifiante doublement impossible puisqu'elle est sans coupure (« unbroken ») et qu'elle est silence, c'est-à-dire mort du signifiant. Ce n'est pas autre chose que la négation même de la notion de chaîne signifiante, son image négativée qui ne peut dire que la mort⁷²⁸.

Claude Maisonnat souligne la faillite suggérée de la fonction paternelle pour Decoud (absence du père et omniprésence de la mère et de la soeur) et la forclusion du Nom-du-Père qui s'ensuit, bloquant ainsi l'accès au symbolique⁷²⁹.

D'une manière similaire, Nostromo semble ne pas réussir pleinement à s'inscrire dans une chaîne signifiante satisfaisante. Lorsqu'il découvre le « lighter » à la dérive, il cherche « une entaille, une marque, un signe » (« ***He looked for some scratch, for some mark, for some sign*** », N, p. 409), autant d'éléments caractérisés par la coupure mais la seule chose qu'il trouve est une tâche marron qui, au lieu de masquer le Réel, le fait resurgir à la surface : tâche marron de sang et de mort, manifestation de l'indicible le plus radical. Ce Réel, cette « Chose » dont parle Lacan, Nostromo la désigne d'ailleurs lorsqu'il dit :

⁷²⁶ Josiane Paccaud-Huguet, « The Silver Cord of Language in *Nostromo* », *Cer C les*, n° spécial sur *Nostromo*, janvier 1993, actes du colloque C.É.L.L.C.L.A.–S.É.A.C, Rouen, 12 décembre 1992, p. 83. Le roman a été analysé du point de vue des rapports entre sujet et langage dans deux autres articles essentiels : Claude Maisonnat, « Un silence de mort, Langage et identité dans *Nostromo* » (*Ibid.*, pp. 59-81), et André Topia, « L'inscription dans *Nostromo* » (*Ibid.*, pp. 105-123).

⁷²⁷ C. Maisonnat, « Un silence de mort, Langage et identité dans *Nostromo* », *op. cit.*, p. 75.

⁷²⁸ *Ibid.*, p. 75.

⁷²⁹ *Ibid.*, p. 78.

"I know that thing," he muttered to himself, with a sagacious jerk of the head. "That's blood." (N, p. 410, c'est moi qui souligne).

..... "But then I cannot know," he pronounced, distinctly, and remained silent and staring for hours. (N, p. 412).

Comment ne pas voir dans cette « **énonciation qui se dénonce** », cet « **énoncé qui se renonce** »⁷³⁰ la trace d'une position de sujet par rapport à ce qui l'efface (la Chose, le Réel⁷³¹, ici la mort) tout en lui permettant de se placer comme énonciation qui se reprend ?

Dans *Heart of Darkness*, cette métaphore du symbolique comme corde, amarre ou ancrage est aussi récurrente. Dans le cas de Kurtz, son inscription dans le symbolique est signifiée à plusieurs reprises par les signifiants « stream » et « flow », par ce « flux » de paroles qui est le sien et qui reflète mimétiquement et sans coupure, le discours impérialiste de Bruxelles :

There was a sense of extreme disappointment, as though I had found out I had been striving after something altogether without a substance. [...] The point was in his being a gifted creature, and that of all his gifts the one that stood out pre-eminently, that carried with it a sense of real presence, was his ability to talk, his words—the gift of expression, the bewildering, the illuminating, the most exalted and the most contemptible, the pulsating stream of life, or the deceitful flow from the heart of an impenetrable darkness. (HD, p. 83, c'est moi qui souligne)

Marlow ne croit pas si bien dire lorsqu'il déclare avoir couru après « quelque chose dépourvu de substance » : Kurtz n'est ici qu'un signifiant vide inséré dans le flux de signifiants caractéristiques de la propagande colonialiste. Il n'y inscrit donc nulle coupure, nulle discontinuité, nulle position de sujet ; il se contente en fait de reproduire ce flux de manière automatique. Il n'est qu'un signifiant purement fonctionnel produit par la chaîne symbolique :

"Tell me, pray," said I, "Who is this Mr Kurtz?" "The chief of the Inner Station," he answered in a short tone, looking away. "Much obliged," I said, laughing. "And you are the brickmaker of the Central Station. Everyone knows that." (HD, p. 55)

C'est pourquoi l'effet de ce flux de mots est inassignable : « **le plus exalté et le plus méprisable** » (« **the most exalted and the most contemptible** », HD, p. 83), flux de vie et de mort, de lumière et d'obscurité (« illuminating », « darkness », *Ibid.*). Kurtz ne dévoilera sa véritable position subjective que lorsque le flot de son discours sortira de son lit, lorsque la chaîne/corde signifiante de son éloquence se tendra au point de casser :

All Europe contributed to the making of Kurtz; and by-and-by I learned that, most appropriately, the International Society for the Suppression of Savage Customs

⁷³⁰ Jacques Lacan, *Écrits II*, op. cit., p. 161.

⁷³¹ Lacan définit le Réel, ou encore « la Chose » comme ce qui échappe à la représentation : « *Das Ding*, c'est ce qui [...] se présente et s'isole comme le terme étranger autour de quoi tourne tout le mouvement de la *Vorstellung* [...] » (Jacques Lacan, *L'Éthique de la psychanalyse, Séminaire, Livre 7*, Paris, Seuil, 1986, p. 72). La mort fait donc partie du Réel puisqu'elle est irréprésentable.

***had entrusted him with the making of a report, for its future guidance. And he had written it too. I've seen it, I've read it. It was eloquent, vibrating with eloquence, but too high-strung, I think. Seventeen pages of close writing he had found time for! But this must have been before his-let us say-nerves, went wrong, and caused him to preside at certain midnight dances ending with unspeakable rites [...]* (HD, p. 86)**

Ce passage a déjà été analysé dans la première partie comme emblématique de la ligne logico-temporelle mais il est intéressant de le citer à nouveau dans la perspective qui nous intéresse ici, qui est celle de la position subjective par rapport à la chaîne/corde symbolique. Kurtz joue très bien la partition impérialiste mais même un peu trop bien et il en vient à faire casser la corde ou fibre propagandiste (« too high-strung »). Son rapport était si bien « ficelé » qu'il masquait les tensions sous-jacentes et notamment l'appel de « l'indicible » (« unspeakable »), du Réel, jusqu'à ce que ses « nerfs » (autre image linéaire) lâchent. Le passage se clôt d'ailleurs sur une plongée dans la jouissance interdite par le symbolique, la pulsion de mort :

***There were no practical hints to interrupt the magic current of phrases, unless a kind of note at the foot of the last page, [...] it blazed at you, luminous and terrifying, like a flash of lightning in a serene sky : 'Exterminate all the brutes !'* (HD, p. 87, c'est moi qui souligne)**

Le flot symbolique (« magic current of phrases ») qui refuse la finitude, la discontinuité (« unbounded ») est définitivement interrompu par la note au bas de la page : « 'Exterminate all the brutes !' ». *Heart of Darkness* est l'exploration de cette pulsion de mort, discontinuité qui du discours de Kurtz passe sur son corps et celui des esclaves et qui du symbolique (des mots) passe au Réel avec l'irruption de la mort (celle de Kurtz et celle des esclaves dont l'exploitation mène à la mort). C'est la raison pour laquelle Marlow se demande si une telle exploration est encore transmissible à des auditeurs qui seraient fermement ancrés dans le symbolique et par conséquent ignorants de cette part de Réel au coeur de leurs propres désirs ou actions :

"This is the worst of trying to tell... Here you all are, each moored with two good addresses, like a hulk with two anchors, a butcher round one corner, a policeman round another, excellent appetites, and temperature normal—you hear—normal from year's end to year's end. (HD, p. 84).

Ces auditeurs sont pris entre le boucher et le policier, un bon appétit et une bonne santé, autant d'ancrages (« anchored ») qui leur permettent de s'amarrer (« moored ») au symbolique tout en méconnaissant la part de Réel que ce dernier occulte. C'est pourquoi le narrateur souligne, quelques paragraphes plus loin, que lorsque quelque éclat de Réel vient à briser la continuité symbolique, les gens « civilisés » s'empressent de l'enterrer dans quelque trou bien vite rebouché :

The earth for us is a place to live in, where we must put up with sights, with sounds, with smells too, by Jove !—breathe dead hippo, so to speak and not be contaminated. And there, don't you see ? your strength comes in, the faith in your ability for the digging of unostentatious holes to bury the stuff in [...]. (HD, p. 86)

La discontinuité, les « trous du sens », qui se font jour dès que le Réel ou la pulsion de mort brisent la chaîne symbolique, sont très vite récupérés et enfouis derrière la ligne

symbolique comme cette « puanteur » de la viande d'hippopotame, cette « corruption » ou encore « pourriture »⁷³² primordiales qui restent hors champ, au delà de la ligne et du mur symbolique dès lors que le pacte symbolique n'est pas rompu. Comme le dit Lacan, cette part de Réel se retrouve dans l'inconscient, de l'autre côté de la ligne :

Le redoutable inconnu au-delà de la ligne, c'est ce que, en l'homme, nous appelons l'inconscient, c'est-à-dire la mémoire de ce qu'il oublie. Et ce qu'il oublie—vous pouvez voir dans quelle direction—c'est ce à quoi tout est fait pour qu'il ne pense pas—la puanteur, la corruption toujours ouverte comme un abîme—car la vie, c'est la pourriture⁷³³.

En effet, la viande d'hippopotame mort (« dead hippo ») est un signifiant qui vient suggérer au lieu du signifié littéral de viande, celui, refoulé, d'un cannibalisme latent. En effet, lorsque Marlow évoque la viande d'hippopotame pour la première fois, il le fait consécutivement à la requête des membres d'équipage noirs qui demandent que Kurtz leur soit livré pour le « manger » : « [...] **“catch ‘im. Give ‘im to us.” “To you, eh ?” I asked; “what would you do with them ?” “Eat ‘im !” he said, curtly [...]** » (HD, p. 74). En effet, il explique alors que les membres de l'équipage sont affamés et qu'ils ne disposent que de maigres restes de viande d'hippopotame. Le signifiant « dead hippo », par un déplacement qui évoque indirectement la question du cannibalisme et donc un surgissement d'un éclat du Réel, suffit donc dans le passage cité plus haut à faire basculer l'identité de Kurtz. Marlow enchaîne effectivement de la manière suivante :

[...] we must put up with sights, with sounds, with smells too, by Jove !—breathe dead hippo, so to speak and not be contaminated. [...] Mind, I am not trying to excuse or even explain—I am trying to account to myself for—for—Mr Kurtz—for the shade of Mr Kurtz. This initiated wraith from the back of nowhere honoured me with its amazing confidence before it vanished altogether. (HD, p. 86)

Kurtz est tout d'abord présenté non pas comme sujet mais comme complément d'objet indirect et précédé, de surcroît, de trois tirets. Une telle discontinuité typographique tend à souligner le caractère problématique de la référence à Kurtz : « **Mind, I am not trying to excuse or even explain—I am trying to account to myself for—for—Mr Kurtz** » (Ibid.). Par ailleurs, lorsqu'il apparaît dans la phrase suivante comme sujet, son caractère d'agent est fortement affaibli par la comparaison qui l'associe à un « spectre » de même qu'il avait été question non pas tant de Kurtz que de son « ombre » (« the shade of Mr Kurtz », « This initiated wraith »). Le lecteur assiste donc au « fading » du sujet qui devient même neutre (« its », « it »), hors de l'inscription symbolique qui départage les sujets en féminin et masculin. On pourrait utiliser à propos de ce passage la belle expression de Rabaté qui parle d'« épuisement »⁷³⁴ du sujet. Le sujet Kurtz semble vaciller au contact avec le Réel, ici figuré par la viande d'hippopotame qui rappelle le cannibalisme et donc la pulsion de mort des membres de l'équipage. Lorsque Marlow apprend la mort de Kurtz (qui constitue la discontinuité la plus radicale et l'expression du Réel la plus nette), il a donc de la peine à supporter la vue de ses congénères pris dans le réseau symbolique qui leur masque leur réelle condition de sujets divisés :

⁷³² Ces trois termes sont de Lacan pour désigner le Réel (Jacques Lacan, *L'Éthique de la psychanalyse*, op cit., p. 272).

⁷³³ Ibid.

“Mistah Kurtz—he dead.”[...] ‘No, they did not bury me [...] I found myself back in the sepulchral city resenting the sight of people hurrying through the streets to filch a little money from each other, to devour their infamous cookery, to gulp their unwholesome beer, to dream their insignificant and silly dreams [...] Their bearing [...] was offensive to me like the outrageous flauntings of folly in the face of a danger it is unable to comprehend. (HD, pp. 112-113)

Ces « gens » dont parle Marlow sont pris dans la mécanique métonymique du désir qui substitue un objet⁷³⁵ au suivant, (« money/cookery/beer/dream ») sans jamais tomber dans le Réel et la pulsion de mort. Le terme « bearing » signifie l’allure, le maintien mais aussi la position nautique et donc l’existence de repères nécessaires pour faire le point, ces repères qu’offre le symbolique. L’allitération entre « bearing » et « bury » à deux phrases d’intervalle permet par ailleurs à un discours latent de se déployer, un discours sur la pulsion de mort que ces fameux « repères » symboliques (« bearing ») permettent d’occulter. Dans un autre passage, Marlow explique que l’attention portée aux signes et donc au symbolique permet d’ignorer la réalité au sens de Réel lacanien, de mort et de non-sens qui gît sous les « cordes d’équilibriste » (« tight ropes ») sur lesquelles chaque homme avance, tout en feignant d’ignorer que « sa vie ne tient qu’à un fil » :

I had to keep guessing at the channel ; I had to discern, mostly by inspiration, the signs of hidden banks, [...] I had to keep a look-out for the signs of dead wood we would cut up in the night for next day’s steaming. When you have to attend to things of that sort, to the mere incidents of the surface, the reality—the reality, I tell you—fades. The inner truth is hidden—luckily, luckily. But I felt it all the same ; I felt often its mysterious stillness watching me at my monkey tricks, just as it watches you fellows performing on your respective tight-ropes for—what is it ? half—a—crown a tumble—’ (HD, p. 67).

La « surface » des « signes », la « corde d’équilibriste » est ce qui permet de conjurer la pulsion de mort. Comme le dit Conrad, prendre conscience de cette pulsion de mort serait risquer d’y plonger et de « se rompre le cou » :

I am like a tight-rope dancer who, in the midst of his performance, should suddenly discover that he knows nothing about tight rope dancing. He may appear ridiculous to the spectators, but a broken neck is the result of such untimely wisdom⁷³⁶.

Cette réflexion sur l’inscription nécessaire et salutaire du sujet dans le symbolique s’accompagne aussi tout au long du roman d’une fascination pour d’autres figures de la

⁷³⁴ « La solution, la décision de devenir écrivain sont ainsi liées à un mouvement de disparition auquel je donne le nom d’épuisement. [...] La leçon de cette lecture serait que la fonction de l’écriture n’est pas tant de ressusciter le réel que de s’en débarrasser. Ce mouvement de disparition du sujet qui s’efface en s’inscrivant dans la scène de son écriture est la source de la joie esthétique comme dépossession active de soi. » (Dominique Rabaté, *Vers une littérature de l’épuisement*, Paris : José Corti, 1991, p. 10).

⁷³⁵ Cet objet est ce que Lacan dénomme « objet a », l’objet du désir qui vient combler le manque et la « béance » au cœur de l’inconscient.

⁷³⁶ *Lettre de Conrad à H. Sanderson, 31 août 1898, dans Frederik R. Karl et Laurence Davies (éd.) The Collected Letters of Joseph Conrad, vol. 2 (1898-1902), Cambridge : Cambridge University Press, 1986, pp. 90-91.*

ligne : flot de mots, flot de marchandises et de main d'oeuvre, câble des navires⁷³⁷. Dans *Under the Volcano*, deux positions subjectives antagonistes sont présentées : celle de Hugh qui cherche à s'inscrire dans une lignée symbolique, celle du musicien et celle de l'homme d'action, alors que le Consul adopte une position de décrochage systématique par rapport à tout système symbolique.

Dans *Under the Volcano*, les personnages sont rattachés à une ligne tout autant imaginaire que symbolique. Ceci est particulièrement frappant en ce qui concerne Hugh qui vit sa vie dans une spécularité sans fin comme son nom l'indique d'ailleurs de manière phonique : Hugh/ « You ». Il est celui qui se voit toujours comme un autre, un « tu » pour l'autre. Il est présenté comme le double du Consul, il aime la femme du Consul, Yvonne, dont il a été l'amant. De même, ses métiers successifs sont entièrement tournés vers le regard et l'attention des autres : il part tout d'abord sur un bateau pour devenir célèbre puis devient journaliste dans l'espoir de se faire un nom. Il semble par ailleurs se rattacher au monde par le cordon ombilical de sa guitare comme il le rappelle dans le monologue intérieur suivant :

As a roving hand I functioned fairly well, still, up to this day, have done so—yet becoming increasingly conscious of loneliness, isolation—aware too of an odd habit of thrusting myself to the fore, then subsiding—as if one remembered one hadn't the guitar after all ... Maybe I bored people with my guitar. But in a sense—who cares ?—it strung me to life— (UV, p 181)

La ligne à laquelle se rattache Hugh est donc avant tout imaginaire, celle de la guitare, c'est-à-dire un lien narcissique qui le relie à lui-même. Il reconnaît sa propension à se mettre en avant (« habit of thrusting myself to the fore ») mais aussi le sentiment de désertion (« subsiding ») une fois la guitare disparue. Les trois petits points ainsi que le passage du pronom personnel « I » au pronom impersonnel « one » signale un fading du sujet, une éclipse du sentiment d'appartenance et de lien à la vie une fois la guitare/phallus disparue : « **it strung me to life** » (UV, p 181). L'image de la corde (« strung ») qui est aussi celle de la corde de guitare (« string ») est bien de l'ordre du lien imaginaire. Hugh va jusqu'à affirmer qu'elle explique toutes les décisions majeures de sa vie :

At all events, he thought, his guitar had probably been the least fake thing about him. And fake or not one had certainly been behind most of the major decisions of his life. For it was due to a guitar he'd become a journalist, it was due to a guitar he had become a song-writer, it was largely owing to a guitar even—and Hugh felt himself suffused by a slow burning flush of shame—that he had first gone to sea. (UV, pp. 155-156).

Plus loin, la corde réapparaît une fois de plus comme métaphore de la linéarité de la vie, même si là encore, la coupure fait surface : « **Yet in life ascending or descending you were perpetually involved with the mists, the cold and the overhangs, the treacherous rope and the slippery belay; only, while the rope slipped there was sometimes time to laugh.** » (UV, p. 182). La corde (« rope ») peut glisser ou échapper

⁷³⁷ Marlow est effectivement fasciné par le manuel de Towson qui étudie les forces qu'il faut pour faire rompre un câble sur un navire. Le roman en son entier peut aussi être qualifié d'étude des forces susceptibles de faire rompre les « nerfs » et la raison d'un sujet, susceptible de lui faire traverser la ligne symbolique pour une plongée dans la folie et la pure jouissance.

(« slipped ») et les phrases qui suivent sont ponctuées d'une prolifération de points de suspension, signalant ainsi l'irruption du Réel, du danger et de la mort. De même, le poème du Consul que nous avons analysé à propos de la ligne de vie utilisait cette image de la corde qui vient contrecarrer celle de la mort, de la déchéance et du manque, de la béance, puisqu'au triptyque « dearth...filth...earth » répondait le trio « rope...cope...grope » (UV, p. 330). L'image de la corde apparaît donc presque systématiquement coupée. Le critique O'Donnell souligne effectivement que le Consul, Yvonne et Hugh sont caractérisés par la coupure, l'« éclampsie »⁷³⁸ (convulsions suivies de coma), c'est-à-dire le fading du sujet. La corde imaginaire qui relie Hugh à la vie se casse au fur et à mesure que les cordes de sa guitare, de son désir, se cassent :

[...] his numerous instruments declined with his books in basements or attics in London or Paris, [...] each successive string broke, giving up hope, each string a hawser to the fading memory of their friend, snapping off, [...] till there was nothing but the blank untumultuous face of the songless lyre itself, soundless cave for spiders and steamflies, and delicate fretted neck, just as each breaking string had severed Hugh himself pang by pang from his youth, while the past remained, a tortured shape, dark and palpable and accusing. (UV, p. 155)

Quant au Consul, il refuse de rentrer dans la chaîne symbolique comme en témoigne le passage où, la tête en bas dans la cabine du manège de la « Máquina Infernal », il se réjouit de perdre tout ce qui le rattache à une identité symbolique : carnet, pipe, clés, lunettes noires, petite monnaie, canne, passeport (UV, p. 222). La « Máquina Infernal », aussi appelée « loop-the-loop machine » à l'image du livre lui-même que Lowry qualifie de machine⁷³⁹, cette roue du manège permet de faire disparaître intentionnalité et identité, autant d'attributs du langage-communication :

Let everything go ! Everything particularly that provided means of ingress or egress, went bond for, gave meaning or character, or purpose or identity to that frightful bloody nightmare he was forced to carry around with him everywhere upon his back, that went by the name of Geoffrey Firmin, late of His Majesty's Navy, later still of His Majesty's Consular Service, later still of—Suddenly it struck him that the Chinaman was asleep, that the children, the people had gone, that this would go on forever; no one could stop the machine... it was over. (UV, pp. 222-223).

Le Consul est conscient du lien qui existe entre la notion d'identité et celle de valeur pour parler en termes saussuriens⁷⁴⁰, autrement dit entre l'identité et ce qui relie deux signifiants entre eux (« ***everything [...] that went bond for*** », UV, p. 155). On n'est pas bien loin de l'aphorisme lacanien : « ***Le registre du signifiant s'institue de ce qu'un signifiant représente un sujet pour un autre signifiant.*** »⁷⁴¹ Or, le Consul décide de

⁷³⁸ Patrick O'Donnell, *Echo Chambers, Figuring Voice in Modern Narrative*, Iowa City : University of Iowa Press, 1992, p. 136.

⁷³⁹ Lowry compare *Under the Volcano* à une machine dans sa lettre à Jonathan Cape : « [The novel] can even be regarded as a sort of machine : it works too, believe me, as I have found out » (Malcolm Lowry, « Letter to Jonathan Cape », op. cit., p. 17).

⁷⁴⁰ « [...] dans les systèmes sémiologiques, comme la langue, où les éléments se tiennent réciproquement en équilibre selon des règles déterminées, la notion d'identité se confond avec celle de valeur et réciproquement. » (Saussure, *Cours de linguistique générale*, op. cit., p. 154)

rompre cette chaîne métonymique qui le fait passer de la marine de Sa Majesté au service consulaire de Sa Majesté puis à une autre place symbolique élidée par un tiret. Le dilemme du Consul consiste en ce qu'il refuse la confrontation avec le monde extérieur et le symbolique. Il refuse de « **rentrer dans le jeu du monde et de servir de pièce à Dieu ou au diable** », faute de quoi Lowry le condamne à une fin qu'il n'a pas choisie, l'échec et mat :

[Lowry] condamne à mort son égoïsme, son insensibilité, et peut-être encore davantage son incapacité, ou plutôt sa volonté de rentrer dans le jeu du monde, de servir de pièce à Dieu ou au diable, car le Consul est par dessus tout tiédeur, indifférence, indifférence, indifférence...⁷⁴²

Au lieu de jouer le jeu de la société et du symbolique qui veut qu'il n'y ait d'identité que pour un signifiant par rapport à d'autres signifiants, un homme par rapport à d'autres hommes, le Consul se contente d'un dialogue avec lui-même, avec un objet narcissique, la bouteille. Mais la bouteille ne permet pas de se placer sur l'échiquier des relations sociales, politiques et intersubjectives qui sont au coeur du problème de l'identité. En effet, le Consul cherche à aller voir au delà de cet échiquier, de cette barre symbolique :

How many bottles since then ? In how many glasses, how many bottles had he hidden himself, since then alone ? Suddenly, he saw them, the bottles of aguardiente, of anis, of jerez, of Highland Queen, the glasses, a babel of glasses [...] the glasses toppling and crashing, falling downhill, bottles floating in the ocean [...] How indeed could he hope to find himself, to begin again when, somewhere, perhaps, in one of those lost or broken bottles, in one of those glasses, lay, forever, the solitary clue to his identity ? How could he go back and look now, scrabble among the broken glass, under the eternal bars, under the oceans ? (UV, pp. 292-293).

Dans cette vision d'une cascade de bouteilles en chute libre, en apesanteur (« bottles floating »), comment ne pas voir le symptôme de ce que Lacan appelle les « accrochages déficients » de la « **masse amorphe du signifiant avec la masse amorphe des significations et des intérêts** »⁷⁴³ ? Il n'est pas possible de se placer sur un échiquier ou une grille de scrabble (« scrabble », UV, p. 293) si on refuse d'accepter le fait que le langage, la société, fonctionnent sur un système d'oppositions telles que les a définies Saussure, qu'un signifiant n'est pas interchangeable avec n'importe quel autre alors que pour le Consul, toutes les bouteilles se valent. C'est la raison pour laquelle il est incapable de s'engager, de se positionner politiquement parlant : pour lui, toutes les positions se valent et il a cette phrase pour le moins surprenante : « **[...] to have against you Franco, or Hitler is one thing but to have Actinium, Argon, Beryllium, Dysprosium, Niobium, Palladium, Praeseodymium– [...].** » (UV, p. 304). Et la liste continue sur toute une page :

⁷⁴¹ Jacques Lacan, *Écrits II*, op. cit., p. 206.

⁷⁴² Stephen Spriel, « Le cryptogramme Lowry », dans *Malcolm Lowry, Études, Geneviève Bonnefoi, etc.*, Paris : Papyrus Éditions/ Maurice Nadeau, 1984, p. 115.

⁷⁴³ Lacan note que dans le cas de psychoses, les « accrochages de ce que Saussure appelle la masse amorphe du signifiant avec la masse amorphe des significations et des intérêts » se révèlent déficients et que le « courant continu du signifiant reprend alors son indépendance » (*Le Séminaire, Livre III, Les Psychoses*, Paris : Seuil, 1981, p. 330).

elle ne s'articule pas à une logique causale ou explicative mais à une logique paradigmatique qui égrène toute une série de signifiants phonétiquement proches : ici, le langage semble parler tout seul, jouer tout seul mais non pas en faveur d'une quelconque identité mais plutôt d'une incapacité à s'en donner une. Comme le dit Lacan, le « **courant continu du signifiant reprend alors son indépendance** »⁷⁴⁴. Le Consul va payer néanmoins très cher son refus d'identification puisqu'il sera tué comme espion après avoir déclaré être William Blackstone, alors même que ses interlocuteurs cherchent à le faire entrer de force dans leurs propres catégories, « anglais », « espagnol », « américain », « allemand », « russe » ou bien « bolchévique », « Trotsky » ou encore « juif » :

“You make a the map of the Spain ? You Bolsheviki prick. You member of the Brigade Internationale and stir up trouble ? [...] What are you for ? Inglés ? Español ? Americano ? Aleman ? Russish ? “Yes, what’s your names,” shouted the second policeman, who had taken a drink from the bar, but not looking at the Consul and still rolling his lips. “Trotsky,” gibed someone from the far end of the corner, and the Consul, beard-conscious, flushed. “Blackstone,” he answered gravely [...] “Inglés ? Aleman ?” The Consul shook his head. “No. Just William Blackstone.” “You are Juden ?” the first policeman demanded. “ No. Just Blackstone,” the Consul repeated, shaking his head. “William Blackstone. Jews are seldom very borracho.” “He is the Chief of Gardens,” the first policeman explained, continuing ; “That man is Jefe de Jardineros.” And there was a certain awe in his tone. “I am chief too, I am Chief of Rostrums,” he added, [...] “And I—” began the Consul. “Am perfectamente borracho,” finished the first policeman [...]. (UV, pp. 357-358)

Chaque policier se définit ici par sa place dans la hiérarchie et sa fonction : « first » et « second » « policeman » ; « Chief of Gardens », « Chief of Rostrums ». A l'inverse, le nom que le Consul se choisit est erroné et même usurpé : William Blackstone. En outre, il existe deux personnages historiques célèbres du nom de William Blackstone, ce qui rend une telle appellation caduque. William Blackstone est tout d'abord une figure emblématique du personnage en rébellion contre toute inscription dans le système colonial de l'époque puisque le personnage historique William Blackstone était un prêtre anglais qui avait décidé de quitter l'Angleterre tout d'abord en compagnie de puritains, puis d'abandonner ce même monde des puritains pour aller s'installer tout seul dans une ferme isolée au milieu des indiens⁷⁴⁵. Par ailleurs, son homonyme, le juriste anglais, était connu pour ses *Commentaries on the Laws of England* (1765-69)⁷⁴⁶. Or, un juriste est un homme fasciné par la lettre de la loi, et Blackstone l'était tout particulièrement, puisqu'il essaya de retourner à la « source » des lois pour y découvrir des principes primitifs et universels. En un sens, se référer à un signifiant qui exprime d'une part la tentation d'une

⁷⁴⁴ *Ibid.*

⁷⁴⁵ Cf Ackerley, *op. cit.*, p. 85 : « William Blackstone (1595-1675), graduate of Cambridge and minister of the Church of England, left England in 1623, several years before the main body of Puritans Solitary by nature, he moved across the Charles River to what is now Boston, but in 1635, after a dispute with the Puritans, he moved off to what is now Rhode Island [...] to spend most of the next forty years on his farm at Study Hill [...] He was said [...] to have been a friend to the Indians [...] ».

⁷⁴⁶ Cf Ackerley, *op. cit.*, p. 198.

identité originelle immuable pour le juriste et d'autre part, un refus de l'aliénation symbolique que constitue la communauté des puritains pour le prêtre, c'est faire une pirouette et s'inscrire dans la chaîne symbolique tout en la dénonçant comme mirage. De ce point de vue, le nom propre William Blackstone est un « mot à deux voix »⁷⁴⁷ comme le dirait Bakhtine : on y entend une voix libertaire qui se définit en marge de l'autorité symbolique (celle des puritains) et une autre voix qui au contraire cherche à légitimer l'autorité du symbolique (par une recherche sur l'origine des lois). Si identité du Consul il y a ainsi que chaîne symbolique, elles sont multiples : le Consul est constitué, « parlé », identifié par autant de voix et de chaînes symboliques qu'il y a d'interlocuteurs. D'ailleurs, peu après ce véritable interrogatoire, le Consul avoue se reconnaître dans chacun des locuteurs :

It was not the end quite yet. It was as if his fall had been broken by a narrow ledge, a ledge from which he could neither climb up nor down, on which he lay bloody and half stunned, while far below the abyss yawned, waiting. And on it as he lay he was surrounded in delirium by these phantoms of himself, the policemen, Fructuoso Sanabria, that other man who looked like a poet, the luminous skeletons, even the rabbit in the corner and the ash and sputum on the filthy floor—did not each correspond, in a way he couldn't understand yet obscurely recognized, to some faction of his being ? (UV, p. 362) Straightening himself the Consul saw in the Chief of Rostrums' expression a hint of M. Laruelle and he struck at it. Then he saw himself the Chief of Gardens again and struck that figure; then in the Chief of Municipality the policeman Hugh had refrained from striking this afternoon and he struck this figure too. (UV, p. 372)

Le Consul avoue voir en chacun de ses interlocuteurs une faction de son être (« **some faction of his being** » (UV, p. 362). Ceci semble d'autant plus convaincant que sous l'emprise de l'alcool, il est passif et se fait le réceptacle ou plutôt l'espace de projection où se croisent divers discours, celui des policiers bien sûr mais aussi celui du maquereau (p. 362), du marin (p. 364), du légionnaire (p. 364), d'Yvonne (p. 364), et enfin des vieillards mexicains qui cherchent à l'aider à s'enfuir (p. 367), parmi lesquels il reconnaît la vieille femme aux dominos. La remarque du critique O'Donnell qui affirme que l'identité est sans arrêt projetée dans des textes cités, plagiés, dans des voix, semble à cet égard on ne peut plus pertinente : « **Voice, then, in Under the Volcano—whether it is transmitted through speech or interior monologue, conversation or catalog—is the articulation of identity's placement within specific cultural contexts (social, historical, textual).** »⁷⁴⁸ En ce sens, Lowry a déjà un pied dans le postmodernisme contrairement à White qui a une vision plus romantique de l'identité.

Dans Voss, lorsque la métaphore de la corde apparaît, ce n'est pas tant comme

⁷⁴⁷ Mikhaïl Bakhtine, *La poétique de Dostoïevski*, Paris : Seuil, 1970, p. 242. Il affirme effectivement que les rapports dialogiques peuvent s'effectuer au niveau du mot : « Les rapports dialogiques ne sont pas seulement possibles entre énoncés complets (relativement), mais peuvent s'établir à l'égard de toute partie signifiante de l'énoncé, même à l'égard d'un mot isolé, si celui-ci est perçu non en tant que mot impersonnel de la langue, mais en tant que signe de la position interprétative d'autrui, en tant que spécimen de son énoncé, c'est-à-dire si l'on y entend une voix autre. » (*Ibid.*, pp. 241-242).

⁷⁴⁸ Patrick O'Donnell, *Echo Chambers*, op. cit., p. 143.

chaîne symbolique que sur un plan imaginaire : les sujets que Voss juge ordinaires et frileux sont amarrés fermement à la terre par une corde imaginaire alors que les sujets d'élection comme lui-même sont amenés à l'élévation spirituelle et au largage des amarres. L'ancrage des membres de l'expédition dans des considérations bassement matérielles les empêche, du moins le prétend-il, de s'élever et de prendre de la hauteur :

Blank faces, like so many paper kites, themselves earthbound, or at most twitching in the warm shallows of atmosphere, dangling a vertebral tail, could prevent him soaring towards the apotheosis for which he was reserved. To what extent others had entangled him in the string of human limitation, he had grown desperate in wondering. (V, p. 178)

Le sujet ne s'inscrit pas tant dans un discours que dans des figures imaginaires. Alors que *Under the Volcano* est un véritable patchwork de voix, d'extraits de journaux, de bribes entendues à la radio, de slogans publicitaires ou encore de films et de prospectus, Voss se structure comme une symphonie de grands motifs tels le minéral/ le végétal, la force/la faiblesse, l'orgueil/ l'humilité, etc. Si le sujet est synonyme de discontinuité ou d'« éclatement », cette rupture se fait avant tout dans des images plus que dans des discours. Voss se défait d'une captation imaginaire qui l'associait au soleil et à la toute puissance. Le roman est une forme de vanité qui réduit l'homme à sa nature mortelle : « ***You wil be burnt up most likely, you will have the flesh torn from your bones, you will be tortured probably in many horrible and primitive ways, but you will realize that genius of which you will not tell me you are afraid.*** » (V, p. 35). Mais il reste encore à Voss à le découvrir car, comme le souligne Kristeva, le corps a plutôt tendance à essayer de renforcer sa consistance imaginaire :

Surtout, ne vous prenez pas pour quelqu'un ni pour quelque chose : vous « êtes » dans l'éclatement, à éclater. Malheur à celui qui croit que vous êtes—bien ou en mal, peu importe. D'abord, c'est le narcissisme qui s'effrite et le surmoi se dit : tant mieux, voilà une chose de liquidée ; mais le corps semble avoir besoin d'identité et réagit—s'affine, se resserre, caillou, ébène ; ou craque, saigne, pourrit—selon le sursaut symbolique plus ou moins possible⁷⁴⁹.

En effet, Voss et Laura sont caractérisés par un corps qui « s'affine, se resserre, caillou, ébène » ou bien encore « craque, saigne, pourrit ». Voss et Laura tendent vers le minéral et leurs corps subissent de multiples attaques et blessures. Voss est d'après Palfreyman « ***l'affreux rocher sur lequel doit venir cogner la vérité pour survivre*** » (« ***the ugly rock upon which truth must batter itself to survive*** », V, p. 98). Si inscription symbolique il y a, elle se fait avant tout sur le mode de grands archétypes et sur un mode qui rechigne à abandonner les catégories essentialistes que sont l'identité, le moi, et une forme de transcendance :

Perhaps, then, the most crucial failure in White's fiction is the failure to destroy the self. For self is finally seen as continuous with the 'MORE' it has sought. A consanguinity is affirmed between temporal and eternal, finite and infinite, creation and creator. [...] The self is rediscovered and recovered in the Godhead⁷⁵⁰.

⁷⁴⁹ Julia Kristeva, *Polylogue*, Paris : Seuil, 1977, p. 176.

⁷⁵⁰ Bliss, *Patrick White's Fiction*, op. cit., p. 206.

Qu'il s'agisse de ligne symbolique ou bien de ligne avant tout imaginaire, les protagonistes de *Heart of Darkness*, *Lord Jim*, *Under the Volcano* et *Voss* se définissent par la figure de la rupture et de la discontinuité. Cette figure spatiale qui se déploie à la fois thématiquement et dans la texture même des romans, se trouve déclinée sous un autre mode apparenté qui est celui de la marge. Les personnages sont présentés en marge d'une quelconque lignée généalogique ainsi qu'en marge du monde qui les entoure.

011III. Rupture de la ligne généalogique

Hillis Miller remarque dans son livre *Ariadne's Thread, Storylines*⁷⁵¹ que la métaphore de la ligne est étroitement liée à ce qu'il dénomme « relations interpersonnelles » et que j'appelle ici ligne généalogique : « **A fourth place is all the terminology of interpersonal relations : filiation, affiliation, marriage tie, liaison, genetic or ancestral line, and so on. One cannot talk about relations among persons without using the line images** »⁷⁵².

a.011Lowry : des liens familiaux qui s'emmêlent

011Confusion des lignes généalogiques

Le Consul est le mari d'Yvonne ou plutôt l'ex-mari. Il était dans une version précédente le père d'Yvonne et il est dans le roman une sorte de substitut de l'enfant perdu d'Yvonne dont le prénom était aussi Geoffrey⁷⁵³. Geoffrey est par ailleurs également un substitut du père d'Yvonne : il lui est associé à plusieurs reprises du fait d'un même événement dévastateur marquant au coeur de leurs vies respectives, celui du scandale des officiers allemands brûlés vifs à bord du S.S. Samaritan dont le Consul avait la charge, et celui de l'entreprise de Hilo ayant brûlé après seulement six semaines de fonctionnement. Le père d'Yvonne « dé-phaille »⁷⁵⁴ à Hilo, la ville la plus importante de Hawaï, proche du volcan Mauna Loa⁷⁵⁵ : « **When his factory in Hilo burned down within six weeks of its**

⁷⁵¹ John Hillis Miller, *Ariadne's Thread, Storylines*, New Haven and Londres : Yale University Press, 1992.

⁷⁵² *Ibid.*, p. 20.

⁷⁵³ Yvonne avait eu cet enfant de son premier mari, Cliff : « And the child, strangely named Geoffrey too, she had had by the ghost [Cliff], two years before her first ticket to Reno, and which would now be six, had it not died at the age of as many months as many years ago, of meningitis, in 1932, three years before they themselves had met, and been married in Granada, in Spain ? (UV, p. 72). Le fait que le père de l'enfant soit qualifié de « fantôme » n'est pas innocent et souligne la réapparition d'une figure problématique du père.

⁷⁵⁵ Mauna Loa est le volcan le plus actif du monde d'après Ackerley, *op. cit.*, p. 327.

completion he had returned to Ohio where he was born and for a time worked in a wire fence company. » (UV, p. 259). Le volcan est donc associé à la défaillance du père et à l'explosion probable subséquente. Cette évocation de la défaillance du père d'Yvonne surgit dans les pensées d'Yvonne alors qu'elle vient de contempler les traits du Consul : « **She looked at the Consul, whose face for a moment seemed to have assumed that brooding expression of her father's she remembered so well during those long war years in Chile.** » (UV, p. 259). La défaillance du père d'Yvonne comme celle du père de substitution, Geoffrey, est associée à des images de feu : incendie de l'entreprise de Hilo et volcan Mauna Loa tout proche, feu des fourneaux du S.S. Samaritan, et enfin et surtout feu de l'alcool. En effet, après l'incendie de l'entreprise de Hilo, le père d'Yvonne retourne alors en Ohio et travaille pour un temps dans une fabrique de clôtures en fil de fer mais cette entreprise fait elle aussi faillite et à son retour projeté à Hawaï, il sombre dans l'alcool :

–The failure of a wire fence company, the failure, rather less emphatic and final, of one's father's mind, what were these things in the face of God or destiny ? [...] He set out on his way back yet once more to Hawaii, the dementia that arrested him in Los Angeles however, where he discovered he was penniless, being strictly alcoholic in character. (UV, p. 260)

Le volcan recèle cette idée d'un feu sous-jacent prêt à faire irruption (éruption pourrait-on dire) d'un moment à l'autre : feu des fourneaux du S.S. Samaritan, incendie de l'entreprise du père d'Yvonne, feu de l'alcool. L'évocation du père est par ailleurs associée au spectacle du taureau promis à la mort comme si le destin de Geoffrey et celui du père d'Yvonne, M. Constable, était programmé d'avance. La phrase suivante enchaîne sur un rêve récurrent d'Yvonne à l'époque de la défaillance du père : celui d'une structure « qui s'effondre » (« things collapsing ») car le nom-du-père (ou métaphore paternelle) étant la pierre angulaire du langage, de la représentation et de la socialisation, Yvonne se trouve menacée : « **Yvonne glanced again at the Consul who was sitting, meditative, with pursed lips, apparently intent on the arena. How little he knew of this period of her life, of that terror, the terror, terror that still could wake her in the night from that recurrent nightmare of things collapsing [...]** » (UV, p. 260).

Le Consul et Hugh ont par ailleurs perdu leur père dans l'Himalaya alors qu'il était à la recherche de la montagne sacrée Himavat (UV, p. 19). Ce thème de la défaillance du père, de sa disparition réelle ou symbolique, est repris de nombreuses fois. En revanche, on trouve la figure de William Blackstone⁷⁵⁶ et de Wilson, ami du Consul disparu dans les jungles de l'Océanie (UV, p. 126). Le poème que le Consul fredonne à la fin du chapitre II

⁷⁵⁴ Nous utilisons ici une orthographe qui réfère à la perte du phallus au sens où l'entend Lacan : « dé-phaille ». L'accession au langage suppose de renoncer à une maîtrise de l'objet primordial du désir, que Lacan désigne comme signifiant phallique, et d'y suppléer par la métaphore paternelle. Or, dans le cas du père d'Yvonne, ses échecs successifs et sa plongée dans l'alcoolisme sont symptomatiques d'une métaphore paternelle qui ne fonctionne pas correctement en ce sens qu'il ne renonce pas complètement à l'objet primordial du désir qui est désir de la mère mais aussi désir de mort. Dire que le père « dé-phaille » à Hilo, c'est signifier que ses « défaillances » anecdotiques révèlent une « dé-phailance » plus profonde au niveau de la structure du sujet : pour Yvonne, le père réel ne permet pas à la métaphore paternelle de fonctionner correctement. Le père d'Yvonne tout comme le Consul sont des figures qui n'ont pas renoncé au signifiant phallique et à la pulsion de mort et d'autodestruction que suggèrent le feu du volcan et le feu de l'alcool.

fait référence à la figure du père associé au volcan Popocatepetl et il est troué par des points de suspension qui évoquent la faille, la faillite de la métaphore paternelle :

To and fro from school...
Popocatepetl
It was your shining day... (*UV*, p. 64)

Il s'agit d'un extrait du poème de W. J. Turner, « Romance »⁷⁵⁷ :

When I was but thirteen or so
I went into a golden land,
Chimborazo, Cotopaxi
Took me by the hand.
My father died, my brother too,
They passed like fleeting dreams,
I stood where Popocatepetl
In the sunlight gleams.
I dimly heard the Master's voice
And boys far-off at play,
Chimborazo, Cotopaxi
Had stolen me away.
I walked in a great golden dream
To and fro to school-
Shining Popocatepetl
The dusty streets did rule.
I walked home with a gold dark boy
And never a word I'd say
Chimborazo, Cotopaxi
Had taken my speech away:
I gazed entranced upon his face
Fairer than any flower-
O shining Popocatepetl
It was thy magic hour:
The houses, people, traffic seemed
Thin fading dreams by day,
Chimborazo, Cotopaxi
They had stolen my soul away!

La référence au père mort et à Popocatepetl comme figure tutélaire (« ***My father died, my brother too,/ They passed like fleeting dreams,/ I stood where Popocatepetl/ In the sunlight gleams*** ») évoquent le destin du Consul à la recherche d'un autre ancrage que paternel. Les signifiants du père « ***father, Master, shining Popocatepetl*** » sont très présents mais ils sont frappés d'irréalité : (« ***My father died, my brother too,/They passed like fleeting dreams*** », « ***I dimly heard the Master's voice*** », « ***The houses,***

⁷⁵⁶ Ce thème revient comme un leitmotiv : « William Blackstone [...] the man who went to live among the Indians » (*UV*, p. 51, p. 135) ; « the impatient buskin of a William Blackstone leaving the Puritans to dwell among the Indians » (*UV*, p. 126).

⁷⁵⁷ Cf Ackerley, *op. cit.*, p. 99.

people, traffic seemed/ Thin fading dreams by day »⁷⁵⁸). On peut donc avancer que *Under the Volcano* explore l'envers du nom-du-père, du langage et de la culture, pour voir ce qu'il y a dessous (*Under the Volcano*). Le *Volcan* est effectivement à la fois associé au père et à une forme de maîtrise et en même temps à son envers, la jouissance sous-jacente qui risque de déborder une fois la métaphore paternelle fragilisée.

Une dernière instance de généalogie perturbée est celle des liens qui unissent le Consul et Hugh : liens de fraternité mais aussi de filiation et enfin de rivalité pour une même femme, Yvonne. Hugh est le demi-frère du Consul (*UV*, p. 19) mais il est aussi en quelque sorte son fils puisque Hugh l'appelle « Papa » (*UV*, p. 117, p. 257) et que le Consul s'adresse à lui comme César à Brutus, lorsqu'il découvre qu'il l'a trahi : « Et tu Bruto ! » (*UV*, p. 303). Hugh par ailleurs a été l'amant d'Yvonne. Père, fils, frère, mère, fille, amante, tout semble se confondre jusqu'à remettre en cause la notion même de génération.

011 Génération contrariée

Au brouillage des lignes de généalogie s'ajoute la faillite du couple que forment le Consul et Yvonne. Au retour de cette dernière, le Consul reste impuissant. Lorsque le Consul aperçoit les deux volcans Ixta et Popocatepetl symboliques de son mariage avec Yvonne, il remarque ironiquement à propos des coups de feu qui résonnent alors : « **Mass reflexes, but only the erections of guns, disseminating death** » (*UV*, p. 207). Les images sexuelles (« erections », « disseminating ») deviennent des images de mort. Dans *Under the Volcano*, comme le dit le Consul, les gémissements amoureux sont très proches des gémissements des agonisants : « **how alike are the groans of love, to those of the dying, how alike, those of love, to those of the dying!** » (*UV*, p. 351). Il semble que l'absence de métaphore paternelle stabilisée empêche les personnages d'entrer dans une lignée et les fasse plonger au contraire dans des dérives meurtrières. Ainsi, Hugh explique ses complicités antisémites de jeunesse par une perte de repères familiaux, et de figures d'autorité : « **In his day dreams he became the instigator of enormous pogroms [...] had his father or mother not died perhaps ? His aunt ? Geoff ? But Geoff, like some ghostly other self, was always in Rabat or Timbuctoo.** » (*UV*, p. 171). Parler de métaphore paternelle en faillite, c'est parler de la figure du père mais aussi du problème de la nomination et de la différenciation. Or, comme nous allons le voir, les personnages de Lowry portent le dénouage de la métaphore paternelle dans leur nom même.

011 Naissance et Nomination avortée

Lacan rappelle que le sujet, dès sa naissance, est soumis au langage et au discours, notamment du fait qu'il se voit attribuer un nom propre : « **Le sujet aussi bien, s'il peut paraître serf du langage, l'est plus encore d'un discours dans le mouvement universel duquel sa place est déjà inscrite à sa naissance, ne serait-ce que sous la forme de son nom propre.** »⁷⁵⁹ Or, dans *Under the Volcano*, le nom patronymique est le plus souvent occulté. Geoffrey Firmin est désigné essentiellement par sa fonction, du

⁷⁵⁸ C'est moi qui souligne.

moins ce qui fut sa fonction : « le Consul ». Par ailleurs, le nom patronymique, le nom-du-père ne joue pas son rôle d'ancrage ferme dans le symbolique puisqu'il est porteur d'une part de « Réel », la faille, l'infirmité, que suggère le signifiant « Firmin » (« Infirm »). Or, si c'est le « **signifiant qui conditionne la paternité** »⁷⁶⁰, une faille dans le signifiant signale une faille dans la paternité et plus précisément dans la métaphore paternelle. De même, un personnage récurrent dans la prose Lowryenne, « **Sigbjørn Wilderness** »⁷⁶¹ porte dans son prénom les traces d'une naissance malade, viciée : « Sigbjørn/sickborn ». Le nom propre joue ici le rôle paradoxal que Lacan attribue au nom-du-père qui permet l'inscription dans le symbolique mais au prix du refoulement originaire du signifiant phallique et donc d'une division interne du sujet, division signalée par la barre qui traverse le « O » de « Sigbjørn ». Le nom-du-père permet néanmoins d'échapper à une plongée dans le Réel : il est d'une certaine manière une « victoire » sur le Réel et c'est là qu'intervient le sens premier de « Sig » en allemand : la victoire.

[...] he had wished to avoid signing his own name in the visitors' book. Sigbjørn Wilderness! The very sound of his name was like a bell-buoy—or more euphoniously a light-ship—broken adrift, and washing in from the Atlantic on a reef. Yet how he hated to write it down (loved to see it in print?)—though like so much else with him it had little reality unless he did. Without hesitating to ask himself why, if he was so disturbed by it, he did not choose another name under which to write, such as his second name which was Henry, or his mother's, which was Sanderson-Smith, he selected the most isolated booth he could find in the bar, that was itself an underground grotto, and drank two grappas in quick succession⁷⁶².

Le nom ne suffit cependant pas totalement à donner au sujet son sentiment d'existence : « **[his name] had little reality unless he did.** » Par ailleurs le nom n'attribue pas non plus au protagoniste de place fixe dans la chaîne symbolique puisqu'il est comparé à une bouée cloche ou encore à un bateau-phare qui auraient perdu leurs amarres et flotteraient à la dérive (« **like a bell-buoy—or more euphoniously a light-ship—broken adrift** »). De même, Sigbjørn rechigne à signer le registre des visiteurs, qui est une autre forme d'inscription symbolique. Il dit aussi détester l'écrire comme si il était incapable de l'utiliser afin de se donner une identité. C'est d'ailleurs ce qu'il dit dans une autre nouvelle, *Through the Panama* : « **Sigbjørn Wilderness (pity my name is such a good one because I can't use it) [...]** » (*TTP*, p. 44). Malgré un tel achoppement sur le nom, il ne se résigne pas à en changer, et plutôt que d'avoir à affronter le dilemme, se précipite dans la pièce la plus isolée du bar comme si l'alcool pouvait restaurer le sentiment de continuité qu'il ne trouve pas dans sa généalogie ni son nom. Le problème du nom de Sigbjørn Wilderness, c'est qu'il porte en lui de manière trop évidente le signe de la faille et de la

⁷⁵⁹ Jacques Lacan, *Écrits I*, Paris : Seuil/ Points/ Essais, p. 252.

⁷⁶⁰ Jacques Lacan, *Écrits II*, op. cit., p. 71.

⁷⁶¹ Sigbjørn Wilderness apparaît dans *Dark as the Grave*, *La Mordida* et *Through the Panama*.

⁷⁶² Malcolm Lowry, « *Strange Comfort Afforded by the Profession* », *The Penguin Book of Modern Short Stories*, Malcolm Bradbury (éd.), Londres : Penguin, 1988 (©Viking 1987), p. 18.

fêlure qui caractérise le sujet dans le langage et par conséquent il ne peut jouer complètement le rôle de nom-du-père qui devrait masquer cette part de Réel. Cette métaphore de la perte de la lignée et de l'impossible héritage est aussi essentielle chez Conrad.

b.011Conrad : génération problématique et ligne de fuite

D'ailleurs, l'un de ses romans, *The Shadow-Line*, en parle de manière récurrente. La ligne dont il est question est celle des marins, ligne de solidarité et d'appartenance à laquelle le jeune officier de marine envisage de renoncer en démissionnant sans raison apparente. Mais le roman tient aussi de l'autobiographie comme le souligne le sous-titre, *The Shadow-line, A Confession*, ainsi que la note d'auteur. Josiane Paccaud-Huguet note d'ailleurs que le renoncement à son poste de jeune marin a des résonances autobiographiques éclairantes et que se trouve ainsi posée « la question de l'origine et de la subversion du lignage » :

***For no reason on which a sensible person could put a finger I threw up my job—chucked my berth* » (SL, 4). Le narrateur avoue dès l'incipit avoir abandonné sans raison apparente son poste précédent. Mais l'oreille affûtée entend aussi autre chose, qui relève de l'abandon des droits et obligations de naissance d'un sujet, à savoir *chucked my birth*. Ainsi se trouve posée en surimpression pour être immédiatement refoulée, la question de l'origine et de la subversion du lignage à laquelle n'est pas étrangère la position d'un certain Joseph Conrad Korzeniowski qui rejeta le pesant héritage patriotique polonais pour s'en aller faire carrière maritime à l'étranger avant de choisir la voie de l'écrivain, laissant tomber au passage le patronyme polonais et la langue maternelle pour écrire dans une langue étrangère⁷⁶³.**

La phrase citée ici se poursuit dans le roman de la manière suivante : « *For no reason on which a sensible person could put a finger I threw up my job—chucked my berth—left the ship of which the worst that could be said was that she was a steamship and therefore, perhaps, not entitled to that blind loyalty which...* » (SL, p. 44). La phrase se termine sur une ellipse qui est significative d'un nouage déficient : « l'abandon des droits et obligations de naissance d'un sujet », le renoncement au « pesant héritage patriotique polonais », au patronyme polonais ainsi qu'à la langue maternelle. Les données biographiques démontrent un déracinement évident puisque, comme chacun sait, Conrad perd sa mère à 8 ans et son père à 12 ans, après des années d'errances de Russie en Pologne⁷⁶⁴.

La question de la génération est par ailleurs d'autant plus exacerbée que Conrad dédie le roman à son fils Borys⁷⁶⁵, parti à la guerre en tant qu'officier à l'âge de dix-sept

⁷⁶³ Josiane Paccaud-Huguet, « La ligne d'ombres conradienne », *L'époque Conradienne, Limoges : Faculté des Lettres et Sciences Humaines, vol. 21, 1995, pp. 75-91.*

⁷⁶⁴ Il suit ses parents en Ukraine où son père essaie de s'occuper d'un domaine mais sans succès, passe quelques années en exil dans le nord de la Russie (de mai 1962 à début 1968) ; il vit ensuite à Lvov puis retourne à Cracovie avant son départ pour Marseille. Conrad n'a donc jamais eu de véritable foyer ou racines géographiques.

ans et demi⁷⁶⁶, âge auquel Conrad avait effectué quant à lui une autre traversée et suivi une autre ligne de fuite en quittant la Pologne pour la France et la vie de marin. Par ailleurs, Conrad écrit cette « novella », entre nouvelle et roman, au retour de son voyage en Pologne qu'il avait passé à Zakopane et Cracovie, ville dans laquelle il était resté auprès de son père mourant les quatre derniers mois de sa vie⁷⁶⁷, quelques quarante ans auparavant. Avec le souvenir de la mort de son père réactivé et la perspective éventuelle de perdre son propre fils, il n'est pas étonnant que Conrad s'intéresse de près dans *The Shadow-Line* à la pulsion de mort dont la métaphore centrale est la rupture de la *ligne* de vie. Cette métaphore est très finement analysée par Josiane Paccaud-Huguet dans « Métaphore paternelle et échec du langage dans *The Shadow Line* »⁷⁶⁸.

011 Recherche de l'origine : entre signifiant originaire et défilés du signifiant

A la mort de son père, c'est son oncle maternel qui le prend en charge. Arrivé en Angleterre, il voit en Garnett un père de substitution et lui déclare : « ***I feel orphaned*** »⁷⁶⁹, « ***I feel to you like a son who has gone wrong*** »⁷⁷⁰. Il utilise aussi la métaphore de la matraque, signifiant phallique qui peut tenir lieu de métaphore paternelle pour lutter contre la dissémination, l'« explosion » du sujet Conrad (« not a bomb ») : « ***To me you are not a bomb—you are a righteous club which I imagine forever suspended over my head. [...] to me it is your voice that really matters.*** »⁷⁷¹ En outre, il parle à Garnett de son nom et tout particulièrement de l'étymologie de ce dernier ; il dit que son nom dérive du mot polonais qui désigne le concept de racine. A propos d'un poète du XV^e siècle et dont le nom est proche du sien, Conrad dit ceci : « ***His name is derived from the word which in Polish means love while mine derives from the word root.*** »⁷⁷² Il explique aussi que

⁷⁶⁵ La dédicace du roman est en effet la suivante : To Borys and all others who like himself have crossed in early youth the shadow-line of their generation With love La référence à la ligne est explicite, une « ligne d'ombre » qui sépare deux périodes de la vie d'un jeune homme, celle de l'enfance et de l'âge adulte mais aussi, symboliquement, celle qui sépare la génération de Conrad et celle de son fils.

⁷⁶⁶ Cf Zdzisław Najder, *Joseph Conrad, A Chronicle*, trad. du polonais par Halina Carroll-Najder, Londres : Cambridge University Press, 1983, p. 409.

⁷⁶⁷ Najder analyse en détail l'état d'esprit de Conrad à son retour de Pologne (25 juillet-3 novembre 1914) dans sa biographie sur Conrad (*Joseph Conrad, A Chronicle*, op. cit., p. 405).

⁷⁶⁸ Josiane Paccaud-Huguet, « Métaphore paternelle et échec du langage dans *The Shadow Line* », *La revue des lettres modernes, Joseph Conrad 1., La fiction et l'autre*, 1998, pp. 97-123.

⁷⁶⁹ Edward Garnett (éd.), *Letters from Conrad, 1895 to 1924*, Londres : Nonesuch Press, 1928, p. 142.

⁷⁷⁰ *Ibid.*, 152.

⁷⁷¹ *Ibid.*, p. 171.

⁷⁷² *Ibid.*, p. 165.

dans son nom complet, Natecz signifie : « apposez le sceau ici » (« SEAL HERE »⁷⁷³), le fameux sceau dont il est question de manière récurrente dans *Heart of Darkness*. L'image du sceau est celle d'un ancrage, d'un lien qui protège le coeur de la lettre comme le coeur de l'être. La quête du nom et des origines pour l'écrivain Conrad se fait donc d'autant plus insistante qu'il y a rupture avec le passé.

Nostromo est un bon exemple de la quête de l'origine et d'un signifiant originaire qui permette à Nostromo d'adopter une position subjective identifiable. En effet, si la fonction du symbolique par le biais de la métaphore paternelle est bien d'attribuer à chaque sujet un signifiant qui le représente pour un autre signifiant⁷⁷⁴, il est intéressant de noter que la métaphore paternelle n'a pas dû bien fonctionner puisque les noms pour désigner Nostromo ne cessent de fluctuer ainsi que sa position de sujet⁷⁷⁵ : « Gian' Battista » pour la famille Viola (*N*, p. 27), « Juan » pour sa maîtresse Paquita (*N*, p. 117), « Battistino » pour Linda (*N*, p. 436), mais aussi « Captain Fidanza » et « Capataz de Cargadores » (nom donné par le capitaine Mitchell de même que « Nostromo »). Cette prolifération de noms donne l'impression que la nomination ne joue plus son rôle d'identification et qu'il faut donc tomber dans la surenchère : « ***There was no one in the world but Gian'Battista Fidanza, Capataz de Cargadores, the incorruptible and faithful Nostromo, to pay such a price.*** » (*N*, p. 412). Le premier nom qu'on lui donne est « Nostromo », un nom qui ne l'inscrit dans nulle généalogie, familiale ou corporatiste, et qui de surcroît est faillé par l'absence d'une lettre :

En effet le nom « Nostromo », même s'il désigne en italien « maître d'équipage », est à l'origine une « mispronunciation » par le capitaine Mitchell de l'italien « nostr' uomo » (« notre homme ») [...] Tout en étant « notre homme », figure universelle et représentant emblématique du genre humain, Nostromo souffre d'une imperfection originelle : il lui manque une lettre⁷⁷⁶.

En effet, le nom italien l'inscrirait dans la généalogie des « maîtres d'équipage » mais ici il est bien « l'homme de main » des bourgeois de Sulaco : il n'est « maître » ni de son équipage ni de son nom, ni de sa propre position subjective : il est soumis aux intérêts financiers de Sulaco. Comme le souligne Josiane Paccaud-Huguet, la métaphore paternelle ne s'est donc pas effectuée normalement puisqu'il n'a pas reçu de nom d'un père qui tiendrait la place du discours de l'Autre : « [...] ***Nostromo is not bound to any parentage in the sense that he has received no name from a father holding the place of the Other's discourse*** »⁷⁷⁷. Il n'est pas l'héritier d'une classe ni d'un mode de

⁷⁷³ *Ibid.*, p. 165.

⁷⁷⁴ « Notre définition du signifiant (il n'y en a pas d'autre) est : un signifiant, c'est ce qui représente le sujet pour un autre signifiant. » (Jacques Lacan, *Écrits II*, op. cit., p. 181).

⁷⁷⁵ On pourrait faire une analyse similaire de l'échec de la nomination dans *Lord Jim*. Il est appelé « Jim » (« just Jim, p. 46), « Tuan Jim » (p. 46), « Lord Jim » (p. 46), « Master Jim », « James soSo-and-so », « Mr James », « Mister What's-your-name ? ». Les marins qui s'enfuient du Patna l'appellent par un nom qui est celui d'un homme qui est déjà mort et Jim croit faussement que Marlow le traite de « roquet ».

⁷⁷⁶ André Topia, « L'inscription dans *Nostromo* », op. cit., p. 107.

pensée particulier, comme le souligne Conrad dans sa note d'auteur : « **For myself I needed there a man of the People as free as possible from his class-conventions and all settled modes of thinking.** »⁷⁷⁸ Si lignage il y a, il est éloigné du fait que Nostromo est orphelin et qu'il ne lui reste qu'un oncle. D'ailleurs, dans sa note d'auteur, Conrad compare Nostromo à un marin qu'il avait connu plus jeune, Dominic, et il contraste leurs deux situations d'un point de vue généalogique :

But Dominic the Corsican nursed a certain pride of ancestry from which my Nostromo is free; for Nostromo's lineage had to be more ancient still. He is a man with the weight of countless generations behind him and no parentage to boast of ... Like the People⁷⁷⁹.

Contrairement à Dominic, Nostromo ne s'inscrit dans aucune généalogie personnelle ; si généalogie il y a, elle est d'ordre imaginaire, le lien qui relie instinctivement les gens du « Peuple ». Alors qu'il avait été le seul à respecter le contrat implicite d'adéquation entre signifiant et signifié, se mettant au service des bourgeois de Sulaco en échange du nom d'emprunt « Nostromo » (« notre homme », c'est-à-dire « notre homme à tout faire »), il change de nom et devient « Captain Fidanza » une fois qu'il comprend que Gould ne veut pas dire « good » et qu'il a été trahi et que par conséquent son nom aussi masquera sa trahison. Lacan disait que l'on « **change le cours de son histoire en modifiant les amarres de son être** », soit le « signifiant » : « **C'est qu'à toucher si peu que ce soit à la relation de l'homme au signifiant, ici conversion des procédés de l'exégèse, on change le cours de son histoire en modifiant les amarres de son être.** »⁷⁸⁰ Jameson envisage d'ailleurs la possibilité que le personnage chez Conrad soit plus un effet de structure qu'une entité psychologique substantielle : « **[...] the possibility that the literary "character" is no more substantive than the Lacanian ego, and that it is to be seen rather as an "effect of system" than as a full representational identity in its own right** »⁷⁸¹. Alors que chez Lowry et Conrad la généalogie contrariée donne lieu à une identité d'autant plus fluctuante qu'elle fait allégeance à d'autres chaînes symboliques qui se concurrencent, chez White la généalogie se fait avant tout imaginaire.

c.011White : généalogie imaginaire

⁷⁷⁷ Josiane Paccaud-Huguet, « The Silver Cord of Language in Nostromo », *op. cit.*, p. 85. Dans un autre article, elle développe le problème d'une appartenance généalogique problématique et d'un sujet qui soit sa propre origine et légitimité, son propre « auteur » : « [...Conrad's narrative explores and exposes] the romantic myth of the self-authorized subject confronted by the fragmentation of modern experience—whether in the realm of language or of history. » (« Nostromo : Conrad's Man of No Parentage », *The Conradian*, automne 1994, vol. 18, n°2, p. 65).

⁷⁷⁸ *Nostromo*, Note d'Auteur, p. 12.

⁷⁷⁹ *Nostromo*, Note d'Auteur, pp. 12-13.

⁷⁸⁰ Jacques Lacan, *Écrits I*, *op. cit.*, p. 287.

⁷⁸¹ Fredric Jameson, *The Political Unconscious*, *op. cit.*, p. 243.

Pour l'écrivain White, la généalogie était quelque chose de tout aussi essentiel⁷⁸² que douloureux. Il place son autobiographie *Flaws in the Glass* sous le signe de la division et affirme ne se sentir proche d'aucun des membres de sa famille si ce n'est d'un ancêtre qui fut « fou du roi Edouard II »⁷⁸³, de quatre personnages « exotiques » et de son oncle Henry, un « excentrique »⁷⁸⁴. Il assure n'avoir pas eu de respect pour son père : « ***I could not admire Dick enough to love him; innocent goodness, generosity, kindness were not enough.*** »⁷⁸⁵ Il explique enfin dans quelle mesure il a contrarié le désir de « continuité » de sa mère en l'obligeant à figurer parmi les « outsiders » : « ***To be admired for originality was not the same, finally, as to be congratulated for one's contribution to family virtue and continuity. She was bitterly disappointed, poor girl. I think unconsciously she blamed me for turning her into an outsider.*** »⁷⁸⁶ Son statut d'artiste ne pouvait être, pensait-il, qu'une digrâce suprême dans l'arbre généalogique de la famille : « ***An artist in the family tree was almost like a sodomite; if you had one you kept him dark.*** »⁷⁸⁷ Il est vrai que la ligne généalogique se voit souvent perturbée dans les romans de White, qu'il s'agisse de l'artiste « vendu » par ses parents biologiques à des parents adoptifs, qu'il s'empresse de quitter une fois adulte, dans *The Vivisector*, ou bien de Laura adoptée par son oncle et sa tante après le naufrage de ses parents, et de Voss ayant quitté les siens de manière pour le moins abrupte. Dans *The Vivisector*, la rupture du cordon généalogique est d'autant plus sensible qu'il y a eu perte du nom. En effet, le jeune « Hurtle Duffield » est devenu un « Courtney » après avoir été « vendu » pour 500 livres et il n'est pas innocent de noter qu'il passe ensuite sa vie à peindre des toiles qu'il signe de son nom patronymique Duffield et qu'il vend à son tour, renversant le processus de dépossession premier comme s'il voulait se rendre maître de cette castration symbolique. Le nom est attaché chez lui à une identification imaginaire d'autant plus essentielle qu'elle a été contrariée par l'entrée prématurée et contre nature dans le système symbolique de l'échange. C'est pourquoi il tient à réaffirmer son inscription généalogique originelle en imaginant que son nom patronymique est gravé à jamais :

'As soon as we adopt you legally,' 'Father' threw in, 'you'll take the name "Courtney"'. 'But my name is "Duffield".' He liked to visualize it written by a variety of means : in burnt cork, indelible pencil, invisible ink, carved out of stone, even tatoed : DUFFIELD. (Viv, p. 91)

⁷⁸² Son biographe David Marr cite une lettre de White à Moores du 12 janvier 1958 dans laquelle ce dernier affirme : « I feel more and more, as far as creative writing is concerned, everything important happens to one before one is born » (David Marr, *Patrick White : A Life*, Londres : Jonathan Cape, 1991, p. 4).

⁷⁸³ « The only forebear who titillated my imagination was a Withycombe said to have been fool to Edward the Second. » (Patrick White, *Flaws in the Glass, a Self-Portrait*, Londres : Vintage, 1998, p. 23).

⁷⁸⁴ *Flaws in the Glass*, op. cit., p. 32 et p. 43 respectivement.

⁷⁸⁵ *Ibid.*, p. 49.

⁷⁸⁶ *Ibid.*, p. 48.

⁷⁸⁷ *Ibid.*, p. 57.

Dans Voss, Mercy est la fille biologique de Rose, la servante des Bonner mais aussi la fille « spirituelle » de Voss et de Laura. Lorsque Rose meurt, Laura fait de Mercy sa fille adoptive. Mercy s'inscrit donc dans une généalogie imaginaire qui court-circuite la procréation et la génération. Jean-Pierre Durix note ainsi que la « **fertilité et la naissance ne sont pas acceptées facilement par les protagonistes de Voss** » :

En effet ces deux phénomènes impliquent une séparation, une rupture de l'entité originelle. La sexualité renvoie toujours à la division essentielle qui apparaît comme une réalité traumatique. La fertilité se trouve souvent liée à la pourriture et à l'obscurité⁷⁸⁸.

David Marr, biographe de White, voit dans la rupture un motif récurrent de son oeuvre répétant la séparation d'avec sa mère Ruth :

Cutting free from Ruth took stubborn courage. It was one of the great dramas of his life, and one he explored again and again in his writing. Most of his heroes are escapees, men and women who turn their backs on the lives laid down for them to follow their own paths towards fulfilment. Breaches are painful but a necessary part of this. Nor do artists break free once and for all : breaking free is what artists must do again and again, despite the pain, despite the cost, always breaking free and moving to fresh ground⁷⁸⁹.

Patrick White ne se sent pas plus intégré à une lignée patriotique puisqu'il lui semble que son statut à la croisée d'ancêtres anglais et de parents australiens non encore parfaitement « australianisés » est un véritable anachronisme : « **I am an anachronism, something left over from that period when people were no longer English and not yet indigenous.** »⁷⁹⁰

Voss est lui aussi un sujet divisé par des allégeances diverses dont il cherche à se libérer. Il renie en effet assez violemment une certaine généalogie familiale et professionnelle. Il renonce à son avenir de chirurgien puis de botaniste :

During the Semester, however, he had a reputation for bristling correctness, as befitted the great surgeon it was intended he should become, until suddenly revolted by the palpating bodies of men. Then it was learnt he would become a great botanist instead. (V, p. 13).

Dans un premier temps, Voss se plie à la volonté du discours de l'Autre⁷⁹¹, autrement dit aux attentes sociales ou familiales inscrites dans le symbolique. Les deux formes

⁷⁸⁸ Jean-Pierre Durix, « Les éléments naturels dans Voss de Patrick White », Actes du Congrès de Tours, 1977, in *Linguistique, civilisation, littérature*, Paris : Didier, 1980, p. 145. Cette association entre sexualité et pourriture est effectivement très frappante et elle s'inscrit dans une vision qui oppose chair périssable et esprit : « *flesh, like candles, is designed to melt.* » (V, p. 344) ; « *Flesh is for hacking, after it has stood the test of time. The poor, frayed flesh* » (V, p. 297). Pour plus de détails sur cet aspect de l'oeuvre, se reporter à l'article suscit.

⁷⁸⁹ Marr, Patrick White, op. cit., p. 134.

⁷⁹⁰ Lettre à Dutton (28/11/1965), citée dans Marr, Patrick White, op. cit., p. 11.

⁷⁹¹ Lacan désigne par ce terme le discours symbolique partagé par l'ensemble des sujets et qui impose au désir et à l'identité de chacun de se définir par rapport à lui et aux « autres » sujets.

passives « it was intended » et « it was learnt » sont en ce sens pour le moins révélatrices d'un sujet qui est parlé, positionné par un discours extérieur plus qu'il ne parle lui-même ni ne maîtrise son destin. En effet, « s'il était prévu » qu'il devienne chirurgien, qui donc l'avait prévu sinon ses pairs ou encore son père ? Or il décide soudainement d'arrêter là ses études et de partir sur les routes : « **Finally, he knew he must tread with his boot upon the trusting face of the old man, his father. [...] Human behaviour is a series of lunges, of which, it is sometimes sensed, the direction is inevitable.** » (V, p. 14) Lorsqu'il décide de partir en expédition dans le désert australien, il doit faire appel au « patronage » de M. Bonner, se situer dans cette nouvelle généalogie de « patron » à protégé, autrement dit de « père » à fils. Dans l'un des passages où M. Bonner veut s'assurer de la « possession » de Voss et annexer les allégeances de Voss, certains détails viennent fissurer cette image trop lisse :

011Mr Bonner, who had been trying all this time to take the German aside, to talk to him intimately, to possess him in front of all the others [...finally succeeded].

011'I want you to feel you may depend upon me,' he said, when he had hedged the German off against a crude wooden barrow on which lay some stone-coloured pumpkins, one of them split open in a blaze of orange. 'Any requests that you care to make, I shall be only too willing to consider. Your family, for instance, you have not mentioned, but they are my responsibility, you know, if, in the event of, if you will only inform me of their whereabouts, write me a letter, you could, when you reach Rhine Towers, with any personal instructions'. (V, p. 111)

M. Bonner a beau se présenter comme un « patron », un « père » de substitution, un homme qui s'occupera de la famille de Voss en cas d'incident, le fait que la citrouille se fissure en une large flambée orangée est symptomatique d'une ligne généalogique à jamais brisée. La plaie béante que donne à voir la citrouille est à l'image de l'inscription problématique de Voss dans toute forme de lignée généalogique ou même idéologique et symbolique. D'ailleurs, plus loin, il est à nouveau question de cette citrouille et de la famille de Voss :

[Voss] fingered the seeds of the orange pumpkin, and considered what the merchant had said about his family. 'My family,' he began, arranging the pointed seeds of the pumpkin. 'It is long since I corresponded with them. Do you not think that such arrangements of birth are incidental, even if in the beginning we try to persuade ourselves it is otherwise, and are grateful for the warmth, because still weak and bewildered? We have not yet learned to admit that destiny works independently of the womb. (V, pp. 111-112)

Une fois de plus, la citrouille fendue évoque la faille qui sépare Voss de ses racines familiales. Il voit dans l'attachement à la naissance (« arrangements of birth are incidental ») et au lien à la mère un mirage : « **We have not yet learned to admit that destiny works independently of the womb** » (*Ibid.*). Néanmoins de subtiles affinités se tissent entre lui et Laura sur ce même mode imaginaire et comme souvent chez White, cela se traduit par d'imperceptibles détails qui les rapprochent. Ici, Laura, elle aussi coupée de ses parents mais au propre et non pas au figuré, occupe ses mains non pas à l'exploration d'une citrouille mais l'effeuillage de camélias : elle est donc pareillement fascinée par la déchirure des pétales tout comme Voss semble obnubilé par la scission de

citrouille :

[Voss] fingered the seeds of the orange pumpkin. [...] Resentment of the past forced [Voss] out of himself, and he looked up into the face of that girl whose hands had been tearing the flesh of camellias. For an instant their minds were again wrestling together, and he experienced the melancholy pleasure of rejecting her offered prayers (V, p. 112)

La rupture de la ligne généalogique amène donc Voss et Laura à se rapprocher et à se créer une autre ligne de filiation, amoureuse et spirituelle. Le sentiment de déshérence que l'on retrouve chez Conrad, Lowry et White s'étend par ailleurs au rapport du personnage au monde qui l'entoure. Les dysfonctionnements de ce contact avec la réalité et les autres se marquent chez ces trois auteurs par une insistance étrange sur le motif des mains et une approche contrariée de la terre et du paysage, une rupture du rapport ontologique.

011IV. Rupture du rapport ontologique

Matoré, dans un ouvrage précurseur sur l'importance des figures et expressions spatiales dans les discours culturels de son époque, soulignait l'angoisse sous-jacente de l'homme moderne vis-à-vis d'une réalité qui lui échappe et avec laquelle il n'arrive plus à entrer en contact :

Pour la pensée rationalisée qui joue un rôle prépondérant dans nos métaphores, l'espace n'est pas seulement un décor, un prétexte ou un outil, il est la « matière » même dont elle est constituée. Et à notre avis, cette rencontre de l'espace et de la pensée n'est nullement fortuite ; liée au phénomène de l'angoisse, elle exprime le besoin qu'a l'homme d'aujourd'hui d'assurer son contact avec le monde et d'affirmer sa solidarité avec les autres hommes [...] ⁷⁹².

Cette remarque qui portait sur les années 1950-1960 est aussi pertinente pour l'ensemble de la période moderne depuis le début du XX^e siècle et elle associe clairement langage « spatial » et angoisse devant un « contact » menacé avec le monde et les autres hommes. Chez Conrad, Lowry et White, nous verrons que le sentiment d'un contact perdu ou du moins problématique avec le monde se traduit par la récurrence de deux figures spatiales essentielles, les mains et le paysage, la terre.

a.011Le contact des mains ou l'expérience de l'altérité

011Conrad : entre solitude, sollicitude et contamination

Le contact avec l'autre chez Conrad est fortement compromis. Les personnages sont plongés dans une profonde solitude affective et morale et l'expérience même de la sollicitude, de la compréhension de l'autre, est non seulement extrêmement évasive mais

⁷⁹² Georges Matoré, *L'espace humain*, A. G. Nizet, 1976, p. 22.

elle est aussi vécue comme une menace. L'un des biographes de Conrad, Najder, souligne que les neufs premiers mois de 1898, c'est-à-dire les mois précédant la rédaction de *Heart of Darkness*, « **constituent probablement la période la plus difficile que Conrad ait connue depuis la fin de sa carrière maritime** »⁷⁹³. Il souligne en outre l'absence de tout « **contact quotidien avec la vie structurée d'un environnement humain stable** » :

The lack of somebody close to lean on and confide in was particularly oppressive for Conrad. The whole course of his life and the kind of profession he finally chose had deprived him of the possibility of everyday contact with the communal life of a stable human environment.⁷⁹⁴

Il relie d'ailleurs expressément la difficulté qu'éprouvait Conrad à définir son identité au peu d'attaches dont il disposait :

Sensitivity and excitability shown since childhood (and later his unrestrained changes of mood) accounted for Conrad's difficulties with creating a coherent identity. For an orphan, exile, and wanderer, the task was particularly, almost hopelessly, hard. [...] Early in life, Conrad, thrown from place to place since childhood, lost his home, and on leaving Poland found himself in an international socio-cultural vacuum. As a young man and adult he associated with people completely different from the gentry and intelligentsia with whom he had grown up.⁷⁹⁵

Cette idée d'un déracinement à l'origine d'une difficulté à définir « l'essence de son caractère » est exprimée par le narrateur dans « An Outpost of Progress » :

Few men realize that their life, the very essence of their character, their capabilities and their audacities, are only the expression of their belief in the safety of their surroundings. [...] but the contact with pure unmitigated savagery, with primitive nature and primitive man, brings sudden and profound trouble into the heart⁷⁹⁶.

Il est question ici aussi de « contact » mais un contact avec une forme d'inquiétante étrangeté qui fait ressortir le caractère fictif de l'identité et sa fragilité une fois retirés les garde-fous culturels et symboliques. Le motif des mains incapables d'effectuer un contact satisfaisant avec l'autre apparaît dans *Lord Jim* :

I at least had no illusions; but it was I, too, who a moment ago, had been so sure of the power of words, and now was afraid to speak, in the same way one dares not move for fear of losing a slippery hold. It is when we try to grapple with another man's intimate need that we perceive how incomprehensible, wavering

⁷⁹³ « The first nine months of 1898 must have been the most difficult period for Conrad since he had left the sea. » (Zdzisław Najder, *Joseph Conrad, A Chronicle*, op. cit., p. 227).

⁷⁹⁴ *Ibid.*, p. 227.

⁷⁹⁵ *Ibid.*, p. 230.

⁷⁹⁶ Joseph Conrad, « An Outpost of Progress » (©1898), *Heart of Darkness and Other Tales*, Oxford : Oxford University Press/World's Classics, 1990, p. 6.

and misty are the beings that share with us the sight of the stars and the warmth of the sun. It is as if loneliness were a hard and absolute condition of existence; the envelope of flesh and blood on which our eyes are fixed melts before the outstretched hand, and there remains only the capricious, unconsolable and elusive spirit that no eye can follow, no hand can grasp. (LJ, p. 175, c'est moi qui souligne)

L'enveloppe physique de l'alter ego se dissipe devant la main tendue. Le désir de l'autre comme désir haptique de saisie se voit donc contrarié. Et cette citation sur l'incapacité à se saisir de la « nécessité intime » de l'autre (« *another man's intimate need* », LJ, p. 175), est très proche de la citation suivante de Voss :

[...] the souls of those we know are perhaps no more communicative than their words, if you wind in the strings to which they are attached, and that is why it is arranged for those to break, and for the liberated souls to carry messages of hope into Bohemia, Moravia, and Saxony, if rain has not erased; in that event, the finders must content themselves with guesses. (V, p. 275)

Laura avec Voss comme Marlow avec Jim et Kurtz s'essaient à cet exercice périlleux qui consiste à essayer de rentrer en contact avec le désir le plus intime de ces derniers sans que la rupture de leurs propres repères ne les fasse sombrer. Il s'agit ici, comme le remarque pertinemment Levenson à propos de Strether dans *The Ambassadors* et de Marlow dans *Heart of Darkness*, de ne pas se « salir les mains » au passage :

***One is a sea-captain, the other an editor. No doubt if we could look at their hands, we could quickly tell them apart. And yet neither of them would have dirty hands—which is to say that both Marlow and Strether take exceptional pains to preserve their integrity within morally suspect contexts*⁷⁹⁷.**

011 Lowry : les mains coupables

Dans *Under the Volcano*, le contact est là encore problématique puisque le Consul semble s'être détaché d'un contact imaginaire avec la réalité, contact que Clément Rosset qualifierait de « lisse »⁷⁹⁸ car il renvoie d'une image à une autre :

***Il y a en effet deux grandes possibilités de contact avec le réel : le contact rugueux, qui bute sur les choses et n'en tire rien d'autre que le sentiment de leur présence silencieuse, et le contact lisse, poli, en miroir, qui remplace la présence des choses par leur apparition en images. Le contact rugueux est un contact sans double ; le contact lisse n'existe qu'avec l'appoint du double*⁷⁹⁹.**

Le Consul a choisi au contraire un « contact rugueux » avec le Réel et c'est la raison pour laquelle, d'après Rosset, il est incapable de voir son reflet dans sa « retraite de pierre »⁸⁰⁰ au Salon Ofelia :

⁷⁹⁷ Michael Levenson, *Modernism and the Fate of Individuality, Character and Novelistic Form from Conrad to Woolf*, Cambridge : Cambridge UP, 1991, p. 3.

⁷⁹⁸ Clément Rosset qualifie le « contact lisse » comme suit : « le contact lisse, poli, en miroir, qui remplace la présence des choses par leur apparition en images » (Clément Rosset, *Le réel, traité de l'idiotie*, Paris : Minuit, 1977, p. 43).

⁷⁹⁹ *Ibid.*, p. 43.

The Consul was awake all right, but he was not, at the moment apparently, having dinner with the others, though their voices came plainly enough. The toilet was all of grey stone, and looked like a tomb—even the seat was cold stone. “It is what I deserve ... It is what I am,” thought the Consul. [...] Why was he here? Why was he always more or less here? He would have been glad of a mirror, to ask himself that question. But there was no mirror. Nothing but stone. Perhaps there was no time either, in this stone retreat. (UV, p. 294)

Le Consul désire ici un miroir pour se ressaisir, pour comprendre ce qu'il fait là (« Why was he here? »), ce qu'il est (« It is what I am »). On est proche ici de ce qu'on appelle, après Lacan, le « stade du miroir » : un sujet se prend au « leurre de l'identification spatiale » afin d'échapper à la fragmentation du corps morcelé.

[...] le stade du miroir est un drame dont la poussée interne se précipite de l'insuffisance à l'anticipation—et qui pour le sujet, pris au leurre de l'identification spatiale, machine les fantasmes qui se succèdent d'une image morcelée du corps à une forme que nous appellerons orthopédique de sa totalité, – et à l'armure enfin assumée d'une identité aliénante, qui va marquer de sa structure rigide tout son développement mental⁸⁰¹.

Le Consul ne semble pas avoir obtenu complètement cette « forme orthopédique de sa totalité » ou « identité aliénante » au moment du stade du miroir et cette carence d'une image unifiée de lui-même réapparaît ici. Il s'est en effet coupé de l'échange imaginaire avec Hugh et Yvonne en s'enfermant dans les toilettes et l'absence de miroir l'empêche aussi de contempler son image spéculaire. En outre, il s'est aussi coupé de tout contact d'ordre symbolique en se faisant appeler non pas par son patronyme ni son prénom mais par son statut professionnel qui pourtant n'a plus lieu d'être : « le Consul ». S'il s'inscrit sur une ligne symbolique c'est donc sous le mode l'absence : un « consul » qui n'en est plus un. Les toilettes de pierre sont emblématiques de son contact imaginaire et symbolique avec les autres et la réalité : un contact rompu, celui d'un être en rupture qui s'identifie aux endroits qui évoquent la discontinuité la plus radicale, la mort : « **The toilet was all of grey stone, and looked like a tomb –even the seat was cold stone. “It is what I deserve ... It is what I am ”** » (UV, p. 294, c'est moi qui souligne). La « tombe », la « pierre » tombale, le corps raidi par le froid de la mort (« cold »), voilà la position subjective à laquelle s'identifie le Consul (« It is *what I am* »). On voit que la question de la position subjective du Consul succède au fading de ce dernier, signalé par l'ellipse typographique, les points de suspension. La « retraite de pierre » n'est que l'un des ultimes avatars de la figure de la tombe. Adolescent, il s'était approprié un « bunker », le « Hell bunker » où il amenait ses conquêtes féminines ; à partir de ce moment là, « la situation change » (« The case is altered ») et l'expression reviendra tout au long du roman. Il est de surcroît toujours présenté comme un adepte des recoins les plus sombres des « cantinas » pour finir dans la plus petite pièce du « Farolito » :

the girl [...] was leading him [...] through the little glass-paned rooms, that grew

⁸⁰⁰ Le Consul passe une bonne partie du chapitre X dans les toilettes du Farolito qu'il surnomme « retraite de pierre » (« stone retreat », p. 294).

⁸⁰¹ Jacques Lacan, *Écrits I*, op. cit., pp. 93-94.

smaller and smaller, darker and darker, until by the mingitorio, the "Señores," out of whose evil-smelling gloom broke a sinister chuckle, there was merely a lightless annex no larger than a cupboard in which two men whose faces he couldn't see either were sitting, drinking or plotting. (UV, p. 348, c'est moi qui souligne)⁸⁰².

On pourrait dire du Consul qu'il illustre le sort « universel » de l'homme dans l'univers lowryen, celui d'être condamné à vivre dans « l'espace étroit d'une cabine » tout comme le narrateur de « Through the Panama » : « ***This desolate sense of alienation possibly universal sense of dispossession. The cramped cabin one's obvious place place on earth.*** » (TTP, p. 31). Tout comme Macbeth, il est prisonnier, enfermé dans la cabine ou le berceau de ses doutes :

But now I am cabined, cribbed, confined, bound in
To saucy doubts and fears⁸⁰³.

Dans cette nouvelle, le narrateur Wilderness rédige son journal alors qu'il est en croisière sur un bateau en route vers le canal de Panama. Une image obsédante de par sa récurrence, est celle de la dernière écluse avant la traversée du canal : « The Last Lock ». Or la polysémie du terme anglais permet un déplacement de la notion d'écluse à celle de verrou : « ***Significance of locks : in each one you are locked, Primrose says, as it were, in an experience.*** » (TTP, p. 59). Le verrou, l'écluse, l'espace réduit d'une cabine, autant de figures indirectes de la tombe et de la « retraite de pierre »⁸⁰⁴ que l'on trouve dans *Under the Volcano*. Le contact imaginaire avec la réalité fait donc place à une expérience du Réel, ce qui n'a justement « ni nom ni forme »⁸⁰⁵. Il n'est pas étonnant par conséquent, qu'une fois encore, l'image des mains ne traduise pas un contact privilégié avec la réalité mais soit au contraire entachée par l'irruption du Réel. Ainsi, le film *Las Manos de Orlac* apparaît de manière pour ainsi dire obsessionnelle et les mains sont alors symptomatiques d'un contact problématique non seulement avec les autres puisqu'il s'agit des mains d'un criminel, et donc de mains susceptibles de tuer, mais aussi avec sa propre identité puisqu'elles sont celles d'un autre homme, d'un étranger. Le seul moment où les mains du Consul et d'Yvonne soient sur le point de s'unir est vécu plus sur un mode onirique que réel :

Beyond the barranca the plains rolled up to the very foot of the volcanoes into a barrier of murk above which rose the pure cone of old Popo, and spreading to the left of it like a University City in the snow the jagged peaks of Ixtacchiuatl, and for

⁸⁰² Ce passage a déjà été analysé pour ses affinités avec la représentation de l'enfer par Dante (cf supra, p. 219, p. 260).

⁸⁰³ *Macbeth*, III, 4 : 24.

⁸⁰⁴ Cette retraite de pierre (« stone cell ») est caractéristique des espaces réduits, confinés et obscurs propres au roman moderne d'après Leonard Lutwack : « "Enclosure becomes a measure of the world", writes Frederick Karl, one among a number of critics who have observed the "spatial reduction," the "claustral atmosphere" of the modern novel. The prison cell and underground room are but two of the places used by modern literature to objectify the sense of confinement that has been forced upon the modern hero by society or by his own tragic predicament. » (pp. 241-242)

⁸⁰⁵ Jean-Claude Milner, *Les Noms indistincts*, Paris : Seuil, 1983, p. 14.

a moment they stood on the porch without speaking, not holding hands, but with their hands just meeting, as though not quite sure they weren't dreaming this, each of them separately on their far bereaved cots, their hands but blown fragments of their memories, half afraid to commingle, yet touching over the howling sea at night. (UV, p. 67, c'est moi qui souligne)

Ces mains qui se frôlent plus qu'elles ne s'étreignent et dont la rencontre semble possible uniquement dans le rêve (« not quite sure they weren't dreaming this ») ou les souvenirs (« their hands but blown fragments of their memories ») soulignent un non-rapport amoureux comme s'il n'y avait pas de rapport sexuel pour reprendre une célèbre formule de Lacan. D'ailleurs Gass y voit l'indice d'un rapport narcissique, d'un renoncement au contact avec l'autre pour se concentrer sur soi : « **[Lowry's] hands which were so mysteriously stained, not like Lady Macbeth's or Orlac's were by the blood of murder, but—who knows?— by the masturbation of the bottle (the crystal phallus, in Beryman's phrase) [...]** »⁸⁰⁶. En effet, l'alcool, la « boisson » (« drink »), fait que les mains ne sont plus véritablement des mains au sens où elles ne permettent plus un rapport au monde et à l'autre :

Drink : the essential horror, the delirium like primitives [...] the tactile conscience [...] the sense of continuity in the white vision [...] the horror glimpsed through [...] the bell-sounding darkness of Death Avenue, and posting a letter with hands that were not hands⁸⁰⁷.

En outre, Douglas Day, biographe de Lowry, souligne que les mains de Lowry étaient pour lui une source d'embarras. Dans une lettre à une jeune fille dont il était tombé amoureux lors de son séjour chez son ami Aiken, ce dernier écrit :

[...] maybe your mother (kind to me as she was and desperately grateful to her though I am) even now is telling you that she dislikes me, that I am not enough of a he-man for her, or that she thinks my hands, which God was not quite sure to make those of an artist or a bricklayer, and decided on an unsuccessful compromise between the two, are effeminate⁸⁰⁸.

Au lieu de lui permettre un contact harmonieux avec les autres et de l'inscrire dans une « ligne de fiction »⁸⁰⁹ qui lui attribue une place définie entre garçons et filles, moi et

⁸⁰⁶ William H. Gass, *The World within the Word*, op. cit., p. 24.

⁸⁰⁷ Il s'agit d'un extrait du manuscrit « *The Last Address* », version inédite de *Lunar Caustic* et conservée à l'Université de British Columbia à Vancouver. Ce passage est extrait du fichier 25 du premier dossier des *William Templeton Papers* (ensemble de documents donnés par William Templeton), p. 59.

⁸⁰⁸ Lettre citée par Douglas Day dans *Malcolm Lowry, A Biography*, Londres : Oxford University Press, 1974, 483p, pp.108-109.

⁸⁰⁹ Lacan souligne qu'habituellement le stade du miroir permet à l'enfant d'assumer son « image spéculaire » et de se « précipiter dans une forme primordiale, avant qu'il ne s'objective dans la dialectique de l'identification à l'autre et que le langage ne lui restitue dans l'universel sa fonction de sujet. [...] Mais le point important est que cette forme situe l'instance du moi, dès avant sa détermination sociale, dans une ligne de fiction, à jamais irréductible pour le seul individu, —ou plutôt, qui ne rejoindra qu'asymptotiquement le devenir du sujet, quel que soit le succès des synthèses dialectiques par quoi il doit résoudre en tant que je sa discordance d'avec sa propre réalité. » (Lacan, *Écrits I*, op. cit., pp. 90-91).

non-moi, elles semblent s'ingénier à souligner une place indécidable entre artiste et maçon, entre homme et femme. De même, Douglas Day reproduit un passage des carnets de Lowry où les mains sont associées au Réel, et plus précisément à l'horreur du surgissement du Réel, de l'inquiétante étrangeté :

***The psychology and horror of the shakes. The real horror is in the hands. All the poison to go down into the hands, mental and physical. Burning hot. There seems almost a buzzing inside your hands. Fear of coming into dining room with shakes, especially with captain present*⁸¹⁰.**

Les mains deviennent alors symptomatiques d'un contact redouté avec la réalité, avec les autres, ici le capitaine et plus haut, la mère de la jeune fille. C'est la raison pour laquelle la version de 1940 de *Under the Volcano* se terminait sur l'image de mains, mais des mains impuissantes à le sauver. La chute finale du Consul dans le ravin y coïncide avec la vision de son ascension de Popocatepetl et en haut il voit des mains qui, au lieu de le secourir, sont fermées, comme si le salut et le paradis lui étaient refusés :

***And now he had reached the summit, strong hands were lifting him. He opened his eyes; why were they shut? raising his head, he found he was looking straight at a lamplit notice: ?Le gusta esta jardin ? ? Que es suyo ? ! Evite que Hijos los destruyen ! (UV/1940, 350)*⁸¹¹.**

Une même récurrence des mains est notable dans Voss où les mains sont révélatrices d'un contact rêvé mais perdu.

011 White : les mains ouvertes du désir et de l'impuissance

Cette importance du motif des mains est d'ailleurs soulignée par Heseltine qui indique que la vie intérieure des personnages et leur contact avec les autres protagonistes sont toujours décrits au détour de détails sur leurs mains, leur peau ou encore leur souffle :

***[...] White early developed a quite personal technique for dealing with the characters who people his books. Once their physical appearance is set, he tends to render their states of mind, their relations with others, through a very specialized set of images. We come to the inner lives of his characters as much through their hands, their skin, their breathing, as through anything else. In White's novels, the image of a pair of hands (and the image occurs with extraordinary frequency) is never just that; it is always some kind of comment on their owner*⁸¹².**

Ainsi, dans un rêve que Voss fait chez les Sanderson, le problème du contact avec le monde et les autres se pose d'une manière particulièrement aiguë : Voss s'empare d'une main, de « la » main (« the hand »), sans que l'on sache de quelle main il s'agit malgré la présence de l'article défini. Le lecteur doit alors deviner et supposer qu'il s'agit de la main de Laura puisqu'il est question d'elle juste après. La main, symbole du contact et de la réalité des choses et du monde, reste inaccessible et ne cesse de se briser :

⁸¹⁰ Douglas Day, *Malcolm Lowry, op. cit.*, p. 24.

⁸¹¹ Cité dans McCarthy, *op. cit.*, p. 87.

⁸¹² Harry Heseltine, « Patrick White's Style », in Wolfe (éd.) *Critical Essays on Patrick White*, 1990, pp. 198-210, p. 201.

He took the hand to read it aloud, whatever might be printed on it. [...] Then, roughly, he threw away the hand, which broke into pieces. Even in dreams he was deceived by the appearance of things, and had taken the wrong hand. Here it is, she said without grudge, and brought him another, which had not been baked [...] Then, how names are lost, which the hands have known by touch, and faces, like laborious, raw jugs? Laura is the name. But the name, all is lost, the veil is blowing, the wind. Is it not the same stuff with which the hills are shrouded, and of which the white word is, ach, Musselin, natürlich, but what else? (V, pp. 139-140)

Ce passage est emblématique de la situation de rupture de Voss vis-à-vis du monde. La main tendue de Laura ne résiste pas au feu qui brûle Voss et le condamne à ne voir le monde qu'à travers un voile (« the veil »), un linceul (« shrouded »), ou même un pan de mousseline (« Musselin, natürlich »). L'utilisation de l'allemand, sa langue maternelle, souligne un désir de vaincre cette distance et cette aliénation vis-à-vis du monde en même temps qu'elle évoque le romantisme allemand et ainsi, non pas une rupture totale mais plutôt un sentiment de tension vers ce qui doit rester du domaine de la transcendance. A cette distanciation vis-à-vis de la réalité s'ajoute un brouillage des points de vue : le monde n'est pas seulement inaccessible, il est aussi ouvert à tous les points de vue. Il semble qu'il n'y ait pas d'essence du monde autre qu'inaccessible et plurielle. En effet, dans ce passage, le point de vue semble varier de celui du narrateur, factuel, descriptif et neutre (« Then, roughly, he threw away the hand, which broke into pieces ») à celui de Laura dont les paroles sont citées sans guillemets (« Here it is, she said without grudge ») à un point de vue indéterminé que l'on finit par associer à celui de Voss du fait de l'irruption de l'allemand dans le texte. En effet tout le passage sur la perte du nom et du contact pourrait tout aussi bien être un commentaire métadiégétique du narrateur que la reproduction sur le mode du discours indirect libre des pensées de Voss. Le début du passage portait d'ailleurs sur l'idée du contact susceptible à la fois de résoudre l'aliénation et l'isolement de l'individu dans le monde, et de dissoudre son sentiment d'identité (« solve », « dissolve ») :

At once the hills were enfolding him. All that he had observed, now survived by touch. So he was touching those same hills and was not surprised at their suave flesh. That which could have been reprehensible, nauseating, even frightening in life, was permissible, even desirable, in sleep. And could solve, as well as dissolve. (V, p. 139)

Il semblerait que la fréquente fusion des points de vue et des voix participe de cette dissolution des personnages dans le paysage d'une part, et dans l'esprit et les paroles de leurs compagnons d'autre part. Si communication ou contact il y a entre Voss et les autres membres de l'expédition, il s'agit souvent du mode onirique, « télépathique », indicible, c'est-à-dire un mode imaginaire avant tout. D'ailleurs cela reflète l'état d'esprit de Patrick White qui déclarait avoir du mal à se sentir « concerné » autrement que sur le mode des fictions qu'il créait : « *'All my life I have been rather bored, and I suppose in desperation I have inclined to weave these fantasies in which I become more "involved". Ignoble, au fond, but there have been a few results.'* »⁸¹³ Dans son autobiographie il insiste sur le désir qu'il avait d'entrer en contact avec la réalité, alors qu'il

⁸¹³ Citation de Patrick White (Marr, *Patrick White*, op. cit., p. 98).

lui semblait que ses parents, ne travaillant pas, en étaient dépourvus : « ***I think I might have had greater respect for both my parents if I had seen them working.*** »⁸¹⁴ Il dit aussi à propos des mains de son père qu'elles l'attiraient et le repoussaient dans le même temps : « ***I was repelled by and attracted to his hands. If I could have brought myself to touch the back of one of them the dam might have been broken. It could either have solved our problem or caused worse disaster.*** »⁸¹⁵ L'auteur utilise ici comme dans l'extrait de *Voss* le verbe « résoudre » (« solve ») ainsi que l'idée contraire de possible « désastre » : « ***It could either have solved our problem or caused worse disaster.*** » (*Ibid.*). Autrement dit, les mains sont révélatrices d'un contact satisfaisant ou au contraire dangereux avec le monde et l'autre. Dans tout le roman, les mains apparaissent comme synonymes d'un contact souhaité mais non réalisé. Ainsi, lorsque Palfreyman offre ses mains nues pour entrer en contact avec les aborigènes, ceux-ci le transpercent d'une lance : « ***[...] he showed the natives the palms of his hands. [...] then one black man warded off the white mysteries with terrible dignity. He flung his spear.*** » (V, p. 342). De même, Judd, l'homme qui avait ce contact privilégié avec la nature et la réalité⁸¹⁶, est présenté à la fin du roman les mains ballantes, hésitantes :

His large hands, in the absence of their former strength, moved in almost perpetual search for some reassuring object or position, just as the expressions were shifting on his face, like water over sand [...] Judd waited, with his hands hanging and moving. (V, p. 442).

Dans son roman précédent, *The Tree of Man*, White utilise l'image des mains comme synonyme d'un contact réussi avec les autres et le monde, même si ce contact reste de l'ordre du temporaire (« sometimes ») :

The man, who went about his evening work, did not try. He was tired. He was also at peace under the orange sky. Events had exhausted him. He had not learned to think far, and in what progress he had made had reached the conclusion he was a prisoner in his human mind, as in the mystery of the natural world. Only sometimes the touch of hands, the lifting of a silence, the sudden shape of a tree or presence of a first star, hinted at eventual release. (TM, p. 49)

Ce passage souligne l'isolement, l'enfermement d'un esprit sur lui-même (« prisoner in his human mind »), son incapacité à entrer en contact avec d'autres consciences ou avec le monde (« the mystery of the natural world »). Seuls certains moments de grâce semblent lui permettre d'échapper à cet emprisonnement et notamment le contact des mains. Le passage le plus frappant à l'égard de l'importance du motif des mains comme emblématique d'un contact problématique avec la réalité et la transcendance est le dialogue entre Voss et Le Mesurier qui précède le suicide de ce dernier. Cet extrait mérite d'être cité dans son ensemble car il vaut comme commentaire sur le roman en son entier. Voss explique à Le Mesurier qu'il n'a pas de contact privilégié avec Dieu ni avec la

⁸¹⁴ Patrick White, *Flaws in the Glass, a Self-Portrait*, Londres : Jonathan Cape, 1981, p. 49.

⁸¹⁵ *Ibid.*, p. 49.

⁸¹⁶ Turner dit de lui qu'il suffit de regarder ses mains pour savoir qu'on peut compter sur lui : 'I have every confidence in Judd,' Angus agreed, but shifted his position. 'Of course, you have,' cried Turner. 'You only have to look at his hands.' (V, p. 257)

réalité :

'What is your plan, then ?' 'I have no plan,' replied Voss, 'but will trust to God.' [...] Le Mesurier was blasted by their leader's admission, although he had known it, of course, always in his heart and dreams, and had confessed even in those rather poor, but bleeding poems that he had torn out and put on paper. [...Voss] sat humbly holding a little leaf. 'And can give us no hope ?' 'I suggest you wring it out for yourself, which, in the end, is all that is possible for any man .' And he crumpled up the dry leaf, Le Mesurier heard. The latter had expected too much of hands which were, after all, only bones. As it grew light, he found himself looking at his own transparent palms. (V, pp. 379-380).

Voss est vis-à-vis de Le Mesurier comme le scripteur moderne vis-à-vis du lecteur : il ne peut qu'esquisser un « geste d'inscription » et « tracer un champ sans origine » autre que celui des mots sur la page, sur la feuille (« leaf »), qui comme les poèmes de Le Mesurier et la feuille que tient Voss, peut être froissée (« he crumpled up the dry leaf »), déchirée (« poems he had torn out ») :

[...] sa main [celle du scripteur moderne et non de l'Auteur], détachée de toute voix, portée par un pur geste d'inscription (et non d'expression), trace un champ sans origine—ou qui, du moins, n'a d'autre origine que le langage lui-même, c'est-à-dire cela même qui sans cesse remet en cause toute origine⁸¹⁷.

Le contact avec l'altérité et une forme de transcendance qu'offrent les mains et les feuillets du journal de Le Mesurier, ne valent que pour ce qu'il y projette, de même que le lecteur ne doit pas chercher une origine ni un contact privilégié dans l'écriture autre que ceux qu'il voudra bien y mettre. Si les mains sont des images qui révèlent le rapport ontologique aux autres, il reste à étudier les modalités du rapport de l'individu à la terre et à l'espace.

b.011Le lien à la terre et à l'espace

Le rapport à la terre est d'autant plus intéressant dans *Heart of Darkness*, *Under the Volcano* et *Voss* que l'on pourrait en faire une lecture post-colonialiste. Il s'agirait alors d'insister sur le type de rapport à la terre qu'entretiennent respectivement colonialistes et colonisés : le discours de la Compagnie belge vis-à-vis de la « wilderness » et des campements dans *Heart of Darkness* ou encore la rhétorique de la conquête au Mexique, qu'il s'agisse des « conquistadors » espagnols, de l'empereur Maximilien ou des milices fascistes dans *Under the Volcano*, ou pour finir le discours de la bourgeoisie de Sydney vis-à-vis du « bush », discours hérité des premiers colons anglais. Mais une telle dialectique d'un pays colonisé vis-à-vis du pays colonisateur est vite réductrice comme le souligne Heseltine à propos de la littérature australienne, sans quoi des littératures aussi différentes que l'américaine, l'australienne, la canadienne et la sud-africaine se verraient englobées dans une seule et même masse, voire dans un seul et même « fourre-tout » (« mess ») :

Australia's literary heritage as the record of her gradual liberation from the restraints of a colonial culture: the interpretation has as much validity as the

⁸¹⁷ Roland Barthes, *Le bruissement de la langue*, op. cit., p. 66.

democratic theme, and leaves us with the same uneasy sense of incompleteness. An interpretation which can be so widely applied - to the United States, to Canada, to South Africa, as well as to our own country - has its very considerable uses. It equally has its limitations. It holds out the seductive possibility of viewing the entire literature of the United States, Canada, South Africa and Australia as one single and inseparable mass - or mess ... So, it might be argued, the finding of a true relation to the land, the very earth, has been the particular concern of every Australian poet from Charles Harpur to David Campbell⁸¹⁸.

Si la recherche d'une authentique relation à la terre (« the finding of a true relation to the land, the very earth », *Ibid.*) est effectivement fondamentale dans ce cadre, il n'en reste pas moins qu'elle dépasse de simples enjeux politiques et nationaux pour englober un rapport plus fondamental encore de tout homme à la terre.

011 White : un espace écartelé entre fini et infini

Chez Patrick White, la terre et le désert en particulier apparaissent comme des lieux de libération de l'individu, de rupture de son isolement fondamental. L'Australie par ailleurs est aussi un pays neuf et un pays anciennement colonisé et par conséquent en quête d'identité. La question de la terre est au coeur des littératures du Commonwealth dans leur quête d'identité nouvelle : « **The Commonwealth consciousness has been in a state of crisis, oscillating between the land, the lost land and no land.** »⁸¹⁹ Cette préoccupation touche d'ailleurs tout autant les colonisateurs que les colonisés :

Both suffered the crisis of identity in their own way. The ones who left their own lands to tame and conquer the new lands faced the fear of being overpowered by the vast uncertainties of the wild open spaces. And the ones who were colonised faced the fear of being overpowered by the brutally aggressive designs of man. A substantial part of their literature therefore possessed this besetting problem of identity⁸²⁰.

Patrick White est né de parents australiens dont les parents ou grands-parents venaient du Somerset. Cette double appartenance redouble le problème identitaire australien.

L'Australie en tant que pays colonisé est, comme les États-Unis, à la recherche d'une identité qui se distingue de la civilisation héritée de la puissance colonisatrice et cette identité, elle la trouve dans une relation toute particulière à l'espace : « **The uprooted men get their roots and identity afresh through surrender and adopting the landscape as part of their being or deriving meaning of their being from the landscape** »⁸²¹.

⁸¹⁸ Harry Heseltine, « The Australian Image 1: The Literary Heritage », *Meanjin*, vol. 21, 1962, p. 37.

⁸¹⁹ O. P. Bathnagar, « The Search for Identity in Commonwealth Literature » in *Alien Voice*, Avadhesh Srivastava (éd.), Lucknow: Print House, 1981, p. 158.

⁸²⁰ *Ibid.*, p. 158.

⁸²¹ *Ibid.*, p. 160.

White n'échappe pas à cette association entre formation de l'identité et espace. Il n'a cessé d'affirmer que pendant toute la première partie de sa carrière, il avait été plus intéressé par la terre et le paysage australiens que par les habitants : « ***Till well into my life, houses, places, landscape meant more to me than people. I was more a cat than a dog. It was landscape which made me long to return to Australia while at school in England.*** »⁸²² Plus loin, il ironise sur l'idée selon laquelle l'internat le mettrait à sa place : « ***Boarding school, I was told, would put me in my place.*** »⁸²³ Dans Voss, la position du sujet est effectivement question de placement entre fini et infini, homme et monde. Le lecteur réalise dès lors qu'il n'est pas tant question d'une identité nationale que d'une quête existentielle individuelle.

La définition du sujet chez White se fait sur ce fond dialectique qui oppose le fini (l'homme) à l'infini (Dieu, nature ou autre). On peut dire que ses romans sont religieux au sens où ils tentent de « représenter », ou du moins de pointer, l'infini dans le fini. Dans son livre *Théorie du sujet*, Alain Badiou montre lui aussi qu'une théorie du sujet nécessite de parler non pas du sujet en soi mais du sujet placé ou selon sa place : « ***Tout ce qui existe est ainsi à la fois lui-même et lui-même selon sa place*** »⁸²⁴. Il donne à ce qui existe en soi le nom de hors-lieu ou de force, et à ce qui existe selon-sa-place, le nom d'« esplace ». Il définit « l'esplace » comme l'espace où ce qui est se place, se positionne, où l'on peut l'appréhender. Il oppose le hors lieu ou la force d'une part à la place d'autre part, dans la lignée de l'opposition hégélienne entre objet en soi et objet pour soi : « ***Une remarque de terminologie. Si, comme nous le ferons de façon continue, on oppose la force à la place, il sera toujours plus homogène de dire « espace de placement » pour désigner l'action de la structure. Le mieux sera même de forger esplace.*** »⁸²⁵ Dans Voss, il sera aussi question de « l'esplace » où l'infini, le divin, pourra se déployer, se placer. Voss est un personnage qui permet, du moins sur un mode imaginaire et textuel, de figurer l'incarnation du divin (la force), c'est-à-dire le placement de l'infini dans le fini, puis de dénoncer cette tentative comme mirage et projection, et de suggérer, à l'inverse, une ascension et une dispersion dans l'infini. Ce cheminement dialectique correspond très exactement à celui de Hegel tel que l'analyse Badiou :

A partir de là, notre fragment dialectique se déploie en son entier. Ap (A), désigne la détermination de l'identité (infinie) de Dieu par son marquage dans l'esplace du fini. La radicalité de cette détermination, c'est la Passion : Dieu en tant que le Fils meurt. L'infini monte au calvaire. A (Ap) désigne la contre-détermination (la limite de la mort) par l'infinité du Père : le Fils ressuscite et rejoint (Ascension) le sein du Père, ce qui représente un horlieu figuratif. La dualité consubstantielle Fils/Père, c'est-à-dire l'Incarnation, la mort de l'infini (la Passion) et sa non-mort (la Résurrection) sont les contenus théologiques

⁸²² Patrick White, *Flaws in the Glass*, op. cit., p. 16.

⁸²³ *Ibid.*, p. 17.

⁸²⁴ Alain Badiou, *Théorie du sujet*, Paris : Seuil, 1982, p. 26.

⁸²⁵ *Ibid.*, p. 28.

***immédiats de la scission, de la détermination et de la limite. [...] Pareil arrêt, pareil cercle ne sont que les avantages de l'imaginaire et de la théologie*⁸²⁶.**

Dans Voss, il est bien question d'une Passion et les échos christiques sont d'ailleurs nombreux, d'autant que Voss se prend pour Dieu⁸²⁷. Après la mort de Voss, il est ensuite question d'une ascension vers le divin et sinon d'une résurrection, du moins d'une « survie » dans le paysage comme pur esprit. Voss échappe néanmoins à une telle vision pacifiée de la scission à l'oeuvre dans le processus de subjectivation en se détachant de ce discours théologique et imaginaire qui est certes convoqué mais dont les lignes de failles sont aussi explorées. Laura décline ainsi le cheminement de Dieu en homme puis de l'homme en Dieu comme si elle récitait son catéchisme :

How important it is to understand the three stages. Of God into man. Man. And man returning into God. [...] 'Except,' she said, distorting her mouth with an irony which intensified the compassion that she felt, and was now compelled to express, 'except that man is so shoddy, so contemptible, greedy, jealous, stubborn, ignorant. Who will love him when I am gone? I only pray that God will. (V, p. 386)

L'« ironie » consiste à vouloir dire autre chose que ce qui est dit littéralement. Elle est donc un phénomène de réception tout autant que d'expressivité. Or, White dit explicitement que Laura est « ironique » comme pour s'assurer que le lecteur ne se fourvoie pas dans une interprétation théologique au pied de la lettre. Laura est pourtant l'intercesseur ou interprète privilégiée entre Voss et le lecteur. Cette position ambiguë est donc un moyen de déployer les moments d'une contradiction vivante, le sujet comme processus qui ne se réduit ni à son pôle en soi ni à son pôle pour autrui. Laura est aussi par conséquent un artifice rhétorique qui permet de parler de ce qui échappe toujours à la nomination : le divin, la force, le sujet. Lorsque Laura poursuit sa réflexion et décrit le dernier moment du cheminement humain (et de Voss vraisemblablement) comme retour auprès du Père (« God ») et « ascension », ce discours est une fois de plus sujet à caution du fait des remarques qui suivent :

'When man is truly humbled, when he has learnt that he is not God, then he is nearest to becoming so. In the end, he may ascend.' By this time Dr Kilwinning's cuffs had acquired a crumpled look. The coat had wrinkled up his back. Upon departure he said quite sincerely: 'This would appear to be a case where medicine is of little assistance. I suggest that Miss Trevelyan might care to talk to a clergyman.' But when the eventuality was broached, Laura laughed. 'Dear Aunt,' she said, 'you were always bringing me soups, and now it is a clergyman.' (V, p. 387)

La trivialité de la description vestimentaire du docteur ainsi que la remarque ironique de Laura concernant l'intervention éventuelle d'un prêtre viennent contredire une lecture

⁸²⁶ *Ibid.*, p. 34.

⁸²⁷ Le poème de Le Mesurier qui transpose poétiquement les sentiments de Voss définit trois étapes : l'Incarnation (« Man is King [...] Fevers turned him from Man into God. », V, p. 296), la Passion (« Then I am not God, but Man, I am God with a spear in his side. », V, p. 297), l'Ascension (« O God, my God, I pray that you will take my spirit out of this my body's remains, and after you have scattered it, grant that it shall be everywhere, and in the rocks, and in the empty waterholes, and in true love of all men, and in you, O God, at last. », V, p. 297). Néanmoins, après l'avoir lu, Voss s'exclame : « 'Irrsinn !' » (V, p. 297).

mystique ou bien théologique. Le rapport à la terre et au « bush » australien devient interrogation sur la question de la position de sujet entre esplace et hors-lieu, entre fini et infini. En effet, le désert australien permet de figurer à la fois la projection du sujet dans le paysage et sa disparition, sa folle hybris puis son humilité. Le désert permet ainsi de concilier possibilité de l'incarnation (ce que Badiou dénomme « esplace ») et « faculté d'absence » (ce qu'il dénomme « hors-lieu ») : **« Si le langage, les techniques, les édifices de l'homme sont une extension de ses facultés constructives, le désert seul est une extension de sa faculté d'absence, le schème idéal de sa forme disparue. »**⁸²⁸ Chez Conrad, l'espace de la « wilderness » prend une valeur moins existentielle que politique au sens où il permet à Marlow de réintroduire la contradiction et la faille dans le discours colonialiste. Comme nous l'avons vu tout au long de ce travail, la « wilderness » est en effet le contraire d'un lieu, d'un repère fixe : elle n'est que le miroir du regard porté sur elle.

011Conrad : renversement des valences et des polarités

Badiou qualifie Conrad de « romancier exceptionnel du courage »⁸²⁹ au sens où il se refuse à plonger dans la carence du lieu, dans le réel, comme le fait Kurtz, mais qu'il accepte la scission du lieu par le réel :

Le courage est insoumission à l'ordre symbolique, sous l'injonction dissolvante du réel. De ce que le réel soit en excès—le courage, à cet égard, est identique à l'angoisse—, il fait inversion des valences, force de rupture dans l'esplace. Le courage effectuée positivement le désordre du symbolique, la rupture de la communication, quand l'angoisse en appelle à la mort⁸³⁰.

« **L'angoisse est carence du lieu, le courage assomption du réel par où le lieu se scinde.** »⁸³¹ La « wilderness » est ce lieu qui se scinde, lieu de la faille, qui contredit en retour la linéarité et la continuité du symbolique. Toute l'entreprise de Conrad consiste effectivement à montrer que le sujet ne se définit qu'en regard d'un discours ou d'un système, c'est-à-dire dans une problématique spatiale dont les termes ne sont pas absolus mais réversibles. Un exemple particulièrement éclairant de cette problématique est celui du terme spatial de « centre ».

La notion de centre est présente dès le titre mais, comme beaucoup d'autres concepts que Derrida qualifierait d'obédience métaphysique, la figure du centre se voit déconstruite. Utilisée tout d'abord en référence à la métropole, à Londres⁸³², elle est ensuite contredite par l'allusion au soldat romain pour qui Londres devait sembler non pas

⁸²⁸ Jean Baudrillard, *Amérique*, Grasset, 1986, p. 68.

⁸²⁹ *Ibid.*, p. 176.

⁸³⁰ *Ibid.*, pp. 176-177.

⁸³¹ *Ibid.*, p. 177.

⁸³² Levenson en fait une analyse très fine en montrant que les prépositions de lieu « within », « from », organisent un espace divisé entre le centre, la métropole, et ce qui lui est extérieur (Levenson, *A Genealogy of Modernism*, op. cit., p. 9).

le centre du monde mais « *l'extrémité du monde* » : « *Imagine him here—the very end of the world* » (HD, p. 30). Ce qui fait la force du renversement est la coprésence de deux repérages contradictoires au sein de cette même phrase. Le déictique « here » ne peut se rapporter qu'au narrateur, Marlow, alors que l'expression « the end of the world », venant qualifier ce même adverbe de lieu « here », ne peut provenir que du point de vue du soldat. Grâce au télescopage de ces deux points de vue, la notion de centre se voit remise en cause pour le lecteur qui a encore un autre point de vue possible. D'autre part, une autre métaphore du centre associe la plus totale extériorité et l'éloignement le plus extrême avec l'intériorité et la proximité d'une identité qui trouve ses origines et son « centre » caché au sein de la jungle :

[...] movement outward and movement inward coincide. To travel to the end of the earth is to find oneself at the heart, and to occupy the inner core is to stand on the outer edge. [...] In the age of anthropology the European mind can only discover truths about its origins by going outside the physical limits of its culture⁸³³.

La métaphore centrale de l'obscurité est elle-même réversible : soit le « coeur de ténèbres » désigne le coeur humain comme sombre et abritant cette « part d'ombre »⁸³⁴ dont parle Foucault, soit le « coeur des ténèbres » désigne un lieu central au sein des étendues ténébreuses de la jungle (la « wilderness »). Il s'agit donc soit d'une métaphore psychologique, soit spatiale :

The phrase “heart of darkness” itself suggests this double extremity. Turn the phrase one way, and the “of” is the compositional “of”, identifying the metaphoric stuff that makes up this awful heart—“heart of darkness,” then, as in “heart of stone” or “heart of gold.” Turn the phrase another way, and the accent falls on “darkness” rather than “heart,” and the “of” is a spatial index [...] Marlow moves between these distinct but equally charged perceptions : a horror at what we enclose, a terror at what encloses us⁸³⁵.

L'éthique de l'écriture consisterait alors à remettre en question le visible, la forme pour aller voir du côté de cette « part d'ombre », à ne plus se contenter comme « l'ancienne éthique » de chercher à dégager « l'ordre » et « la loi » du monde⁸³⁶ :

L[éthique] en revanche ne formule aucune morale dans la mesure où tout impératif est logé à l'intérieur de la pensée et de son mouvement pour ressaisir l'impensé ; c'est la réflexion, c'est la prise de conscience, c'est l'élucidation du silencieux, la parole restituée à ce qui est muet, la venue au jour de cette part d'ombre qui retire l'homme à lui-même, c'est la réanimation de l'inerte, c'est tout cela qui constitue à soi seul le contenu et la forme de l'éthique⁸³⁷.

⁸³³ *Ibid.*, p. 11.

⁸³⁴ Michel Foucault, *Les mots et les choses*, op. cit., p. 338 (cf note 530).

⁸³⁵ *Ibid.*, p. 12.

⁸³⁶ *Ibid.* Conrad dit la même chose à propos de l'art dans la préface de *The Nigger of the Narcissus* : « [...the aim of art...] is not in the clear logic of a triumphant conclusion ; it is not in the unveiling of one of those heartless secrets which are called the Laws of Nature » (*The Nigger of the Narcissus*, New York : Norton/Norton Critical Edition, 1979, p. 148).

La venue au jour de cette « part d'ombre », c'est l'acceptation par les colonialistes de l'idée que l'humanité de l'homme passe par la reconnaissance de la lointaine parenté qu'ils ont avec ce « grondement sauvage et passionné » :

[...] the men were – No, they were not inhuman. Well, you know, that was the worst of it – this suspicion of their not being inhuman [...] the thought of their humanity – like yours – the thought of your remote kinship with this wild and passionate uproar. (HD, p. 69).

Si l'espace de la « wilderness » dans *Heart of Darkness* est donc non pas celui de l'espace et du symbolique mais celui du Réel, il est par là-même un espace hautement déstabilisateur pour l'identité. Marlow explique qu'il a été à deux doigts de franchir le seuil de l'invisible, c'est-à-dire de se donner la mort. Car, si un tel espace permet de faire ressortir en négatif la valeur fictive et illusoire des repérages et quadrillages opérés par les colons, il n'en reste pas moins qu'il est dans la nature de l'homme de se structurer à partir de ses racines, physiques et géographiques mais aussi idéologiques, comme le rappelle Marlow dans *Lord Jim*, lorsqu'il utilise la métaphore de la plante attachée à son terreau :

Yes ! Few of us understand, but we all feel it though, and I say all without exception, because those who do not feel do not count. Each blade of grass has its spot on earth whence it draws its life, its strength ; and so is man rooted to the land from which he draws his faith together with his life. I don't know how much Jim understood ; but I know he felt, he felt confusedly but powerfully, the demand of some such truth or some such illusion—I don't care how you call it, there is so little difference and the difference means so little. (LJ, p. 207)

Qu'un tel attachement à une terre nourricière, à un terreau idéologique (« the land from which he draws his faith together with his life »), soit de l'ordre du vrai ou bien de l'illusoire, là n'est pas la question. Cette remarque rejoint les analyses de Jameson qui affirme par ailleurs que le modernisme est travaillé de l'intérieur par le désir de trouver un lieu représentatif de l'identité nationale dans sa totalité alors que pourtant, dans un système impérialiste, ceci impliquerait une représentation de la colonie et du colonisé, qui restent invisibles : « [...] the mapping of the new imperial world system becomes impossible, since the colonized other which is its essential other component or opposite number has become invisible. »⁸³⁸ L'écriture est donc caractérisée d'après lui par la recherche d'un « lieu » (« place »⁸³⁹), d'une terre, réelle ou représentée. Comme l'impérialisme est caractérisé par une « disjonction spatiale »⁸⁴⁰ entre métropole et colonie, dont seul le pôle métropolitain est représenté, il souligne chez des auteurs modernistes comme Forster l'utilisation d'un langage spatial qui vient suppléer le manque

⁸³⁷ *Ibid.*, pp. 338-339, c'est moi qui souligne.

⁸³⁸ Fredric Jameson, « Modernism and Imperialism », in Terry Eagleton, Fredric Jameson, Edward Said (éds.), *Nationalism, Colonialism and Literature*, Minneapolis : Univ. of Minnesota Press, 1990, p. 50.

⁸³⁹ *Ibid.*, p. 55.

⁸⁴⁰ *Ibid.*, p. 51.

représentatif, notamment par la métaphore spatiale de grand-route dont on connaît le « tronçon » métropolitain tout en oblitérant l'extrémité colonisée dans « l'infini » de la route. Mais il reste une ambiguïté fondamentale qui est celle du contenu de la figure ; ne masque-t-elle pas au contraire l'absence de représentation de certaines zones d'ombres comme les colonies ou l'aspect purement intéressé et mercantile de l'impérialisme? Voici ce qu'en dit Jameson :

In fact, the reading problem turns on the objective uncertainty as to the structure of this figure: it is undecidable whether the great North road is the tenor or the vehicle; whether the roadway is intended, as in analogous moments in Baudelaire, to concretize the nebulous metaphysical concept, "infinity," and by a momentary transfer of its visual properties to make that vague but lofty word a more vivid linguistic player in the textual game; or whether, on the other hand, it is rather the metaphysical prestige of the noble Idea that is supposed to resonate back on the banal highway, lending it numen and thereby transforming it into the merest promise of expressivity without having to affirm it as some official "symbol" of the conventionally mendacious kind. Modernism is itself this very hesitation; it emerges in this spatial gap within Forster's figure; it is at one with the contradiction between the contingency of physical objects and the demand for an impossible meaning, here marked by dead philosophical abstraction. The solution to this contradiction, which we call "style," is then the substitution of a spatial or perceptual "meaning" (whatever that now is) for the other kind (whatever that was, or might be in the future).⁸⁴¹ [...] the image of the Great North Road as infinity: a new spatial language, therefore—modernist "style"—now becomes the marker and the substitute (the "tenant-lieu," or place-holding, in Lacanian language) of the unrepresentable totality.⁸⁴²

Il me semble au contraire, comme nous l'avons montré à propos du renversement systématique des valences et des valeurs de l'espace, que Conrad souligne le caractère illusoire et purement réversible des métaphores spatiales et « nobles » utilisées par le discours impérialiste comme celle de la ligne du progrès. Si l'écriture conradienne est « courageuse » comme le dit Badiou, c'est au sens où elle fait ressurgir des lignes de fuite au sein de la cartographie impérialiste et non pas au sens où elle imposerait une cartographie ou géographie rassurante. Mais il est vrai que l'espace est un outil rhétorique ambigu au sens où la réversibilité de ses valeurs n'est pas contradictoire avec un désir toujours renouvelé d'une ultime possibilité de trouver un « sens » physique, idéologique ou métaphysique. Néanmoins, une différence majeure à cet égard entre l'écriture de Forster et celle de Conrad réside dans le choix du type de métaphore spatiale. Lorsque Conrad utilise celle de la ligne du progrès, c'est pour en dénoncer l'illusion et caractère de propagande et lorsqu'il parle de la « wilderness », donc de l'espace colonisé, il ne l'intègre pas au système impérialiste mais il en fait un point aveugle de la cartographie qui résiste justement à l'inscription. En un sens, il en respecte la profonde altérité, avec toutes les limites qui en découlent de non réelle communication ou représentation. Le rapport à l'espace chez Conrad est donc avant tout un rapport problématique et dénoncé comme

⁸⁴¹ *Ibid.*, pp. 54-55.

⁸⁴² *Ibid.*, p. 58.

fortement idéologique. Chez Lowry, le rapport à l'espace est avant tout de projection, entre paysage moralisé et hallucination.

011Lowry : les limites d'un univers exagérément symbolique

Dans *Under the Volcano*, l'espace est déjà du domaine de l'imaginaire. Les lieux sont des « endroits ritualisés » : « **Au-delà des situations temporelles et spatiales règnent les "endroits ritualisés". Dans une sorte de mouvement animiste, toute la nature figure les consciences.** »⁸⁴³

[...] in his final phase Lowry's sense of place was stronger and truer than his sense of person, which as I suggested at the beginning of this essay, places him among the poets of damnation and salvation, who wrote of a realm where personality had reached its end⁸⁴⁴.

L'espace y est symbolique, mythique voire hallucinatoire et se caractérise par le « rétrécissement », contrairement à l'espace de l'homme sain, espace structuré et hiérarchisé :

Ce qui garantit l'homme sain contre le délire ou l'hallucination, ce n'est pas sa critique, c'est la structure de son espace : les objets restent devant lui, ils gardent leurs distances et, comme Malebranche le disait à propos d'Adam, ils ne le touchent qu'avec respect. Ce qui fait l'hallucination comme le mythe, c'est le rétrécissement de l'espace vécu, l'enracinement des choses dans notre corps, la vertigineuse proximité de l'objet, la solidarité de l'homme et du monde, qui est, non pas abolie, mais refoulée par la perception de tous les jours ou par la pensée objective, et que la conscience philosophique retrouve⁸⁴⁵.

Ce « rétrécissement de l'espace vécu » est flagrant dans *Under the Volcano* puisque tout y est symbole de tout et que les échos sont infinis comme si l'extérieur et l'intérieur, le corps et le monde étaient devenus indissociables :

Why am I here, says the silence, what have I done, echoes the emptiness, why have I ruined myself in this wilful manner, chuckles the money in the till, why have I been brought so low, wheedles the thoroughfare, to which the only answer was—The square gave him no answer. (UV, p. 341)

D'ailleurs, dans la nouvelle « The Wandering Jew », état d'âme et lieu se confondent :

no, it was as if this place were suddenly the exact outward representation of his inner state of mind: so that shutting his eyes for a long moment of stillness ...he seemed to feel himself merging into it, while equally there was a fading of it into himself: it was as though, having visualized all this with his eyes shut now he were it—these walls, these tables, that corridor⁸⁴⁶.

⁸⁴³ Tony Cartano, *Malcolm Lowry, Essai*, Saint-Amand-Montrond (Cher) : Henri Veyrier, 1979, collection Essais Singuliers, p. 76.

⁸⁴⁴ George Woodcock, « *The Own Place of the Mind : An Essay in Lowryan Topography* », Anne Smith (éd.) *The Art of Malcolm Lowry*, Londres : Vision Press Ltd, 1978, p. 128.

⁸⁴⁵ Maurice Merleau-Ponty, *Phénoménologie de la perception*, Paris : Gallimard/ Tel, 1945, p. 337.

⁸⁴⁶ Malcolm Lowry, *October Ferry to Gabriola (1970)*, Londres : Jonathan Cape, 1971, p. 145.

Une autre instance de cette interpénétration de la conscience et de l'espace est le passage suivant : « **You are a liar, said the trees tossing in the garden. You are a traitor, rattled the plantain leaves. And a coward too, put in some fitful sounds of music that might have meant that in the zócalo the fair was beginning.** » (UV, p. 151). Si l'espace signifie que le Consul est à la fois un menteur, un traître et un lâche, il signifie tout autant qu'il est un meurtrier lorsqu'il croise les affiches du film *Las Manos de Orlac* ou encore un individu à l'identité fluctuante lorsqu'il monte dans la « Máquina Infernal ». A chaque lieu ou élément de l'espace correspond une position de sujet différente et le vertige du symbolisme conduit à une valse des positions de sujet.

Au terme de ce développement, trois types d'espaces se sont dessinés : espace divisé entre fini et infini chez White, espace aux valeurs réversibles chez Conrad, et espace de pure projection chez Lowry, mais dans ces trois cas, la position de sujet prédominante est celle de la marge.

c.011 Espaces de la marge: la tangente, le parapet, le seuil

Levenson note qu'une des préoccupations essentielles du roman moderne est non seulement le rapport qu'entretiennent le personnage et une forme narrative nouvelle mais aussi et surtout le personnage et la forme sociale :

***One of the great concealed dramas of the modern novel is the struggle between certain enduring traits in literary character and certain innovations in narrative structure, the contest between a notion of fictional self inherited from nineteenth-century precedents and the new literary forms designed to contain it. [...] The second aspect of the problem concerns the relation of character, not to narrative form, but to social form. A repeated movement in these novels is the portrayal of a dense web of social constraints followed by the effort to wrest an image of autonomous subjectivity from intractable communal norms. The motif of exile is a conspicuous expression of this concern, but what is most notable about the aspiration to exile is how frequently it leads, not to an escape from the community, but to a withdrawal to its interstices. This common pattern establishes a subject that will be prominent in the study, the ambiguous boundaries between "I" and "Other," the chief thematic problem here being the attempt to construct a figure of individuality from within the rigid confines of community*⁸⁴⁷.**

Ces remarques sur le positionnement du protagoniste du roman moderniste sur les marges de la société est on ne peut plus judicieuse. Néanmoins, contrairement à ce qu'affirme ici Levenson, il n'est pas évident que le personnage des romans modernistes soit le reflet et l'héritier direct du personnage au XIX^e siècle. Il semblerait à l'inverse que les nouvelles formes littéraires reflètent une nouvelle appréhension du personnage et au delà, de l'identité, non plus une et indivisible, mais fragmentée, divisée, évolutive. D'ailleurs Levenson le reconnaît un peu plus loin lorsqu'il affirme que la dislocation de l'identité dans la société est reflétée dans celle du personnage au sein des formes narratives modernistes mais il y voit une contradiction avec un désir renouvelé d'unité du

⁸⁴⁷ Levenson, *A Genealogy of Modernism*, op. cit., préface, p. XII.

moi⁸⁴⁸.

Dans Voss, on n'a pas la constitution d'une communauté mais la conjonction de moments de vision :

It is only the "chance" communion of visionaries, brought together in a vital tangent of their lives, (usually when circumstances have weakened their natural defensive barriers), which sparks the moments of mystical vision. This does not in itself establish a community, or form a context in which the vision can be caught or stimulated by repetition or ritual, for each life remains strictly individual and isolated and goes its own way. Only Voss and Laura, in the telepathic sympathy established through their extremes of suffering, manage to exchange something of their natures before Voss dies⁸⁴⁹.

Il n'émerge pas non plus de communauté dans *Under the Volcano*, et le lecteur n'a pas l'impression de pouvoir enfin saisir ce qui serait une « Weltanschauung » de Lowry ou encore du Consul, de Hugh ou d'Yvonne, si ce n'est sous le mode d'un désancrage radical, de l'absence de tout positionnement stable et viable. L'image utilisée par Gass pour décrire la prose de Lowry est tout-à-fait convaincante : sa prose est sans bord, sans rive, sans langue de terre sur laquelle se poser (« **shoreless like his writing** »⁸⁵⁰) et ses romans n'ont pas de limites ou de frontières stables : « **Lowry's books have no boundaries. They are endless wells down which in a deepening gloom that is its own perverse illumination the reader passes [...]** »⁸⁵¹. La seule frontière qui réapparaisse de manière récurrente, voire obsessionnelle, est celle de la « barranca » qui est un peu le révélateur du degré et du type d'implication réels du personnage vis-à-vis de la communauté. Si typologie il y a, elle sépare les personnages qui restent au bord du gouffre et ceux qui y plongent. La « barranca » est synonyme de l'altérité la plus radicale, du Réel, de la mort. En ce sens, deux groupes de personnages s'opposent : Laruelle et Hugh d'une part puisqu'ils se contentent de rester sur le bord et le Consul et Yvonne d'autre part, qui y plongent puisqu'ils trouvent tous deux la mort. Laruelle apparaît avant les trois autres protagonistes et il est présenté dès les premières pages à la terrasse de l'Hôtel-Casino, depuis laquelle il observe la procession des pénitents, car le livre s'ouvre le jour des morts. Sur cette terrasse se trouve un parapet qui sépare Laruelle des pénitents et donc de la réalité de la mort et du deuil. Le « parapet » est évoqué dès la deuxième page et les raquettes de Laruelle et de son partenaire, le docteur Vigil, y trônent comme pour signaler leurs préoccupations placides : « **their racquets [...] lay on the parapet before them** » (UV, p. 4). Puis la figure du parapet devient insistante (UV, p. 5,

⁸⁴⁸ « The dislocation of the self within society is recapitulated, reenacted, reconsidered, in the dislocation of character within modernist forms. And yet part of what makes these novels so tense and nervous is that they pursue their formal disruptions of character even as they so often sustain nostalgic longing for a whole self », *Ibid.*, p. XII.

⁸⁴⁹ Nick Wilkinson, « *The Novel and a Vision of the Land* », dans C. D. Narasimhaiah (éd.), *Awakened Conscience: Studies in Commonwealth Literature*, New Delhi : Sterling, 1978, p. 191.

⁸⁵⁰ Gass, *The World within the Word*, op. cit., p. 31.

⁸⁵¹ *Ibid.*, p. 31.

p. 7) et elle est associée à la contemplation du paysage environnant ainsi qu'aux souvenirs qu'a Laruelle du Consul et de sa mort tragique. Il se décide alors à s'approcher de la « barranca » et le parapet refait surface avec des connotations inquiétantes. Cette réapparition de la figure du parapet est néanmoins dévalorisée par l'attitude de Laruelle : c'est un poseur accoudé nonchalamment sur le parapet, et fumant tranquillement, ainsi qu'un voyeur qui se contente de surimposer ses propres repères et images de référence plutôt que de chercher à voir le « fond » du gouffre :

He was approaching the little bridge over the barranca, the deep ravine. Halfway across the bridge he stopped; he lit a new cigarette from the one he'd been smoking, and leaned over the parapet, looking down. It was too dark to see the bottom, but: here was finality indeed, and cleavage! Quauhnahuac was like the times in this respect, wherever you turned the abyss was waiting for you round the corner. Dormitory for vultures and city Moloch! When Christ was being crucified, so ran the sea-borne, hieratic legend, the earth had opened all through this country, though the coincidence could hardly have impressed anyone then! (UV, pp. 15-16).

Dans ces quelques lignes de monologue intérieur dont les marqueurs syntaxiques sont l'adverbe « indeed », le point d'exclamation et la rupture de construction introduite par les deux points (« ***It was too dark to see the bottom, but: here was finality indeed, and cleavage!*** »), Laruelle affirme qu'il ne peut voir le fond du ravin et lui substitue une série de comparaisons : analogie avec le temps (« like the times »), avec le dieu Moloch ou encore la Crucifixion. La position de Hugh est elle aussi parodiée par la même pose au dessus de la « barranca », une cigarette à la main : « ***Hugh put one foot up on the parapet and regarded his cigarette that seemed bent, like humanity, on consuming itself as quickly as possible.*** » (UV, p. 101). Sachant que Hugh vient d'évoquer l'un de ses amis parti aider les loyalistes en Espagne, et présumé disparu, voir décédé, la trivialité de l'analogie vie/cigarette semble pour le moins désinvolte, sinon tout-à-fait déplacée. Elle souligne ainsi la véritable position subjective de Hugh, un voyeur qui se place au bord du gouffre avec un détachement de dandy. D'ailleurs, lorsqu'Yvonne lui demande s'il a l'intention de retourner faire la guerre d'Espagne, il lui répond que non, et dans le même temps, il jette sa cigarette au fond du ravin et le lecteur ne peut s'empêcher de voir dans l'attitude de Hugh un écran de fumée, au propre et au figuré, puisqu'il se désintéresse tout-à-fait, finalement, de ce qui se trouve au fond du ravin, au coeur de la guerre civile :

“Hugh, you're not thinking of going back to Spain now are you, by any chance ?” Hugh shook his head, laughing : he meticulously dropped his ravaged cigarette down the ravine. “Cui bono ? To stand in for the noble army of pimps and experts, who've already gone home to practice the little sneers with which they propose to discredit the whole thing—the first moment it becomes fashionable not to be a communist fence. (UV, p. 102)

A l'inverse, le Consul est celui qui est sur le point de tomber et qui finit par tomber dans le ravin. Il le dit dans sa lettre à Yvonne lorsqu'il lui demande si elle l'imagine en équilibre instable au dessus d'un gouffre affreux :

Or do you find me between Mercy and Understanding, between Chesed and Binah (but still at Chesed)—my equilibrium, and equilibrium is all, precarious—balancing,

teetering over the awful unbridgeable void, the all-but-unretraceable path of God's lightning back to God? (UV, p. 39).

Yvonne le perçoit d'ailleurs comme prêt à basculer dans l'abîme : « ***you are walking on the edge of an abyss where I may not follow*** » (UV, p. 346). Tout au long du roman, il est symboliquement sur une trajectoire tangentielle qui lui permet de côtoyer la mort. Ainsi, certaines images et motifs qui semblent border l'intrigue principale l'informent en sous-main comme celle du cheval et de l'indien qui relie à la fois la mort de l'indien, celle d'Yvonne et enfin celle du Consul. De même, le motif récurrent de la tortue gisant dans son propre sang est comme la marge mortifère du parcours des personnages. Suite à l'épisode où le Consul perd ses papiers et affaires personnelles lors d'un tour sur la « Máquina infernal », un discours sur les marges du signifié explicite vient parasiter l'image trop lisse d'un parcours, d'une intrigue maîtrisée avec en point d'orgue cette image de la tortue agonisant :

It was seven minutes past two by his watch. And he was cold stone sober now. [...] He placed a small stone upon the child's exercise book. [...] He got a glimpse through the boards of the man still half way up the slippery pole, neither near enough to the top nor the bottom to be certain of reaching either in comfort, avoided a huge turtle dying in two parallel streams of blood on the pavement outside a sea-food restaurant, and entered El Bosque with a steady gait, as once before, similarly obsessed, at a run [...] The Terminal Cantina El Bosque, however, seemed so dark that even with his glasses off he had to stop dead... (UV, p. 225, c'est moi qui souligne)

Le motif de la tortue vient contredire l'impression d'un « pas calme et mesuré » (« steady gait »), lui ajouter une marge d'hésitation et d'inquiétante étrangeté qui confirme le double sens des expressions dans tout le passage qui semblent comme doublées d'une marge d'incertitude où vient se glisser le Réel le plus radical, la mort : « cold stone sober », « placed a stone », « terminal Cantina », « stop dead ». Ces expressions figées voient leur métaphoricité réactivée avec des connotations mortifères insistantes, ce qui permet de « franger » le discours aux marges des mots d'une aura d'inquiétante étrangeté. Ceci est d'autant plus net que l'une des scènes phares du roman est celle de la « retraite de pierre » (« stone retreat », UV, p. 294) comme nous l'avons vu plus haut⁸⁵². L'image de la tortue est par ailleurs présentée dans une autre marge du livre que constitue le poème qui lui est dédié, « For Under the Volcano », dans lequel elle vient clôturer la première strophe, c'est-à-dire là encore la compléter en une marge sinistre : « A tilted turtle dying slowly on the stoop ». Dans les pages qui précèdent la mort d'Yvonne, le texte de *Under the Volcano* est pareillement envahi par des figures liminales, c'est-à-dire des figures du seuil au sens propre, explicites, ou bien encore des figures liminales en un sens figuré, c'est-à-dire à peine perceptibles. Yvonne et Hugh arrivent ainsi au restaurant El Popo qui a tous les attributs du « Seuil » :

American cars stood outside the restaurant ranged before the cul-de-sac at the edge of the jungle, giving the place something of the withdrawn, waiting character that pertains to a border at night, and a border of sorts there was, not

⁸⁵² Cette scène a effectivement été analysée en détail pour sa valeur dialogique (cf supra, p. 319) et sa signification symbolique (cf supra, p. 388).

far from here, where the ravine, bridged away to the right on the outskirts of the old capital, marked the state-line. On the porch, for an instant, the Consul sat dining quietly by himself. But only Yvonne had seen him. (UV, p. 324, c'est moi qui souligne)

La lisière (« edge »), la frontière (« border », « state-line »), la périphérie (« outskirts ») ou encore le « porche » sont autant de figures du Seuil. Le point de vue est ici celui d'Yvonne et le fait qu'elle croie apercevoir le Consul n'est pas innocent même si, lorsqu'elle et Hugh arrivent au porche, le Consul ne s'y trouve pas. Le restaurant El Popo est un lieu frontière entre vie et mort comme le disait le Consul : « **She gazed round the El Popo, a soulless draughty death that ticked and groaned, as Geoff himself once said—a bad ghost of an American roadhouse** » (UV, p. 326). Or, lorsque Hugh y accède avec Yvonne il occulte cette figure du seuil par sa guitare :

Hugh put the case [his guitar's] on the parapet. [...] “What do you want a guitar for? [...] Yvonne said. [...] “Why did you say it would be a good idea to get tight?” Yvonne was asking over the new mescals; then, “What did you get a guitar for?” she repeated. “To sing with. To give people the lie with maybe.” “What are you so strange for, Hugh? To give what people what lie? Hugh tilted back his chair until it touched the parapet behind him, then sat like that, smoking, nursing his mescal in his lap. (UV, pp. 327-328)

Une fois de plus la figure du seuil, ici le « parapet », est démonétisée avec Hugh puisque ses connotations tragiques et mortifères disparaissent derrière celles, plus rassurantes, de la musique et de l'alcool (« guitar », « get tight »). S'il dépose sa guitare sur le rebord du « parapet » puis le frôle en se balançant sur sa chaise, il donne à nouveau une image infantile puisque le mouvement de balancier évoque le bercement d'un enfant de même que l'emploi du verbe « nurse ». Fumer, boire, jouer de la guitare, autant d'activités nombrilistes qui ne l'amènent pas à un rapport authentique avec la réalité. A l'inverse, lorsqu'Yvonne est présentée un peu plus loin dans un mouvement de balancier sur le haut d'un tronc qu'elle était en train d'escalader, elle glisse et tombe véritablement de l'autre côté, c'est-à-dire métaphoriquement du côté de la mort, puisque cette chute correspond à l'arrivée du cheval qui la piétine à mort : « **slipping, she tried to regain her balance, slipped again and pitched forward.** » (UV, p. 335). Cette mort est par ailleurs précédée quelques paragraphes plus haut d'une nouvelle évocation du « porche » de l'esprit (UV, p. 334). Les figures du seuil sont donc dans *Under the Volcano* des figures qui permettent d'évaluer le degré d'implication réelle des personnages vis-à-vis du monde qui les entoure et de l'altérité en général. Si l'on peut être tenté de voir dans la démarche jusqu'au-boutiste du Consul et le destin tragique d'Yvonne une implication plus noble et plus authentique, il n'en reste pas moins qu'il s'agit tout autant de démission vis-à-vis du Réel et de l'admission teintée d'une indulgence coupable de la pulsion de mort. Le Consul ne clame-t-il pas haut et fort que le courage suprême pourrait consister en cette « admission-démission » totale ? « **What if courage implied admission of total defeat [...] that one couldn't swim, [...] into a sanatorium ?** » (UV, p. 205). Dans le passage de la préposition « of » à la préposition « into », se glisse une *marge* d'incertitude et d'ambiguïté qui permet à la pulsion de mort de se glisser. Ce décalage imperceptible construit un discours sur la *tangente* du récit principal qui permet l'expression d'un tel rapport à la mort. Dans les récits de Conrad, il nous sera aussi loisible de montrer

combien le discours de la *marge* et celui de la *mort* sont proches.

Dans *Heart of Darkness*, nul lieu ne semble trouver grâce aux yeux de Marlow puisque Bruxelles, ce « sépulcre blanchi », est le centre nerveux du système d'exploitation impérialiste et que les avant-postes, les « stations » dirigées par les fonctionnaires belges, n'en sont que le prolongement. Quant à l'espace aux marges de la machine colonialiste, la « wilderness », elle est réifiée et son « organicité » semble factice. Elle n'est pas une véritable alternative au sens où elle semble fétichisée. Vincent Pecora reproche d'ailleurs à Conrad d'imaginer un tel espace authentique sur les marges de la culture impériale, puisque, dit-il, c'est aussi une fin de non recevoir au sens où cela suggère que le système n'est pas réformable de l'intérieur :

The real pathos of Conrad's work [...] lies in the mystification it produces in attempting to find some space of the genuine on the margins of an imperial culture. Though his narrators would appear to oppose that centralized authority, the marginality they assume is itself merely an imperialist ruse as those narrators confront, and ideologically recuperate, the contradictions of their own experience⁸⁵³.

L'ironie omniprésente de Conrad semble sournoisement éroder toute tentative ou prétention de résistance à l'impérialisme. A force de déconstruire l'identité pour finir par y voir un simple effet de structure, il devient difficile d'imaginer un lieu que le système symbolique dominant, ici l'impérialisme, ne viendrait pas naturellement coloniser : « ***Conrad's ubiquitous irony is treacherous precisely because it threatens to leave him little more than a forgotten atoll to stand upon*** »⁸⁵⁴. Vincent Pecora souligne ici le paradoxe essentiel qui travaille de l'intérieur la figure de la marge : élément de possible remise en cause d'une idéologie et d'un langage figés et monologiques, elle peut aussi dévaloriser toute démarche de résistance en l'isolant comme manifestation *marginale* et isolée et donc vouée à l'échec. Néanmoins, la figure de la marge permet d'accorder à l'altérité un espace de déploiement qui ne soit pas récupéré entièrement par le système et le discours impérialistes. Dans *Heart of Darkness*, il est beaucoup question de seuils (« threshold », « edge »), ces « figures d'extension » dont parle le critique Michael Levenson :

Here then is a second way to understand the crux of character: to cast it in terms of the end, the limit, the threshold, the edge, the border. Alongside the figures of penetration and invasion the tale offers these figures of extension, a reaching towards some distant point on the limit of experience⁸⁵⁵.

Ces figures de la marge s'attachent à élucider ou du moins à approcher de l'altérité radicale de Kurtz. Une telle entreprise n'est possible que sur le mode de la tangente et de « l'extension » afin de ne pas courir le risque de réifier et de figer sa différence. D'autant que si cette position en marge semble évidente pour chaque individu qui se considère lui-même, elle ne l'est pas de manière aussi claire pour autrui, que je tends à identifier à

⁸⁵³ Vincent Pecora, *Self and Form in Modern Narrative*, Baltimore : Johns Hopkins University Press, 1989, p. 121.

⁸⁵⁴ *Ibid.*, p. 144.

⁸⁵⁵ Levenson, *A Genealogy of Modernism*, *op. cit.*, p. 6.

sa « frontière extérieure » :

Je ne loge en entier dans aucun cadre extérieur susceptible de me contenir. Je me trouve, pour ainsi dire, sur la tangente par rapport à tout cadre donné. L'espace qui m'est donné tend vers un centre intérieur a-spatial ; en l'autre, tout tend à occuper son propre donné spatial⁸⁵⁶. L'activité esthétique qui se déploie toujours aux frontières (la forme est une frontière) d'une vie vécue par le dedans, là où cette vie est tournée vers le dehors, là où elle prend fin (la fin du sens, de l'espace et du temps) et où commence une autre vie, celle où s'étend, inaccessible à elle-même, la sphère d'activité de l'autre⁸⁵⁷.

Or Marlow respecte la position tangentielle d'autrui et de Kurtz en particulier lorsqu'il le décrit sur le mode de l'extension et de la marge : « [...] *the heavy, mute spell of the wilderness [...] had driven him out to the edge of the forest, to the bush [...] this alone had beguiled his unlawful soul beyond the bounds of permitted aspirations* . » (HD, p. 107, c'est moi qui souligne). Ici Kurtz est présenté comme ne logeant pas entier dans « aucun cadre extérieur susceptible de [le] contenir » : il a dépassé les limites ou frontières des aspirations permises par le système colonialiste (« *beyond the bounds of permitted aspirations* »). Il est à la fois au bord de la forêt (« *the edge of the forest* ») et au bord du campement. De même, les liens qui relient Marlow à Kurtz ne sont pas définis comme une frontière qui pourrait être tracée mais comme du domaine de l'au-delà du langage (« *beyond* »), de l'indicible : « [...] *the foundations of our intimacy were being laid—to endure—to endure—even to the end—even beyond.* » (HD, p. 107). Il dit admirer le fait que Kurtz ait eu le courage de plonger son regard dans un gouffre, de franchir le « seuil » du visible et du symbolique (« *we step over the threshold of the invisible* ») :

True, he had made that last stride, he had stepped over the edge, while I had been permitted to draw back my hesitating foot. And perhaps in this is the whole difference; perhaps all the wisdom, and all truth, and all sincerity, are just compressed into that inappreciable moment of time in which we step over the threshold of the invisible. (HD, p. 113)

En cela même que le discours de Marlow ne prétend pas « récupérer » entièrement et sans reste la voix et la position subjective de Kurtz, c'est un récit « éthique » qui respecte l'altérité. L'éthique de l'écriture conradienne consisterait alors à « franchir le seuil de l'invisible » pour aller voir du côté de la « part d'ombre qui retire l'homme à lui-même »⁸⁵⁸. Si les personnages sont présentés en marge, sur le seuil, sur une tangente, leur position subjective est toujours celle de l'entre-deux et du jeu entre diverses positions ou places. L'espace de prédilection n'est plus seulement celui de la *faille* et de la *marge* mais aussi de l'entre-deux et du *jeu*.

⁸⁵⁶ Mikhaïl Bakhtine, *Esthétique de la création verbale*, Paris : Gallimard, 1984, (©Éditions « Iskoustvo », Moscou, 1979), p. 59.

⁸⁵⁷ *Ibid.*, p. 98.

⁸⁵⁸ « [...] c'est la réflexion, c'est la prise de conscience, c'est l'élucidation du silencieux, la parole restituée à ce qui est muet, la venue au jour de cette *part d'ombre* qui retire l'homme à lui-même, c'est la réanimation de l'inerte, c'est tout cela qui constitue à soi seul le contenu et la forme de l'éthique. » (cf supra, note 530)

011V. L'entre-deux ou l'avènement du jeu: rythme, gramme, différance

Le signifié y fonctionne toujours déjà comme un signifiant. La secondarité qu'on croyait pouvoir réserver à l'écriture affecte tout signifié en général, l'affecte toujours déjà, c'est-à-dire d'entrée de jeu. Il n'est pas de signifié qui échappe, éventuellement pour y tomber, au jeu des renvois signifiants qui constitue le langage. L'avènement de l'écriture est l'avènement du jeu [...].⁸⁵⁹

a.011Conrad : l'ancre et la plume

Le narrateur conradien ainsi que l'écrivain Conrad sont partagés entre ce que M. Maisonnat appelle d'une belle formule la « tentation de l'ancre » qui vise à « **ancrer le sujet dans la réalité en niant la médiation du langage** »⁸⁶⁰ et la nécessité de la plume qui représente à l'inverse la médiation et l'énonciation⁸⁶¹, c'est-à-dire entre d'une part, la tentation d'un nouage figé entre signifiant et signifié et référent et d'autre part, le souhait de dénouer ce lien pour laisser émerger le désir inconscient du sujet. C'est à ce deuxième niveau qu'intervient la dimension de jeu au sens où l'on dit par exemple qu'un navire « joue » sur son ancre :

Le mot jeu évoque enfin une idée de latitude, de facilité de mouvement, une liberté utile, mais non excessive, quand on parle de jeu d'un engrenage ou quand on dit qu'un navire joue sur son ancre. Cette latitude rend possible une indispensable mobilité⁸⁶².

Dans les romans de Conrad, ces deux conceptions se côtoient de manière contradictoire et ceci d'autant plus que les affirmations de l'auteur dans ses essais et lettres divers semble prôner une pratique qui n'est pas la sienne dans ses ouvrages de fiction. Ainsi, il oppose le langage des marins, un langage qui ancre les significations et les signifiés dans les signifiants, à un langage qui les laisse dériver. Dans *The Mirror of the Sea*, il se plaint de la désinvolture avec laquelle les journalistes utilisent les termes techniques. Il prend l'exemple de l'expression « jeter l'ancre » (« cast anchor ») qu'il juge impropre du fait qu'on ne jette jamais l'ancre mais qu'on la laisse tomber :

Your journalist, whether he takes charge of a ship or a fleet, almost invariably

⁸⁵⁹ Jacques Derrida, *De la grammatologie*, Paris : Minuit, 1967, 445p., p. 16.

⁸⁶⁰ Claude Maisonnat, « L'ancre contre la plume : l'écriture double de Joseph Conrad », *CREA*, n° spécial, *Mélanges conradiens*, Grenoble : Université Stendhal, 1992, p. 27.

⁸⁶¹ *Ibid.*, p. 31.

⁸⁶² Roger Caillois, *Les jeux et les hommes, Le masque et le vertige*, Paris : Galimard, 1967 (©1958), p. 14.

« casts » his anchor. Now, an anchor is never cast, and to take a liberty with technical language is a crime against the clearness, precision, and beauty of perfected speech⁸⁶³.

A l'inverse, lorsqu'il décrit l'émergence du premier livre et donc des premiers mots, il est intéressant de noter qu'il n'est pas question d'une intention déterminée et donc d'un signifié que l'on chercherait à traduire par un signifiant unique et évident mais bien d'une pulsion qui reste inexploitée, et donc d'un signifié en suspens :

In the career of the most unliterary of writers, in the sense that literary ambition had never entered the world of his imagination, the coming into existence of the first book is quite an inexplicable event. In my own case I cannot trace it back to any mental or psychological cause which one could point out and hold to. [...] The pen at any rate was there, and there is nothing wonderful in that⁸⁶⁴.

Nulle « cause mentale ou psychologique » ne vient expliquer la prise du stylo contrairement à la métaphore de l'ancre qui suppose une intention « claire, précise et belle » comme le langage qui doit en rendre compte. La plume (ici « pen » ou « stylo-plume »), au lieu de nouer signifiant et signifié irrémédiablement, est une figure de l'écartèlement, un bec dont la béance ouvre sur l'« inefficacité » (« gaping inefficient beak ») et l'échec (« abandoned attempts ») :

And I too had a pen rolling about somewhere—the seldom-used, the reluctantly-taken-up pen of a sailor ashore, the pen rugged with the dried ink of abandoned attempts, of answers delayed longer than decency permitted, of letters begun with infinite reluctance and put off suddenly till next day—till next week as likely as not ! The neglected, uncared-for pen, flung away at the slightest provocation, and under the stress of dire necessity hunted for without enthusiasm [...] Or it might even be resting delicately poised on its point by the side of the table-leg, and when picked up show a gaping inefficient beak which would have discouraged any man of literary instincts⁸⁶⁵.

La plume ne cesse ici de « jouer sur son ancre » au sens où elle est synonyme d'errance : elle roule quelque part (« rolling about somewhere »), elle vole dans les airs (« flung away »), elle est en équilibre sur le bord de la table (« poised on its point by the side of the table-leg »). On a d'ailleurs l'impression que Conrad décrit ici le même mécanisme que celui du « fort-da » analysé par Freud. Ce dernier y voyait un jeu structurant dans la formation de l'enfant qui s'amuse avec la bobine de fil, métaphore d'une mère qui s'absente puis revient, mais aussi de la nécessaire acceptation de la perte et de l'absence comme nécessaire à l'accès au symbolique. Cette acceptation se fait à la condition du meurtre de la Chose, du premier objet de désir, soit la mère, qui est alors remplacé par l'« objet a »⁸⁶⁶, ici le stylo. Le jeu du romancier reproduirait ce jeu de l'enfant de 18 mois

⁸⁶³ Joseph Conrad, *The Mirror of the Sea and A Personal Record*, (©The Mirror of the Sea 1906, ©A Personal Record 1912) Londres: Dent Collected Edition, 1946, p. 13.

⁸⁶⁴ *Ibid.*, p. 90.

⁸⁶⁵ *Ibid.*, p. 90.

⁸⁶⁶ L'objet a est un terme lacanien qui désigne l'objet de désir qui vient remplacer la mère dans le désir de l'enfant puis de l'adulte.

lorsqu'il accède justement au langage, jeu entre signifiant et signifié, entre signifié figé et fixé par les règles du langage et signifié de désir. En outre, Conrad affirme que l'art du romancier est le plus « élusif » de tous les arts créatifs au double sens mot, c'est-à-dire à la fois le plus insaisissable et le plus ancré dans le jeu : « **The art of the novelist is simple. At the same time it is the most elusive of all creative arts, the most liable to be obscured by the scruples of its servants and votaries, the one pre-eminently destined to bring trouble to the mind and the heart of the artist.** »⁸⁶⁷ « Élusif » est un terme intéressant du point de vue étymologique puisque l'adjectif vient du verbe latin « eludere » qui signifie à la fois :

1. gagner en jouant, subtiliser
2. éviter en se jouant, esquiver
3. se jouer de⁸⁶⁸.

Être « élusif », c'est donc « se jouer du » contrat linguistique qui consisterait à trouver une réponse précise, « **un signifié central, originaire ou transcendantal** » qui, comme le rappelle Derrida, « **fermerait [...] le jeu qu'il ouvre et rend possible** »⁸⁶⁹. Autrement dit, c'est opter pour les jeux de la plume aux dépens de l'ancrage du signifiant dans un « signifié central ». L'art du romancier est de dévoiler cette vérité dernière et pour ainsi dire shakespearienne que la vie est un jeu ou encore une scène de théâtre : « **At the heart of fiction, even the least worthy of the name, some sort of truth can be found—if only the truth of a childish theatrical ardour in the game of life [...]** »⁸⁷⁰. Conrad illustre ici ce que Barthes appelle le « jeu » du texte, comme artefact ludique et comme partition. Le lecteur est invité à jouer avec le livre et à l'interpréter, le « jouer » comme on joue une partition au lieu de la consommer :

« Jouer » doit être pris ici dans toute la polysémie du terme : le texte lui-même joue (comme une porte, comme un appareil dans lequel il y a du « jeu ») ; et le lecteur joue, lui, deux fois : il joue au Texte (sens ludique), il cherche une pratique qui le re-produise ; mais, pour que cette pratique ne se réduise pas à une mimésis passive, intérieure (le Texte est précisément ce qui résiste à cette réduction), il joue le Texte ; [...] Le Texte est à peu près une partition de ce nouveau genre : il sollicite du lecteur une collaboration pratique. Grande novation, car l'oeuvre, qui l'exécute ? (Mallarmé s'est posé la question : il veut que l'auditoire produise le livre⁸⁷¹.)

⁸⁶⁷ Joseph Conrad, « Books », *Notes on Life and Letters*, Londres : Dent, 1926, p. 6.

⁸⁶⁸ Définitions du Gaffiot.

⁸⁶⁹ *L'écriture et la différence*, op. cit., p. 409.

⁸⁷⁰ Joseph Conrad, « Books », op. cit., p. 6.

⁸⁷¹ Roland Barthes, *Le bruissement de la langue*, Paris : Seuil, 1984, 439p., pp. 78-79.

Le « Texte » est en effet, comme « l'art du romancier » pour Conrad, de l'ordre du ludique et de l'élusif, d'autant qu'il a trait à la jouissance qui accompagne toute manipulation du fil signifiant comme de la bobine de fil. Le Texte est « **lié à la jouissance [...] où les langages circulent** » et où donc le désir de l'auteur, du narrateur et du lecteur peuvent circuler :

Le Texte, lui, est lié à la jouissance, c'est-à-dire au plaisir sans séparation. Ordre du signifiant, le Texte participe à sa manière d'une utopie sociale ; avant l'Histoire (à supposer que celle-ci ne choisisse pas la barbarie), le Texte accomplit sinon la transparence des rapports sociaux, du moins celle des rapports de langage : il est l'espace où aucun langage n'a barre sur un autre, où les langages circulent (en gardant le sens circulaire du terme)⁸⁷².

L'indétermination quant à l'interprétation de ce jeu signifiant est soulignée à de multiples reprises dans *Lord Jim*. En effet, tout le roman porte sur le saut malheureux de Jim hors du Patna, simple erreur d'appréciation de « l'un d'entre nous », ou bien à l'inverse preuve tangible de sa non appartenance au groupe désigné par la formulation « l'un d'entre nous ». Cette expression qui revient de manière obsédante dans le roman n'est jamais, à proprement parler, définie précisément : elle est présentée comme allant de soi comme si, au signifiant « one of us »⁸⁷³ correspondaient forcément les signifiés inaliénables de fiabilité, de loyauté et de courage. D'ailleurs, cette expression est à rapprocher de la description stéréotypée de Jim au début du roman : ses qualités sont alors celles du commis maritime (« water-clerk »). En effet, dès le deuxième paragraphe, il n'est plus question du commis maritime Jim mais du commis maritime dans l'absolu dont les propriétés génériques sont alors déclinées : « **To the captain [the water-clerk] is faithful like a friend and attentive like a son, with the patience of Job, the unselfish devotion of a woman, and the jollity of a boon companion.** » (LJ, p. 46). Cette série d'expressions figées noue aussi fermement que possible une série de signifiés entrés dans le code à une catégorie socio-professionnelle. Elle vise à empêcher au maximum le jeu interprétatif. A l'inverse, le procès de Jim et les entretiens avec Marlow tendent à relancer le jeu interprétatif et à montrer dans quelle mesure la stricte adéquation entre signifiant et signifié (ce que Saussure appelle la nature biface du signe) est trompeuse dans la mesure où elle n'est elle-même qu'une règle du jeu symbolique et social mais en aucun cas absolue. Au chapitre VII, lors d'un dîner entre Marlow et Jim, l'expression « one of us » se voit d'ailleurs démonétisée alors même qu'elle entre dans le jeu symbolique du dialogue entre les deux protagonistes. Ainsi, alors que Marlow vient de dire que Jim est « l'un des nôtres », les signifiés se multiplient et s'étoilent :

[Jim] was of the right sort ; he was one of us. He talked soberly, with a sort of composed unreserve, and with a quiet bearing that might have been the outcome of manly self-control, of impudence, of callousness, of a colossal unconsciousness, of a gigantic deception. Who can tell ! From our tone we might

⁸⁷² *Ibid.*, p. 79.

⁸⁷³ Cette expression apparaît au chapitre 5 : « I liked his appearance ; I knew his appearance ; he came from the right place ; he was one of us. He stood there for all the parentage of his kind, for men and women by no means clever or amusing, but whose very existence is based upon honest faith, and upon the instinct of courage. » (LJ, p. 74)

have been discussing a third person, a football match, last year's weather. (LJ, p. 100)

Alors que le premier qualificatif correspond tout-à-fait au stéréotype du marin maître de ses mots et de ses émotions (« ***a quiet bearing that might have been the outcome of manly self-control*** »), les suivants sont en totale contradiction avec le code de conduite associé à la caste des marins (« impudence », « callousness », « colossal unconsciousness », « gigantic deception »). Bien que la première phrase semble tout droit sortie du domaine du code avec des assertions à la troisième personne du singulier (« [Jim] was of the right sort ; he was one of us ») et la suggestion de l'existence de classes, de catégories bien définies, l'irruption du modal « might » fait entrer la narration dans un domaine non plus définitoire mais subjectif et incertain. Il est d'ailleurs intéressant de noter que Marlow choisit ici le modal le plus indéterminé qui soit quant à l'assertion puisque might marque l'équipossibilité et donc l'indécidabilité entre les interprétations proposées. Le jeu interprétatif est par conséquent ici incontrôlable et incontrôlé. Plus loin, c'est Jim qui utilise l'expression inverse « one of them » pour référer à ses complices dans le « crime » : « ***He discovered at once a desire that I should not confound him with his partners in –crime, let us call it. He was not one of them; he was altogether of another sort. I gave no sign of dissent.*** » (LJ, p. 101). L'expression « one of them » est vraisemblablement la transposition directe des propres mots de Jim alors que l'incise « his partners in –crime, let us call it » vient du point de vue de Marlow car il est peu probable que Jim parle de « crime » quant à lui. Ici encore le jeu interprétatif se met en place et Marlow remarque ironiquement qu'il ne sait pas si Jim « joue » sur les mots, s'il « joue » la comédie ou s'il croit vraiment être différent de ses comparses comme en témoigne la suite du passage :

I had no intention, for the sake of barren truth, to rob him of the smallest particle of any saving grace that would come in his way. I didn't know how much of it he believed himself. I didn't know what he was playing up to—if he was playing up to anything at all—and I suspect he did not know either ; for it is my belief no man ever understands quite his own artful dodges to escape from the grim shadow of self-knowledge. (LJ, p. 102)

Marlow voit dans le discours de Jim un jeu possible sur l'identité et la connaissance de soi. Lorsque Jim affirme ne pas s'être senti visé quand Marlow avait prononcé le mot de « roquet » puisque d'après lui, sa vertu intrinsèque, son identité n'avaient rien à voir avec l'accident du Patna et son saut par dessus bord, Marlow fait la remarque suivante :

'It was solemn, and a little ridiculous too, as they always are, those struggles of an individual trying to save from the fire his idea of what his moral identity should be, this precious notion of a convention, only one of the rules of the game, nothing more, but all the same so terribly effective by its assumption of unlimited power over natural instincts, by the awful penalties of its failure. (LJ, p. 103)

Avec ce commentaire ironique, Marlow insiste sur le désir de garder les apparences d'une identité morale noble et idéale qui n'est pour lui qu'un jeu, rien de plus. *Lord Jim* explore donc systématiquement l'espace de jeu, la faille entre les identifications imaginaires (« his idea of what his moral identity should be ») et la réalité du jeu symbolique et social qui n'admet que des positions de sujet qui peuvent évoluer. Cette observation de Marlow est ici bien proche des conceptions de Conrad qui affirmait : « ***If we are « ever***

becoming–never being » *then I would be a fool if I tried to become this thing rather than that ; for I know well that I never will be anything.* »⁸⁷⁴ Lord Jim dissèque un hiatus entre un personnage, Jim, qui pense simplement avoir mal joué ou à contre-temps, et une société qui le juge sur cet acte unique comme représentatif de son identité et de son essence pourrait-on dire. *Heart of Darkness* analyse une autre forme de comédie sociale et de jeu qui est celui de l'impérialisme où derrière les grandes déclarations de principe, c'est une farce qui se joue. C'est aussi un jeu sans enjeu autre que le profit où tous les nobles signifiants sont alors contaminés par un désir d'exploitation comme nous avons essayé de le montrer ailleurs dans un article consacré à l'étude du discours impérialiste⁸⁷⁵. Si chez Conrad l'ancre et la plume rivalisent d'influence dans un jeu de bascule entre signifiant, signifié et position de sujet, chez Lowry les liens entre signifiant, signifié et position de sujet sont ou bien plus rigides ou au contraire au bord de l'éclatement le plus total, et la métaphore de la toile d'araignée en est alors une figure spatiale des plus éclairantes.

b.011 Lowry : le jeu arachnéen du signifiant

Under the Volcano est un roman arachnéen ou encore histologique⁸⁷⁶ au sens où il est tissé de multiples fils, notamment de références intertextuelles variées et de nombreux échos intratextuels. Ces différents fils qui se tissent entre eux forment une trame, un étoilement paradoxal qui tend d'une part à confirmer l'impression d'un roman d'obédience tragique, la chronique d'une mort annoncée, et d'autre part, à l'inverse, une forme de déperdition de tout déterminisme, voire même de toute identité. Le roman hésite entre une mécanique tragique telle que la conçoit l'esprit paranoïaque du Consul et, par ailleurs, les lignes de fuite ménagées par un étoilement « involontaire », « aléatoire », les jeux de mots et jeux intertextuels faisant alors exister des « systèmes » d'interprétation concurrents, contradictoires, et ceci, simultanément. D'un côté, un jeu du signifiant réduit à illustrer l'étoilement centripète du roman autour d'une vision paranoïaque du monde comme tracé et tissé à l'avance, comme ce fil qui n'aurait plus qu'à se déployer selon une mécanique qui exclut toute possibilité de jeu, de liberté, de choix et l'on retrouve ici la thématique d'un système fasciste qui détient tous les fils et tisse sa toile autour des personnages. D'autre part, un jeu du signifiant qui tourne en roue libre et amène la prolifération d'autres réseaux concurrents qui au contraire relancent le jeu signifiant et interprétatif.

⁸⁷⁴ Lettre de Joseph Conrad à Edward Garnett, datée du 23/24 mars 1896 (Frederik Karl et Laurence Davies [éds.], *The Collected Letters of Joseph Conrad*, op.cit., p. 268).

⁸⁷⁵ « *Heart of Darkness* : Jeu et enjeu », *L'époque conradienne*, 1998, vol. 24, pp. 113-132.

⁸⁷⁶ Jacques Derrida parle du « textuel », du « textile » et de « l'histologique ». Il s'intéresse à l'étymologie de l'histologique en soulignant que « istos » signifie à la fois le métier de tisserand, la trame, le tissu ou la toile, et par analogie la toile d'araignée (*La dissémination*, Paris : Seuil, 1972, p. 81). Ces associations seront éclairantes en ce qui concerne l'écriture de *Under the Volcano* qui utilise la métaphore de la toile d'araignée de manière récurrente.

011 Les jeux sont faits : le verrouillage d'une machine grippée, bloquée

Le roman fourmille de symboles évoquant une forme de fatalité tragique, qu'il s'agisse du motif de la toile, de la machine ou encore de la roue : toutes ces images visent à nier que l'homme puisse encore changer la partition de sa destinée, puisse encore en jouer. La fatalité tragique est présente dès le premier chapitre puisqu'il est question de la mort d'un personnage, le Consul, mort exactement un an auparavant, le même jour de novembre, jour des morts au Mexique. Les onze chapitres suivants constituent une analepse qui couvre les douze dernières heures de la vie du Consul. La toile de fond est donc déjà tendue et il ne reste qu'à déployer les fils de l'intrigue pour le lecteur. De plus, le roman est construit sur toute une série de symboles et de présages qui annoncent le dénouement tragique comme les chiens errants, les « pariah dogs », et les hommes aux lunettes noires qui suivent et espionnent le Consul tout au long du roman, détail d'autant plus ironique que le Consul mourra pour avoir été soupçonné d'être un espion lui-même. Les milices fascistes fusillent les espions sans état d'âme comme le rappelle Sanabria peu avant d'exécuter le Consul : « **We shoota de espiders in Mexico** » (UV, p. 371). Alors qu'il vient d'être abattu et que l'on s'apprête à jeter son corps dans le ravin, le Consul se rappelle un dialogue entre sa femme et son frère Hugh, qui a été l'amant de sa femme :

He was [...] setting out with Hugh and Yvonne to climb Popocatepetl. Already they had drawn ahead. "Can you pick bougainvillea ?" he heard Hugh say, and, "Be careful," Yvonne replied, "it's got spikes on it and you have to look at everything to be sure there's no spiders." "We shoota de espiders in Mexico," another voice muttered. (UV, p. 374)

Le jeu, l'espace qui existe a priori entre les deux signifiés de « spider » et « espider » est ici comblé par la similarité entre les deux signifiants que seule une lettre distingue. L'assonance permet de faire ressortir un sème commun, celui de la trahison, celle de Hugh et d'Yvonne dont la conversation fait pressentir au Consul une possible trahison et celle des milices fascistes à la poursuite d'espions (« espiders ») réels ou imaginaires. En cela, le jeu sur les mots a tout d'un raccourci paranoïaque, c'est-à-dire l'attribution d'un signifié agressif au détour de n'importe quel signifiant, l'araignée (« spider ») ou l'espion (« espider »). Comme le souligne Deleuze⁸⁷⁷, le paranoïaque essaie de contrôler le glissement du signifié sous le signifiant, glissement qui est particulièrement marqué chez tous les psychotiques, par le nouage d'un grand nombre de signifiants autour d'un signifié, toujours le même, celui de la colère ou ici plutôt celui de la trahison et de la persécution. La chaîne signifiante rapproche ici deux signifiés a priori sans rapport et pourtant l'interprétation paranoïaque les fait se rapprocher au détour d'une assonance. L'araignée/« spider » évoque la toile qui est une image privilégiée du paranoïaque qui voit

⁸⁷⁷ « Le régime signifiant du signe (le signe signifiant) a une formule générale simple : le signe renvoie au signe, et ne renvoie qu'au signe à l'infini. [...] Aussi le paranoïaque participe-t-il à cette impuissance du signe déterritorialisé qui l'assaille de tous côtés dans l'atmosphère glissante, mais il accède d'autant plus au surpouvoir du signifiant, dans le sentiment royal de la colère, comme maître du réseau qui se répand dans l'atmosphère. Régime despotique paranoïaque : ils m'attaquent et me font souffrir, mais je devine leurs intentions, je les devance, je le savais de tout temps, j'ai le pouvoir jusque dans mon impuissance, « je les aurai ». » (Gilles Deleuze, *Mille Plateaux*, Paris : Minuit/ Critique, 1980, p. 142).

dans chaque signe une confirmation d'un monde qui resserre son étau autour de lui, de même que l'espion correspond à une image de l'autre comme tissant ses fils autour du Consul. Cette emprise de la toile et du destin sur les personnages est illustrée par une autre image récurrente, celle de la machine. Dans sa lettre à Jonathan Cape, Lowry insiste sur cette mécanique bien huilée et prédéterminée en précisant que son roman est une sorte de machine et que celle-ci fonctionne d'ailleurs parfaitement : « **The novel [...] can even be regarded as a sort of machine : it works too, believe me, as I have found out** »⁸⁷⁸. L'idée de déroulement mécanique correspond à celle d'un dispositif tragique prêt à écraser les personnages. Une image privilégiée de la machine est celle de la roue, qu'il s'agisse du manège dénommé la « Máquina Infernal » (qui apparaît dans le roman de manière récurrente) ou de la métaphore structurelle de la roue comme forme du roman. Lowry compare effectivement le mouvement de son livre à celui d'une roue :

[T]he form of the book [...] is to be considered like that of a wheel, with twelve spokes, the motion of which is something like that, conceivably, of time itself⁸⁷⁹. **This wheel [...] can be seen simply in an obvious movie sense as the wheel of time whirling backwards until we have reached the year before and Chapter 2 [...]**⁸⁸⁰.

Cette roue est celle d'un temps déjà révolu qu'il s'agit de déployer pour le lecteur/spectateur. *Under the Volcano*, c'est donc une machine tragique « remontée à bloc » qui ne laisse aucune aire de jeu aux personnages.

Cette fatalité tragique se traduit par deux autres métaphores récurrentes, celles du livre et du film. En tant qu'artefacts intertextuels, le livre et le film devraient introduire du jeu dans cette mécanique trop bien huilée et pourtant, là encore, les jeux intertextuels et intratextuels servent ici à renforcer l'impression de destin tragique et d'interprétation paranoïaque du monde. D'ailleurs, un critique de Lowry souligne l'image récurrente du monde/livre qui fait du destin de chaque personnage une ligne déjà tracée dans le Grand livre du monde : « [...] **Lowry never really attempts to refute the paranoid notion that the world is a giant book written about us and containing our destiny [...]** »⁸⁸¹. Il rappelle aussi cette observation du biographe de Lowry, Douglas Day, qui remarquait que ce dernier voulait voir en toute chose un signe, une signification :

[Lowry] had in him that which prohibited him from stopping at the thing in itself ; the thing had to mean, had to relate to another thing, and so on, until order and symmetry were lost in a maze of arcane correspondences and brilliant conceits⁸⁸².

⁸⁷⁸ Lowry Malcolm, « Letter to Jonathan Cape », *Under the Volcano*, Londres : Penguin, 1962, 416p, p. 17.

⁸⁷⁹ *Ibid.*, p. 18.

⁸⁸⁰ *Ibid.*, p. 23.

⁸⁸¹ Patrick A. McCarthy, « The world as Book, the Book as Machine : Art and Life in Joyce and Lowry », *Joyce/ Lowry, Critical Perspectives*, p. 151.

⁸⁸² Douglas Day, *Malcolm Lowry : A Biography*, New York : Oxford University Press, 1973, p. 274.

Nombre de références à d'autres oeuvres confirment l'idée d'un destin du Consul tout tracé. Les allusions intertextuelles à *Faust* ou encore à la *Divine Comédie* par exemple, soulignent le dénouement tragique. Pour ce qui est de la *Divine Comédie*, les références sont celles qui se rapportent à *L'Enfer* et non au *Purgatoire* ou au *Paradis*. Lowry avait prévu de calquer sa trilogie *Under the Volcano*, *Lunar Caustic* et *In Ballast to the White Sea* sur la trilogie de Dante, le *Volcan* correspondant à *L'Enfer*. Or, le manuscrit de *In Ballast to the White Sea* qui devait correspondre au troisième volet, le Paradis, a véritablement brûlé comme pour confirmer Lowry dans sa vision tragique, voire paranoïaque du monde ! Un autre avatar du livre dans le roman et cette fois-ci sur un plan intratextuel est l'annuaire téléphonique que le Consul feuillette chez son ami Laruelle : il y trouve des signes de son destin, le chiffre infernal 666 mais aussi les noms de Zuzugoitea et de Sanabria, les représentants des milices fascistes qui précipiteront sa perte. Le livre, c'est donc le manuscrit d'une vie conçue comme menant vers la mort, comme « être pour la mort » pour parler en termes heideggeriens : Lowry disait d'ailleurs que la mort était le manuscrit de la vie⁸⁸³. L'utilisation du film est tout aussi prémonitoire d'une fin tragique, qu'il s'agisse du film *Les mains d'Orlac* ou encore *Le Destin d'Yvonne Griffaton*⁸⁸⁴. Le livre et le film sont des avatars de ce manuscrit de la vie qu'est la mort et il ne reste plus au lecteur qu'à dérouler les pages du manuscrit ou suivre le déroulement des bobines de film. Paradoxalement, à cette utilisation du jeu intertextuel et narratif comme ce qui oriente le roman vers une fin tragique toute tracée, s'ajoute une autre utilisation des jeux intertextuels dans un sens contraire, vers une interprétation aléatoire, une sorte de jeu qui serait celle d'un roman en roue libre, loin de toute déterminisme attaché à la psychologie des personnages, à leur destin, leur identité ou encore le sens de leur vie et de la situation politique et sociale décrite dans le roman.

011 Une machine qui permet la libre circulation, le jeu

Cette logique d'un étoilement du signifiant qui concourt non plus à conforter notre lecture tragique de l'oeuvre mais à nous ouvrir d'autres pistes de lectures multiples et contradictoires s'inscrit dans ce que Bakhtine appelle un fonctionnement proprement polyphonique et carnavalesque du roman en général et du *Volcan* en particulier. Toutes les conditions sont ici réunies avec ce roman qui se concentre en un jour, celui de la fête des morts, autrement dit, la vie à l'envers, un Consul qui ne l'est plus, des identités qui se brouillent avec une femme, Yvonne, qui est à la fois l'épouse du Consul, la maîtresse de son frère et une femme-enfant, et le frère Hugh qui entretient avec le Consul des relations gémellaires et des relations père-fils. Ce qui nous intéresse ici particulièrement, c'est l'usage qui va être fait des références intertextuelles et des jeux de mots, de ce que nous avons appelé étoilement du signifiant, non pas pour instaurer un discours monologique de la paranoïa et de la tragédie mais au contraire une prolifération de discours et de voix

⁸⁸³ La citation exacte est la suivante : « the idea of death as the accepted manuscript of one's life [...] strikes me as a profound one. ». Il s'agit d'un extrait du projet de « The Voyage that Never Ends » conservé à l'Université de British Columbia à Vancouver, dossier 32, fichier 1, p. 3.

⁸⁸⁴ La référence à ce film en relation avec la fin du roman, où Yvonne meurt piétinée sous les sabots d'un cheval, a été analysée plus haut (cf supra, « Lowry et la double voire multiple exposition »).

concurrentes et contradictoires qui plonge le roman dans une esthétique du jeu, le jeu étant entendu comme prise de distance et espace ménagé par rapport à une machine, à un discours mais aussi le jeu comme jouissance au sens où l'entend Barthes, cette « **possibilité d'une dialectique du désir, d'une imprévision de la jouissance : que les jeux ne soient pas faits, qu'il y ait un jeu.** »⁸⁸⁵.

Le jeu que permet l'étoilement de *Under the Volcano* est avant tout une prise de distance vis-à-vis des règles du jeu propres à certains genres. Alors que pour Butor, « **[I]e jeu de société littéraire est contrôlé par un certain nombre de règles, et c'est cela qui constitue ce que nous appelons, par rapport à la littérature classique, les genres** »⁸⁸⁶, pour Lowry, le jeu consiste justement à ne pas suivre les règles d'un genre unique, de la tragédie en l'occurrence, mais de multiples genres a priori incompatibles. Voici ce qu'il dit de son roman :

It can be regarded as a kind of symphony, or in another way as a kind of opera—or even a horse opera. It is hot music, a poem, a song, a tragedy, a comedy, a farce, and so forth. It is superficial, profound, entertaining and boring, according to taste. It is a prophecy, a political warning, a cryptogram, a preposterous movie, and a writing on the wall. It can even be regarded as a sort of machine: it works too, believe me, as I have found out⁸⁸⁷.

Le jeu littéraire devient alors non plus un jeu sur le respect des règles d'un genre mais un jeu sur la transgression des règles de plusieurs, voire de multiples genres. Butor souligne d'ailleurs lui aussi cette ambiguïté du terme « jeu » lorsqu'il affirme que ce dernier a partie liée avec le carnaval, c'est-à-dire la suspension d'un certain nombre de règles ou leur renversement⁸⁸⁸. L'écriture carnavalesque de Lowry, c'est effectivement un jeu sur les genres et l'identité et notamment sur la lecture tragique que le Consul fait du monde qui l'entoure. La tragédie est un genre qui n'admet pas le jeu entre différentes voix ou différents styles : elle est d'après Bakhtine, un « monostyle » qui exclut donc la « **multiplicité des tons dans le récit** »⁸⁸⁹. Or, il n'y a pas plus dialogique et carnavalesque que *Under the Volcano*. On pourrait lui appliquer la définition que donne Bakhtine des romans carnavalesques et polyphoniques :

Ce qui les caractérise, c'est la multiplicité de tons dans le récit, le mélange du

⁸⁸⁵ Roland Barthes, *Le plaisir du texte*, Paris : Seuil/ Points Essais, 1973, p. 11.

⁸⁸⁶ Michel Butor, « La littérature et le jeu » dans Berchtold J., Lucken C., Schoettke S. (éds.) *Désordres du jeu. Poétiques ludiques*, Genève : Librairie Droz/Recherches et rencontres, vol. 6, 1994, p. 252.

⁸⁸⁷ Cf *supra*, note 663.

⁸⁸⁸ Michel Butor insiste ainsi sur la possibilité de 'jouer avec les règles : « La finalité de la règle du jeu c'est une règle nouvelle de la société. A cet égard, on peut lier tous les phénomènes du jeu avec le carnaval. Dans le carnaval, on suspend momentanément un certain nombre de règles, on en renverse quelques-unes, et donc on expérimente un autrement » dans Butor, *op. cit.*, p. 255.

⁸⁸⁹ « La troisième particularité réside dans la pluralité intentionnelle des styles et des voix, propre à tous [les genres comico-sérieux]. Ceux-ci renoncent à l'unité stylistique (au monostyle, si l'on peut dire) de l'épopée, de la tragédie, de la rhétorique élevée, de la poésie lyrique... » dans Mikhaïl Bakhtine, *La poétique de Dostoïevski*, Paris : Seuil, 1970, 348p., p. 153.

sublime et du vulgaire, du sérieux et du comique ; ils utilisent amplement les genres "intercalaires" : lettres, manuscrits trouvés, dialogues rapportés, parodies de genres élevés, citations caricaturées, etc⁸⁹⁰.

Quoi de plus carnavalesque que les lettres, les pancartes, les extraits de menus, de dépliants touristiques, de journaux, qui viennent interrompre le récit, parfois une ligne, parfois tout un paragraphe ? De plus, chaque scène, chaque symbole, chaque mot, tisse des liens avec d'autres scènes, symboles ou mots et ce jeu intratextuel et intertextuel contribue à la polyphonie du roman. Si l'on prend par exemple le signifiant « cat » et ses différentes déclinaisons et avatars y compris « puss », notamment au chapitre V, on voit qu'il est susceptible d'être interprété sous le mode tragique mais aussi bien sous un mode pathétique, dyonisiaque, biblique et bien d'autres encore. Les deux chats du Consul et d'Yvonne meurent après le départ de cette dernière, comme le rappelle le Consul :

***"The cats had died," he said, "when I got back—Pedro insisted it was typhoid. Or rather, poor old Oedipus died the very day you left apparently, he'd already been thrown down the barranca, while little Pathos was lying in the garden under the plantains when I arrived [...] dying [...] Maria claimed it was a broken heart—"* (UV, p. 89)**

Le premier chat, Oedipe, est jeté au fond d'un ravin tout comme le Consul le sera à la fin du roman : le destin du Consul est donc ici explicitement lié à celui de la figure tragique d'Oedipe. Quant au deuxième chat, Pathos, son sort est moins tragique que pathétique comme son nom l'indique ainsi que la référence au cœur brisé. Le clin d'oeil tragique se trouve donc démonétisé par l'évocation du deuxième chat, Pathos : le Consul et le roman hésitent déjà entre Oedipe et Pathos, autrement dit entre le mode tragique et son contraire, le pathos⁸⁹¹. Plus loin dans le roman, un autre chat, celui du voisin du Consul, M. Quincey, suscite une déclinaison de mots-valise : ***« "—Hullo-hullo-look-who-comes-hullo-my-little-snake-in-the-grass-my-little-anguish-in-herba—" the Consul at this moment greeted Mr Quincey's cat, [...] hello-pussy-my-little-Priapusspuss, my-little-Oedipusspusspuss," »* (UV, p. 134).** L'allusion à Priape ainsi que la répétition du morphème « puss », avec leurs connotations sexuelles pour le moins marquées, sont d'autant plus ironiques ici que les retrouvailles du Consul et d'Yvonne se sont soldées par un fiasco : le jeu sur « Priapuss » est ici un prétexte pour souligner le contraste entre l'impuissance du Consul et la sensualité de l'animal ou même les élans débridés du dieu Priape qui lui est associé par contiguïté phonique. Tragédie et farce ne semblent ici que les deux faces d'une même pièce, d'un même signifiant.

Une subversion similaire est opérée à partir du symbole du bouc dont les différents signifiants évoquent soit la tragédie avec le signifiant grec « tragos », soit la farce avec le signifiant espagnol « cabron ». En effet, le signifiant « tragos » est à l'origine de la

⁸⁹⁰ *Ibid.*

⁸⁹¹ Ce balancement entre tragédie et farce pathétique touche un autre personnage du roman : Yvonne. Au chapitre neuf, le récit de sa vie ressemble à un mauvais scénario hollywoodien (mari millionnaire infidèle, carrière brisée) qui aurait perdu le sens tragique : ***« God knows how many of them had been caught up in, or invited, the same kind of meaningless tragedy, or half-tragedy, as herself [Yvonne] and her father. [...] her tragedy was no less valid for being so stale. »* (UV, pp. 263-264)**

formation du mot tragédie, autrement dit le « chant du bouc », et cela confirme alors le fait que le Consul soit associé au bouc (« goat ») à de multiples reprises, comme bouc émissaire et figure sacrificielle centrale dans la tragédie. Par ailleurs, le signifiant espagnol « cabron » utilisé lui aussi dans le roman évoque la farce avec la figure du cocu que le mot espagnol ne laisse pas d'évoquer⁸⁹². Pour revenir maintenant au signifiant « cat », une deuxième série de mots-valise apparaît quelques paragraphes plus loin : **« Knock knock : who's there ? Cat. Cat who ? Catastrophe. Catastrophe who ? Catastrophysicist. What, is it you my little popocat ? Just wait till I and Jacques have finished murdering sleep ! Katabasis to cat abysses. Cathartes atratus... »** (UV, p. 136). Les indices de la tragédie sont bien présents, qu'il s'agisse du renversement tragique connoté ici par la « catastrophe », l'abîme (« cat abysses ») ou encore les vautours (« cathartes atratus »), images de la mort. Néanmoins, un autre discours concurrent se détache : celui du péché et du jardin d'Eden. Le chat, que le Consul dénomme « petit-serpent-dans l'herbe » (p. 134), est ici une figure du démon tentateur. Il attrape dans sa gueule un insecte dont les ailes dépassent de chaque côté. Les ailes sont sûrement à l'origine de la comparaison que fait le Consul entre l'insecte et l'âme humaine échappant aux mâchoires de la mort :

Finally the cat extended a preparate paw for the kill, opening her mouth, and the insect, whose wings had never ceased to beat, suddenly and marvelously flew out, as might indeed the human soul from the jaws of death, flew up, up, up, soaring over the trees; and at that moment he saw them (UV, p. 140).

Autrement dit, le chat, c'est aussi le serpent de la Tentation qui s'est glissé dans le jardin de Quincey et dans le Jardin d'Eden et qui menace l'âme du Consul. De plus, en relevant les yeux, le Consul aperçoit alors Hugh et s'exclame : **« Hi there, Hugh, you old snake in the grass »** (p. 141). La métaphore de la tentation se poursuit avec la menace que représente Hugh pour le couple que forment Yvonne et le Consul. L'intertextualité biblique est ici très nette et elle vient concurrencer l'intertexte tragique lui-même menacé par des références au pathos ou au dionisiaque. Autour d'un même signifiant « cat », tous ces genres et discours instaurent un dialogisme centrifuge et sans fin. Finalement, il semble dans ce passage comme dans de nombreux autres passages que ce soit le signifiant qui organise le discours plus qu'un signifié particulier et l'on est très proche ici du fonctionnement de la psychose que Lacan définit par « l'envahissement du signifiant » : les **« jeux de signifiant finissent dans la psychose par occuper le sujet tout entier [...] cet envahissement psychologique du signifiant qui s'appelle la psychose »**⁸⁹³. Or la psychose est liée à la non reconnaissance du nom-du-père, cette métaphore

⁸⁹² « *The tragedy*. The word tragedy is derived from the Gk. *tragôdia*, 'the song of a goat' (from *tragos*, 'a goat' and *oide*, 'a song') and is variously explained as referring to a goat offered as a prize at the early dramatic contests, the goatskin dress of the performers, or the vellum on which the plays might have been written. For Lowry, however, the key association is with the Sp. *cabrón*, 'a goat,' which has emphatic overtones of 'cuckold': 'The goat means tragedy (tragedy-goat song) but goat-*cabrón*-cuckold (the horns)' (SL, p. 198). In this opening phrase exists prepotentially all the anguish and disaster of the coming sexual problems of infidelity and impotence which will form the emotional core of the chapter. » (Ackerley, *op. cit.*, p. 102). La citation est de Lowry dans ses *Selected Letters*, Harvey Breit and Margerie Bonner Lowry (éds.), Londres : Cape, 1967.

⁸⁹³ Jacques Lacan, *Le Séminaire, Livre III, Les Psychoses*, *op. cit.*, p. 251.

paternelle qui seule permet l'entrée dans le symbolique. Il n'est donc pas surprenant que le Consul qui a perdu son père dans l'Himalaya soit justement frappé de cet envahissement du signifiant, envahissement qui se fait prioritairement sur le mode de la contiguité comme c'est le cas ici : « **puss, Oedipuss, Priapuss, Cat, Catastrophe, Catabases** », etc. D'ailleurs la chaîne des associations par contiguité phonique passe par le signifiant « Popocat » qui est justement le signifiant de la perte et de la disparition du père. Popocatepetl est l'un des deux volcans du roman : il en est question dans le titre mais aussi à la fin du roman puisque le Consul imagine qu'il est en train de l'escalader dans l'hallucination qui précède sa mort. Le volcan est explicitement associé au père disparu à de multiples reprises, le père parti à l'ascension du mont Himavat et qu'on n'a plus revu. La rupture de la ligne symbolique et généalogique par la perte du père et du nom-du-père donne donc lieu à des positions de sujet successives qui hésitent entre destin tout tracé et renvoi infini de signifiant en signifiant, de signifié en signifié. En ce qui concerne White, le jeu se fait avant tout entre sens et sensation.

c.011White : jeu de bascule entre sens et sensation

Tout le roman semble tourné vers le dévoilement d'une vérité d'ordre eschatologique ou encore sotériologique mais cet ultime dévoilement reste indicible et ne se manifeste que de manière indirecte au détour de la sensation, de l'intuition. Ainsi, lorsque Harry déclare que Voss lui a appris des choses qui ont transformé sa vision du monde, il ne peut que suggérer cette révélation sans pouvoir l'exprimer ni l'explicitier, et c'est le « langage » du corps qui fait alors suppléance au déficit langagier :

[...] If I had gone, I would not a known what to do when I got there. Not any more.' 'You would have learnt again very quickly.' 'I could have learnt to black your boots, if you had been there, sir. But you would not a been. And it would not be worth it. Not since you learnt me other things.' 'What things ?' asked Voss quietly, whose mind shouted. The boy was quiet then, and shy. 'I do not know,' he said at last, shyly. 'I cannot say it. But know. Why, sir, to live, I suppose.' He blushed in the darkness for the blundering inadequacy of his own words, but in his weak, feverish condition, was vibrating and fluctuating, like any star-living, in fact. 'Living ?' laughed the German. [...] the German was shivering with the cold that blew in from the immense darkness, and which was palpitating with little points of light. So, in the light of his own conquest, he expanded, until he possessed the whole firmament. Then it was true; all his doubts were dissolved. 'And what about you, Frank ?' he said, or shouted again, so recklessly that one old mare pricked up her drowsing ears. 'Have I not taught you anything ?' he asked. 'To expect damnation,' said Le Mesurier, without considering long. In the uncompromising desert in which they were seated, this answer should have sounded logical enough, just as objects were the quintessence of themselves, and the few remaining possessions of the explorers were all that was necessary in that life. But Voss was often infuriated by rational answers. Now the veins were swollen in his scraggy neck. 'That is men all over,' he cried. 'They will aim too low. And achieve what they expect. Is that your greatest desire ?' (V, p. 360)

Tout le passage est placé sous le signe de l'entre-deux, entre sens et sensation, entre l'avant révélation et l'après, entre l'interprétation de Harry et celle de Le Mesurier, entre la

réticence et l'éclat de voix. Harry essaie d'exprimer un sentiment de révélation ultime en utilisant les mots les plus triviaux qui soient : « you learnt me other things ». Voss réagit d'une voix calme alors que son esprit « hurle » silencieusement pour reprendre une formulation oxymorique : « **'What things ?' asked Voss quietly , whose mind shouted .** »⁸⁹⁴ Les mots venant à manquer à Harry, le narrateur décrit une forme de transe du corps du jeune homme en proie à de soudaines palpitations (« vibrating and fluctuating ») comme s'il s'agissait d'un rite d'initiation. Pareillement, l'espace qui les entoure se met à vibrer : « **the immense darkness [...] was palpitating with little points of light.** »⁸⁹⁵ Cet hypallage qui traduit en fait l'état d'esprit des protagonistes est récurrent chez White et il correspond à un jeu incessant entre un sens eschatologique qui échappe et néanmoins une sensation, un désir de dépassement et d'infini. En ce sens l'écriture devient peinture chez White lorsqu'elle tente de « comprendre et de réaliser l'infini » : « **As I see it, painting and religious experience are the same thing, and what we are all searching for is the understanding and realization of infinity.** »⁸⁹⁶ Lorsque le sens ne peut être dit, le narrateur le suggère par petites touches visuelles : les palpitations de Harry, le frémissement de la nuit, etc. Et tout comme le discours visuel propre aux rêves d'après Freud, une telle écriture « picturale » ne connaît pas la contradiction⁸⁹⁷ et Harry peut donc à la fois dire qu'il sait et qu'il ne sait pas en jouant sur la nuance entre savoir comme sens et savoir comme sensation, intuition, expérience shamanique : « **'I do not know ,' he said at last, shyly. 'I cannot say it. But know . Why, sir, to live, I suppose.'** »⁸⁹⁸ Cette utilisation paradoxale du même verbe « know » avec deux sens différents, l'un rationnel, l'autre intuitif, est d'autant plus essentielle chez White qu'il avait déjà employé ce même procédé à la fin de son roman précédent *The Tree of Man*. En effet, dans le dernier chapitre qui joue le rôle d'épilogue centré sur le petit-fils de Stan Parker, ce dernier envisage de composer un poème en ces termes : « **So he would write a poem of life, of all life, of what he did not know, but knew.** » (TM, p. 480). Son grand-père Stan Parker est mort au chapitre précédent et le petit-fils est donc emblématique de la force cyclique de renouvellement de la nature. Après avoir tout d'abord envisagé d'écrire un poème sur la mort, il décide en fait d'écrire un poème sur la vie et le narrateur poursuit de la manière suivante :

So he would write a poem of life, of all life, of what he did not know, but knew.

⁸⁹⁴ C'est moi qui souligne.

⁸⁹⁵ C'est moi qui souligne.

⁸⁹⁶ Citation de Ben Nicholson citée en épigraphe au *Vivisector*.

⁸⁹⁷ « La manière dont le rêve exprime les catégories de l'opposition et de la contradiction est particulièrement frappante : il ne les exprime pas, il paraît ignorer le « non ». Il excelle à réunir les contraires et à les représenter en un seul objet. Le rêve représente souvent aussi un élément quelconque par son désir contraire, de sorte qu'on ne peut savoir si un élément du rêve, susceptible de contradiction, trahit un contenu positif ou négatif dans les pensées du rêve. » (Sigmund Freud, *L'interprétation des rêves*, Paris : PUF, 1967(©1926), p. 274).

⁸⁹⁸ C'est moi qui souligne.

[...] As his poem mounted in him he could not bear it, or rather, what was still his impotence. And, after a bit, not knowing what else to do but scribble on the already scribbled trees, he went back to the house in which his grandfather had died, taking with him his greatness, which was still a secret. So that in the end there were the trees. The boy walking through them with his head drooping as he increased in stature. Putting out shoots of green thought. So that, in the end, there was no end. (TM, p. 480)

Ici, de même que dans Voss, le paradoxe apparent qui consiste à écrire sur ce que l'on ne sait pas mais sur ce que l'on sent, aboutit à une même ouverture de l'interprétation oscillant entre le « secret » du grand-père et les pensées bourgeonnantes du jeune homme (« shoots of green thought ») et celles que White essaie de susciter chez le lecteur. A la fin du roman, il n'y a pas de fin mais un éternel recommencement de l'interprétation et de la lecture : « **So that, in the end, there was no end.** » (TM, p. 480). De même, la contradiction entre le salut de la « vie » pour Harry et la damnation ultime pour Le Mesurier n'est pas tranchée : elle continue de « palpiter », de « vibrer » ou encore de « fluctuer » comme si le jeu de bascule herméneutique et interprétatif ne pouvait s'arrêter. Ce jeu de bascule, c'est aussi bien sûr le jeu de bascule entre son et sens, forme et sens dont parlait déjà Valéry à propos de la poésie :

Pensez à un pendule qui oscille entre deux points symétriques. Supposez que l'une de ces positions extrêmes représente la forme, les caractères sensibles du langage, le son, le rythme, les accents, le timbre, le mouvement en un mot, la Voix en action. Associez, d'autre part, à l'autre point, au point conjugué du premier, toutes les valeurs significatives, les images, les idées ; les excitations du sentiment et de la mémoire, les impulsions virtuelles et les formations de compréhension en un mot tout ce qui constitue le fond, le sens d'un discours. Observez alors les effets de la poésie en vous-mêmes. Vous trouverez qu'à chaque vers, la signification qui se produit en vous, loin de détruire la forme musicale qui vous a été communiquée, redemande cette forme. Le pendule vivant qui est descendu du son vers le sens tend à remonter vers son point de départ sensible, comme si le sens même qui se propose à votre esprit ne trouvait d'autre issue, d'autre expression, d'autre réponse que cette musique même qui lui a donné naissance⁸⁹⁹.

Cette oscillation entre son et sens pour Valéry est bien à l'image de l'écriture de la sensation de White, une écriture qui fluctue, vibre et frémit entre image, sensation corporelle et sens. Et le lecteur doit alors accepter ce va-et-vient du pendule et ne pas chercher à en arrêter la course, d'autant que chez White comme chez Conrad et Lowry, ce principe d'oscillation se retrouve à un autre niveau, celui d'une énonciation omniprésente entre différentes voix qui oblige le lecteur à suspendre toute interprétation qui se voudrait définitive afin de laisser le sens lui-même penduler.

d.011Énonciation et oscillation

Chez Conrad, énonciation et oscillation vont de pair et ceci est tout-à-fait frappant dans un

⁸⁹⁹ Paul Valéry, « Poésie et pensée abstraite », conférence prononcée à Oxford (©Oxford, Clarendon Press, 1939) et reprise dans *Oeuvres*, tome 1, Paris : Gallimard/Pléiade, 1987, pp. 1314-39, pp. 1331-32.

roman tel que *Lord Jim*, roman de l'indécision et de l'hésitation s'il en est. Ainsi, dans certains passages, Marlow semble à la fois ménager un espace de jeu pour d'autres interprétations que la sienne tout en imposant indirectement son point de vue de manière presque autoritaire. Cette énonciation paradoxale qui hésite entre ouverture et fermeture du sens est très bien illustrée par le passage où Marlow essaie de faire comprendre qui était Jim et ce que représente le retour au pays pour quelqu'un de déraciné comme lui (« straggler »), passage dans lequel il fait les questions et les réponses :

I think it is the lonely, without a fireside or an affection they may call their own, those who return not to a dwelling but to the land itself, to meet its disembodied, eternal, and unchangeable spirit—it is those who understand best its severity, its saving power, the grace of its secular right to our fidelity, to our obedience. Yes ! Few of us understand, but we all feel it though, and I say all without exception, because those who do not feel do not count. [...] I don't know how much Jim understood; but I know he felt, he felt confusedly, but powerfully, the demand of some such truth or some such illusion—I don't care how you call it, there is so little difference and the difference means so little. (LJ, pp. 206-207).

Le narrateur affirme ainsi que l'attachement au pays nourricier, à la terre (« land ») est difficile à comprendre mais reconnu de tous, puis il se reprend et dit que ceux qui ne reconnaîtraient pas cet état de fait sont négligeables de toute façon car indignes d'intérêt. Il ajoute ensuite que Jim avait besoin d'un ancrage dans le lieu ou d'une autre forme d'ancrage, cette vérité ou cette illusion selon le point de vue adopté, ce qui semble laisser libre champ à l'interprétation du lecteur jusqu'à ce que Marlow poursuive et déclare, péremptoire, que vérité et illusion reviennent au même. A chaque fois l'ouverture ménagée est obstruée par le narrateur. Tout ce passage est très paradoxal puisque Marlow ne cesse d'affirmer que tout réside dans l'interprétation du lecteur tout en imposant son point de vue comme le seul valide : « ***I affirm he had achieved greatness; but the thing would be dwarfed in the telling, or rather in the hearing*** » (LJ, p. 209). Une difficulté toute aussi cruciale se pose à la fin du roman où la voix de Marlow se mêle à celle de la personne privilégiée de son auditoire à qui il décide d'envoyer les derniers documents concernant Jim, deux ans plus tard. En effet, les vues ethnocentriques et racistes de ce destinataire sont citées au discours indirect libre et semblent ainsi jeter le discrédit sur les propres opinions de Marlow.

Ce dernier avait terminé son récit proprement dit au chapitre XXXV et les 10 chapitres suivants sont consacrés à la lettre qu'il adresse à cet auditeur, « ***l'homme privilégié*** » (LJ, p. 292). Avec cette lettre se trouvait aussi un paquet comprenant deux autres lettres et un récit de Marlow :

At first [the privileged man] saw three distinct enclosures. A good many pages closely blackened and pinned together; a loose square sheet of greyish paper with a few words traced in handwriting he had never seen before, and an explanatory letter from Marlow. From this last fell another letter, yellowed by time and frayed on the folds. (LJ, p. 293)

L'envoi de Marlow comprend une amorce de lettre de Jim (« a loose square sheet of greyish paper »), une lettre du père de Jim (« another letter, yellowed by time and frayed on the folds »), ainsi que le récit de Marlow (« A good many pages closely blackened and pinned together »). Ce récit fait donc place à deux autres voix, deux autres instances

énonciatives, Jim et son père. En outre, le fait d'adresser ce paquet à un auditeur dont il ne semble pas partager le point de vue suggère une éventuelle instance énonciative supplémentaire. En effet, lorsqu'il cite les mots de cet auditeur privilégié, il le fait avec ironie et contredit son point de vue, au moins en partie :

You prophesied for him the disaster of weariness and of disgust with acquired honour, with the self-appointed task, with the love sprung from pity and youth. You had said you knew so well "that kind of thing," its illusory satisfaction, its unavoidable deception. You said also call to mind that "giving your life up to them" (them meaning all of mankind with skins brown, yellow, or black in colour) "was like selling your soul to a brute." You contended that "that kind of thing" was only endurable and enduring when based on a firm conviction in the truth of ideas racially our own, in whose name are established the order, the morality of an ethical progress. [...] The point, however, is that of all mankind Jim had no dealings but with himself, and the question is whether at the last he had not confessed to a faith mightier than the laws of order and progress. (LJ, p. 293)

Si Marlow souligne ici sa différence de point de vue avec l'auditeur privilégié, il est à noter qu'il ne dit rien sur les vues ethnocentriques et racistes de ce dernier, son silence équivalant dans le meilleur des cas à de la lâcheté, et dans le pire des cas, à des vues toutes aussi douteuses. Il ne faut certes pas oublier à qui s'adresse le récit de Marlow : des marins sûrs de leur supériorité de « race » et de profession. Par ailleurs, à un niveau différent qui est celui du rapport de l'auteur Conrad à ses lecteurs, la publication de *Lord Jim* sous forme de feuilletons dans le magazine 'Maga' supposait des stratégies particulières pour plaire au lectorat pro-impérialiste du magazine⁹⁰⁰, d'autant que contrairement à Flaubert qu'il admirait tant, il cherchait non pas à se défaire de son public le plus probable mais à le gagner⁹⁰¹. Il n'était pas possible de le prendre de front et il s'agissait plutôt de l'amener à douter, à réfléchir sur la démarche impérialiste et les présupposés idéologiques que recèle, parmi d'autres, l'expression « one of us ». Comme le souligne Lacan, « **[p]our comprendre ce qu'on dit, il importe d'en voir les doublures, les résonances, les superpositions significatives** »⁹⁰². Le paradoxe de l'écriture de Conrad tient à la fluctuation permanente entre divers points de vue et diverses instances énonciatives qui obligent le lecteur à ne pas prendre pour argent comptant les mots et les interprétations mis en avant mais à les replacer dans un contexte social, une situation d'énonciation qui en trahit tous les présupposés idéologiques et

⁹⁰⁰ Le magazine *Maga* de la maison d'édition Blackwood est un magazine conservateur et attaché aux traditions du récit viril : « Blackwood's was a conservative, traditionalist magazine that liked to give its readers good fare in masculine story-telling. » (Jocelyn Baines, *Joseph Conrad, A Critical Biography*, Londres : Weidenfeld and Nicolson, 1960, p. 281).

⁹⁰¹ Mark Conroy a consacré un ouvrage à ce sujet et il déclare : « Many of the conflicts in Gustave Flaubert's writings stem from his uneasy relationship with his readers : put simply, his work and his life suggest an overmastering desire to lose his likeliest audience. [...] But there are also writers whose lifelong project and whose interest reside in part in the attempt to find or to found an audience. Joseph Conrad is primarily of the latter sort [...] His desire for an audience is a part of his desire to be legitimated—to be accepted by a readership to whom he was culturally and linguistically a newcomer. » (Mark Conroy, *Modernity and Authority : Strategies of Legitimation in Flaubert and Conrad*, Londres : John's Hopkins University, 1985, p. 87).

⁹⁰² Jacques Lacan, *Le séminaire, Livre III, Les psychoses*, op. cit., p. 131.

culturels sous-jacents.

Dans un article consacré à la question de l'énonciation, Fothergill conclut que l'auteur polonais va en ce sens plus loin que Saussure puisqu'il réintroduit la notion d'« espace social » ou encore situation d'énonciation : « [...] **what Saussure's model cannot cater for is the speech-situation, the often-contested social space in which the utterance (spoken, written, or gestural) takes place and derives its meaning.** »⁹⁰³ Il analyse ainsi finement un passage de *Heart of Darkness* qui expose clairement les contradictions de Marlow : il est à la fois un individu qui exprime librement ses opinions à la première personne et un homme dont on parle à la troisième personne et qui est utilisé, voire manipulé, par la Compagnie belge dont il critique certaines visées et pratiques. Par conséquent, lorsqu'il tombe sur une file indienne d'esclaves enchaînés et affamés et qu'il entend ensuite une détonation, son premier réflexe est de penser à l'épisode durant lequel il avait vu un navire de guerre canonner le continent (africain) et il remarque que néanmoins les hommes enchaînés sous ses yeux ne pouvaient être qualifiés d'« ennemis » :

A slight clinking behind me made me turn my head. Six black men advanced in a file, toiling up the path. [...] Another report from the cliff made me think suddenly of that ship of war I had seen firing into a continent. It was the same kind of ominous voice; but these men could by no stretch of imagination be called enemies. They were called criminals, and the outraged law, like the bursting shells, had come to them, an insoluble mystery from the sea. (HD, pp. 42-43)

L'estimation comme quoi ces hommes ne pouvaient en aucun cas être appelés des ennemis émane de Marlow : la phrase est ici du discours indirect libre. Fothergill note néanmoins qu'après cette exclamation éclairée qui semble le désigner comme disposant de tout son libre arbitre, il est toutefois renvoyé à ses propres contradictions par le regard que porte sur lui l'indigène chargé du groupe d'esclaves. Ce dernier voit en effet en lui à la fois un blanc (en ce sens susceptible de toutes les exactions) et un homme travaillant pour la Compagnie et participant ainsi à l'exploitation et au châtement des esclaves, mission qualifiée ici de « **noble cause de ces mesures de haute justice** »⁹⁰⁴ :

[The man] had a uniform jacket with one button off, and seeing a white man on the path, hoisted his weapon to his shoulder with alacrity. This was simple prudence, white men being so much alike at a distance that he could not tell who I might be. He was speedily reassured, and with a large white, rascally grin, and a glance at his charge, seemed to take me into partnership in his exalted trust. After all, I also was a part of the great cause of these high and just proceedings. (HD, p. 43)

Ici, contrairement aux phrases précédentes, le « je » énonciatif ne représente pas les propos ni les pensées de Marlow mais ceux de l'indigène : lorsque Marlow dit « j'étais au service de la noble cause de ces mesures de haute justice », il sous-entend « [l'indigène me fit remarquer/pensait que] j'étais au service de la noble cause de ces mesures de

⁹⁰³ Anthony Fothergill, « Signs, Interpolations, Meanings : Conrad and the Politics of Utterance », in Andrew Gibson et Robert Hampson (éds.), *The Conradian, Conrad and Theory*, Amsterdam : Rodopi, 1998, p. 53.

⁹⁰⁴ Traduction de Jean Deurbergue dans la Pléiade.

haute justice ». Marlow est donc à la fois celui qui dénonce l'asservissement des indigènes par l'appellation abusive d'« ennemis » et de « criminels » et celui qui cautionne malgré tout ce système en travaillant pour la compagnie. Il est à la fois maître de son énonciation et esclave du discours et des méthodes de la Compagnie. Fothergill remarque que Marlow n'est plus alors metteur en scène et conteur de sa propre histoire mais pantin d'une histoire politique dans laquelle il se trouve impliqué—une histoire, qui plus est, racontée et interprétée par un autre que lui (l'indigène qui voit en lui un membre de la Compagnie) : « ***That is, in his interpolative interpretation of the overseer's obsequious gestures, Marlow feels himself placed in a political narrative he would rather deny.*** »⁹⁰⁵ Mais Fothergill pourrait pousser son analyse énonciative encore plus loin ici en montrant que non seulement Marlow ne se voit et ne se raconte pas de la même manière que l'indigène le voit et le raconte, que deux énonciateurs, deux spectateurs, interprètent des mots, une situation, de manière différente, mais qu'un même énonciateur dans une situation différente peut adopter deux positions subjectives différentes. Ainsi, lorsque Marlow suggère que les hommes enchaînés ne peuvent pas être qualifiés d'« ennemis », il semble suggérer qu'à l'inverse les indigènes canonisés par le navire de guerre pouvaient l'être sans pourtant donner plus de justification. Il semble donc avoir une vision libérée de tout préjugé et de tout intérêt personnel dans un cas et non dans l'autre, où il reprend apparemment à son compte une propagande guerrière adoptée afin de masquer les visées essentiellement matérialistes et intéressées de l'impérialisme. Il semble donc soit parler en son nom propre, comme sujet de l'énonciation, soit parler comme sujet d'un énoncé déjà écrit pour lui. Dans *Under the Volcano*, les sujets sont eux aussi souvent parlés par des énoncés qu'ils ne maîtrisent que partiellement, d'autant que le Consul oscille sans cesse entre sobriété, légère griserie et franche ébriété, phases durant lesquelles il ne semble plus contrôler ses pensées.

L'ensemble du roman est centré sur les pensées des personnages plus que sur leurs actions et il est frappant de voir que l'énonciation semble prendre une place prédominante. Les principaux protagonistes se plaisent à envisager des décisions ou actions possibles pour ensuite les nier. Ce processus de dénégation devient un véritable leitmotiv stylistique du roman :

[...] why did I not send a telegram or some word immediately? Ah, why not, why not, why not? For I suppose you would have come back in due course if I had asked you. But this is what it is to live in hell. I could not, cannot ask you. I could not, cannot send a telegram. (UV, p. 38)

Il est aussi fréquent qu'ils affirment quelque chose pour ensuite le nier ou le mettre en doute, comme si nulle assertion n'était plus possible. Au chapitre VI, Hugh s'interroge sur son identité et il ne trouve que des affirmations contradictoires :

I am not a prodigy any longer. I have no excuse any longer to behave in this irresponsible fashion. I am not such a dashing fellow after all. I am not young. On the other hand : I am a prodigy. I am young. I am a dashing fellow. Am I not ? You are a liar, said the trees tossing in the garden. You are a traitor, said the plantain leaves. And a coward too, put in some fitful sounds of music that might have meant that in the zócalo the fair was beginning. (UV, p. 151)

⁹⁰⁵ Fothergill, *op. cit.*, p. 45.

Hugh, comme le Consul, semble ici victime d'une sorte de dédoublement de personnalité voire même d'une « démultiplication » de personnalité au sens où ses pensées et voix intérieures se succèdent et se contredisent sans que l'on sache où Hugh se situe, s'il n'évoque ces différentes interprétations que par pur jeu rhétorique ou s'il est effectivement en train de perdre pied. La succession de pronoms personnels, « I » et « you » souligne le vertige énonciatif qui veut qu'il n'y ait de réalité attribuée à la personne (« je », « tu ») que dans une situation d'énonciation donnée. La subjectivité ou l'« ego », pour reprendre la dénomination choisie par Benvéniste, sont déterminés par une situation de communication ou encore d'interlocution : « **Est "ego" qui dit "ego". Nous trouvons là le fondement de la "subjectivité", qui se détermine par le statut linguistique de la "personne"** »⁹⁰⁶. La seule façon d'affirmer une quelconque subjectivité, fut-elle exclusivement d'ordre intersubjectif est donc bien une question de placement, de positionnement d'un « je » en face d'un « tu ». La manifestation de la subjectivité est par conséquent un problème de placement et de déplacement du fait que l'homme a besoin de s'ancrer dans un discours et une situation d'interlocution pour s'appréhender. Le « je » n'est que celui qui dit « je » et n'est perçu comme sujet plein que dans le regard et l'écoute de l'interlocuteur, soit vis-à-vis d'un « tu » : « **[...] en arrivant à destination, ce je est reçu par mon interlocuteur comme un signe stable, issu d'un code plein, dont les contenus sont récurrents.** »⁹⁰⁷. Or Hugh ne parle ici à personne et il se parle, semble-t-il, à lui-même. Il devient donc la proie de ce que ses voix lui dictent. Le dilemme du Consul est similaire puisqu'incapable d'entrer en contact avec les autres protagonistes, de se positionner vis-à-vis d'eux, il en est réduit à un dialogue avec lui-même où le jeu du miroir ne peut lui renvoyer qu'une image brisée en autant d'éclats que de voix intérieures, ces fameux « esprits familiers » (« familiars ») qui lui murmurent des pensées à l'oreille alors même qu'il dialogue avec Yvonne :

[The Consul :] “–A straight whiskey then. Go ahead. What have you got to lose ?” [Yvonne :] “...Let me have some breakfast first !” “–She might have said yes for once,” a voice said in the Consul’s ear at this moment with incredible rapidity [...]. “I don’t feel you believe in the strychnine somehow,” the Consul said, with quiet triumph [...]. “Neither do I believe in the strychnine, you’ll make me cry again, you bloody fool Geoffrey Firmin, I’ll kick your face in, O idiot !” That was yet another familiar and the Consul raised his glass in token of recognition [...]. “How do I look ?” she seemed to have said. Yvonne averted her face a little, keeping it in profile. “Didn’t I say ?” The Consul watched her. “Beautiful...Brown.” Had he said that ? (UV, pp. 69-71)

Le Consul dans ce passage se remémore des bribes de dialogue supposé réel avec Yvonne entrecoupées de commentaires de la part de ses voix intérieures ou « familiers » et de propos dont le statut reste incertain (« she seemed to have said », « Had he said that ? »). Mais rétrospectivement le lecteur est amené à se poser des questions sur les parties du dialogue citées comme « réelles » au sens où le narrateur ne les remet pas en cause explicitement mais néanmoins les présente à la suite des parties imaginées. Une

⁹⁰⁶ Emile Benvéniste, *Problèmes de linguistique générale 1*, Paris : Gallimard/Tel, 1966, p. 260.

⁹⁰⁷ Roland Barthes, *Le bruissement de la langue, Essais Critiques IV*, Paris : Seuil/Points, 1984, p. 28.

critique, Suzanne Kim, résume ces difficultés de la manière suivante : « **Déterminer la focalisation énonciative relève souvent du tour de force : est-on dans le fantasme ? ou la fantasmagorie ? le rêve ou la rêverie, l'éthylique ou le visionnaire ? le réel ou le mental ?** »⁹⁰⁸ Et ceci est d'autant plus frappant que dans d'autres passages que nous avons déjà étudiés, notamment au chapitre X, nul indice typographique, nul verbe introducteur du type « he said » ne viennent signaler qui parle à qui (voix intérieures, souvenirs, discours entendus ?) et seule la répétition de certains syntagmes déjà identifiés auparavant peut permettre de les situer et de ne pas se noyer dans ce véritable « agencement d'énonciation »⁹⁰⁹. Il est donc inutile pour le lecteur de *Under the Volcano* de se demander qui est le Consul et bien plus intéressant de s'interroger sur le fonctionnement de l'« agencement d'énonciation » dont il se fait le réceptacle. Dans *Under the Volcano* comme dans *K* de Kafka, c'est « **l'agencement qui prend la place de tout sujet** »⁹¹⁰. Ceci illustre la prise de conscience moderniste que l'identité et le sujet tels qu'ils avaient été appréhendés jusqu'alors n'avaient plus cours et qu'il fallait bien plutôt parler de ce que Deleuze appelle « agencement » ou de ce que Meschonnic appelle « transénonciation » :

L'unité réelle minima, ce n'est pas le mot, ni l'idée ou le concept, ni le signifiant, mais l'agencement. C'est toujours un agencement qui produit les énoncés. Les énoncés n'ont pas pour cause un sujet qui agirait comme sujet d'énonciation, pas plus qu'ils ne se rapportent à des sujets comme sujets d'énoncé⁹¹¹. ***L'histoire de la modernité, en art et en littérature, apparaît alors inséparable d'une histoire de la subjectivité. [...] La modernité, il n'y a que l'art et la littérature qui le montrent à la société, n'a pas de référent. Seulement un sujet. Toujours différent et différent des sujets particuliers. Elle est la transénonciation même. C'est sa force. La force des mots vides. Les plus forts, parce qu'ils sont seulement pleins de ce qu'on y met, qui change indéfiniment***⁹¹².

Etudier un « agencement » plutôt qu'un sujet plein, stable, invariant, c'est aussi étudier tout autant les surfaces que la profondeur, accepter de ne pas toujours remonter à un centre unique perceptif, identitaire, langagier qui serait comme la profondeur cachée à redécouvrir derrière une surface trompeuse.

⁹⁰⁸ Suzanne Kim, « Le récit piégé de *Under the Volcano* », *Études anglaises*, T. XLIII, n°1, 1990, p. 72.

⁹⁰⁹ Deleuze utilise cette expression dans l'analyse qu'il fait du roman *K* de Kafka et notamment d'un passage dans lequel il expose que l'énoncé ne peut être « rapporté à un sujet, dédoublé ou non, clivé ou non, réfléchi ou non » mais qu'il est en lui-même « agencement d'énonciation dans un procès qui ne laisse pas de place à un sujet quelconque assignable, mais qui permet d'autant plus de marquer la nature et la fonction des énoncés, puisque ceux-ci n'existent que comme rouages d'un tel agencement (pas comme des effets ou des produits) ». (Gilles Deleuze et Félix Guattari, *Kafka. Pour une littérature mineure*, Paris : Minuit, 1975, pp. 149-150).

⁹¹⁰ Deleuze et Guattari, *op. cit.*, p. 150.

⁹¹¹ *Ibid.*, p. 65.

⁹¹² Henri Meschonnic, *Modernité, modernité*, Paris : Gallimard, Folio/Essais, pp. 294-5.

011VI. Surface et profondeur

a.011Un aperçu d'histoire littéraire

Surface et profondeur sont des concepts qui sont au coeur de toute réflexion tant philosophique que littéraire et qui sont à la croisée de partis pris formels comme de choix éthiques. Le critique Georges Gusdorf s'est penché sur ce problème à de nombreuses reprises et l'analyse qu'il fait des rapports entre surface et profondeur au XVIII^e siècle puis au XIX^e nous semble intéressante à rappeler, d'autant que de telles notions sont essentielles à la question du placement et du positionnement qui font problème chez Conrad, Lowry et White. Gusdorf souligne ainsi qu'au siècle des Lumières l'esprit et la conscience sont le plus souvent perçus comme surface dénuée de profondeur : « **Notre esprit est un théâtre d'ombres, apparences sans substance ni substrat, relations sans rapport d'une présence d'esprit qui s'interrompt dans les intervalles du sommeil et de la pensée confuse** »⁹¹³. Hume et les philosophes des Lumières estiment qu'il n'y a pas de dedans, d'individualité mais seulement un dehors, une surface. Alors que pour Newton, « **l'ordre admirablement lié des phénomènes n'est pas un dehors sans dedans** » et « **la physique mathématique est un langage destiné par Dieu à l'intelligence humaine** »⁹¹⁴, pour Hume, « **la vie psychique de tout un chacun se réduit à un dehors sans dedans** » :

La conscience est une surface, un écran de projection, un théâtre d'ombres, derrière lequel on ne doit pas supposer une quelconque présence, un manipulateur divin, artisan de nos pensées. Le Moi, l'Ego n'existe pas, fiction inventée de toutes pièces par des charlatans intéressés à nous tromper. L'empirisme radical de Hume, en accord avec la pensée dominante de l'âge des Lumières, nie l'existence d'un sujet, d'une entité individuelle, qui servirait de support aux sensations, idées et représentations de la conscience. La vie psychique de tout un chacun se réduit à un dehors sans dedans⁹¹⁵.

Gusdorf contraste cette vision prédominante au siècle des Lumières avec les idées du XIX^e siècle, puisque les romantiques décrètent alors que les manifestations de surface n'ont que peu d'intérêt et que c'est « **l'Autre qui est important, ce qui se dérobe aux analyses discursives** » :

Les propositions de la science, ses longues chaînes de raisons, exposent seulement l'indéfinie répétition du Même. Mais c'est l'Autre qui est important, ce qui se dérobe aux analyses discursives ; le fondement du fondement, le

⁹¹³ Georges Gusdorf, *Auto-bio-graphie, lignes de vie 2*, Paris : Odile Jacob, 1991, p. 187.

⁹¹⁴ *Ibid.*

⁹¹⁵ *Ibid.*, p. 188.

commencement du commencement, même si l'esprit fini n'a pas prise sur ces immensités au sein desquelles il ne peut s'aventurer que selon la voie incertaine du promontoire du songe, comme disait Victor Hugo⁹¹⁶.

Deux métaphores de la vérité rivalisent d'influence chez les romantiques, le dissimulé et le profond, le « sens caché » et la « vérité des profondeurs » :

Le savoir romantique recherche le sens caché de l'existence individuelle et sociale selon la voie de l'occultisme. Les romantiques dignes de ce nom sont des adeptes de cette vérité des profondeurs, accessible au prix d'une reconversion de l'être personnel. La connaissance authentique est théosophie ; la science ésotérique de l'espace du dedans et de ses hiéroglyphes symboliques procure les clefs de l'intelligence divine, foyer des intelligences humaines. Mais le langage de l'initié demeure lettre morte pour celui qui n'est pas initié ; quant aux autres initiés, il est inutile de s'adresser à eux pour leur faire part de ce qu'ils savent déjà. D'où le caractère ambigu du discours romantique, condamné à se dérober sous le voile de l'analogie, à indiquer seulement une voie qui transgresse les limites de l'expression humaine⁹¹⁷.

Cet espace du dedans est intimement lié à l'espace du dehors, espace du voyage et de l'altérité tels la « wilderness » dans *Heart of Darkness*, les ruelles de Quauahuac et la « barranca » dans *Under the Volcano* et pour finir le « bush » australien dans *Voss*. D'ailleurs le titre même des romans évoque à première vue une quête d'une « vérité des profondeurs », d'un centre qui ne soit pas tant celui du monde que celui de la personnalité du voyageur comme le dit Gusdorf :

Les voyages, réels ou imaginaires, sont des recherches d'une vérité dispersée dans l'espace, pèlerinages symboliques dont la destination finale n'est pas le centre du monde, ni non plus le bout du monde, mais le centre de la personnalité du voyageur⁹¹⁸.

Aller au « coeur des ténèbres », c'est à la fois s'enfoncer au coeur de la « wilderness » et plonger dans les méandres de la personnalité. De même, aller au « dessous du volcan » évoque un déplacement avant tout métaphorique : il s'agit de découvrir ce qui nourrit le volcan, en quoi il est indissociable du feu et de la lave qui sont dans le roman explicitement liés à l'alcool et donc à la position subjective du Consul. Enfin, la traversée du « bush » australien s'apparente à une traversée des identifications imaginaires dont *Voss* doit se défaire. Néanmoins le terme de « centre de la personnalité » du voyageur est un peu trompeur au sens où chez Conrad, Lowry et White, on a bien plutôt la découverte que l'homme n'a pas de centre ni de personnalité qui découlerait d'un centre organisateur. L'affirmation selon laquelle « **le voyage romantique impose une conversion de l'espace du dehors à l'espace du dedans, de l'évidence géographique du paysage à l'invidance de l'initiation** »⁹¹⁹ ne se trouve vérifiée en ce

⁹¹⁶ *Ibid.*, p. 186.

⁹¹⁷ Georges Gusdorf, *Fondements du savoir romantique*, Paris : Payot, 1982, 471p., pp. 394-395.

⁹¹⁸ *Ibid.*, p. 396.

⁹¹⁹ *Ibid.*, p. 397.

qui concerne *Heart of Darkness*, *Under the Volcano* et *Voss* que dans la mesure où l'espace du dehors est faillé, creux, évanescent, à l'image de la position subjective des protagonistes des romans. En ce sens, les romans de Conrad et Lowry ont nettement plus d'affinités avec la vision dix-huitiémiste d'une conscience comme « surface », « écran de projection » ou encore « théâtre d'ombres »⁹²⁰.

b.011 Conrad et Lowry : surface, écran de projection, théâtre d'ombres

011 Conrad : vide des profondeurs et voiles de la surface

Chez Conrad, même si le topos romantique du voyage est utilisé, il ne mène pas à une « vérité des profondeurs » ou au « centre de la personnalité du voyageur », qu'il s'agisse de Kurtz ou de Marlow. En effet, si Kurtz est bien le but ultime du voyage, il n'en reste pas moins que le cœur de sa personne est vide : « **he was hollow at the core.** » (*HD*, p. 97). Marlow explique sa déception lorsqu'il a réalisé qu'il n'entendrait plus jamais Kurtz parler et que ce qu'il avait tant désiré était finalement dépourvu de substance : « **There was a sense of disappointment, as though I had found out I had been striving after something altogether without a substance.** » (*HD*, pp. 82-83). Mais le champ sémantique du creux (« hollow ») et donc de l'absence d'une « vérité des profondeurs » autre que vide ne se limite pas à Kurtz. La « wilderness »⁹²¹ est elle aussi décrite en termes du creux, du vide et du silence ainsi que Marlow : « **There was a pause of profound stillness, then a match flared, and Marlow's lean face appeared, worn, hollow, with downward folds and dropped eyelids [...]** » (*HD*, p. 83). Dans *Heart of Darkness* les protagonistes semblent gagnés par le vide, véritables « hommes creux » comme le sont les hommes du poème de T. S. Eliot, « The Hollow Men » :

« We are the hollow men
We are the stuffed men. »

Eliot dit aussi plus loin qu'ils sont des hommes vides (« empty men »). En ce sens *Heart of Darkness* n'est pas tant une quête du Graal qu'une familiarisation avec le vide, une « connaissance du vide »⁹²² si tant est qu'on puisse le connaître. Si la « vérité des profondeurs » est vide, qu'en est-il de la surface ? Dans *Heart of Darkness*, Marlow semble prôner une approche de la surface au détriment des profondeurs. Il présente en effet l'attachement à la surface comme « salvateur » :

[...] I had to keep a look-out for the signs of dead wood we could cut up in the

⁹²⁰ « La conscience est une surface, un écran de projection, un théâtre d'ombres [...] » (Gusdorf, cf supra, note 915).

⁹²¹ Dans la « wilderness », les bruits sont réverbérés comme s'ils se produisaient dans une caisse de résonance : « The word ivory would ring in the air for a while— and on we went again into the *silence*, along *empty* reaches, round the *still* bends, between the high walls of our winding way, *reverberating* in *hollow* claps the ponderous beat of the sternwheel. » (*HD*, p. 68, c'est moi qui souligne)

⁹²² Je reprends ici l'expression de Todorov à propos de *Heart of Darkness* (Tzvetan Todorov, « Connaissance du vide », in « Figures du vide », *Nouvelle Revue de Psychanalyse*, n° 11, Printemps 1975, pp. 145-154).

night for next day's steaming. When you have to attend to things of that sort, to the mere incidents of the surface, the reality—the reality, I tell you—fades. The inner truth is hidden—luckily, luckily. (HD, p. 67) There was surface truth enough in these things to save a wiser man. (HD, p. 70).

A cette prédilection pour la surface au niveau diégétique s'ajoutent en outre des préoccupations narratologiques sur un plan méta-diégétique : un refus de la position de narrateur omniscient héritée du réalisme et du naturalisme, qui prône les profondeurs psychologiques et la détention d'un savoir ultime. Ainsi Conrad déclarait-il quelque 20 ans plus tard à son ami Lenormand : « ***Je ne veux pas aller au fond, je veux considérer la réalité comme une chose rude et rugueuse sur laquelle je veux promener mes doigts—Rien de plus.*** »⁹²³ Il en découle un texte qui ressemble à une surface plane dépourvue de profondeur et une impression de mosaïque créée par les différents points de vue des personnages sur une même réalité, fussent-ils contradictoires : « ***Whereas his Victorian predecessors had allowed themselves unrestrained access to a character's consciousness, Conrad here inclines to restrict his attention to the directly available sensory surface.*** »⁹²⁴ En ce sens Conrad renonce à la prérogative de l'auteur réaliste qui était son « ***caractère d'ubiquité et de pénétration*** »⁹²⁵. Chez Conrad, on a un espace de pure surface comme l'espace « neutre »⁹²⁶ du nouveau roman d'après Bernard Dort : « ***Plus de profondeur ; tout est en surface, une surface illimitée où les différents éléments (l'eau, l'air, la terre) communiquent entre eux, où toutes les distances sont abolies, où il n'y a plus de solution de continuité [...]*** »⁹²⁷. Il poursuit en soulignant la disparition du temps : « ***Le temps a disparu : reste cet espace, le monde réduit à une surface, qu'il faut parcourir.*** »⁹²⁸ En effet, tout l'enjeu est d'arriver jusqu'à Kurtz à bord du vapeur qui doit absolument rester en surface et chaque incident est un incident de surface, la surveillance des possibles obstacles (branches mortes ou hauts-fonds), l'attaque du vapeur par de fausses flèches, etc. Chaque « fait », chaque événement reste semblable à une ride sur l'eau qui masque des profondeurs inaccessibles, une « énigme insondable » : « ***[a] fact dazzling, to be seen,***

⁹²³ Lettre de Conrad à H. R. Lenormand, « Note sur un séjour de Conrad en Corse », *La Nouvelle Revue Française*, n°135, 1924, p. 27.

⁹²⁴ Levenson, *A Genealogy of Modernism*, op. cit., p. 5.

⁹²⁵ Michel Raimond parle de ce « caractère d'ubiquité et de pénétration » que l'auteur réaliste s'attribue (Raimond, *La Crise du roman, Des lendelains du Naturalisme aux années 20*, Paris : José Corti, 1985, p. 372).

⁹²⁶ Bernard Dort, « Sur l'espace », *Esprit*, Juillet/Août 1958, p. 77. Cette remarque est valable à ceci près que si « neutralité » de l'espace il y a dans *Heart of Darkness*, elle est plus d'ordre herméneutique qu'ontologique. Elle ne délivre en effet aucun sens particulier mais néanmoins contrairement à l'espace de nouveaux romans tels ceux de Robbe-Grillet, elle suscite de nombreuses sensations et réactions de la part des protagonistes. Elle les amène à réfléchir sur leur position de sujets et à tenter d'interpréter ce qu'ils perçoivent de cette surface.

⁹²⁷ *Ibid.*, p. 77.

⁹²⁸ *Ibid.*, p. 79.

like the foam on the depths of the sea, like a ripple on an unfathomable enigma » (HD, p. 76). Comme le souligne John Hillis Miller⁹²⁹, chaque incident, chaque témoin ou point de vue apparaît sous la forme d'un voile sur ce que Gusdorf appelle la « vérité des profondeurs » au point de se demander si pour Conrad la « vérité » n'est pas l'accumulation même de voiles et de couches de réalité et d'interprétation, ensemble de surfaces sans noyau véritable. En ce sens, le texte conradien aurait toutes les caractéristiques de ce que Barthes appelle le « texte-oignon » :

[...] si jusqu'à présent on a vu le texte sous les espèces d'un fruit à noyau (un abricot, par exemple), la pulpe étant la forme et l'amande étant le fond, il convient de le voir plutôt maintenant sous les espèces d'un oignon, agencement superposé de pelures (de niveaux, de systèmes), dont le volume ne comporte finalement aucun coeur, aucun noyau, aucun secret, aucun principe irréductible, sinon l'infini même de ses enveloppes—qui n'enveloppent rien d'autre que l'ensemble même de ses surfaces⁹³⁰.

Une des métaphores les plus célèbres de Conrad est d'ailleurs bien similaire :

[...] to him, the meaning of an episode was not inside like a kernel but outside, envelopping the tale which brought it out only as a glow brings out a haze, in the likeness of one of these misty halos that sometimes are made visible by the spectral illumination of moonshine. (HD, p. 30)

Néanmoins, il ne faut pas assimiler cet attachement à la surface à un certain matérialisme tel que Wells, Bennett et Galsworthy le pratiquent d'après Virginia Woolf⁹³¹. Contrairement à ces derniers, Conrad et Hardy savent mieux rendre les myriades d'impressions fugitives de la vie :

[With Bennett] Life escapes; [...] Whether we call it life or spirit, truth or reality, this, the essential thing, has moved off, or on, and refuses to be contained any longer in such ill-fitting vestments as we provide. [...] The mind receives a myriad impressions—trivial, fantastic, evanescent, or engraved with the sharpness of steel. From all sides they come, an incessant shower of innumerable atoms ; [...] Life is not a series of gig lamps symmetrically arranged ; life is a luminous halo, a semi-transparent envelope surrounding us from the beginning of consciousness to the end⁹³².

Cette métaphore du « halo lumineux » de même que la métaphore conradienne du « halo de brume » souligne un désir de rendre compte de la réalité telle qu'elle s'imprime sur l'écran intérieur de notre conscience : « Let us record the atoms as they fall upon the mind in the order in which they fall, let us trace the pattern, however disconnected and

⁹²⁹ « The novel is a sequence of episodes, each structured according to the model of appearances, signs, which are also obstacles or veils. Each veil must be lifted to reveal a truth behind which always turns out to be another episode, another witness, another veil to be lifted in its turn. » Cette citation est de John Hillis Miller dans « *Heart of Darkness Revisited* » (©1983), in Ross C. Murfin (éd.) *Heart of Darkness*, Boston : Bedford Books/Case Studies in Contemporary Criticism, 1996, p. 214.

⁹³⁰ Barthes, *Le bruissement de la langue, Essais critiques IV*, Paris : Seuil, 1984, p. 159.

⁹³¹ Virginia Woolf, « Modern Fiction » in *The Common Reader*, Londres : Hogarth, 1925, p. 185.

⁹³² *Ibid.*, pp. 188-189.

incoherent in appearance, which each sight or incident scores upon the consciousness. »⁹³³ Cette préséance de l'extérieur et de la surface chez Conrad se retrouve en partie chez Lowry mais sous la forme très nette de l'indistinction primordiale entre forme et fond, extérieur et intérieur, surface et profondeur.

011Lowry : topologie mouvante entre intérieur et extérieur

Dans *Under the Volcano*, les protagonistes sont souvent présentés de la manière la plus « plate » qui soit, pour reprendre l'opposition de Forster entre personnages « plats » (« flat ») et personnages « tout en rondeur » (« round »), c'est-à-dire plus consistants, décrits avec plus de détails caractéristiques⁹³⁴. Lowry disait d'ailleurs de la description de ses personnages qu'elle était tout simplement absente de son roman puisque les différents protagonistes du roman étaient supposés ne représenter que divers aspects du même homme ou même de l'Homme comme type :

The truth is that the character drawing is not only weak but virtually nonexistent, save with certain minor characters, the four main characters being intended, in one of the book's meanings, to be aspects of the same man, or of the human spirit, and two of them, Hugh and the Consul, more obviously are⁹³⁵.

Si les personnages sont souvent réduits à une surface, cette surface est par ailleurs aisément réversible. Lorsque Lacan s'était essayé à trouver une figure topologique correspondant à la structure du sujet, il avait proposé des figures sans intérieur ni extérieur, des surfaces comme la bande de Moëbius où extérieur et intérieur, surface et profondeurs soient indissociables. Cette métaphore est parfaitement adaptée aux personnages de *Under the Volcano*. Ainsi, les « profondeurs » physiques (entrailles) ou spirituelles (la culpabilité) viennent au jour, à l'extérieur, en surface :

[...] it was as though the whole of this man, by some curious fiction, reached up to the crown of his perpendicularly raised Panama hat, for the gap below seemed to Hugh still occupied by something, a sort of halo or spiritual property of his body, or the essence of some guilty secret perhaps that he kept under the hat but which was now momentarily exposed, fluttering and embarrassed. (UV, p. 190)

Cette « sorte de halo » ou « propriété spirituelle de son corps » ou encore « l'essence de quelque secret coupable » sont des notations à la fois purement physiques et extérieures et en même temps symboliques d'une intériorité, d'un « esprit », torturés par la culpabilité (comme en témoignent les adjectifs « spiritual » et « guilty »). La description devient ici expressionniste au sens où c'est la perception subjective de la réalité qui prend le dessus sur son caractère objectif et où l'hallucination se superpose aux objets et personnes effectivement présents :

The Consul now observed that on his extreme right some unusual animals resembling geese, but large as camels, and skinless men, without heads, upon

⁹³³ *Ibid.*, p. 190.

⁹³⁴ Cf E. M. Forster, *Aspects of the Novel*, New York : Harcourt, Brace and World, Harvest Books, 1954, pp. 74-75.

⁹³⁵ *Malcolm Lowry, « Letter to Jonathan Cape » in Under the Volcano, Londres : Penguin, 1962, p. 10.*

stilts, whose animated entrails jerked along the ground, were issuing out of the forest path the way they had come. (UV, p. 341)

Ces passages hallucinatoires sont représentatifs d'un processus récurrent dans le roman, celui du morcellement des corps et d'une monstrueuse exoscopie. Le solipsisme du Consul l'empêche de structurer l'image de son corps à partir du regard unifiant de l'autre et notamment à partir de l'image renvoyée par le miroir. En effet, il est dans la situation paradoxale qui est celle de l'enfant avant le « stade du miroir » : il éprouve la réalité de son corps comme somme de sensations éparses et non unifiées et seule l'image du miroir ou encore l'image renvoyée par l'autre (tout d'abord la mère), peut lui permettre cette « captation spatiale » qui, toute aliénante qu'elle soit, lui donne néanmoins la possibilité de passer d'une image morcelée de son corps à une forme unifiée, ce que Lacan appelle une « forme orthopédique de sa totalité » :

[...] le stade du miroir est un drame dont la poussée interne se précipite de l'insuffisance à l'anticipation—et qui pour le sujet, pris au leurre de l'identification spatiale, machine les fantasmes qui se succèdent d'une image morcelée du corps à une forme que nous appellerons orthopédique de sa totalité, – et à l'armure enfin assumée d'une identité aliénante, qui va marquer de sa structure rigide tout son développement mental⁹³⁶.

Or ce stade du miroir est ce qui permet précisément de négocier le passage de l'espace intérieur à l'espace extérieur, de l'esprit ou inconscient au corps. C'est la raison pour laquelle la description du corps morcelé par Lacan semble correspondre tout-à-fait à certaines scènes du roman :

Ce corps morcelé [...] se montre régulièrement dans les rêves, quand la motion de l'analyse touche à un certain niveau de désintégration agressive de l'individu. Il apparaît alors sous la forme de membres disjoints et de ces organes figurés en exoscopie, qui s'ailent et s'arment pour les persécutions intestines, qu'à jamais a fixées par la peinture le visionnaire Jérôme Bosch, dans leur montée au siècle quinzième au zénith imaginaire de l'homme moderne⁹³⁷.

Il semblerait donc que le Consul n'ait pas réussi à assumer le stade du miroir de façon convaincante et ceci est d'autant plus net que ni lui ni les autres personnages du roman ne réussissent à entretenir des relations intersubjectives satisfaisantes avec leur entourage ni avec le monde en général. Il n'est par conséquent pas étonnant qu'une des scènes d'hallucination les plus violentes apparaisse juste après que ni Hugh ni le Consul ne soient venus en aide à l'indien gisant au bord de la route. La conscience de ce dernier est alors envahie par une vision apocalyptique de mutilation et de désintégration des corps qui annonce la vision finale des dernières pages :

—something like a tree stump with a tourniquet on it, a severed leg in an army boot that someone picked up, tried to unlace, and then put down, in a sickening smell of petrol and blood, half reverently on the road; a face that gasped for a cigarette, turned grey, and was cancelled; headless things, that sat, with protruding windpipes, fallen scalps, bolt upright in motor cars; children piled up,

⁹³⁶ Jacques Lacan, « Le Stade du miroir », *Ecrits I*, op. cit., pp. 93-94.

⁹³⁷ *Ibid.*, p. 94.

many hundreds; screaming burning things [...] (UV, p. 248)

Les organes intérieurs surgissent à la surface (« protruding windpipes »), les corps se disloquent, une jambe tranchée, un gros plan sur un visage puis sur des corps sans têtes qui en deviennent des « choses » (« headless things »), des scalps et des corps d'enfants dont l'entassement fait qu'on les assimile eux aussi à des objets, des choses (« screaming burning things »). Surface et profondeur se mêlent donc en un corps morcelé monstrueux qui est à l'image d'un monde qui court à sa perte dans une frénésie de violence et avec la montée des forces fascistes en Espagne mais aussi au Mexique puisque les miliciens qui empêchent Hugh de venir en aide à l'Indien sont clairement identifiés comme fascistes. Par ailleurs, la réversibilité entre intérieur et extérieur touche un autre domaine que celui des corps, celle du monde extérieur contaminé par le monde intérieur comme en témoignent les nombreuses hallucinations du roman. Si le « **rétrécissement de l'espace vécu** »⁹³⁸ est bien le propre de l'hallucination d'après Merleau-Ponty, alors le Consul est bien cet homme dont l'espace est déstructuré et qui n'arrive pas à empêcher l'» **enracinement des choses dans [son] corps** » :

The broad leaves of the plantains themselves drooping gently seemed menacingly savage as the stretched wings of pelicans, shaking before they fold. The movements of some more little red birds in the garden, like animated rosebuds, appeared unbearably jittery and thievish. It was as though the creatures were attached by sensitive wires to his nerves. When the telephone rang his heart almost stopped beating. (UV, p. 76)

Le Consul multiplie ici les comparaisons comme s'il n'arrivait plus à dissocier êtres vivants d'une part et arbres et plantes d'autre part : les feuilles de plantain ressemblent à des ailes de pélicans et les oiseaux rouges à des boutons de rose et tous ces éléments lui sont rattachés par de mystérieux fils nerveux. Comme le dit l'écrivain William Gass, le Consul est à l'image de Lowry, un homme de l'oralité qui n'arrive pas à couper le cordon avec l'élément liquide symbolique de la mère, et qui ne voit le monde qui l'entoure que comme directement relié à lui :

And if he had not been born, mistakenly, a Leo, he would have made a perfect Pisces : swimmer, sailor, soak, souse, sponge—all that absorbent—oral, impotent, a victim of undifferentiation and the liquid element, shoreless like his writing, wallowy, encompassing, a suicide by misadventure, bottle broken, drinker, diver, prisoner of self...⁹³⁹

Outre une telle confusion entre monde extérieur et monde intérieur, entre surface et profondeur comme reflet et symptôme d'une attitude purement solipsiste et d'une situation politique perturbée, le roman présente une réflexion sur la surface des mots, ces « **vioux mots usés et effacés par des siècles d'insouciant usage** »⁹⁴⁰. Les mots et les personnages sont effectivement composés d'une succession de couches (« peels ») sans centre, sans noyau ni signifié primordial. Et par conséquent les reflets qui viennent jouer à la surface des mots sont changeants ainsi qu'en témoigne l'épisode consacré au « pelado ». C'est un extrait d'autant plus important qu'il fait écho à de nombreux autres

⁹³⁸ Cf supra, note 845.

⁹³⁹ Gass, *The World within the Word*, op. cit., pp. 30-31.

passages où il est question des signifiants « pelado » et son antonyme « compañero ». C'est un mot travaillé par l'ambiguïté puisqu'il signifie soit le démuné soit l'exploiteur ou encore les deux à la fois⁹⁴¹ :

Certainly his features, high, prominent nose and firm chin, were of strongly Spanish cast. His hands—in one he still clutched the gnawed half-melon—were huge, capable and rapacious. Hands of the conquistador, Hugh thought suddenly. But his general aspect suggested less the conquistador than, it was Hugh's perhaps too neat idea, the confusion that tends eventually to overtake conquistadores. His blue suit was of quite expensive cut, the open coat, it appeared, shaped at the waist. Hugh had noticed his broad cuffed trousers draped well over expensive shoes. The shoes however—which had been shined that morning but were soiled with saloon sawdust—were full of holes. He wore no tie. His handsome purple shirt, open at the neck, revealed a gold crucifix. The shirt was torn and in places hung out over his trousers. And for some reason he wore two hats, a kind of cheap Homburg fitting neatly over the broad crown of his sombrero. "How do you mean Spaniard?" Hugh said. "They came over after the Moroccan war," the Consul said. "A pelado," he added, smiling. The smile referred to an argument about this word he'd had with Hugh, who'd seen it defined somewhere as a shoeless illiterate. According to the Consul, this was only one meaning; pelados were indeed "peeled ones," the stripped, but also those who did not have to be rich to prey on the really poor. For instance those halfbreed petty politicians who will, in order to get into office just for one year, in which year they hope to put by enough to forswear work the rest of their lives, do literally anything whatsoever, from shining shoes, to acting as one who was not an "aerial pigeon." Hugh understood this word finally to be pretty ambiguous. A Spaniard, say, could interpret it as Indian, the Indian he despised, used, made drunk. The Indian, however, might mean Spaniard by it. Either might mean by it anyone who made a show of himself. It was perhaps one of those words that had actually been distilled out of conquest, suggesting, as it did, on the one hand thief, on the other exploiter. Interchangeable ever were the terms of abuse with which the aggressor discredits those about to be ravaged! (UV, pp. 234-235)

Le sèmes attachés à ce personnage, à ce « pelado » sont hautement contradictoires : il porte des vêtements onéreux et pourtant ses chaussures sont trouées et sa chemise déchirée. Il a l'air d'un espagnol d'après le Consul mais son allure de « pelado » l'associe aux politiciens métis mesquins (« those halfbreed petty politicians») et aux indiens d'un point de vue espagnol. Espagnol, métis, indien, le mot paraît synonyme d'altérité et tout

⁹⁴⁰ On aura reconnu ici la traduction d'un célèbre passage de la préface du *Nègre du Narcisse*, traduite ici par Robert d'Humières dans la Pléiade : « [All art] must strenuously aspire to the plasticity of sculpture, to the colour of painting, and to the magic suggestiveness of music—which is the art of arts. [...] and the light of magic suggestiveness may be brought to play for an evanescent instant over the commonplace surface of words: of the old, old words, worn thin, defaced by ages of careless usage. » (Joseph Conrad, *The Nigger of the Narcissus*, préface, New York : Norton Critical Edition, 1979, p. 146).

⁹⁴¹ Ackerley rappelle en effet que le mot vient du verbe « pelar » qui signifie entre autres peler, retirer l'écorce, l'enveloppe : « A *pelado*. From the verb *pelar*, "to pull out the hair" or "to peel" (in the sense of divesting the shell or husk); hence one that is discarded, a nobody, or in Hugh's words, a shoeless illiterate. The Consul's explanation of the word is an excellent one : thief, exploiter, a term of abuse by which the aggressor discredits the one ravaged. » (Ackerley, *op. cit.*, p. 313).

dépend alors du point de vue adopté. Par ailleurs, ce mot de “pelado” comprend le sème de la misère et de la pauvreté (« “peeled ones,” », « the stripped »), ce que confirme en un sens l’allure négligée du « pelado » en question, même si ses riches vêtements se révèlent alors inappropriés. Les deux dernières phrases du paragraphe concluent habilement en soulignant que le mot est vraisemblablement de ces « **vieux mots usés et effacés par des siècles d’insouciant usage** » (*Ibid.*, c’est moi qui traduis), et que l’on peut dès lors les utiliser à n’importe quel propos. Chez Lowry comme chez Conrad, il y a cette dénonciation de l’usage abusif des mots, de leur réduction à une surface qui se retourne facilement.

Du reste, dans sa préface à *Under the Volcano*, Lowry préconise d’aller voir en dessous de la surface du texte car, dit-il, le lecteur y trouvera des « profondeurs » qui lui avaient peut-être échappé lors d’une première lecture paresseuse et attachée à la seule surface du texte :

[...] my little book seem[s] to me denser and deeper, composed and carried out with more care than the English publisher supposed; that if its meanings had escaped the reader, or if the latter had deemed uninteresting the meanings that float on the surface of the narrative, this might have been due at least in part to a merit rather than a failing of mine. In fact, had not the more accessible aspect of the book been designed so carefully that the reader did not wish to take the trouble of pausing to go below the surface⁹⁴² ?

Lowry se livre ensuite à une véritable explication de textes en donnant quelques clés et pistes interprétatives au roman et il se justifie en disant qu’il l’a fait pour prouver que le roman avait des « profondeurs » : « **All this was not essential for the understanding of the book; I mentioned it in passing so as to give the feeling, as Henry James has said, ‘that depths exist’.** »⁹⁴³ D’après l’un de ses traducteurs, Stephen Spriel, la surface du texte s’apparente à un cryptogramme qui ne mène toutefois pas à une quelconque « Clé du Cosmos »⁹⁴⁴ mais qui permet le déploiement de « **sidérantes nébuleuses d’intersignes esthétiquement signifiants** »⁹⁴⁵ :

Au lieu de la Clé du Cosmos, rien que les hypnotisantes volutes de sa Grille, cryptogramme tellement surchiffré qu’il a tous les sens possibles, au choix. Si message il y a dans le Volcan, ce que je crois, il convient à coup sûr de le chercher ailleurs que dans ces—dirait Caillois—» idéogrammes objectifs ». Car tout s’y lie à tout en une résille de signes couvrant la peau du monde, mais dont pas une file (ou semblant de file) ne saurait servir de fil d’Ariane⁹⁴⁶.

⁹⁴² Il s’agit ici de la traduction par George Woodcock de la préface française de Lowry pour l’édition de *Under the Volcano* en 1948, citée dans Gordon Bowker (éd.) *Malcolm Lowry : Under the Volcano, A Selection of Critical Essays*, Londres : Macmillan/ Casebook Series, 1987, p. 33. C’est moi qui souligne.

⁹⁴³ *Ibid.*, p. 35.

⁹⁴⁴ Stephen Spriel, « Le cryptogramme Lowry », in *Malcolm Lowry, Études*, Bonnefoi Geneviève, etc., Paris : Papyrus Éditions/ MauriceNadeau, 1984, p. 109.

⁹⁴⁵ *Ibid.*, p. 109.

« **Et la surface du Volcan , je vous le demande en vérité, n'est-ce-pas, sans conteste, le papillotement illusoire des symboles de toute nature et des phantasmes du délirium tremens ? Le message est ailleurs** »⁹⁴⁷. Pour Lowry, le « papillotement » entre surface et profondeur est un phénomène de structure dû à une position de sujet en perpétuel mouvement et en perpétuel « voyage »⁹⁴⁸. Il s'éloigne ainsi progressivement d'une tradition du personnage à trois dimensions, consistant et tout de profondeur pour la présentation de « centres de conscience » mouvants :

[Progressively] Lowry was deliberately moving the "Voyage" novels futher and further away from conventional realist narratives of three-dimensional, consistent characters (an aspect of fiction which he claims—in his famous letter to Cape about Volcano—never greatly interested him) and ever closer to the depersonalized centres of consciousness found in Tristram Shandy, Finnegans Wake and Gravity's Rainbow, as well as some recent metafiction⁹⁴⁹.

Ces « centres de conscience », centres de projections d'images et de mots, sont en ce sens déjà extrêmement modernes voire postmodernes. Chez White à l'inverse, on peut encore parler d'une quête d'une certaine « vérité des profondeurs » même si le roman reste extrêmement ambigu à ce sujet.

c.011 White : une vérité des profondeurs ?

White n'a jamais caché son désir d'aller au coeur des choses et de la réalité et il en fait son credo artistique : « **I have the same idea with all my books: an attempt to come close to the core of reality, the structure of reality, as opposed to the merely superficial.** »⁹⁵⁰ Une telle ambition s'inscrit dans le droit fil de l'esthétique romantique qui s'attache à une quête d'une « vérité des profondeurs »⁹⁵¹. Elle est par ailleurs relativement atypique dans le cadre littéraire australien traditionnellement plus attaché aux notions d'égalitarisme et d'identité nationale. Si le « coeur » de la littérature australienne est occupé le plus souvent par le « thème démocratique », la quête herméneutique semble devoir passer au second plan. Et pourtant Harry Heseltine affirme que le paysage, le « bush », est aussi au coeur des préoccupations littéraires australiennes et il pourrait reprendre à son compte la formule de Gusdorf selon laquelle « **le voyage romantique impose une conversion de l'espace du dehors à l'espace du dedans, de l'évidence**

⁹⁴⁶ *Ibid.*, p. 109.

⁹⁴⁷ *Ibid.*, p. 111.

⁹⁴⁸ Il comptait effectivement intituler l'ensemble de son oeuvre *The Voyage that Never Ends*, cf supra, note 78.

⁹⁴⁹ *Sherrill Grace, The Voyage that Never Ends, Malcolm Lowry's Fiction, Vancouver : University of British Columbia Press, 1982, p. 13.*

⁹⁵⁰ Patrick White, « In the Making » (1969), in *Patrick White Speaks*, Londres : Jonathan Cape, 1990, p. 21.

⁹⁵¹ Gusdorf, cf supra, note 917.

géographique du paysage à l'invidence de l'initiation »⁹⁵² :

***A feature of a good deal of recent Australian writing has been its willingness to use an exploration of the individual soul. The bush becomes a metaphor for the self. Just as the heart of the continent is a burning, insane emptiness, so too at the heart of a man is the horror of his pre-history*⁹⁵³.**

Lorsque Patrick White déclare s'être inscrit en faux par rapport aux habitudes de ses compatriotes, il parle donc avant tout d'un héritage littéraire plus que des écrits de ses contemporains. Ses reproches s'adressent d'ailleurs aux Australiens en général, à qui il reproche de s'attacher uniquement aux apparences, alors que lui a dû se défaire de ses habitudes de « journalisme objectif » prises pendant la guerre alors qu'il était au service de l'armée de l'air :

***In writing [The Aunt's Story], I had first to break myself of the habit acquired while compiling factual reports in the Air Force, closer to the practice of objective journalism than the pursuit of truth in creative fiction. [...] I realised how much better pleased Australians would have been with my sifted factual reports. A pragmatic nation, we tend to confuse reality with surfaces*⁹⁵⁴.**

Cette confusion entre réalité et surface était pour lui la conséquence d'un matérialisme crasse qu'il se plaisait à vilipender dans des diatribes frisant la caricature :

***Was there anything to prevent me packing my bag and leaving like Alister Kershaw and so many other artists? Bitterly I had to admit, no. In all directions stretched the Great Australian Emptiness, in which the mind is the least of possessions, in which the rich man is the important man, in which the schoolmaster and the journalist rule what intellectual roost there is, in which beautiful youths and girls stare at life through blind blue eyes, in which human teeth fall like autumn leaves, the buttocks of cars grow hourly glassier, food means cake and steak, muscles prevail, and the march of material ugliness does not raise a quiver from the average nerves*⁹⁵⁵.**

Il définit ses projets esthétiques en totale contradiction avec ce matérialisme : « ***I wanted to discover the extraordinary behind the ordinary, the mystery and the poetry which alone could make bearable the lives of [an ordinary man and woman] and incidentally, my own life since my return*** »⁹⁵⁶. Ce désir d'aller voir en dessous de la surface de « l'ordinaire » est particulièrement frappant dans *The Vivisector* où le personnage principal, Hurtle Duffield, est peintre. White affirmait d'ailleurs que ce que le peintre Roy de Maistre lui avait appris était justement d'aller en dessous de la surface des choses : « ***I've known many painters myself. One of the first I knew was Roy de Maistre: I feel he taught me to write by teaching me to look at paintings and get***

⁹⁵² Gusdorf, cf supra, note 919.

⁹⁵³ H. P. Heseltine, « *The Literary Heritage* », *Meanjin Quarterly*, Mars, 1962, p. 46.

⁹⁵⁴ Patrick White, *Flaws in the Glass, A Self-Portrait*, Londres : Vintage, 1998 (©Patrick White, 1981), pp. 127-128.

⁹⁵⁵ Patrick White, « *The Prodigal Son* », in *Patrick White Speaks*, op. cit., p. 15.

⁹⁵⁶ *Ibid.*, p. 15.

beneath the surface. »⁹⁵⁷ Comme son titre l'indique, le roman a pour métaphore filée la vivisection qui est précisément le geste de l'écriture, à la fois inscription/incision et traversée de la surface pour atteindre le « cœur », les « nerfs de la matière » :

Glutted finally with bread, light, sound, he returned to the attack on those giant rocks with which he was obsessed: to dissect on his drawing-board down to the core, the nerves of matter; but pure truth, the crystal eye, avoided him. He the ruthless operator was in the end operated on [...] (Viv, p. 221)

La mère adoptive de Hurtle Duffield lui dit qu'il est né le couteau à la main ou plutôt dans l'oeil : « **'You, Hurtle—you were born with a knife in your hand. No,' she corrected herself, 'in your eye.'** » (Viv, p. 146). L'auteur White lui-même se reconnaissait ce désir irrésistible de vérité et de sincérité qui passait par une véritable découpe de la réalité, fût-ce à la lame de rasoir :

Where I have gone wrong in life is in believing that total sincerity is compatible with human intercourse. Manoly, I think, believes sincerity must yield to circumstance without necessarily becoming tainted with cynicism. His sense of reality is governed by a pureness of heart which I lack. My pursuit of that razor-blade truth has made me a slasher. Not that I don't love and venerate in several senses—before all, pureness of heart and trustfulness⁹⁵⁸.

Dans Voss, la métaphore récurrente n'est tant celle de la vivisection et du cœur de la matière, de ses profondeurs ou entrailles que celle de l'effeuillement, du dévoilement et de la dispersion. L'expédition est un voyage au cœur du « bush » et au-delà des apparences qui, telle la chair dans le roman, se délitent.

En effet, au fur et à mesure de la progression de l'expédition, les explorateurs se décharnent et cette mise à nu est souvent assimilée à une démarche mystique de tension vers une forme d'absolu, d'« infini » ainsi que Voss le suggère à Le Mesurier :

Everyman has a genius, though it is not always discoverable. Least of all when choked by the trivialities of daily existence. But in this disturbing country, so far as I have become acquainted with it already, it is possible more easily to discard the inessential and to attempt the infinite. (V, p. 35)

Le désert doit tailler, épurer, polir l'être des explorateurs, au point de les désincarner, voire de les « écorcher » : « **the men only remotely suggested flesh** » (V, p. 334). La nudité du désert et l'érosion qui le caractérisent sont au cœur du processus de découverte de soi qui est lui-même mise à nu et mise à l'épreuve :

[...] it is the apparent poverty of one's surroundings that proves in the end to be the attraction. This is something that many refuse to understand. Nor will they accept that, to explore the depths of one's own repulsive nature is more than irresistible - it is necessary. (V, p. 167)

Voss parle aussi de dénuement progressif : « **To peel down to the last layer ... There is always another, and yet another, of more exquisite subtlety** » (V, p. 167). Cette image du dessèchement et du dépérissement de la chair humaine devient lyrique et violente lorsque Patrick White oppose dans un subtil clair-obscur, les ombres filiformes et

⁹⁵⁷ Patrick White, « In the Making » (1969), in *Patrick White Speaks*, op. cit., p. 20.

⁹⁵⁸ Patrick White, *Flaws in the Glass*, op. cit., p. 155.

longilignes des hommes de l'expédition à une nature pleine de vie et de sensualité : « **passionate cries of birds exploded wonderfully overhead** » and « **muscular forms of cool, smooth, flesh-coloured trees rose up** » (V, p. 334). La nature se fait homme (« muscular, flesh-coloured ») tandis que l'homme devient plante : « **blackened and yellowed by the sun, dried in the wind, [Voss] now resembled some root, of dark and esoteric purpose.** » (V, p. 169). Quant à Le Mesurier, il est comparé à un lis en voie de décomposition : « **he had grown very frail, and thin and yellow, and transparent; he had the appearance of a yellow lily, but hairy and stinking.** » (V, p. 268). Les images de dépouillement, de dessèchement, voire de décomposition, s'accompagnent de visions d'aplanissement, de réduction, de simplification qui sont dotées de connotations positives. Voss est un roman de l'ascèse et du renoncement aux couches superficielles de l'homme, son corps, sa chair : « **you will be burnt up most likely, you will have the flesh torn from your bones [...] but you will realize that genius of which you sometimes suspect you are possessed** » (V, p. 35). Ce dépouillement symbolique des membres de l'expédition a pour ultime dénouement la mort du corps et la libération de l'esprit dans un esprit biblique. Le Mesurier fait référence à cette dernière étape dans son poème :

O God, my God, I pray that you will take my spirit out of this my body's remains, and after you have scattered it, grant that it shall be everywhere, and in the rocks, and in the empty waterholes, and in true love of all men, and in you, O God, at last. (V, p. 297).

Carolyn Bliss commente ce passage en parlant d'« accretion et d'accumulation »⁹⁵⁹ mais ces deux termes me semblent problématiques au sens où ce dont il est question ici reste d'une nature extrêmement elliptique puisqu'il est question d'esprit et non de matière, et donc de quelque chose d'essentiellement évanescent et qui se prête peu à la notion d'accumulation. Elle décèle deux mouvements contradictoires chez White : celui de la recherche d'un noyau central et celui d'une expansion à partir de ce noyau central qu'elle résume dans la formule suivante : « **the peeling-away and the piling-on** »⁹⁶⁰. Là encore l'idée d'une exténuation sans cesse renouvelée de la surface et des apparences dans un désir de purification pour atteindre l'essentiel et le spirituel semble tout-à-fait convaincante mais le mouvement second qui est un mouvement de flux et de dissémination dans le paysage ne me semble pas se poser en termes d'« **accumulation** »⁹⁶¹ ou d'« **amassement de nouveaux territoires** »⁹⁶² mais plutôt en termes de gain imaginaire ou spirituel contrairement à ce que Carolyn Bliss semble suggérer : « **Again, the Australian continent proves a suggestive metaphor, since exploration of its interior**

⁹⁵⁹ « The experience which Theodora undergoes, Le Mesurier imagines and White projects is one of accretion and accumulation, a flowing-out from the centre to circumscribe even larger circles. » in Carolyn Bliss, *Patrick White's Fiction, The Paradox of Fortunate Failure*, New York : Saint Martin's Press, 1986, p. 10.

⁹⁶⁰ *Ibid.*, p. 10.

⁹⁶¹ Cf supra, note 959.

⁹⁶² Cf infra, note 963.

may be seen both as a progress towards a central core and a progressive amassing of new territory. »⁹⁶³ Dans Voss, l'homme retrouve une simplicité qui le rapproche des éléments naturels dans lesquels il semble se fondre. Sa mise à nu facilite sa fusion dans le paysage, comme en témoigne le passage où lors d'un violent orage, Le Mesurier se dissout dans le vent, l'éclair et les rigoles :

The wind was filling his mouth and running down through the acceptant funnel of his throat, till he was completely possessed by it; his heart was thunder, and the jagged nerves of lightning were radiating from his own body. [...] the rain came [...] he was immersed in the mystery of it, he was dissolved, he was running into crannies, and sucked into the mouths of the earth, and disputed, and distributed, but again and again, for some purpose, was made one by the strength of a will not his own. (V, p. 249)

Dans ce même passage, la métaphore de la vérité comme au coeur des choses et du monde apparaît mais de manière ironique. Si elle est présentée comme enfouie, enfermée dans un carcan rocheux qu'il faudrait fendre en deux (« *to split open rock* »⁹⁶⁴), la métaphore reste de pure forme puisque Voss suggère ici qu'il est Dieu, qu'il est lui-même cette vérité :

And now Voss began to go with him, never far distant, taunting him for his failures, for his inability to split open rock, and discover the final secret. Frank, I will tell you, said his mentor, you are filled with the hallucinations of intellectual power : I could assist you perhaps [...] indeed, as you may have suspected, I am I am I am... But the young man had been submitted to such a tumult of the elements, and now, of his own emotions, he failed to catch the divine Word [...]. (V, p. 250)

En effet, tout le roman concourt à démystifier cette « vérité des profondeurs » et lui substitue une contemplation du monde dans sa latéralité. Le roman est en ce sens très proche de l'esprit des vanités en peinture : les surfaces matérielles ou corporelles se délitent et découvrent, au lieu d'un « ultime secret », un vide. Voss affirme que les éléments tels le roc et le feu donnent à l'homme la mesure de sa vacuité : « *Mediocre, animal man never do guess at the power of rock or fire, until the last moment before those elements reduce them to-nothing. This, the palest, the most transparent of words, yet comes closest to being complete.* » (V, p. 61) Et en ce sens il est assez proche de l'auteur Patrick White qui ne croyait pas tant en un mystère caché dans la profondeur du monde mais étalé à la surface même des choses :

What do I believe ? I am accused of not making it explicit. How to be explicit about a grandeur too overwhelming to express, a daily wrestling match with an opponent whose limbs never become material, a struggle from which the sweat and blood are scattered on the pages of anything the serious writer writes ? A belief contained less in what is said than in the silences. In patterns on water. A gust of wind. A flower opening⁹⁶⁵.

⁹⁶³ *Ibid.*, p. 10.

⁹⁶⁴ Cf infra.

⁹⁶⁵ Patrick White, *Flaws in the Glass*, op. cit., p. 70.

En ce sens il est très proche de la littérature « voyageuse »⁹⁶⁶ telle que l'entend Michel Chaillou, une littérature d'aventures certes mais avant tout consacrée aux « choses élémentaires » :

Je crois que le roman d'aventures, c'est le roman des choses élémentaires. Le pain senti comme pour la première fois, le beurre senti comme pour la première fois – pour parler des aliments –, l'argent senti comme pour la première fois, l'air senti comme si c'était la première fois qu'on le respirait. C'est vraiment la naissance du roman. C'est pour cela que le héros d'aventures ne peut pas se stabiliser, parce qu'il ne serait plus à sa naissance s'il le faisait. Il serait déjà à son mariage, ou à sa mort. Il s'agit donc toujours du début, des premières naissances, des premières épousailles, des premiers pas du héros dans le domaine du réel. L'aventure est une naissance, ce n'est jamais un accomplissement. On ne peut pas accomplir une aventure. Ce qu'on accomplit de l'aventure, c'est déjà l'aventure morte⁹⁶⁷.

En effet pour Voss, ce sont les « choses élémentaires » qui détiennent la réalité la plus essentielle (« the innermost reality ») : « ***Voss thought how he would talk eventually with Laura Trevelyan, how they had never spoken together using the truly humble words that convey the innermost reality: bread, for instance, or water.*** » (V, p. 190). Ce goût pour les objets simples est très prégnant chez Patrick White comme le rappelle son biographe David Marr : « ***He discovered those plain objects – bowls, a table, a wooden chair – that came to have an extraordinary power to console him in later life.*** »⁹⁶⁸. C'est pourquoi, on ne peut véritablement parler d'une vérité des profondeurs chez White même s'il reste très influencé par l'esthétique romantique. En effet, le « bush » australien devient le théâtre non pas tant d'une initiation et d'une exploration de l'être, ses profondeurs psychologiques ou ses abîmes de conscience que celui d'une osmose entre l'homme et le monde, entre surface et profondeur mais aussi entre réalité et illusion. En effet, vers la fin du roman préféré de Patrick White, *The Aunt's Story*, le personnage imaginaire Holstius dit à Theodora Goodman ce que White pourrait donner en coda à son oeuvre entière :

'You cannot reconcile joy and sorrow,' Holstius said. 'Or flesh and marble, or illusion and reality, or life and death. For this reason, Theodora Goodman, you must accept. And you have already found that one constantly deludes the other into taking fresh shapes, so that there is sometimes little to choose between the reality of illusion and the illusion of reality. Each of your several lives is evidence of this.' (AS, p. 278).

⁹⁶⁶ Il s'agit du titre d'un ouvrage consacré à la littérature de voyages et d'aventures : Michel Chaillou, *Pour une littérature voyageuse*, Borer, Bouvier, et al. (éd.), Bruxelles : Editions Complexe/Le regard littéraire, 1992.

⁹⁶⁷ Michel Chaillou, « La mer, la route, la poussière » in *Pour une littérature voyageuse*, op. cit., pp. 78-79.

⁹⁶⁸ David Marr, *Patrick White*, op. cit., p. 35.

conclusion

Au terme de ce travail sur l'espace, l'écriture et l'herméneutique chez Conrad, Lowry et White, il s'agit de conclure sur la signification d'une écriture « spatiale » chez ces auteurs et plus généralement au XX^e siècle.

Après un premier chapitre récapitulatif sur l'état de la question depuis les thèses fondatrices de Joseph Frank jusqu'aux propositions avancées par Todorov ou encore Ricoeur, nous avons abandonné le terme de « forme spatiale » pour celui de « configuration » ou de « structure spatiale » qui en soulignaient davantage le caractère génétique et évolutif. Et plutôt que de chercher à hypostasier ce que serait une écriture « spatiale » a priori, nous avons tenté de montrer dans quelle mesure elle se définissait a contrario comme l'antithèse d'une écriture logico-temporelle, c'est-à-dire une écriture dont la structure narrative se calque sur un modèle supposé régir les phénomènes dans la réalité : une temporalité linéaire et successive ainsi qu'une causalité réglant le déroulement des phénomènes en début-milieu-fin clairement identifiables. C'est pourquoi le deuxième chapitre est centré sur le paradigme de la ligne logico-temporelle, type de composition romanesque dont se démarque nettement l'écriture de Conrad, Lowry et White. Nous avons alors décliné les différents avatars de ce schème compositionnel : ligne logique et narrative, ligne des origines et téléologique, ligne initiatique et enfin ligne organique. Il en ressort une très nette distanciation vis-à-vis de tous ces modèles, la ligne herméneutique exceptée. En effet, cette dernière continue d'informer la structure de *Heart of Darkness*, *Lord Jim*, *Under the Volcano* et *Voss*, ne serait-ce que de manière formelle. L'écriture « spatiale » se définit donc au terme de ce deuxième chapitre comme une profonde remise en cause de la ligne logico-temporelle et elle lui substitue l'incertitude et

les errances d'un questionnement herméneutique. L'espace textuel devient alors espace de déploiement d'une interrogation sur la perception, le sens et l'expression et non pas un espace qui reproduirait aussi fidèlement que possible l'enchaînement logique et chronologique supposé régir le cours des choses et de l'Histoire.

L'écriture « spatiale » accompagne en ce sens la rupture épistémologique qui, à l'aube du XX^e siècle, renonce à une vision d'inspiration historique et scientifique du cours des choses. Le temps n'est plus celui du progrès ni celui d'une successivité mathématique. Il est aussi celui de la stase, de la circularité, de la fragmentation, comme nous l'avons vu chez Conrad, Lowry et White. Il est en outre perçu non pas de manière objective mais par une conscience percevante qui lui impose ellipses, distorsions analeptiques et proleptiques, et fusion entre passé, présent, futur et temps fictif. Alors que la fiction victorienne affichait une croyance en l'histoire personnelle ou collective, en un développement des individus le long de la ligne du temps⁹⁶⁹, les romans de Conrad, Lowry et White présentent des personnages qui ne s'intègrent pas à une quelconque ligne de formation ou histoire personnelle dont on puisse désigner la logique interne, même a posteriori, mais des trajets personnels marqués par la désorientation, l'errance, la perte de repères, non un développement temporel mais un déplacement spatial et symbolique. Au déploiement temporel en passé, présent et futur succède une insistance sur le temps présent, le temps vécu par une conscience particulière et alors, au schème de la séquence succède celui de la simultanéité :

The sense of the present was the most distinctively new, thickened temporally with retentions and protentions of past and future and, most important, expanded spatially to create the vast, shared experience of simultaneity. [...] In the cultural sphere no unifying concept for the new sense of the past or future could rival the coherence and the popularity of the concept of simultaneity⁹⁷⁰.

La simultanéité est effectivement l'une des caractéristiques d'une écriture « spatiale » : le lecteur est appelé à effectuer des rapprochements simultanés entre chapitres, épisodes, personnages, symboles mais aussi entre mots. Mais ce n'en est qu'un des aspects et il restait à définir la spécificité d'une écriture à dominante spatiale chez Conrad, Lowry et White, d'autant que les propositions de Joseph Frank s'avéraient à ce sujet peu convaincantes : l'écriture n'était effectivement plus calquée sur un modèle d'inspiration historique et référentielle mais elle n'était pas pour autant systématiquement mythique.

⁹⁶⁹ Randall Stevenson dit de la période victorienne qu'elle était caractérisée par une relative confiance accordée aux figures de l'histoire et du progrès : « A sense of some security within history, and a belief in the attractive qualities of the future to which it probably led, had sustained a good deal of thinking—and fiction—at least since the later part of the Victorian period. Rapid developments in science and technology, as well as a long period of relative peace and advancing imperial power for Britain, sometimes allowed a faith in material progress to replace declining religious faith in the later nineteenth century. [...] Victorian fiction [...] often follows characters who progress through time to realise their own potential, and fit in with society, as fully as possible. This process is central to the Bildungsroman form, following individual life sequentially through its day-by-day, year-by-year development. » (*Modernist Fiction, an Introduction*, Londres : Prentice Hall, 1998, pp. 140-141).

⁹⁷⁰ **Stephen Kern conclut son ouvrage sur le temps et l'espace entre 1880 et 1918 sur la notion de simultanéité, une nouvelle façon, « spatiale », d'envisager le temps et la réalité (*The Culture of Time and Space, 1880-1918*, Cambridge [Massachusetts] : Harvard University Press, 1983, p. 314).**

Tout d'abord, les romans de Conrad, Lowry et White ont la particularité de multiplier des repères qui ne soient pas seulement temporels (dates, chronologie, histoire) mais bien plus souvent spatiaux (des lieux, des objets symboliques, des trajets). En outre, le récit ne suit pas uniquement une ligne principale, la ligne des actions, mais il s'étoile en de multiples autres lignes, celle du regard, de la voix et des réseaux signifiants. L'écriture spatiale est caractérisée par cette multiplicité de lignes optiques, mélodiques et poétiques qui font des romans de Conrad, Lowry et White des oeuvres où les rapports synchroniques de juxtaposition, de superposition ou de mise en abyme viennent supplanter une économie diachronique de la séquence. C'est une écriture qui s'éloigne du discours d'un narrateur omniscient dont la vision surplombante organiserait le roman selon une perspective homogène et dont la voix supposée pleine serait un appui sûr. Elle réintroduit le flou, le bougé, les zones d'ombre en juxtaposant des points de vue contradictoires. Elle réactive aussi les rapports dialogiques entre personnages, narrateur, lecteur et contexte idéologique et culturel. En un sens, c'est une écriture qui semble donc résolument ancrée dans une approche phénoménologique avec une insistance sur un vécu, une perception ou encore une expression propres à une personne particulière dans une situation et à un moment singuliers, mais elle n'est pas pour autant le reflet d'une conscience individuelle unifiée, puisque la notion même de conscience vole en éclats et se voit remplacée par une juxtaposition de perceptions différentes provenant soit de protagonistes différents, soit des mêmes protagonistes mais à des moments différents. C'est la raison pour laquelle à la ligne organique héritée du romantisme succède la figure de l'explosion, de l'irradiation ou encore de la dissémination du sens. C'est d'ailleurs l'image utilisée par Rabaté pour définir la spécificité du modernisme anglo-saxon :

Tous les « modernismes », depuis qu'un divorce a semblé s'instituer entre le public bourgeois et une intelligentsia éclairée, ont tenté de fabriquer leur public, mieux leur « lecteur idéal ». La spécificité du modernisme anglo-saxon a été de transformer ce lecteur idéal en un canon—terme qu'il s'agit de comprendre dans tous ses sens : le sens militaire n'est pas à exclure, puisqu'il s'agit dans un premier temps de faire sauter à la grosse artillerie les habitudes sclérosées, les idéologies mortes (restes et débris de victorianisme dans l'Angleterre du début de ce siècle). Tel est l'effort spécifique du mouvement des « jeunes » dont le mot d'ordre est « Blast » : « Blasting and Bombardiering »⁹⁷¹.

« Faire sauter à la grosse artillerie les habitudes sclérosées, les idéologies mortes », c'est notamment renoncer à la composition romanesque traditionnelle, centrée sur les catégories du personnage (« character »), de la ligne événementielle (« character in relation to event »), et du milieu physique (« external physical detail ») :

***Increasingly, the imaginative perception which we recognise as the real focus of narrative interest is controlled by, let us say, the artificial associations of language patterns, and grows divorced from the initial or sponsoring context, whether it is character, or character in relation to event, or external physical detail, or whatever*⁹⁷².**

Ces catégories narratologiques sont alors remplacées par une configuration

⁹⁷¹ Jean-Michel Rabaté, « Du canon moderniste aux écrans postmodernes », in *De Joyce à Stoppard, Écritures de la modernité*, Lyon : PUL, 1991, p. 167.

d'associations langagières (« artificial associations of language patterns »⁹⁷³), un étoilement signifiant tel que nous l'avons étudié chez Conrad, Lowry et White. Ce que le modernisme fait « exploser » par la même occasion, c'est une conception traditionnelle de l'identité et de la conscience. Il est vrai que la critique de la conscience, dans la mouvance phénoménologique, a permis de rendre compte des disruptions et des discontinuités de la logique narrative en les intégrant dans une forme de dialectique de la conscience qui subsumait ces contradictions et leur donnait une forme de continuité. Mais dans les romans modernes, la conscience elle-même se révèle plus divisée et insaisissable que dialectique et contrôlée, et c'est le poststructuralisme ainsi que la déconstruction qui ont permis de bien mettre cet aspect en lumière (« *the second French invasion of America, the post-structuralist or deconstructive one that followed the earlier phenomenological one that brought "criticism of consciousness"* »⁹⁷⁴) :

Criticism of consciousness was for me, however, only a momentarily successful strategy for containing rhetorical disruptions of narrative logic through a dialectic method in criticism. Such criticism exerted that control by a constant reference back to the continuities of authorial consciousness as origin, end, and underlying logos of literature.⁹⁷⁵

Or, dans les romans de Conrad, Lowry et White, ne se dessine nul point de vue unique de l'auteur qui donnerait sa cohérence à l'ensemble de l'oeuvre. Et ce refus d'une « conscience auctoriale » non divisée correspond à une profonde remise en cause de la conscience unifiée, comme en témoignent les déclarations suivantes :

If we are « ever becoming—never being » then I would be a fool if I tried to become this thing rather than that ; for I know well that I never will be anything.⁹⁷⁶ ***One is a sentimentalist, a muddler, a realist, a dreamer unable to follow his own metaphors. (UV, p. 182) 'We have destroyed so much, but we have not destroyed enough. We must destroy everything, everything, even ourselves. Then at last when there is nothing, perhaps we shall live'. (AS, p. 168)***

Dans ces trois citations, on note une même défiance vis-à-vis du moi, de l'identité, de la conscience. Les « continuités de la conscience auctoriale » cèdent le pas à un tel étoilement de regards, de voix, de mots, qu'il ne reste plus alors que des positions de sujet instables et éphémères.

⁹⁷² Adrian Mitchell, « *Eventually, White's Language : Words and more than Words* », in Ron Shepherd et Kirpal Singh (éds.), *Patrick White: A Critical Symposium*, Bedford Park, S. A. : Centre for Research in the New Literatures in English, 1978, p. 14.

⁹⁷³ Ces associations langagières ne peuvent être qualifiées d'artificielles que dans une esthétique de la « mimésis » au sens où elles ne visent pas tant une quelconque référentialité qu'une vision ou perception personnelles.

⁹⁷⁴ John Hillis Miller, *Ariadne's Thread, Storylines*, New Haven and London : Yale University Press, 1992, préface, p. XV.

⁹⁷⁵ *Ibid.*

⁹⁷⁶ *Lettre de Joseph Conrad à Edward Garnett, datée du 23/24 mars 1896 (Frederik Karl et Laurence Davies [éds.], The Collected Letters of Joseph Conrad, vol. 1, 1861-1897, Cambridge : Cambridge University Press, 1989 [©1983], p. 268).*

C'est pourquoi il nous a semblé qu'une réflexion s'imposait sur le positionnement « spatial » des sujets vis-à-vis de la tradition, des codes symboliques, des relations interpersonnelles ou encore du monde. Le quatrième et dernier chapitre s'est donc donné pour objectif d'en élucider les principales figures. Pour ce qui est du positionnement du sujet dans une ligne symbolique, les modernistes en ont exploré les failles pour subvertir la trop belle ordonnance des mots d'ordre et des constructions idéologiques et faire ressurgir la part d'irrationnalité, de cruauté, que de telles « **lignes de fiction** »⁹⁷⁷ oblitèrent. Les figures spatiales telles que les ravins, les abîmes, les trous, permettent ainsi de figurer les zones aveugles de la personnalité et des systèmes idéologiques tels l'impérialisme dans *Heart of Darkness*, le fascisme dans *Under the Volcano*, le discours colonialiste dans *Voss*. De même, la ligne généalogique se voit remise en cause. En outre, le rapport ontologique aux autres et au paysage se trouve menacé. Contrairement au siècle précédent où la relation au paysage, à la terre pour les romantiques ou encore aux conventions sociales, morales, idéologiques dans les romans de Jane Austen ou de George Eliot à l'ère victorienne, pouvait donner des repères stables et rassurants, le début du XX^e siècle inaugure un sentiment de profonde déshérence et de désorientation. Non pas que ce sentiment n'ait pas fait son apparition dès le début du XIX^e siècle avec le développement de la révolution industrielle mais la littérature et tout particulièrement la poésie romantiques présentaient l'homme comme proche de la nature et susceptible d'y trouver une compensation à un sentiment d'aliénation grandissant avec le développement de l'ère de la machine et du matérialisme. A l'inverse, à l'aube du XX^e siècle, comme en témoignent déjà les romans de Conrad, un tel sentiment est illusoire car le capitalisme et l'impérialisme ont renforcé ce sentiment d'aliénation et l'espace est devenu non plus un espace de libération mais un espace d'enfermement et de limitation :

Even when modernist writing seeks to escape the metropolis or to re-establish contact with a green world beyond city boundaries, nature no longer offers the potential it did for the Romantics. [...there is a] dwindling possibility of finding any landscape empty enough, safe enough from the modern industrial and financial world, to fulfil the needs of a consoling Romantic vision. The English landscape ceases to seem open, or a liberation of the soul, but crowded and restricting instead⁹⁷⁸.

Ceci correspond à la crise du sujet que reflètent nombre d'oeuvres modernistes, une révolte contre les rapports traditionnels entretenus par le sujet vis-à-vis du monde, révolte qui se traduit soit par une extinction, un véritable « épuisement »⁹⁷⁹ de la notion de sujet, soit au contraire son expression sur des modes extrêmes comme l'expressionnisme, le surréalisme, le courant de conscience : « [...] **what the modernist poetics of impersonality and that of extreme subjectivity have in common (and this outweighs whatever may separate them) is a revolt against the traditional relation of the subject to the outside world.** »⁹⁸⁰. L'espace textuel devient alors l'espace d'inscription

⁹⁷⁷ Expression de Lacan, cf supra, note 809.

⁹⁷⁸ *Randall Stevenson, op. cit., p. 84.*

⁹⁷⁹ Expression de Rabaté, cf supra, note 734.

privilegié d'un sujet d'énonciation mobile qui hésite entre ancrage et déliaison chez Conrad, entre lecture paranoïaque du monde et ivresse des volutes signifiantes chez Lowry, entre sens et sensation chez White. C'est un espace qui voue les vieux mythes de la profondeur aux oubliettes pour une fascination de la surface.

Au seuil de cette réflexion sur écriture, espace, et herméneutique chez Conrad, Lowry et White, deux champs d'investigation se sont dessinés qui pourraient être poursuivis : celui de la spécificité des espaces représentés d'une part, et leur nature presque exclusivement langagière et symbolique d'autre part.

On pourrait en effet s'interroger encore davantage sur la nature des espaces présentés : désert dans *Voss* (« bush »), « wilderness » dans *Heart of Darkness* et rues et « cantinas » désertes dans *Under the Volcano* et les replacer dans une perspective plus générale. De même que nous avons isolé la figure de la faille qui correspond à la rupture épistémologique qui, au tournant du siècle, a bouleversé les notions d'histoire, de temporalité et de sujet, il serait intéressant de s'interroger plus en détail sur la référence à des espaces désertiques où la forme n'en est qu'à ses débuts : le désert se fait alors horizon de tous les possibles :

Le désert, ce n'est encore ni le temps, ni l'espace, mais un espace sans lieu et un temps sans engendrement. [...] Le désert, c'est ce dehors, où l'on ne peut demeurer, puisque y être c'est être toujours déjà au-dehors, et la parole prophétique est alors cette parole où s'exprimerait, avec une force désolée, le rapport nu avec le Dehors, quand il n'y a pas encore de rapports possibles⁹⁸¹.

Cet espace est un espace proche des vanités en peinture, un espace de plus en plus aride, déserté par l'homme (« a landscape without figures »⁹⁸²) et dont on trouve ensuite des équivalents chez Kafka, Beckett ou encore dans le théâtre de l'absurde. La récurrence des espaces désertiques dans les romans ou essais du XX^e siècle est en effet impressionnante : Saint-Exupéry, Camus, Buzzati, Gracq, Borgès, Le Clézio, Blanchot, mais aussi Hesse, Ondaatje, Coetzee sans parler bien sûr de T. S. Eliot. Le désert n'est-il pas alors symptomatique non seulement d'une crise épistémologique mais aussi esthétique et ontologique au sens où la fonction de l'élan créatif, de la production d'un roman en l'occurrence, devient problématique. Il semble effectivement que le désert accompagne « *la descente de l'âme vers les premiers moments du monde, vers l'incrédible, vers l'originale* »⁹⁸³, autrement dit vers la question de la création. Lowry ne rendait-il pas hommage à Conrad pour cet effort incessant, cette lutte acharnée menée avec et contre la forme, dans son poème intitulé « Joseph Conrad » ?

⁹⁸⁰ Astradur Eysteinnsson, *The Concept of Modernism*, Ithaca et Londres : Cornell University Press, 1990, p. 28.

⁹⁸¹ **Maurice Blanchot, *Le livre à venir, St Amand* : Gallimard, 1959, p. 111.**

⁹⁸² « The ideal Australia I visualized during any exile and which drew me back was always, I realise, a landscape without figures » (Patrick White, *Flaws in the Glass*, op. cit., p. 49).

⁹⁸³ Jean-Jacques Wunenburger, « Le pèlerin des sables : phénoménologie de l'espace minéral » in *Le désert et la quête*, Cahiers de l'université Saint Jean de Jérusalem, Paris : Berg International, 1982, n°8, p. 137.

The poet himself, struggling with the form
 Of his coiled work, knows; having requited
 Sea weariness with purpose [...]
 In sleep all night he grapples with a sail!
 But words beyond the life of ships, dream on.

Heart of Darkness, *Under the Volcano* et *Voss* ont ce regard tourné vers « les premiers moments » de la forme, cette « voile » rêvée à l'horizon d'une mer créatrice encore houleuse ou d'un désert de cailloux et de bâtons : « **Writing [...] became a struggle to create completely fresh forms out of the rocks and sticks of words.** »⁹⁸⁴. A cette prédilection pour des espaces en déshérence symptomatiques d'une profonde inquiétude herméneutique et esthétique s'ajoute le fait que ces espaces sont en outre et avant tout des espaces de mots, de figures, de métaphores qui sont eux-même en déshérence, en parcours, en partance.

Ce qui frappe dans ces trois romans, c'est leur refus de figer le sens et leur façon au contraire de le faire résonner sans cesse. Tout au long de notre réflexion, nous avons ainsi étudié l'utilisation récurrente des métaphores, métaphores spatiales le plus souvent, qui sont à la fois révélatrices de notre rapport au monde et porteuses de notre capacité à l'appréhender d'une manière neuve et à agir sur lui par là-même. En effet, la métaphore ménage un espace entre une réalité qui nous est familière et une autre qu'il nous suggère : il nous force à reconcevoir cette réalité en d'autres termes. De ce fait, le lecteur devient le terme complémentaire du roman dans cette relation métaphorique comme en témoigne le remarque de Gass au sujet de Lowry :

The object of every novel is its reader. I mentioned earlier that the terms of some metaphors interact. If a rose bleeds its petals, as much strange is happening to blood as to rose, and if the weight of Lowry's novel at one end of the seesaw lifts me, I, with my weight at the other, will in a moment lift it. [...] as we are put by Lowry's art beneath the volcano, in the cage of the spin plane, in a dangerous cantina; we, from our side, from our point of view, fulfill Geoffrey Firmin, round him in a way no novel by itself could ever do, and there is a perfect metaphorical interaction between us⁹⁸⁵.

L'expérience de la lecture devient alors expérience du pouvoir de la métaphore de « re-figurer » le monde et d'élargir le champ de vision et d'action du lecteur. Il serait donc intéressant de poursuivre cette réflexion dans l'optique d'une étude de la nature métaphorique et poétique des romans à l'aube du XX^e siècle. Pourquoi l'artefact littéraire privilégié est-il alors le poème qu'il s'agisse du modernisme d'Eliot ou de Pound ou encore de la modernité d'un Rilke ou d'un Mallarmé ? Ceci permettrait d'apporter un éclairage nouveau sur la poéticité des romans de Conrad, Lowry et White qui deviennent par endroits de véritables poèmes en prose. Le mot n'a plus alors fonction de décrire le monde tel qu'il est ou qu'on le croit être mais tel qu'il pourrait tout aussi bien être. Le mot devient espace de liberté, espacement vis-à-vis des métaphores figées et des mots usés, espace de déploiement d'un questionnement herméneutique qui témoigne de

⁹⁸⁴ Patrick White, *Patrick White Speaks*, Londres : Jonathan Cape, 1990, 201p, p. 16.

⁹⁸⁵ *Ibid.*, pp. 70-72.

l'engagement éthique tout autant qu'esthétique de Conrad, Lowry et White. Une belle façon de rendre hommage à leur écriture est alors de rappeler le pouvoir des mots, le pouvoir de « déployer l'espace »⁹⁸⁶ entre auteur, texte et lecteur et entre l'homme et le monde :

You perceive the force of a word. He who wants to persuade should put his trust not in the right argument, but in the right word. The power of sound has always been greater than the power of sense. I don't say this by way of disparagement. It is better for mankind to be impressionable than reflective. Nothing humanely great –great, I mean, as affecting a whole mass of lives–has come from reflection. On the other hand, you cannot fail to see the power of mere words; such words as Glory, for instance, or Pity. [...] Give me the right word and the right accent and I will move the world. (PR, p. 10)

⁹⁸⁶ Maurice Blanchot parle de l'« espace violemment déployé » entre auteur et lecteur : « [...] l'oeuvre est oeuvre seulement quand elle devient l'intimité ouverte de quelqu'un qui l'écrit et de quelqu'un qui la lit, l'espace violemment déployé par la contestation mutuelle du pouvoir de dire et du pouvoir d'entendre. » (*L'espace littéraire*, Saint Amand : Gallimard, 1955, p. 35).

Bibliographie

I. Joseph Conrad : oeuvres et critiques

A. OEuvres de Joseph Conrad

1. Fiction

An Outcast of the Islands (1896), Harmondsworth : Penguin Classics, 1986.
The Nigger of the 'Narcissus' (1897), Harmondsworth : Penguin, 1989.
Youth (1898), Harmondsworth : Penguin, 1985.
Tales of Unrest (1898), Harmondsworth : Penguin Classics, 1977.
« An Outpost of Progress » (1898), in *Heart of Darkness and Other Tales*, Oxford : Oxford University Press/World's Classics, 1990.
Almayer's Folly (1895), Harmondsworth : Penguin Classics, 1981.
Lord Jim (1900), Harmondsworth : Penguin, 1989.
The End of the Tether (1902), Harmondsworth : Penguin, 1985.
Heart of Darkness (1902), Harmondsworth : Penguin, 1989.
Typhoon and Other Stories (1903), Harmondsworth : Penguin, 1981.
Nostromo (1904), Harmondsworth : Penguin Classics, 1981.
The Secret Agent (1907), Harmondsworth : Penguin, 1992.
Under Western Eyes (1911), Harmondsworth : Penguin, 1989.
Twixt Land and Sea (1912), Harmondsworth : Penguin, 1990.
Chance (1913), Harmondsworth : Penguin Classics, 1986.
Victory (1915), Harmondsworth : Penguin, 1989.
The Shadow-Line (1917), Harmondsworth : Penguin, 1986.
The Rescue (1920), Harmondsworth : Penguin Classics, 1985.
The Rover (1923), Oxford : World's Classics, 1992.

2. Essais et mémoires

A Personal Record and The Mirror of the Sea, Harmondsworth : Penguin, 1998.
Notes on Life and Letters, Londres : Dent Uniform Edition, 1924.
Last Essays, Londres : Dent Uniform Edition, 1926, 253 p.

3. Correspondance

GARNETT Edward (éd.), *Letters from Conrad, 1895 to 1924*, Londres : The Nonesuch Press, 1928, 335 p.
KARL Frederik et DAVIES Laurence (éds.), *The Collected Letters of Joseph Conrad*, vol. 1-4, Cambridge : Cambridge University Press, 1983, 1986, 1988, 1990.
WATTS Cedric (éd.), *Joseph Conrad's Letters to R. B. Cunninghame Graham*, Cambridge : Cambridge University Press, 1969.

B. Ouvrages et articles consacrés à Joseph Conrad

1. Biographies

- BAINES Jocelyn, *Joseph Conrad, A Critical Biography*, Londres : Weidenfeld and Nicolson, 1960, 507 p.
- JEAN-AUBRY, Gérard, *Joseph Conrad : Life and Letters*, Garden City, New York : Doubleday, 1927.
- KARL, Frederick R., *Joseph Conrad : The Three Lives, A Biography*, Londres : Faber and Faber, 1979.
- NAJDER Zdzisław, *Joseph Conrad, A Chronicle*, trad. du polonais par Halina Carroll-Najder, Londres : Cambridge University Press, 1983, 647 p.
- BATCHELOR John, *The Life of Joseph Conrad : A Critical Biography*, Cambridge (Mass.) : Blackwell, 1994, 335 p.

2. Ouvrages

- ARMSTRONG Paul B., *The Challenge of Bewilderment, Understanding and Representation in James, Conrad and Ford*, Ithaca and Londres : Cornell University Press, 1987.
- BROOKS Peter, *Reading for the Plot, Design and Intention in Narrative*, Oxford : Clarendon Press, 1984, 363 p.
- BURDEN Robert, *Heart of Darkness : An introduction to the Variety of Criticism*, Basingstoke : Macmillan, 1991.
- CONROY Mark, *Modernity and Authority : Strategies of Legitimation in Flaubert and Conrad*, Londres : John's Hopkins University, 1985, 193 p.
- DARRAS Jacques, *Joseph Conrad*, Paris : Marval, 1991, 87 p.
- FINCHAM Gail, *Under Postcolonial Eyes: Joseph Conrad after Empire*, Rondebosch, South Africa: UCT Press, 1996, 216 p.
- FOGEL Aaron, *Coercion to Speak : Conrad's Poetics of Dialogue*, Cambridge : Harvard University Press, 1985.
- FORD Madox Ford, *Joseph Conrad : A Personal Remembrance* (©1924), New York : Octagon Books Inc., 1965, 276 p.
- GRIFFITH John W., *Joseph Conrad and the Anthropological Dilemma: 'bewildered traveller'*, Oxford : Clarendon Press, 1995, 248 p.
- HAWTHORN Jeremy,
Joseph Conrad : Language and Fictional Self-Consciousness, Londres : Edward Arnold, 1979, 138 p.
Joseph Conrad, Narrative Technique and Ideological Commitment, Londres : Edward Arnold, 1990, 271 p.
- HENRICKSEN Bruce, *Nomadic Voices, Conrad and the Subject of Narrative*, Urbana and Chicago : University of Illinois Press, 1992, 201 p.

- JACKSON Tony E., *The Subject of Modernism : Narrative Alterations in the Fiction of Eliot, Conrad, Woolf and Joyce*, Ann Arbor : University of Michigan Press, 1994, 209 p.
- KIMBROUGH Robert (éd.), *Heart of Darkness, An Authoritative Text, Backgrounds and Sources, Criticism*, New York : W. W. Norton/ Norton Critical Edition, 1988 (3^e édition), 418 p.
- LEAVIS F. R., *The Great Tradition* (©1948), Harmondsworth : Penguin, 1962, 295 p.
- LONDON Bette, *The Appropriated Voice: Narrative Authority in Conrad, Forster, and Woolf*, Ann Arbor : University of Michigan Press, 1990, 196 p.
- LOTHE Jakob, *Conrad's Narrative Method*, Oxford : Clarendon Press, 1989, 315 p.
- MARTINIÈRE Nathalie, *Les représentations de l'espace dans les romans de Joseph Conrad*, thèse d'anglais, Paris III, 1996, dir. M. Teyssandier.
- NAJDER Zdzisław, *Conrad in Perspective, Essays on Art and Fidelity*, Cambridge : Cambridge University Press, 1997, 240 p.
- PAULY Véronique, *Le regard conradien. Esthétique de la perception dans la fiction de Joseph Conrad 1898-1911*, thèse d'anglais, Paris III, 2 vol., 1996, dir. M. Teyssandier.
- PECORA Vincent, *Self and Form in Modern Narrative*, Baltimore : Johns Hopkins University Press, 1989, 298 p.
- RAY Martin, *Joseph Conrad*, Londres : E. Arnold, 1993, 118p.
- REILLY Jim, *Shadowtime, History and Representation in Hardy, Conrad and George Eliot*, Londres : Routledge, 1993, 185 p.
- SAID Edward, *Beginnings, Intention and Method*, New York : Columbia University Press, 1975, 414 p.
- SHAFFER Brian W., *The Blinding Torch: Modern British Fiction and the Discourse of Civilisation*, Amherst : University of Massachusetts Press, 1993.
- TRILLING Lionel, *Sincerity and Authenticity*, Londres : Oxford University Press, 1972 (©1971), 188 p.
- WATT Ian, *Conrad in the Nineteenth Century*, Londres : Chatto & Windus, 1980, 375 p.
- WHITE Andrea, *Joseph Conrad and the Adventure Tradition, Constructing and Deconstructing the Imperial Subject*, Cambridge : Cambridge UP, 1993, 233 p.
- WHITE Hayden, *The Content of the Form, Narrative Discourse and Historical Representation*, Londres : The Johns Hopkins University Press, 1989 (©1987).
- WOLLAEGER Mark, *Joseph Conrad and the Fictions of Skepticism*, Stanford, Calif. : Stanford University Press, 1990, 262 p.

3. Articles

- ANDERSEN Mitzi, « Out of Africa : Darkness and Light », in Gail Fincham et Hooper Myrtle (éd.), *Under Postcolonial Eyes, Joseph Conrad After Empire*, Rondebosch : University of Cape Town, 1996, 216 p, pp. 147-157.

- ARMSTRONG Paul B., « The Hermeneutics of Literary Impressionism : Interpretation and Reality in James, Conrad and Ford », in Tymieniecka A. T. (éd.), *Analecta Husserliana*, vol. 19, 1985, pp. 477-499. « *Heart of Darkness* and the Epistemology of Cultural Differences », in Gail Fincham et Hooper Myrtle (éd.), *Under Postcolonial Eyes, Joseph Conrad After Empire*, Rondebosch : University of Cape Town, 1996, 216p, pp. 21-41.
- BENSON Donald R, « The Crisis of Space : Ether, Atmosphere, and The Solidarity of Men and Nature in *Heart of Darkness* », in Slade Joseph et Yaross Lee Judith (éd.), *Beyond The Two Cultures, Essays on Science, Technology, and Literature*, Ames : Iowa State University Press, 1990, 308 p.
- BOLTON W. F., « The Role of Language in *Lord Jim* », *Conradiana*, 1969, vol. 1, n°3, pp. 51-59.
- BRADBROOK Muriel C., « Narrative Form in Conrad and Lowry », in Sherry Norman (éd.), *Joseph Conrad: A Commemoration*, New York : Harper, 1977, 224 p, pp.129-42.
- CLIFFORD Leech, « The shaping of time: *Nostromo* and *Under the Volcano* », in Mack Maynard (éd.) *Imagined Worlds*, Londres: Methuen and Co, 1968, 486p., pp. 323-341.
- DODSON Sandra, « Conrad's *Lord Jim* and the Inauguration of a Modern Sublime », *The Conradian*, 1994, automne, vol. 18, n°2, pp. 77-101.
- PURDY Dwight H., « The Chronology of *Lord Jim* », *Conradiana*, 1976, vol. 8, pp. 81-82.
- EAGLETON Terry, « Form, Ideology and *The Secret Agent* » in *Against the Grain*, Londres : Verso, 1986, pp. 23-32.
- FINCHAM Gail, « The Dialogism of *Lord Jim* », in Gibson Andrew et Hampson Robert (éds.), *The Conradian, Conrad and Theory*, Amsterdam : Rodopi, 1998, 202p, pp. 58-74.
- FORSTER E. M., « Joseph Conrad : a Note », *Abinger Harvest*, Londres : E. Arnold, 1953, 400 p, pp. 159-164.
- FOTHERGILL Anthony, « Cannibalising Traditions : Representation and Critique in *Heart of Darkness* » in Gail Fincham et Hooper Myrtle (éd.), *Under Postcolonial Eyes, Joseph Conrad After Empire*, Rondebosch : University of Cape Town, 1996, 216 p, pp. 93-108. « Signs, Interpolations, Meanings : Conrad and the Politics of Utterance », in Gibson Andrew et Hampson Robert (éds.), *The Conradian, Conrad and Theory*, Amsterdam : Rodopi, 1998, 202 p, pp. 39-57.
- FOURTINA Hervé, « Uomo... ma non troppo, *Nostromo* de Joseph Conrad », *Qwerty*, octobre 1992, pp. 129-134.
- GASIOREK Andrzej, « 'To Season with a Pinch of Romance' : Ethics and Politics in *Lord Jim* » in Gibson Andrew et Hampson Robert (éds.), *The Conradian, Conrad and Theory*, Amsterdam : Rodopi, 1998, 202 p, pp. 75-112.
- GIBSON Andrew, « Ethics and Unrepresentability in *Heart of Darkness* », *The Conradian*, 22, printemps-hiver 1997, n°S1-2, pp. 113-137.
- HARTLEY S. Spatt, « *Nostromo's* Chronology: The Shaping of History », *Conradiana*,

1976, vol. 8, pp. 37-46.

HAWTHORN Jeremy, « Breaking Loose from Oneself : Perspectival Shift as Epistemological Break in Conrad », *L'époque conradienne*, 1996, volume 22, pp. 7-27. « Conrad's Theory of Reading », Kennedy Andrew (éd.) *Excursions in Fiction : Essays in Honour of Professor Lars Hartveit on His 70th Birthday*, Oslo : Novus, 1994, 260 p., pp. 89-107.

HILLIS MILLER John, « *Heart of Darkness* Revisited », in *Tropes, Parables, Performatives*, New York : Harvester Wheatsheaf, 1990, pp. 181-194.

HOUSTON Gail, « Fictions to Live by : Honorable Intentions, Authorial Intentions and the Intended in *Heart of Darkness* », *Conradiana*, vol. 28, n°1, 1996, pp. 34-46.

HUMPHRIES Reynold, « Is there life before capitalism? Fetishism and reification in *Nostromo* », *Qwerty*, octobre 1992, pp. 135-141. « The Ideological Thrust of Language in the Opening Chapter of *Lord Jim* », *L'époque conradienne*, 1984, pp. 21-29. « The Discourse of Colonialism : its Meaning and Relevance for Conrad's Fiction », *Conradiana* 21, 2 (1989), pp. 107-133. « Restraint, cannibalism and the « unspeakable rites » in *Heart of Darkness* », *L'époque Conradienne*, Limoges : Faculté des Lettres et Sciences Humaines, 1990, pp. 51-78. « Taking the Figural Literally : Language and *Heart of Darkness* », *Études Anglaises*, janvier-mars 1993, pp. 19-31. « Language and "Adjectival Insistence" in *Heart of Darkness* », *Conradiana*, vol. 26, n°3, 1994, pp. 119-134. « C'est la faute à l'autre : le non-dit idéologique in *The Secret Agent* », *L'époque Conradienne*, Limoges : Faculté des Lettres et Sciences Humaines, vol. 21, 1995, pp. 93-102. « Conrad avec Freud et Lacan, Les enjeux de la représentation dans *Heart of Darkness* » *La revue des lettres modernes, Joseph Conrad 1.*, La fiction et l'autre, 1998, pp. 7-19.

JAMESON Fredric, « Romance and Reification : Plot Construction and Ideological Closure in Joseph Conrad », in *The Political Unconscious, Narrative as a Socially Symbolic Act*, Ithaca, New York : Cornell UP, 305 p., pp. 206-280.

LEECH Clifford, « The Shaping of Time: *Nostromo* and *Under the Volcano* » in Maynard Mack (éd.), *Imagined Worlds*, Londres : Methuen and Co LTD, 1968, 486 p., pp. 323-341.

LOTHE Jakob, « Repetition and Narrative Method : Hardy, Conrad, Faulkner », in Hawthorn Jeremy (éd.), *Narrative, From Malory to Motion Pictures*, Londres : Edward Arnold, 1985, 167 p., pp. 117-142.

LUYAT-MOORE Anne, « Le rêve et la poétique de Conrad : l' image de la corde dans *Nostromo* », *L'époque Conradienne*, 1988, pp. 87-91

MAISONNAT Claude, « *Almayer's Folly* ou la question de la voix », *Recherches Anglaises et Américaines*, 1982, n°15, pp. 21-38. « *Nostromo*, fin de l'histoire ou métahistoire? », *Qwerty*, octobre 1992, pp. 143-153. « *Almayer's Folly* : a voyage through many tongues », *L'époque Conradienne*, Limoges : Faculté des Lettres et Sciences Humaines, 1990, pp. 39-49. « La question de la langue dans *Almayer's Folly* », *Études anglaises*, n°3, juillet/septembre 1990, pp. 270-283. « L'ancre contre la plume : l'écriture double de Joseph Conrad », *CREA*, n° spécial, *Mélanges conradiens*, Grenoble : Université Stendhal, 1992, pp. 19-52. « Un silence de mort, Langage et identité dans *Nostromo* », *Cer c les*, n° spécial, janvier 1993, actes du colloque C.É.L.L.C.L.A.–S.É.A.C, Rouen, 12 décembre 1992, sur *Nostromo*,

- pp. 59-81. « Castration symbolique et problématique de l'identité dans *Almayer's Folly* », *L'époque Conradienne*, Limoges : Faculté des Lettres et Sciences Humaines, vol. 20, 1994, pp. 57-74. « Figures de l'excès dans *The Duel* », *L'époque Conradienne*, Limoges : Faculté des Lettres et Sciences Humaines, vol. 21, 1995, pp. 103-123. « *Nostromo's* Scriptive Fate : From Romance to Modernity », *L'époque Conradienne*, Limoges : Faculté des Lettres et Sciences Humaines, vol. 23, 1997, pp. 69-99. « Utopie/dystopie : les avatars du sujet dans *The Shadow Line* », *La Revue des Lettres Modernes*, Paris-Caen, 1998, pp. 151-180. « "Truth stripped of its cloak of time" ou l'énigme de la littérature dans *Heart of Darkness* » (à paraître dans *Les Lettres modernes*)
- MENEDALGO Gilles, « Marlow, le regard et la voix, Approches d'une stratégie narrative », *Europe*, n^oS 758-759, 1992, n^o consacré à Conrad, pp. 69-83.
- PACCAUD-HUGUET Josiane, « Speech and the Nature of Communication in Conrad's *Heart of Darkness* », *The Conradian*, hiver 1983, vol. 8, n^o1, pp. 41-48. « *Nostromo* and the Paradox of Truth », *L'Epoque Conradienne*, 1989, pp. 33-45. « Conrad et Lowry : Two Voyagers to Darkness », *L'Epoque Conradienne*, 1991, vol. 17, pp. 5-21. « Conrad et Lowry: un langage de décombres », *L'Epoque Conradienne*, 1991, vol. 17, pp. 123-38. « The Silver Cord of Language in *Nostromo* », *Cercles*, n^o spécial, janvier 1993, actes du colloque C.É.L.L.C.L.A.–S.É.A.C, Rouen 12 décembre 1992 sur *Nostromo*, pp. 83-94. « *Nostromo* : Conrad's Man of No Parentage », *The Conradian*, automne 1994, vol. 18, n^o2, pp. 65-76. « Betrayal and Corruptible Values in *Nostromo* », *L'Epoque Conradienne*, 1994, vol. 20, pp. 17-31. « La ligne d'ombres conradienne », *L'époque Conradienne*, Limoges : Faculté des Lettres et Sciences Humaines, vol. 21, 1995, pp. 75-91. « Du discours des maîtres à la langue de l'artiste : 'An Outpost of Progress' de Joseph Conrad » in HABERER Adolphe et PACCAUD-HUGUET Josiane (éds.), *De la littérature à la lettre. Poésie, fiction, arts*, Lyon : Presses universitaires de Lyon, 1997, 281 p, pp. 103-121. « Métaphore paternelle et échec du langage dans *The Shadow Line* », *La revue des lettres modernes*, Joseph Conrad 1., La fiction et l'autre, 1998, pp. 97-123. « De la fonction à la fiction poétique, l'esthétique de Malcolm Lowry », in HABERER Adolphe et FOURNIER Jean-Marie (éds.), *La Poésie : écriture de la limite, écriture à la limite*, Lyon : Presses Universitaires de Lyon, 1998, 206 p. « Reading Shadows into Lines : Conrad with Lacan », in Gibson Andrew et Hampson Robert (éds.), *The Conradian, Conrad and Theory*, Amsterdam : Rodopi, 1998, 202p, pp. 147-177.
- PAULY Véronique, « Le regard pétrifié dans *The Nigger of the Narcissus* » in *Idéologies dans le monde anglo-saxon*, n^o spécial, 1992, Centre de recherches d'études anglophones, université Stendhal, Grenoble.
- PECORA Vincent, « *Heart of Darkness* and the Phenomenology of Voice », *ELH (English Literary History)*, Baltimore, 1985, hiver, vol. 52, n^o4, pp. 993-1015.
- RAY Martin, « Language and Silence in the Novels of Joseph Conrad », in Billy Ted (éd.), *Critical Essays*, Boston: G. K. Hall and Co, 1987, 185 p., pp. 46-67.
- RENNER Stanley, « A Note on Joseph Conrad and the Objective Correlative », *Conradiana*, 1974, vol. 6, pp. 53-56.
- ROBINSON Jeffrey, « The Aboriginal Enigma : *Heart of Darkness*, *Voss* and *Palace of the Peacock* », *The Journal of Commonwealth Literature*, vol. 20, n^o1, 1985, pp. 148-155.

- SAID Edward, « Conrad : The Presentation of Narrative » in *The World, the Text, and the Critic*, Cambridge (Mas.) : Harvard University Press, 1983, 327 p, pp. 90-110. « Two visions in *Heart of Darkness* » in *Culture and Imperialism*, Chatto & Windus, 1994, pp. 20-35.
- SCHWARTZ Daniel, « Abroad as Metaphor : Conrad's Imaginative Transformation of Place » , in Gatrell Simon (éd.) *The Ends of the Earth : 1876-1918*, Londres : Ashfield, 1992, 13, 257 p., pp. 173-186.
- STONE Carole and Fawzia Afzal-Khan, « Gender, Race and Narrative Structure: A Reappraisal of Joseph's Conrad's *Heart of Darkness* », *Conradiana*, vol. 29, 1997, n°3, pp. 221-234.
- TODOROV Tzvetan, « Connaissance du vide », in « Figures du vide », *Nouvelle Revue de Psychanalyse*, n°11, printemps 1975, pp. 145-154.
- TOPIA André, « L'inscription dans *Nostromo* », in *Cercles*, n° spécial, janvier 1993, actes du colloque C.É.L.L.C.L.A.–S.É.A.C, Rouen 12 décembre 1992 sur *Nostromo*, pp. 105-123.
- WALLENSTEIN Jimmy, « *Heart of Darkness*: the Smoke-and-Mirrors Defense », *Conradiana*, vol. 29, n°3, 1997, pp. 205-220.
- WASSERMAN Jerry, « Narrative Presence: The Illusion of Language in *Heart of Darkness* », in Billy Ted (éd.), *Critical Essays on Joseph Conrad* Boston : G. K. Hall and Co, 1987, 185 p., pp. 102-113.
- WATT Ian P., « The Ending of *Lord Jim* », in Billy Ted (éd.), *Critical Essays*, Boston : G. K. Hall and Co, 1987, 185 p., pp. 85-102.
- WATTS Cedric, « Conrad's Covert Plots and Transtextual Narratives », in Billy Ted (éd.), *Critical Essays*, Boston : G. K. Hall and Co, 1987, 185 p., pp. 46-67.
- WEST Russell, « Navigation and Nomadism : The Two Languages of *Heart of Darkness* », *L'époque conradienne*, 1997, vol. 23, pp. 103-120.

II. Malcolm Lowry : oeuvres et critiques

A. OEuvres de Malcolm Lowry

1. OEuvres de fiction et poésie

- Ultramarine* (1933), Harmondsworth : Penguin/Penguin Modern Classics, 1987, 187 p.
- Under the Volcano* (1947), Londres : Jonathan Cape, 1967, 375 p.
- « Under the Volcano » (la nouvelle écrite en 1936), *Prairie Schooner*, hiver 1963-64, pp. 284-300.
- The 1940 Under the Volcano*, Tiessen Paul et Mota Miguel (éd.), Waterloo Ont. : mlr

editions Canada, 1994.

Au-dessous du volcan, trad. de l'anglais par Stephen Spriel et Clarisse Francillon (©Le Club français du livre, 1959), Paris : Gallimard/Folio, 1973.

Au-dessous du volcan, nouvelle traduction et présentation de Jacques Darras, Paris : Gallimard/Folio, 1998.

Hear Us O Lord from Heaven thy Dwelling Place (1961), Londres : Jonathan Cape, 1961, 283 p. —» *Through the Panama* », pp. 29-98. —» *The Forest Path to the Spring* », pp. 215-283.

Lunar Caustic (1963), Londres : Jonathan Cape, 1968, 76 p.

Dark as the Grave wherein my friend is laid (1968), Harmondsworth : Penguin/Penguin Modern Classics, 1975, 267 p.

October Ferry to Gabriola (©1970 Margerie Bonner Lowry), Londres : Jonathan Cape, 1971, 336 p.

The Collected Poetry of Malcolm Lowry, Scherf Kathleen (éd.), Vancouver : UBC Press, 1992, 418 p.

2. Correspondance et écrits

LOWRY Malcolm, préface à *Under the Volcano*, in *Au dessous du volcan*, trad. de l'anglais par Stephen Spriel avec la collaboration de Clarisse Francillon et de l'auteur, Paris : Le club français du livre, 1949, 379 p.

LOWRY Malcolm, « Letter to Jonathan Cape », in *Under the Volcano*, Londres : Penguin, 1962, 416 p.

BREIT Harvey et BONNER LOWRY Margerie (éds.), *Selected Letters of Malcolm Lowry*, Londres : Jonathan Cape, 1967 (©1965 Margerie Bonner Lowry), 209 p.

GRACE Sherill (éd), *Sursum Corda! The Collected Letters of Malcolm Lowry*, vol. 1:1926-46, Londres : Jonathan Cape, 1994.

B. Ouvrages et articles consacrés à Malcolm Lowry

1. Biographies

BOWKER Gordon, *Malcolm Lowry Remembered*, Londres : Ariel Books, BBC, 1985.
Pursued by Furies, A Life of Malcolm Lowry, Londres : Harper Collins, 1993, 672 p.

DAY Douglas, *Malcolm Lowry, A Biography* (1973), Londres : Oxford University Press, 1974, 483 p.

McCARTHY Patrick A., *Forests of Symbols, World, Text, and Self in Malcolm Lowry's Fiction*, Londres : The University of Georgia Press, 1994, 266 p.

2. Ouvrages

- ACKERLEY Chris et CLIPPER Lawrence J., *A Companion to Under the Volcano*, Vancouver : University of British Columbia Press, 1984, 476 p.
- BAREHAM Tony, *Malcolm Lowry*, Londres : Macmillan/ Macmillan Modern Novelists, 1989, 133 p.
- BINNS Ronald, *Malcolm Lowry*, Londres et New York : Methuen, 1984, 96 p.
- BRADBROOK Muriel, *Malcolm Lowry, His Art and Early Life, A Study in Transformation*, (1974), Cambridge : Cambridge University Press, 1975.
- CARTANO Tony, *Malcolm Lowry, Essai*, Saint-Amand-Montrond (Cher) : Henri Veyrier, 1979, collection Essais Singuliers, 165 p.
- CHENEY CAPONY Hélène, *Le carnavalesque dans l'oeuvre de Malcolm Lowry*, thèse d'anglais, dir. Jacques Aubert, Lyon II, 1993.
- GRACE Sherrill E., *The Voyage that Never Ends, Malcolm Lowry's Fiction*, Vancouver : University of British Columbia Press, 1982, 152 p.
- McCARTHY Patrick A., *Forests of Symbols, World, Text, and Self in Malcolm Lowry's Fiction*, Londres : The University of Georgia Press, 1994, 266 p.
- ROSSET Clément, *Le réel, traité de l'idiotie* (nombreuses références à *Under the Volcano*), Paris : Minuit, 1977, 155 p.
- SMITH Anne, *The Art of Malcolm Lowry*, Londres : Vision Press, 1978, 173 p.
- TIESSEN Paul (éd.), *Apparently Incongruous Parts, The Worlds of Malcolm Lowry*, Londres: The Scarecrow Press, 1990, 230 p.
- TOLLANCE Pascale, *A la frontière des genres : tragique, comique et épique dans Under the Volcano de Malcolm Lowry*, thèse d'anglais, dir. Hubert Teyssandier, Paris III, 1996, 412 p.

3. Articles

- AUBERT Jacques, « D'éthique et de lettres », *Pas Tant*, n°21, oct/déc. 1988, Presses universitaires du Mirail (Toulouse), pp. 11-17.
- BRADBROOK Muriel C., « Narrative Form in Conrad and Lowry », in Sherry Norman (éd.), *Joseph Conrad: A Commemoration*, New York : Harper, 1977, 224 p., pp.129-42.
- BRADBURY Malcolm, « Lowry as a Modernist » (©1973) in Bowker Gordon (éd.), *Malcolm Lowry : Under the Volcano*, Casebook Series, 1987, 196 p., pp. 79-89.
- BINNS Ronald, « Beckett, Lowry and the Anti-Novel » in Bradbury Malcolm et Ro Sigmund (éd.), *Contemporary American Fiction*, Londres : Edward Arnold Ltd, 1987, 142 p, pp. 89-111.
- CROSS Richard K., « *Moby-Dick* and *Under the Volcano* : Poetry from the Abyss », *Modern Fiction Studies*, vol. 20, n°2, Summer 1974, pp. 149-156.
- DELEUZE Gilles, « Vingt-deuxième série, porcelaine et volcan », *Logique du sens*, Paris : Minuit/Critique, 1969, 392 p., pp. 180-189.

- DOYEN Victor, « Elements Towards a Spatial Reading of Malcolm Lowry's *Under the Volcano* », *English Studies*, vol. 50, n°1, 1969, pp. 65-74.
- DOYEN Victor, « La genèse d'«Au-dessous du volcan» », *Les Lettres Nouvelles*, Mai-Juin 1974, pp. 87-122.
- DUPLAY Mathieu, « Poétique de la dette : *Under the Volcano* et la tradition », *Ranam, Recherches anglaises et nord-américaines*, Strasbourg, n°XXIX, 1996, pp. 145-164. « The Razor's Edge : Brotherhood and Language in *Under the Volcano* », *L'époque conradienne*, 2000, volume 26, pp. 153-162.
- DURAND Régis, « *The Forest Path to the Spring* : événements d'espace », *RANAM*, 1983, n°XVI, pp. 121-130.
- GASS William,
 « In Terms of the Toenail : Fiction and the Figures of Life », in *Fiction and the Figures of Life*, Boston : Godine, 1971, pp. 55-76.
 « Malcolm Lowry », in *The World within the Word*, Boston : David R. Godine Inc, 1989 (©1971), 341 p, pp. 16-38.
- GILMORE Thomas B., « The Place of Hallucinations in *Under The Volcano* », *Contemporary Literature*, été 1982, vol. 23, n°3 (University of Wisconsin Press), pp. 285-305.
- GRACE Sherrill E., « *Under the Volcano* : Narrative Mode and Technique », *Journal of Canadian Fiction*, Spring, 1973, pp. 57-61. « Malcolm Lowry and the Expressionist Vision », in Smith Anne (éd.) *The Art of Malcolm Lowry*, Londres : Vision Press, 1978, 173p., pp. 93-111. « The Creative Process: An Introduction to Time and Space in Malcolm Lowry's Fiction », *Studies-in-Canadian-Literature* (Fredericton, New Brunswick, Canada), 1977, n°2, pp. 61-68. « The Luminous Wheel », in Bowker Gordon (éd.), *Malcolm Lowry : Under the Volcano*, Londres : Macmillan/Casebook Series, 1987, 196 p., pp. 152-171.
- HADDAD Gérard, « L'alcoolique » (chapitre consacré en partie à *Under the Volcano*) in *Manger le livre, rites alimentaires et fonction paternelle*, Paris : Hachette/Littératures/Pluriel, 1984, 214 p, pp. 181-194.
- JEWISON D. B., « The Uses of Intertextuality in *Under the Volcano* », in Grace Sherrill (éd.) *Swinging the Maelstrom : New Perspectives on Malcolm Lowry*, Montreal : McGill-Queen's UP, 1992, 273 p, pp. 136-145.
- KIM Suzanne, « Le récit piégé de *Under the Volcano* », *Études anglaises*, T. XLIII, n°1, 1990, pp. 55-73.
- KULMANN Thomas, « Exotic Landscapes and Borderline Experiences in Twentieth Century Fiction : D. H. Lawrence, Karen Blixen and Malcolm Lowry » in Seeber Hans Ulrich et Gobel Walter (éd.), *Anglistentag 1992*, Stuttgart, Tübingen : Niemeyer, 1993, XII, 436 p, pp. 377-387.
- LANE Richard, « A Preface to Malcolm Lowry's Last Notebook », *Commonwealth, Essays and Studies*, The Postcolonial Imagination, vol. 18, n°2, printemps 1996, pp. 29-35.
- LECOMTE Michel, « Approche de ... *Au dessous du Volcan* », Dijon : Editions de l'Aleï, 1983, 24 p.

- MAISONNAT Claude, « "Through the Panama" : The missing text and the poetics of the slippage », *L'époque Conradianne*, Limoges : Faculté des Lettres et Sciences Humaines, vol. 26, 2000, pp. 163-175.
- MANIEZ Claire, « *Under the Volcano* : l'ivresse de la lecture », *Les Années 30*, février 1991, pp. 35-42.
- McCARTHY Patrick A., « The World as Book, the Book as Machine : Art and Life in Joyce and Lowry » in McCarthy Patrick et Tiessen Paul (éds.), *Joyce/ Lowry, Critical Perspectives*, Lexington (Kentucky) : The University Press of Kentucky, 1997, 206 p, pp. 146-158.
- McDONALD Ronald, « Canada in Lowry's fiction », *Mosaic*, vol. 14, 1981, n°2, pp. 35-53.
- O' KILL Brian, « Aspects of Language in *Under the Volcano* », in Smith Anne (éd.) *The Art of Malcolm Lowry*, Londres : Vision Press Ltd, 1978, 173 p., pp. 72-92. « Why Does Nobody Write Like This Any More ? », in Vice Sue (éd.), *Malcolm Lowry Eighty Years On*, New York : St Martin's Press, 1989, 162 p.
- PACCAUD-HUGUET Josiane, « Conrad et Lowry : two Voyagers to Darkness », *L'Epoque Conradianne*, 1991, vol. 17, pp. 5-21. « Conrad et Lowry: un langage de décombres », *L'Epoque Conradianne*, 1991, vol. 17, pp. 123-38. « La fortune du signifiant : grammaire du post-modernisme dans *Under the Volcano* » in *De Joyce à Stoppard, Écritures de la modernité*, Lyon : PUL, 1991, 288 p., pp. 199-215. « De la fonction à la fiction poétique : l'esthétique de Malcolm Lowry » in *La poésie : écriture de la limite, écriture à la limite*, Lyon : Presses universitaires de Lyon, 1998.
- PAGNOULLE Christine « Temps replié, temps déployé—temps dépassé ? au fil du texte de *Under the Volcano* », in *Malcolm Lowry, Under the Volcano*, Colloque SEAC (Société d'études anglaises contemporaines), Nice, novembre 1989, pp. 24-45.
- PICHARDIE Jean-Paul, « Livre total ou confusion babélique. Comment lire *Under the Volcano* ? », *Les Années 30*, février 1991, pp. 43-55.
- RAYNAUD Claudine, « Yvonne or the Failure of Saving Grace », in *Malcolm Lowry, Under the Volcano*, Colloque SEAC (Société d'études anglaises contemporaines), Nice, novembre 1989, pp. 86-104.
- SCHAEFFER Pierre, « Notes on Dialogism and the Treatment of Time in *Under the Volcano* », *RANAM*, 1988, n° 21, pp. 85-95.
- SHAFFER Brian W., « Nationalism at the Bar : Anti-semitism in *Ulysses* and *Under the Volcano* : Art and Life in Joyce and Lowry » in McCarthy Patrick et Tiessen Paul (éd.), *Joyce/ Lowry, Critical Perspectives*, Lexington (Kentucky) : The University Press of Kentucky, 1997, 206 p., pp. 146-158.
- SPRIEL Stephen, « Le cryptogramme Lowry », in *Malcolm Lowry, Études*, Bonnefoi Geneviève, etc., Paris : Papyrus Éditions/ Maurice Nadeau, 1984, 220 p, pp. 105-116.
- VICE Sue, « The Volcano of a Postmodern Lowry », in GRACE Sherrill (éd.), *Swinging the Maelstrom, New Perspectives on Malcolm Lowry*, Montreal : McGill/Queen's University Press, 1992, 273 p, pp. 123-135.
- VICHY Thérèse, « Espace poétique et poétique de l'espace dans *Under the Volcano* », in *L'espace littéraire dans la littérature et la culture anglo-saxonnes*, études réunies

- par Bernard Brugière, Paris : Presses de la Sorbonne Nouvelle, 318 p., pp. 117-125.
- WILD Bernadette, « Malcolm Lowry: A Study of the Sea Metaphor in *Under The Volcano* », University of Windsor Review (Windsor, Ontario), automne 1968, vol. 4, n°1, pp. 46-60.
- WOODCOCK George, « The Own Place of the Mind : An Essay in Lowryan Topography », in Smith Anne (éd.), *The Art of Malcolm Lowry*, Londres : Vision Press, 1978, 173 p, pp. 112-129.
- WRIGHT Terence, « 'Under the Volcano', The Static Art of Malcolm Lowry », *Ariel*, vol. 1, n°4, octobre 1970, pp. 67-78.
- YACOUBOVITCH Roger I., « Cassure, Canal, Baranquilla », *Les Lettres Nouvelles*, mai-juin 1974 (n° spécial sur Lowry), pp. 184-204.

III. Patrick White : oeuvres et critiques

A. OEuvres de Patrick White

1. Romans

- Happy Valley*, Londres : G. G. Harrap, 1939, 326 p.
- The Living and the Dead* (©1941, The Viking Press), Harmondsworth : Penguin, 1967, 358 p.
- The Aunt's Story* (©1948, Eyre & Spottiswoode), Harmondsworth : Penguin, 1976, 287 p.
- The Tree of Man* (©1955, The Viking Press), Londres : Vintage, 1994, 480 p.
- Voss* (©1957, Eyre & Spottiswoode), Harmondsworth : Penguin, 1960, 448 p.
- Riders in the Chariot* (©1961, Eyre & Spottiswoode), Harmondsworth : Penguin, 1964, 492 p.
- The Solid Mandala* (©1966, Eyre & Spottiswoode), Harmondsworth : Penguin, 1985, 316 p.
- The Vivisector* (©1970, Jonathan Cape), Londres : Vintage, 1994, 617 p.
- The Eye of the Storm* (©1973, Jonathan Cape), Harmondsworth : Penguin, 1975, 588 p.
- A Fringe of Leaves* (©1976, Jonathan Cape), Harmondsworth : Penguin, 1977, 366 p.
- The Twyborn Affair* (©1979, Jonathan Cape), Harmondsworth : Penguin, 1988, 432 p.
- Memoirs of Many in One* by Alex Xenophon Demirjian Gray, Edited by Patrick White, (©1986, Jonathan Cape), Harmondsworth : Penguin, 1987, 192 p.

2. Recueils de nouvelles

The Burnt Ones, (©1964, Eyre & Spottiswoode), Harmondsworth : Penguin, 1968, 316 p.

The Cockatoos : Shorter Novels and Stories, (©1974, Jonathan Cape), Harmondsworth : Penguin, 1985, 284 p.

Three Uneasy Pieces, Fairfield, Australie : Pascoe, 1987, 59 p.

3. Pièces de théâtre

Big Toys, Sydney : Currency Press, 1978.

Four Plays (©1965), Melbourne : Sun Books, 1967.

Netherwood, Currency Press, 1983.

Signal Driver, Currency Press, 1983.

4. Poésie

The Ploughman and Other Poems, Sydney : Beacon Press, 1935.

Thirteen Poems, Sydney : privé, n. d.

5. Autobiographie

Flaws in the Glass, A Self-Portrait (©1981), Londres : Vintage, 1998, 257 p.

6. Essais, articles, correspondance

Marr David (éd.), *Letters*, Londres : Jonathan Cape, 1994.

WHITE Patrick, *Patrick White Speaks : The Collected Essays, Articles and Speeches of the Nobel Prize Winning Novelist*, Londres : Jonathan Cape, 1990, 201 p.

WHITE Patrick, « The Prodigal Son », *Australian Letters* I, Avril 1958, pp. 37-40.

WHITE Patrick, « A Conversation with Patrick White », *Southerly, A Review of Australian Literature*, juin 1973, vol. 33, n°2, pp. 132-143.

B. Ouvrages et articles consacrés à Patrick White

1. Biographies

MARR David, *Patrick White : A Life*, Londres : Jonathan Cape, 1991, 727 p.

2. Ouvrages

- BJÖRKSTEN Ingmar, *Patrick White : A General Introduction*, trad. du suédois par Stanley Gerson, St Lucia (Queensland) : University of Queensland Press, 1976, 125 p.
- BLISS Carolyn, *Patrick White's Fiction, The Paradox of Fortunate Failure*, New York : Saint Martin's Press, 1986, 255 p.
- COAD David, *Le moi divisé et le mystère de l'union dans l'oeuvre romanesque de Patrick White*, thèse, Paris III, 1991. *Prophète dans le désert, essais sur Patrick White*, Villeneuve d'Ascq (Nord) : Presses Universitaires du Septentrion, 1997, 142 p.
- COLLIER Gordon, *The Rocks and Sticks of Words, Style, Discourse and Narrative Structure in the Fiction of Patrick White*, Amsterdam : Rodopi, 1992, 499 p.
- COLMER John, *Patrick White*, Londres : Methuen, 1984, 94 p.
- DUTTON Geoffrey, *Patrick White*, Melbourne : Oxford University Press, 1971 (©1961), 48 p.
- EDGEcombe Rodney, *Vision and Style in Patrick White, A Study of Five Novels*, Tuscaloosa et Londres : The University of Alabama Press, 1989, 169 p.
- HANSSON Karin, *The Warped Universe, A Study of Imagery and Structure in Seven Novels by Patrick White*, Lund (Suède) : CWK Gleerup, 1984, 271 p.
- HELTAY Hilary, *The Articles and the Novelist, Reference Conventions and Reader Manipulation in Patrick White's Creation of Fictional Worlds*, Tübingen : Gunter Narr Verlag, 1983, 152 p.
- JOYCE Clayton (éd.), *Patrick White, A Tribute*, North Ryde, NSW : Angus and Robertson, 1991, 181 p.
- KIERNAN, Brian, *Patrick White*, Londres : Macmillan, 1980.
- McLAREN John, *Prophet from the Desert, Critical Essays on Patrick White*, Melbourne : Redhill Press, 1995, 148 p.
- MORCELLET Françoise, *Peinture et Ecriture dans l'oeuvre romanesque de Patrick White*, thèse d'anglais, dir. Hubert Teyssandier, Paris III, 1995, 3 vol., 575 p.
- MORLEY Patricia, *The Mystery of Unity : Theme and Technique in the Novels of Patrick White*, Montréal : McGill Queen's University Press, 1972, 251 p.
- SHEPHERD Ron et SINGH Kirpal (éds.), *Patrick White: A Critical Symposium*, Bedford Park, S. A. : Centre for Research in the New Literatures in English, 1978, 142 p.
- Stein Thomas, « *Illusions of Solidity* » : *Individuum und Gesellschaft im Romanwerk Patrick's Whites*, Essen : Die Blaue Eule, 1990, 367 p.
- STEVEN Laurence, *Dissociation and Wholeness in Patrick White's Fiction*, Waterloo (Ontario, Canada) : Wilfrid Laurier University Press, 1989, 163 p.
- TACEY David J., *Patrick White, Fiction and the Unconscious*, Oxford : Oxford University Press, 1988, 269 p.
- WEIGEL John, *Patrick White*, Boston : G. K. Hall and Company, 1983, 142 p.

WILKES G. A. (éd.), *Ten Essays on Patrick White*, Sydney : Angus and Robertson Publishers, 1970, 181 p.

WILLIAMS Mark, *Patrick White*, Londres : Macmillan/ Macmillan Modern Novelists, 1993, 185 p.

WOLFE Peter (éd.), *Critical Essays on Patrick White*, Boston, Mass. : Hall, 1990, 323 p.

3. Articles

AMELIO (d') Nadia « The way up and the way down : W. Golding's *Darkness Visible* and P. White's *Voss* », *Études britanniques Contemporaines* n°4, Montpellier : Presses universitaires de Montpellier, 1994, pp. 61-73.

ASHCROFT W. D., « More than one Horizon », in Shepherd Ron et Singh Kirpal (éds.), *Patrick White: A Critical Symposium*, Bedford Park, S. A. : Centre for Research in the New Literatures in English, 1978, 142 p, pp. 123-134.

BEN-BASSAT Hedda, « Marginal Existence and Communal Consensus in *The Scarlett Letter* and *A Fringe of Leaves* », *The Comparatist*, May 1994, vol. 18, pp. 52-70.

BRADY Veronica, « In My End is My Beginning : Laura as Heroine of *Voss* », *Southerly*, March 1975, n°1, pp. 16-32. « *A Fringe of Leaves* : Civilisation by the Skin of Our Own Teeth », *Southerly*, June 1977, n°2, pp. 123-140. « The Novelist and the New World: Patrick White's *Voss* », *TSL*, vol. 21, n°2, Summer 1979, (USA : University of Texas Press), pp. 169-170. « The Novelist and the Reign of Necessity : Patrick White and Simone Weil » (©1978, *A Critical Symposium*), in Wolfe (éd.), *Critical Essays on Patrick White*, Boston, Mass. : G. K. Hall, 1990, 323 p, pp. 235-243. « A Properly Appointed Humanism: Australian Culture and the Aborigines in Patrick White's *A Fringe of Leaves* » (©1983, *Westerly*), in Wolfe (éd.), *Critical Essays on Patrick White*, Boston, Mass. : G. K. Hall, 1990, 323 p, pp. 164-174.

BROWN Ruth, « Patrick White and Australia as Terra Nullius » in Gray Martin (éd.), *Patrick White, Life and Writings, Five Essays*, University of Sterling : Centre of Commonwealth Studies, Occasional Paper Number 2, octobre 1991, 89 p., pp. 3-21.

BURNS David Robert, « Patrick White, The Change in the Literary Landscape, The Earlier Novels », « Patrick White, The Major Works », « Patrick White, A View of the More Recent Work », in *The Directions of Australian Fiction 1920-1974*, Melbourne : Cassell Australia Limited, 1975, 276 p, pp. 157-205.

CHELLAPAN K., « The Romantic and Mystic Elements in *Voss* and *A Fringe of Leaves* », *Journal of Australian Literature*, vol. 1, n°1, June 1990, pp. 35-42.

COLMER John, « The Quest Motif in Patrick White », *Review of National Literatures*, « Australia » 11 (1982) USA, pp. 192-210.

COTTER Michael, « The Function of Imagery in Patrick White's Novels », in Shepherd R. et Singh K. (éds.), *Patrick White: A Critical Symposium*, Bedford Park, S. A. : Centre for Research in the New Literatures in English, Flinders University of South Australia, 1978, 142 p, pp. 17-27.

CZELL Sylvia, « Themes and Imagery in *Voss* and *Riders in the Chariot* », *ALS* 1

- (1964), pp. 180-195.
- DURIX Jean-Pierre, « Les éléments naturels dans *Voss* de Patrick White », Actes du Congrès de Tours, 1977, in *Linguistique, civilisation, littérature*, Paris : Didier, 1980, 294 p, pp. 144-151. « Masks and Travesties : *The Twyborn Affair* by Patrick White », in Fabre M. (éd.), *TREMA 6 : Australian Literature Today/ Littérature australienne d'aujourd'hui*, Paris : Publication annuelle de l'U.E.R. des Pays Anglophones de l'Université de Paris III, 1980, pp. 39-49. « The Scalpel Eye : Patrick White's *The Vivisector* », in *The Writer Written. The Artist and Creation in the New Literatures in English*, Westport, Conn. : Greenwood Press, 1987, pp. 63-86.
- DURR-CHAMLEY Monique, « Vers une étude de *Voss* : quelques jalons », *Études anglaises*, n°4, octobre/décembre 1976, pp. 561-571.
- EDGECOMBE Rodney S., « Patrick White's Style Again », *Antipodes*, Nov. 1987, vol. 1, n°2, pp. 83-87. « The Weeds and Gardens in *Riders in the Chariot* », *Antipodes*, Brooklyn, NY, juin 1992, vol. 6, n°2, pp. 25-31. « Patrick White's *Voss* and *The Quest for Corvo* : A Note », *The Journal of Commonwealth Literature*, vol. 35, n°2, 2000, pp. 139-143.
- EWANS Michael, « *Voss*: White, Malouf, Meale », *Meanjin* 48.3, 1989, pp. 512-525.
- GAREBIAN Keith, « The Desert and the Garden: The Theme of Completeness in *Voss* », *Modern Fiction Studies*, vol. 22, n°4, hiver, 1976-1977, pp. 557-569.
- GILBERT Helen M., « The Prison and the Font: An Essay on Patrick White's *A Fringe of Leaves* », *Kunapipi*, vol. 11, n°2, 1989, pp. 17-22.
- GROSMAN Meta, « Patrick White's *Voss*: An Attempt at Interpretation », in JURAK Mirko (éd.) *Australian Papers: Yugoslavia, Europe and Australia*, Ljubljana, Yugoslavia, 1983, pp. 263-269.
- HANSSON Karin, « The Terrible Nostalgia of the Desert Landscapes » : Reflections on Patrick White's Australia from a European Point of View », in JURAK Mirko (éd.) *Australian Papers : Yugoslavia, Europe and Australia*, Ljubljana, Yugoslavia, 1983, pp. 255-262.
- HARRIES Lyndon, « The Peculiar Gifts of Patrick White », *Contemporary Literature*, 1978, vol. 19, n°4, pp. 459-471.
- HESELTINE Harry, « Patrick White's Style », in Wolfe (éd.), *Critical Essays on Patrick White*, Boston, Mass. : G. K. Hall, 1990, 323 p, pp. 198-210.
- KIERNAN Brian, « The Novelist and the Modern World » in McLaren John, *Prophet from the Desert, Critical Essays on Patrick White*, Melbourne : Redhill Press, 1995, 148 p., pp. 1-23.
- LAIGLE Geneviève, « L'oeuvre 'picturale' de Patrick White », *Commonwealth Essays and Studies*, vol. 8, n°1, automne 1985, pp. 107-116. « La symbolique de l'arbre dans l'oeuvre romanesque de Patrick White », *Études anglaises*, n°3, juillet/septembre, 1994, pp. 295-306. « The Reality of Illusion and the Illusion of Reality », *Commonwealth Essays and Studies*, vol. 16, n°1, automne 1993, pp. 77-88. « Patrick White et le corps humain », *Études anglaises*, n°3, juillet/septembre 1985, pp. 266-276.
- MACAINSH Noel, « *Voss* and his Communications—A Structural Contrast », *ALS* 10, 1982, pp. 437-447.

- MACKENZIE Manfred, « Tradition and Patrick White's Individual Talent », *TSSL* 20.2 , Summer 1979, USA, pp. 147-168.
- MAES-JELINEK Hena, « Fictional Breakthrough and the Unveiling of 'unspeakable rites' in Patrick White's *A Fringe of Leaves* and Wilson Harris's *Yurokon* », *Kunapipi*, vol. 2, n°2, 1980, pp. 33-43.
- MATHER Rodney, « Patrick White and Lawrence: A Contrast », *Critical Review* (Melbourne), 13, 1970, pp. 34-50.
- McAULEY James, « The Gothic Splendours : Patrick White's *Voss* », in Wilkes G. A. (éd.), *Ten Essays on Patrick White*, Sydney : Angus and Robertson Publishers, 1970, 181 p, pp. 34-46.
- MITCHELL Adrian, « Eventually, White's Language : Words and more than Words » in Shepherd Ron et Singh Kirpal (éds.), *Patrick White: A Critical Symposium*, Bedford Park, S. A. : Centre for Research in the New Literatures in English, 1978, 142 p, pp. 5-16.
- NEWMAN Joan, « The Significance of Christian Myth Structure in *Voss* », in McLAREN John (éd.), *Prophet from the Desert, Critical Essays on Patrick White*, Melbourne : Redhill Press, 1995, 148 p, pp. 106-117.
- PAOLINI Shirley, « Desert Metaphors and Self-Enlightenment in Patrick White's *Voss* », *Antipodes*, 1990, 4:2, pp. 87-91.
- RAO P. Ramachandra, « The Self Explored: Patrick White's *Voss* and Malcolm Lowry's *Under the Volcano* » in Srivastava Avadhesh K. (éd.), *Alien Voice: Perspectives on Commonwealth Literatures*, Lucknow, India : Print House, 1981, 243 p, pp. 147-157.
- ROBINSON Jeffrey, « The Aboriginal Enigma : *Heart of Darkness*, *Voss* and *Palace of the Peacock* », *The Journal of Commonwealth Literature*, vol. 20, n°1, 1985, pp. 148-155.
- SCHEICK William J., « The Gothic Grace and Rainbow Aesthetic of Patrick White's Fiction : An Introduction », *Texas Studies in Literature and Language*, vol. 21, n°2, Summer 1979, pp. 130-146.
- SCHAFFER Kay, « Australian Mythologies : The Elisa Fraser Story and Constructions of the Feminine in Patrick White's *A Fringe of Leaves* and Sydney Nolan's 'Eliza Fraser' Paintings », *Kunapipi*, vol. 11, n°2, 1989, pp. 1-15.
- TACEY David, « A Search for a New Ethic », in McLAREN John (éd.), *Prophet from the Desert, Critical Essays on Patrick White*, Melbourne : Redhill Press, 1995, 148 p, pp. 63-72.
- TEYSSANDIER Hubert, « Le voyage et la quête dans *Voss* de Patrick White », in La Cassagnère Christian (éd.) *Le Voyage Romantique et ses réécritures*, Faculté des lettres et Sciences humaines de l'Université de Clermont-Ferrand II : Centre du romantisme anglais, 1987, pp. 271-287. « L'apocalypse et le nouvel Eden dans *Riders in the Chariot* de Patrick White », in Ellrodt Robert et Brugière Bernard (éd.) *Age d'or et apocalypse*, Paris : Publications de la Sorbonne, 1986, 364 p., pp. 319-333. « Cultural Interweavings in Patrick White's *Voss* », *EBC*, n°8, décembre 1995, pp. 67-75.
- TEYSSANDIER Léone, « *The Eye of the Storm* de Patrick White : Mise en miroir de *King Lear* », *Polysèmes : Arts et Littératures* 2, 1989, pp. 91-121.

- WALSH William, « Fiction As Metaphor : the Novels of Patrick White », *The Sewanee Review*, vol. 82, n°2, avril-juin 1974, pp. 197-211.
- WETHERELL Rodney, « David Mercer : Interview on a Film Script of Voss », *ALS* vol. 8, n°4, octobre 1978, pp. 396-425.
- WILKES G. A., « A Reading of Patrick White's Voss », in Wilkes G. A. (éd.) *Ten Essays on Patrick White*, Sydney : Angus and Robertson Publishers, 1970, 181 p, pp. 127-144.
- WILKINSON Nick, « The Novel and a Vision of the Land », in C. D. Narasimhaiah (éd.), *Awakened Conscience: Studies in Commonwealth Literature*, New Delhi : Sterling, 1978, 450 p, pp. 185-194.
- WILLIAMS Mark, « Containing Continents : The Moralized Landscapes of Conrad, Greene, White and Harris », in Avadhesh SRIVASTAVA (éd.), *Alien Voice : Perspectives on Commonwealth Literatures*, 1981, pp. 147-157.

IV Critique générale

A. Ouvrages ou articles sur l'espace

- L'espace et le temps*, Actes du XXIIème Congrès de l'Association des Sociétés de Philosophie de langue française (Dijon, 29-31 août 1988), Paris : Vrin, 1991, 495 p.
- Baak, Jan Joost van, *The Place of Space in Narration: A Semiotic Approach to the Problem of Literary Space with an Analysis of the Role of Space in I. G. Babel's "Konarmija"*, Amsterdam : Rodopi, 1983, 276 p.
- BACHELARD Gaston, *La Poétique de l'espace*, (1957), Paris : PUF/Quadrige, 1994, 214 p. *Paysages*, Lausanne : Editions de l'Aire, 1982, 94 p.
- BAUDRILLARD Jean, *Amérique*, Paris : Grasset/ Le livre de poche/ Biblio Essais, 1986, 123 p.
- BORER A., Bouvier Nicolas, Chaillou Michel [et al.] (éds.), *Pour une littérature voyageuse*, Bruxelles : Editions Complexe/Le regard littéraire, 1992, 215 p.
- BOUDON Pierre, *Introduction à une sémiotique des lieux, Écriture, graphisme, architecture*, Presses de l'Université de Montréal, Paris : éditions Klincksieck, 1981, 289 p.
- CISSACHAROFF Michael, *L'espace et la nouvelle*, Paris : Corti, 1976, 121 p.
- COLLOT Michel, *La poésie moderne et la structure d'horizon*, Paris : P.U.F, 1989. « L'espace des figures », *Littérature*, 65, février 1987. « Du sens de l'espace à l'espace du sens », in *Espace et poésie*, P.E.N.S, Paris, 1987.
- CROUZET Michel (éd.), *Espaces romanesques*, études réunies par Michel Crouzet à l'occasion du colloque des 8/9 mai 1981, organisé par le centre d'études du roman et du romanesque de l'université de Picardie, Paris : PUF, 1982, 248 p.

- DORT Bernard, « Sur l'espace », *Esprit*, Juillet-Août 1958, pp. 77-82.
- FRANK Joseph, « Spatial Form in Modern Literature », *Sewanee Review*, vol. 53, 1945, pp. 221-240, pp. 433-456, pp. 643-653. « Spatial Form: An Answer to Critics », *Critical Inquiry*, vol. 4, 1977, The University of Chicago, Chicago, pp. 231-252. « Spatial Form: Some Further Reflections », *Critical Inquiry*, vol. 5, 1978, pp. 275-290.
- GENETTE Gérard, « Espace et langage », *Figures I*, Paris : Seuil/Points, 1966, 265 p. « La littérature et l'espace », *Figures II*, Paris : Seuil/Points, 1969, 294 p.
- JAWORSKI Philippe, *Le désert et l'empire*, Paris : Presses de l'E.N.S, 1986, 366 p.
- JENNY Laurent, « Espace et Figuralité », *La Parole singulière*, Belin/L'Extrême Contemporain, 1990, 182 p., pp. 64-85.
- JOURDE Pierre, *Géographies imaginaires*, Paris : José Corti, 1991, 343 p.
- KERN Stephen, *The Culture of Time and Space, 1880-1918*, Cambridge (Massachusetts) : Harvard University Press, 1983, 372 p.
- KESTNER Joseph A., *The Spatiality of the Novel*, Detroit, Michigan : Wayne State UP, 1978, 203 p.
- Lakoff George et Johnson Mark, *Les métaphores dans la vie quotidienne* (©1980 University of Chicago), traduit de l'américain par Michel de Fornel en collaboration avec Jean-Jacques Lecercle, Paris : Éditions de Minuit, 1985, 254 p (sur les métaphores spatiales).
- LANONE Catherine, *Odyssée d'une écriture, Lieux et langage dans les romans de E. M. Forster*, thèse, 1992, 625 p.
- LARSONNEUR Claire, *Imaginaire, Mouvement, Langage, Une poétique de l'espace*, thèse d'anglais, dir. Jean-Jacques Lecercle, 1997, Paris X.
- LUTWACK Leonard, *The Role of Place in Literature*, Syracuse, New York : Syracuse University Press, 1984, 274 p.
- MALDINEY Henri, *Regard, Parole, Espace*, Lausanne : L'Age d'homme, 1973, 323 p.
- MARCOTTE Edward, «The Space of the Novel», *Partisan Review*, vol. 2, 1974, pp. 263-272.
- MARIN Louis, *Utopiques : Jeux d'espaces*, Paris : Éd. de Minuit, 1973, 358 p.
- MATHÉ Sylvie, « Désir du désert: Hommage au Grand Désert américain », *Revue française d'études américaines*, novembre 1991, n°50, pp. 423-436.
- MATORÉ Georges, *L'espace humain*, Paris : A. G. Nizet, 1976, 299 p.
- MITCHELL W.J.T., « Spatial Form in Literature », *Critical Inquiry*, vol. 6, 1980, pp. 539-67.
- PIAGET J. et collab., *L'épistémologie de l'espace*, Paris : PUF, 1964.
- POULET Georges, *L'espace proustien*, Paris : Gallimard/ Tel, 1963, 211 p.
- SMITTEN Jeffrey R. et DAGHISTANY Ann (éds.), *Spatial Form in Narrative*, Ithaca et Londres : Cornell UP, 1981, 275 p.
- SOURIAU Anne « Espace temps diégétique, espace et temps réels : esquisse d'une classification de leurs rapports », in *L'espace et le temps*, Actes du XXIIème Congrès

- de l'Association des Sociétés de Philosophie de langue française (Dijon, 29-31 août 1988), Paris : Vrin, 1991, 495 p., pp. 435-439.
- SVOROU Soteria, *The Grammar of Space*, Amsterdam : John Benjamins, 1994, 290 p.
- TADIÉ Jean-Yves, « Espace » in *Le récit poétique*, Paris : Gallimard/Tel, 1994 (©PUF), 206 p, pp. 47-82.
- URR Andrew, *Writers in Exile : The Identity of Home in Modern Literature*, Brighton : Harvester Press, 1981.
- VALLIER Dora, « Pour une définition de l'espace dans l'art », *Critique*, vol. 366, novembre 1977, pp. 1044-1058.
- WEISGERBER Jean, *L'espace romanesque*, Lausanne : Editions L'Age d'Homme, 1978, 265 p.
- WÖLFFLIN Heinrich, *Principes fondamentaux de l'histoire de l'art, le problème de l'évolution du style dans l'Art Moderne*, trad. par Claire et Marcel Raymond, Brionne : Gérard Monfort, 1984, 284 p.
- WUNENBURGER Jean-Jacques, « Le pèlerin des sables : phénoménologie de l'espace minéral » in *Le désert et la quête, Cahiers de l'université Saint Jean de Jérusalem*, Paris : Berg International, 1982, n°8, pp. 129-148.
- ZUMTHOR Paul, *La mesure du monde*, Paris : Seuil/Poétique, 1993, 317 p.

B. Modernisme, postcolonialisme et littérature australienne

1. Modernisme

- BUTLER Christopher, *Early Modernism, Literature, Music and Painting in Europe, 1900-1916*, Oxford: Clarendon Press, 1994, 318 p.
- EYSTEINSSON Astradur, *The Concept of Modernism*, Ithaca and Londres : Cornell University Press, 1990, 265 p.
- KLEE Paul, *Théorie de l'art moderne*, éd. et trad. par Pierre-Henri Gonthier, Paris : Gallimard/ Folio/ Essais, 1998 (©Denoël, 1964), 153 p.
- LEVENSON Michael H., *Modernism and the Fate of Individuality, Character and Novelistic Form from Conrad to Woolf*, Cambridge : Cambridge UP, 1991, 231 p. *A Genealogy of Modernism, A Study of English Literary Doctrine, 1908-1922*, Cambridge : Cambridge UP, 1992 (©1984), 250 p.
- LODGE David, *The Modes of Modern Writing, Metaphor, Metonymy and the Typology of Modern Literature*, Londres : Edward Arnold, 279 p.
- STEVENSON Randall, *Modernist Fiction, an Introduction*, Londres : Prentice Hall, 1998 (© Harvester Wheatsheaf, 1992), 254 p.
- WHITE Allon, *The Uses of Obscurity: the Fiction of Early Modernism*, Londres : Routledge and Kegan Paul, 1981, 190 p.
- WOOLF Virginia, « Modern Fiction » in *The Common Reader*, Londres : Hogarth, 1925, 305 p. « Mr Bennet and Mrs Brown », 1924, IN Faulkner Peter (éd.), *A Modernist*

Reader, Modernism in England 1910-1930, Londres : B. T. Batsford, 1986, 171 p, pp. 112-28.

2. Postcolonialisme

ARENDRT Hannah, *L'impérialisme*, trad. de l'anglais par Martine Leiris, Paris : Fayard/L'Espace du politique, 1982 (©1951), 348 p.

JAMESON Fredric, « Modernism and Imperialism », in Terry Eagleton, Fredric Jameson, Edward Said (éds.), *Nationalism, Colonialism and Literature*, Minneapolis : Univ. of Minnesota Press, 1990, 102 p, pp. 43-66. « Reading without interpretation : postmodernism and the video-text », in FABB et alia (éd.), *The Linguistics of Writing, Arguments between Language and Literature*, Manchester : Manchester University Press, 1987, 325 p, pp. 199-264.

SHAFFER Brian W., *The Blinding Torch : Modern British Fiction and the Discourse of Civilisation*, Amherst : University of Massachusetts Press, 1993, 208 p.

TIFFIN Chris et Alan Lawson (éd.), *De-scribing Empire, Post-colonialism and Textuality*, Londres : Routledge, 1994, 254 p.

WHITE Andrea, *Joseph Conrad and the Adventure Tradition, Constructing and Deconstructing the Imperial Subject*, Cambridge : Cambridge UP, 1993, 233 p.

3. Littérature australienne et littérature du Commonwealth

a. Littérature

aroll John (éd.), *Intruders in the Bush, The Australian Quest for Identity*, Melbourne : Oxford University Press.

BENNET Bruce, *An Australian Compass: Essays on Place and Direction in Australian Literature*, South Fremantle, Western Australia: Fremantle Arts Centre, 1991.

BURNS David Robert, *The Directions of Australian Fiction 1920-1974*, Melbourne : Cassell Australia Limited, 1975, 276 p.

HESELTINE Harry, *The Uncertain Self: Essays in Australian Literature and Criticism*, Oxford: Oxford University Press, 1986. « The Australian Image 1: The Literary Heritage », *Meanjin* 21, 1962, pp. 35-49.

KRAMER Leonie (éd.), *The Oxford History of Australian Literature*, avec des contributions de Adrian Mitchell, Terry Sturm, Vivian Smith, Joy Hooton, Melbourne : Oxford University Press, 509p.

MOORE T. Inglis, *Social Patterns in Australian Literature*, Sydney : Angus and Robertson, 1971, 350p.

ores F. H. (éd.), *Mapped but not Known: The Australian Landscape of The Imagination*, Netley, S. Aus. : Wakefield P.

SCHAFFER Kay, *Women and the Bush : Forces of Desire in the Australian Cultural Tradition*, Cambridge : Cambridge University Press, 1988, 229 p.

SRIVASTAVA, Avadhesh K. (éd.), *Alien Voice: Perspectives on Commonwealth Literatures*, Lucknow, India : Print House, 1981, 243 p.

WILKES, Gerald, *Australia and New Zealand*, University Park, Pa. et Londres : Pennsylvania State University Press, 1970, 243 p.

b. Ouvrages généraux sur l'Australie

Anthropologie

GLOWCZEWSKI Barbara, *Du rêve à la loi chez les Aborigènes, Mythes, rites et organisation sociale en Australie*, Paris : PUF, 1991, 362 p.

Peinture

CIARK Jane et WHITELAW Bridget, *Golden Summers. Heidelberg and Beyond*, Sydney : Griffin Press, 1986, 200 p.

C. Histoire de la littérature, poétique, linguistique

1. Ouvrages

AUERBACH Erich, *Mimésis, la représentation de la réalité dans la littérature occidentale*, trad. de l'allemand par Cornélius Heim (©C. A. Francke AG Verlag, Bern, 1946 ; ©Éditions Gallimard, 1968, pour la traduction française), Paris : Gallimard/Bibliothèque des Idées, 1968, 559 p.

BAKHTINE Mikhaïl, *La poétique de Dostoïevski*, trad. du russe par Isabelle Kolitcheff, Paris : Seuil/Pierres vives, 1970, 350 p. *Esthétique et théorie du roman*, trad. du russe par Daria Olivier, Paris : Gallimard/ Bibliothèque des idées, 1978 (© Moscou, 1975), 488 p. *Esthétique de la création verbale*, trad. du russe par Alfreda Aucouturier, Paris : Gallimard, 1984, (© Moscou, 1979), 400 p.

BARTHES Roland, *Le degré zéro de l'écriture suivi de Nouveaux essais critiques*, Paris : Seuil/Points/Essais, 1972 (©Seuil, 1953), 187 p. *S/Z*, Paris : Seuil/Points Essais, 1970, 252 p. *Le plaisir du texte*, Paris : Seuil/Points, 1973, 105 p. *Fragments d'un discours amoureux*, Paris : Seuil/Tel Quel, 1977, 280 p. *L'obvie et l'obtus, Essais critiques III*, Paris : Seuil/Points Essais, 1982, 283 p. *Le bruissement de la langue, Essais Critiques IV*, Paris : Seuil/Points Essais, 1984, 439 p. *L'aventure sémiologique*, Paris : Seuil/Points Essais, 1985, 359 p.

BENJAMIN Walter, « Le narrateur. Réflexions sur l'oeuvre de Nicolas Leskov », *OEuvres choisies*, trad. de l'allemand par Maurice de Gandillac, Paris : Julliard, 1959, pp. 291-323, 323 p.

BENTHAM Jeremy, *Théorie des fictions*, Paris : Éditions de l'Association freudienne

- internationale, 1996, 305 p.
- Blackmur R. P. (éd.) *The Art of the Novel : Critical Prefaces*, Londres : Charles Scribner's Sons, 1934, 348 p.
- BLANCHOT Maurice, *L'espace littéraire*, Paris : Gallimard, 1996 (©1955), 376 p. *Le livre à venir*, Paris : Gallimard, 1959, 374 p. *L'entretien infini*, Paris : Gallimard/NRF, 1969, 640 p.
- BONNEFOY Yves, *L'arrière-pays*, Genève : A. Skira, 1972, 164 p.
- BROOKS Peter, *Reading for the Plot, Design and Intention in Narrative*, Oxford : Clarendon Press, 1984, 363 p.
- COMBE Dominique, *Poésie et récit, Une rhétorique des genres*, Paris : José Corti, 1989, 201 p.
- COMPAGNON Antoine, *Le démon de la théorie, Littérature et sens commun*, Paris : Seuil, 1998, 307 p. *Les cinq paradoxes de la modernité*, Paris : Seuil, 1990, 190 p.
- COTTE Pierre (éd.), *Langage et linéarité*, Villeneuve d'Ascq (Nord) : Presses Universitaires du Septentrion, 1999, 212 p.
- EAGLETON Terry, *Literary theory, An Introduction* (©1983), Oxford : Blackwell Publishers, 1996, 2^{ème} édition, 234 p.
- ELIOT T. S., « Tradition and the Individual Talent » (©1919), dans FAULKNER Peter (éd.), *A Modernist Reader, Modernism in England 1910-1930*, Londres : B. T. Batsford Ltd, 1986, 171 p., pp. 84-91. « Ulysses, Order, and Myth », *The Dial*, 1923, vol. 75, n°1, pp. 480-483. *Selected Essays* (©1932), Londres : Faber and Faber, 1980, 536 p. « The Wasteland », *The Waste Land and other Poems* (©1940), Londres : Faber and Faber, 1965, pp. 27-51.
- FABB Nigel, DEREK Attridge, DURANT Alan, MacCabe Colin (éds.), *The Linguistics of Writing, Arguments between Language and Literature*, Manchester : Manchester University Press, 1987, 325 p.
- FELMAN Shoshana, *La folie et la chose littéraire*, Paris : Seuil, 1978 (©1977), 350 p.
- FRYE Northrop, *Anatomy of Criticism, Four Essays*, Londres : Penguin, 1957, 383 p.
- GENETTE Gérard, *Figures I*, Paris : Seuil/Points, 1966, 265 p. *Figures II*, Paris : Seuil/Points, 1969, 294 p. *Figures III*, Paris : Seuil, 1972, 282 p. *Mimologiques, Voyage en Cratylie*, Paris : Seuil, 1976, 428 p.
- GUSDORF Georges, *Fondements du savoir romantique*, Paris : Payot, 1982, 471 p. *Auto-bio-graphie, lignes de vie 2*, Paris : Odile Jacob, 1991, 504 p.
- HAMON Philippe, *Du Descriptif*, Paris : Hachette, 1993, 247 p.
- HILLIS Miller John, *Poets of Reality*, Londres : Oxford University Press, 1966 (©Harvard College), 369 p. *Fiction and Repetition, Seven English Novels*, Oxford : Basil Blackwell, 1982, 250 p. *Ariadne's Thread, Storylines*, New Haven et Londres : Yale University Press, 1992, 320 p.
- HOUGHTON Walter E., *The Victorian Frame of Mind 1830-1870*, New Haven and Londres : Yale University Press, 1957, 467 p.
- JAKOBSON Roman, *Essais de Linguistique Générale*, traduit de l'anglais et préfacé par Nicolas Ruwet, Paris : Minuit, 1963, 257 p. *Huit questions de poétique*, Paris :

-
- Seuil/Points, 1977, 188 p.
- JAMES Henry and Besant Walter, *The Art of Fiction*, Boston : DeWolfe, Fische & CO, 1884, 85 p.
- KERMODE Frank, *The Sense of an Ending, Studies in the Theory of Fiction*, New York : OUP, 1967 (©1966), 187 p.
- KRISTEVA Julia, *La révolution du langage poétique*, Paris : Seuil, 1974, 633 p. *Le langage, cet inconnu. Une initiation à la linguistique*. Paris : Seuil, 1981 (©SGPP, 1969), 327 p. *Seméiotiké, Recherches pour une sémanalyse*, Paris : Seuil, 1969, 380p. *Le texte du roman, Approche sémiologique d'une structure discursive transformationnelle*, Paris : Mouton, 1976, 209 p. *Polylogue*, Paris : Seuil, 1977, 538 p. *Sens et Non-sens de la révolte, Pouvoirs et limites de la psychanalyse I*, Fayard, 1996, 501 p.
- LEAVIS F. R., *The Great Tradition*, Harmondsworth : Penguin, 1962 (1ère édition 1948), 295 p.
- LEJEUNE Philippe, *Le pacte autobiographique*, Paris : Seuil, 1975, 358 p.
- LESSING Gotthold Ephraim, *Laocoon* (1766), Paris : Hermann, éditeurs des sciences et des arts, 1997, Trad. Courtin (©Hermann, 1990), 239 p.
- Lukács Georges, *La signification présente du réalisme critique*, trad. de l'allemand par Maurice de Gandillac, Paris : Gallimard, 1960, 276 p. *Le roman historique*, trad. de l'allemand par Robert Saille, Paris : Payot, 1977, 407 p. *La théorie du roman*, trad. de l'allemand par Jean Clairevoye, Paris : Gallimard, 1989, 196 p. *Writer and Critic and other Essays*, édité et traduit par le professeur Arthur Kahn, Londres : Merlin Press, 1970, 256 p.
- LYONS John, *Semantics*, Cambridge : Cambridge UP, 1977, 897 p.
- LYOTARD Jean-François, *La condition post-moderne*, Paris : Minit/Critique, 1979, 109 p.
- LYOTARD Jean-François, *Discours, Figure*, Paris : Klincksiek, 1971, 429 p.
- MARINETTI lipo26, *Les mots en liberté futuristes*, Lausanne : L'Age d'homme, 1987, 71 p.
- MAYOUX Jean-Jacques, *Vivants Piliers, le roman anglo-saxon et les symboles*, Paris : Julliard, 1960, 296 p.
- McHALE Brian, *Postmodernist Fiction*, New York et Londres : Methuen, 1987, 471 p.
- MESCHONNIC Henri, *Critique du rythme*, Lagrasse : Editions Verdier, 1982, 324 p. *Modernité, modernité*, Paris : Gallimard, Folio/Essais, 1988, 316 p.
- MEYER Michel, *Langage et littérature, essai sur le sens*, Paris : PUF, 1992, 249 p.
- MICHAUX Henri, *Chemins cherchés, chemins perdus, transgressions*, Paris : Gallimard 1981, 176 p.
- O'DONNELL Patrick, *Echo Chambers, Figuring Voice in Modern Narrative*, Iowa City : University of Iowa Press, 1992, 224 p.
- PHILLIPSON Michael, *Painting, Language and Modernity*, 1985, Londres : Routledge and Kegan Paul, 211 p.
- PROPP Vladimir, *Morphologie du conte*, Paris : Seuil, 1965, 254 p.

- RABATÉ Dominique, *Vers une littérature de l'épuisement*, Paris : José Corti, 1991, 204 p. *La pénultième est morte, spectrographies de la modernité*, Seyssel : Champ Vallon/ L'Or d'Atalante, 1993, 233 p. « Du canon moderniste aux écrans postmodernes » in *De Joyce à Stoppard, Écritures de la modernité*, Lyon : PUL, 1991, 288 p, pp. 167-183.
- RAIMOND Michel, *La Crise du roman, Des lendelains du Naturalisme aux années 20*, Paris : José Corti, 1985, 539 p.
- RICOEUR Paul, *La métaphore vive*, Paris : Seuil/Points Essais, 1997 (©1975), 411 p. *Temps et récit, Tome I, L'intrigue et le récit historique*, Paris : Seuil/Points Essais, 1983, 319 p. *Temps et récit, Tome II, La configuration dans le récit de fiction*, Paris : Seuil/ Points Essais, 1991 (©1984), 298 p. *Temps et récit, Tome III, Le temps raconté*, Paris : Seuil/Points Essais, 1991 (©1985), 533 p.
- ROBERT Marthe, *Roman des origines et origine du roman*, Paris : Grasset, 364 p.
- SAID Edward, *Beginnings, Intention and Method*, New York : Columbia University Press, 1975, 414 p.
- SARRAUTE Nathalie, *L'Ère du soupçon*, Paris : Gallimard, Coll. Folio/Essais, 1956, 151 p.
- SAUSSURE (de) Ferdinand, *Cours de linguistique générale*, Paris : Payot, 1976, 509 p.
- STEINER, *Language and Silence*, Londres : Faber, 1967, 454 p.
- TADIÉ Jean-Yves, *Le roman d'aventures*, Paris : PUF, 1982, 220 p.
- TAMBA -MECZ Irène, *Le sens figuré*, Paris : PUF, 1981, 194 p.
- THIBAUDET Albert, *Réflexions sur le roman*, Paris : Gallimard, 1938, 257 p.
- Todorov Tzvetan, *Poétique de la prose*, Paris : Seuil, 1971, 253 p. *Qu'est-ce que le structuralisme ? 2. Poétique*, Paris : Seuil, 1968, 112 p. *La conquête de l'Amérique : la question de l'autre*, Paris : Seuil/Points Essais, 1991, 339 p.
- Veeder William et Griffin Susan M. (éds.), *The Art of Criticism, Henry James on the Theory and the Practice of Fiction*, Chicago : The University of Chicago Press, 1986, 517 p.
- VIERNE Simone, *Rite, roman, initiation*, Grenoble : Presses Universitaires de Grenoble, 1973, 138 p.
- WHITE Hayden, *The Content of the Form, Narrative Discourse and Historical Representation*, Londres : The Johns Hopkins University Press, 1989 (©1987), 244 p.
- WHITE Kenneth, *La figure du dehors*, Paris : Grasset/ Livre de poche/Biblio Essais, 1978, 219 p.

2. Articles

- BATT Noëlle, « Dynamique littéraire et non-linéarité », dans COTTE Pierre (éd.), *Langage et linéarité*, Villeneuve d'Ascq (Nord) : Presses universitaires du Septentrion, 1999, 212 p, pp. 189-200.
- LEAVIS F. R., *The Great Tradition*, Harmondsworth : Penguin, 1962 (1ère édition 1948), 295 p.

- LECERCLE Jean-Jacques, « Contre l'identité », *Féminin/Masculin, Littératures et cultures anglo-saxonnes*, Rennes : Presses universitaires de Rennes/Interférences, 1998, pp. 59-64.
- MARIN Louis, « Du corps au texte, Propositions métaphysiques sur l'origine du récit », *Esprit*, 423, avril 1973, pp. 913-928.
- RICOEUR Paul, « Événement et sens » dans *L'espace et le temps*, Actes du XXIIème Congrès de l'Association des Sociétés de Philosophie de langue française (Dijon, 29-31 août 1988), Paris : Vrin, 1991, 495 p., pp. 9-21.

D. Philosophie, sociologie, anthropologie, histoire de l'art

- Althusser Louis, « Lettre sur la connaissance de l'art », *Écrits philosophiques et politiques*, Tome II, Stock/Imec, 605 p, pp. 560-566.
- ARENDT Hannah, *La crise de la culture*, Gallimard/Folio Essais, 1972 (©1954), 380 p.
- AUGÉ Marc, *Non-lieux, Introduction à une anthropologie de la surmodernité*, Seuil/ La librairie du XX^e siècle, 1992, 150 p.
- BADIOU Alain, *Théorie du sujet*, Paris : Seuil, 1982, 352 p.
- BENJAMIN Walter, *L'homme, le langage, et la culture*, Paris : Denoël/ Bibliothèque Médiations, 1971, 196 p.
- BERGSON Henri, *Oeuvres*, Paris : PUF, 1970, 1628 p.
- BERGSON Henri, *Essai sur les données immédiates de la conscience*, Paris : PUF/Quadrige, 1997 (©1927), 180 p.
- CASSIRER Ernst, *La philosophie des formes symboliques, 1. Le langage*, traduit de l'allemand par Ole Hansen-Love et Jean Lacoste, Paris : Minuit, 1972 (©1953 Yale UP), 358 p.
- CLAUDEL Paul, *L'oeil écoute*, Paris : Gallimard, Folio/Essais, 1946, 240 p.
- DELEUZE Gilles, *Différence et répétition*, Paris : PUF, 1968, 409 p. *Logique du sens*, Minuit/Critique, 1969, 392 p. *Spinoza, Philosophie pratique*, Paris : Editions de Minuit, 1981, 175 p. *Pourparlers*, Paris : Minuit, 1990, 250 p. *Critique et clinique*, Paris : Minuit, 1993, 187 p.
- DELEUZE Gilles et GUATTARI Félix, *Capitalisme et schizophrénie, l'anti-oedipe*, Minuit : Critique, 1972, 495 p. *Kafka. Pour une littérature mineure*, Paris : Minuit, 1975, 157 p. *Mille Plateaux*, Paris : Minuit/ Critique, 1980, 645 p.
- DELEUZE Gilles et PARNET Claire, *Dialogues*, Paris : Flammarion, 1977, 177 p.
- DERRIDA Jacques, *La Voix et le phénomène*, Paris : PUF/Quadrige, 1993 (©1967), 117 p. *L'écriture et la différence*, Paris : Seuil/Points/Essais, 1967, 436 p. *De la grammatologie*, Paris : Minuit/Critique, 1967, 445 p. *La dissémination*, Paris : Seuil, 1972, 407 p. *Positions*, Paris : Minuit/Critique, 1972, 133 p.
- DUVIGNAUX Jean, *Lieux et non-lieux*, Paris : Galilée, 153 p.
- FOUCAULT Michel, *Les mots et les choses, une archéologie des sciences humaines*, Paris : Gallimard, 1966, 400 p.

- FRANCASTEL Pierre, *Peinture et société : naissance et destruction d'un espace plastique. De la renaissance au cubisme*, Paris : Denoël/ Médiations, 1977, 352 p.
- HEIDEGGER Martin, *Les essais et conférences*, traduit de l'allemand par André Préau et préfacé par Jean Beaufret (*Vortäge and Aufsätze* 1954), Paris : Gallimard, 1958, 345 p.
- LÉVI-STRAUSS Claude, *La pensée sauvage*, Paris : Plon, 1962, 349 p. *Anthropologie structurale*, Paris : Plon, 1973, 450 p.
- MERLEAU-Ponty Maurice, *L'OEil et l'esprit*, Paris : Gallimard, 1964, 93 p. *La nature, Notes du Collège de France*, Seuil, 1995 (©1968), 381 p. *Phénoménologie de la perception*, Paris : Gallimard/ Tel, 1945, 531 p. *Le Visible et l'invisible*, Paris : Gallimard/ Tel, 1964, 360 p.
- Nietzsche Friedrich, *La généalogie de la morale*, Paris : Gallimard/ Folio/ Essais, trad. de l'allemand par Isabelle Hildenbrand et Jean Gratien, 1988 (©1971, Gallimard), 212 p. *Le gai savoir*, Paris : Gallimard/ Folio/ Essais, trad. de l'allemand par Alexandre Vialatte, 1988 (©Gallimard, 1950), 373 p.
- RICHARD Lionel, *Nazisme et littérature*, Paris : Maspero, 1971, 208 p. *Le nazisme et la culture*, Paris : Maspero, 1978, 393 p.
- Stern J. P., Hitler, *The Führer and the People*, Londres : Fontana Press, 1990, édition révisée (©1975), 232 p.
- WÖLFFLIN Heinrich, *Principes fondamentaux de l'histoire de l'art, le problème de l'évolution du style dans l'Art Moderne*, traduit par Claire et Marcel Raymond, Brionne : Gérard Monfort, 1984, 284 p.

E. Psychanalyse

- BRAUNSTEIN Nestor, *La jouissance, un concept lacanien*, Point Hors Ligne, 1992, 330 p.
- CLÉMENT Catherine, *Vies et Légendes de Jacques Lacan*, Paris : Grasset/ Figures, 1981, 256 p.
- DOR Joël, *Introduction à la lecture de Lacan, Tome 1. L'inconscient structuré comme un langage*, Paris : Denoël/L'espace analytique, 1985, 265p ; *Tome 2. La structure du sujet*, Paris : Denoël/L'espace analytique, 1992, 293 p.
- FREUD Sigmund, *Le mot d'esprit et sa relation à l'inconscient* (1905), trad. Denis Messier, Paris : Gallimard, 1988, 442 p. « L'inquiétante étrangeté » (© Das Unheimliche, 1919) in *L'inquiétante étrangeté et autres essais* (1927), Paris : Gallimard, 1985, 342 p., pp. 212-263. *L'interprétation des rêves* (1900), trad. par I. Meyerson, Paris : PUF, 1967(© 1926), 573 p. *Le malaise dans la culture* (1930), trad. par Pierre Cotet, René Lainé et Johanna Stute-Cadiot, Paris : Quadrige/ Presses universitaires de France, 1995, 92 p.
- HADDAD Gérard, *Manger le livre, rites alimentaires et fonction paternelle*, Paris : Hachette/Littératures/Pluriel, 1984, 214 p.
- JULIEN Philippe, *Pour lire Jacques Lacan*, Paris : Seuil/ Points Essais, 1990 (© Erès,

-
- Toulouse, 1985), 233 p.
- LACAN Jacques, *Écrits I*, Paris : Seuil/ Points/ Essais, 1966, 289 p. *Écrits II*, Paris : Seuil/ Points/ Essais, 1971, 244 p. *Le Séminaire, Livre III, Les Psychoses*, Paris : Seuil, 1981, 363 p. *Le Séminaire, Livre VII, L'éthique de la psychanalyse*, Paris : Seuil, 1986, 375 p. *Le Séminaire, Livre XVII, L'envers de la psychanalyse*, Paris : Seuil, 1991, 246 p. *Le Séminaire, Livre XX, Encore*, Paris : Seuil, 1975, 133 p. « Lituraterre », *Ornicar, Revue du champ freudien*, Paris : Navarin éditeur, 1987, pp. 5-13.
- LECLAIRE Serge, *Démasquer le réel, un essai sur l'objet en psychanalyse*, Paris : Seuil/Points, 1971, 189 p.
- LEMAIRE Anika, *Jacques Lacan*, Bruxelles : Pierre Mardaga, 1977, 376 p.
- MANONNI Octave, *Clefs pour l'Imaginaire ou l'Autre Scène*, Seuil, 1969, 321 p.
- MILNER Jean claudé, *L'amour de la langue*, Paris : Seuil, 1978, 133 p. *Les noms indistincts*, Paris : Seuil, 1983, 156 p. *L'oeuvre claire, Lacan, la science, la philosophie*, Paris : Seuil/L'ordre philosophique, 1995, 173 p.
- ROSOLATTO Guy, *Essais sur le symbolique*, Gallimard, 1969, 364 p.
- SIBONY Daniel, *Entre-deux, l'origine en partage*, Paris : Seuil, 1991, 399 p.

INDEX DES oeuvres

Conrad, Joseph

·
A Personal Record · 222-223, 267-268, 293, 469

·
Heart of Darkness · 8, 19-20, 73-74, 78-79, 84-86, 88-90, 100, 102-104, 112, **128-133**, 137, 142, 151-156, 164, 172-175, 185-187, 195-198, 204-205, **222-225**, 248-249, 253-256, 263-266, 282-283, 297, 299-301, **309-318**, 325-6, 341-2, 348-350, **357-361**, 401-402, 412-414, 436-438, **444-447**

·
Last Essays 136, 253

·
Lettres à Cunninghame Graham 133, 246, 318

·
Lettres à Edward Garnett 88, 202-203, 265, 342, 377-378, 465

·
Lord Jim · 77-78, 80, **96-99**, 104, 113, 136, 142, 156-158, 162, 190-192, 231-232, 247, 255, 257, 259, 263, 265, 283, **294-299**, 386-387, 402, 418-419, 420, 434-435

·
Nostromo · 7, 49, 61, 100, 155, 206, 296, 356-357, 378-379

·
The Nigger of the 'Narcissus' · 113, 244

·
The Shadow-Line · 233-234, 376

Lowry, Malcolm

·
'Letter to Jonathan Cape' 20, 32, 115, 145, 147, 206, 209, 260, 272, 324, 338-339, 364, 423, 448.

·
'The Forest Path to the Spring' · 146-147

·
'Through the Panama' · 308, 375, 389

·
Under the Volcano · 18, 20-22, 75, 81- 82, 84, 90- 91, **105-109**, 115-116, **119-122**, 125, 133-134, 136-139, 144-148, 166-167, 170-172, **182-185**, **205-210**, 219-222, 229-231, 239-242, 249-250, 258-260, 272-276, **284-287**, 306-307, **319-324**, 321, 322, 323, 338-340, 348-350, **362-368**, **370-374**, **387-391**, 404-405, **407-412**, **422-430**, 438-440, 447-453, 465

White, Patrick

·
The Aunt's Story · 281, 460, 465

·
'The Prodigal Son' 210

·
'In the Making' 210, 454, 455

·
The Tree of Man · 149, 394, 432

·
The Vivisector · 303, 344, 381, 455

·
Voss · 8, 21, 82-83, 91-93, 101-104, 110-111, 116-117, 122-123, 135, 140-141, 148-150, 164-166, 175-177, 179, 180, 188-189, 192-193, 210-212, **225-228**, **234-239**, 250-251, 261-262, 271, **276-281**, 287-289, **301-306**, **326-334**, 342-344, 351-352, 368-369, 381-384, 387, **391-395**, 399-400, 430-432, 456-459

INDEX DES NOMS PROPRES

Sont indexés ici les noms propres figurant dans le corps du texte et dans les notes

A

.
Ackerley, Chris et Clipper Lawrence · 27, 134, 144, 221, 349, 366, 371, 372, 429, 451

.
Althusser, Louis · 7, 256, 266, 267

.
Arendt, Hannah · 114

.
Armstrong, Paul · 293

B

.
Bachelard, Gaston · 100, 102, 103, 104

.
Badiou, Alain · 398, 400, 404

.
Baines, Jocelyn · 164, 435

.
Bakhtine, Mikhaïl · 46, 96, 97, 109, 124, 143, 144, 153, 154, 158, 159, 185, 228, 229, 290, 313, 367, 413, 425, 427

.
Barthes, Roland · 42, 43, 51, 55, 69, 71, 87, 93, 95, 96, 97, 158, 172, 178, 179, 180, 185, 186, 189, 190, 194, 198, 214, 217, 264, 289, 324, 338, 395, 418, 426, 439, 446, 447

.
Baudrillard, Jean · 400

.
Benjamin, Walter · 269, 270, 271, 306

.
Bentham, Jeremy · 175

.
Bergson, Henri · 55, 56, 58, 76, 77, 102, 116, 123, 144, 156, 158, 159

.
Björksten, Ingmar · 2, 4

.
Blanchot, Maurice · 38, 63, 213, 243, 244, 246, 467, 469

.
Bliss, Carolyn · 83, 140, 192, 270, 369, 457

.
Booth, Wayne · 246, 282

.
Borer, A. · 459

.
Bowker, Gordon · 452

.
Bradbury, Malcolm · 242, 375

.
Brady, Veronica · 110, 270

.
Breit, Harvey et Bonner Lowry Margerie · 170, 324, 429

.
Brooks, Peter · 68, 69, 86, 118, 126, 137, 141, 142, 159, 169, 173, 314

C

Claudiel, Paul · 145

.

Coad, David · 238

.

Colmer, John · 141, 148, 149

.

Conroy, Mark · 435

.

Czell, Sylvia · 333, 334

D

.

Darras, Jacques · 3, 10

.

Day, Douglas · 390, 391, 424

.

Deleuze Gilles · 105

.

Deleuze Gilles et Guattari Félix · 1, 85, 105, 108, 200, 202, 204, 207, 211, 304, 423, 440, 441

.

Derrida, Jacques · 68, 139, 310, 311, 312, 326, 401, 415, 417, 421

.

Dor, Joël · 353

.

Doyen, Victor · 221, 222

.

Durix, Jean-Pierre · 344, 382

E

.

Eagleton, Terry · 34, 161, 403

.

Eliot, T. S. · 28, 30, 31, 32, 33, 34, 62, 67, 79, 80, 111, 160, 169, 284, 296, 346, 347, 445, 466, 467, 469

.

Ewans, Michael · 327, 330

.

Eysteinsson, Astradur · 466

F

.

Ford, Madox Ford · 197, 247, 248, 293

.

Forster, E. M. · 70, 161, 314, 346, 403, 404, 447

.

Fothergill, Anthony · 436, 437

.

Foucault, Michel · 11, 127, 128, 167, 186, 259, 260, 295, 326, 401

.

Frank, Joseph · 8, 11, 29, 30, 31, 32, 34, 35, 36, 38, 40, 41, 42, 44, 48, 50, 51, 54, 55, 56, 57, 58, 60, 62, 63, 64, 67, 69, 111, 112, 121, 196, 216, 237, 286, 335, 337, 351, 461, 462

.

Freud, Sigmund · 5, 7, 130, 305, 353, 355, 417, 431, 432

.

Frye, Northrop · 51, 57, 352

G

.

Garnett, Edward · 88, 202, 203, 265, 342, 377, 378, 465

.

Gass, William · 122, 390, 407, 450, 468

.

Genette, Gérard · 15, 16, 19, 22, 24, 26, 28, 30, 48, 56, 93, 94, 317

.

Gibson, Andrew · 127, 316, 436

.

Glowczewski, Barbara · 104, 135, 226, 228

.

Grace, Sherrill · 106, 107, 115, 116, 239, 241, 249, 250, 284, 285, 303, 307, 453

.

Gusdorf, Georges · 11, 206, 442, 443, 444, 446, 454

H

.

Hamon, Philippe · 89, 93

Heltay, Hilary · 279, 280

Heseltine, Harry · 392, 396, 454

Hillis Miller, John · 67, 68, 154, 197, 199, 203, 282, 370, 446, 464

Houghton, Walter · 7, 199

J

Jakobson, Roman · 40, 41, 47, 52, 53, 59, 60, 182, 216, 235, 335, 336, 337, 338, 340

James, Henry · 25, 26, 34, 38, 103, 135, 136, 200, 201, 202, 203, 239, 244, 293, 296, 346, 453

Jameson, Fredric · 80, 98, 161, 162, 310, 380, 403

Joyce, James · 30, 31, 32, 34, 39, 56, 67, 83, 162, 208, 209, 252, 276, 284, 285, 308, 316, 346, 424, 464

K

Karl, Frederick · 78, 203, 318, 361, 389, 465

Kermode, Frank · 111, 112, 121, 142

Kern, Stephen · 9, 275, 286, 462

Kestner, Joseph · 201

Kim, Suzanne · 440

Klee, Paul · 266

Kristeva, Julia · 23, 244, 245, 246, 368, 369

L

.
Lacan, Jacques · 7, 72, 84, 107, 298, 299, 319, 322, 348, 353, 355, 357, 359, 361, 364, 365, 370, 374, 378, 380, 382, 388, 390, 391, 429, 436, 448, 449, 465

.
Laigle, Geneviève · 211, 281

.
Leavis, F. R. · 89, 318

.
Lejeune, Philippe · 125

.
Lessing, Gotthold Ephraim · 30, 35, 36, 41, 43, 44, 46, 47, 54, 69, 143, 216, 265, 291

.
Levenson, Michael · 387, 401, 406, 413, 445

.
Lévi-Strauss, Claude · 32, 33, 297, 298

.
Lodge, David · 126

.
London, Bette · 314, 318

.
Lukàcs, Georges · 159, 160, 161

.
Lutwack, Leonard · 6, 389

M

.
Maisonnat, Claude · 355, 356, 415

.
Marin, Louis · 101, 102, 113, 256

.
Marr, David · 179, 304, 305, 306, 380, 382, 393, 459

.
Matoré, Georges · 16, 21, 385

.
Mayoux, Jean-Jacques · 95, 98, 102, 104, 239

McAuley, James · 238

·
 McCarthy, Patrick · 208, 209, 391, 424

·
 McHale, Brian · 181

·
 Menedalgo, Gilles · 257, 259

·
 Merleau-Ponty, Maurice · 232, 405, 450

·
 Meschonnic, Henri · 441

·
 Meyer, Michel · 193

·
 Michaux, Henri · 101

·
 Milner, Jean-Claude · 389

·
 Mitchell, Adrian · 32, 35, 36, 51, 52, 54, 55, 464

N

·
 Najder, Zdzislaw · 377, 385

·
 Najder, Zdzisław · 377, 385

·
 Nietzsche, Friedrich · 7, 9, 112, 208, 209, 318

O

·
 O'Donnell, Patrick · 316, 321, 323, 324, 325, 363, 367, 368

·
 O'Kill, Brian · 285, 286

P

·
 Paccaud-Huguet, Josiane · 123, 124, 355, 376, 377, 379

Pauly, Véronique · 294, 295

.

Pecora, Vincent · 311, 318, 326, 412

.

Poulet, Georges · 257

.

Propp, Vladimir · 42, 60, 72, 73, 74, 75, 93, 171

R

.

Rabaté, Dominique · 192, 360, 463, 464, 466

.

Raimond, Michel · 8, 54, 70, 292, 446

.

Reilly, Jim · 111, 160, 169, 296, 306

.

Richard, Lionel · 134, 257, 258

.

Ricoeur, Paul · 15, 16, 41, 42, 46, 69, 86, 95, 118, 125, 127, 138, 143, 147, 157, 169, 194, 195, 218, 461

.

Robert, Marthe · 27, 130

.

Rosset, Clément · 76, 148, 387

S

.

Said, Edward · 161, 190, 263, 309, 403

.

Saussure (de), Ferdinand · 23, 24, 46, 47, 52, 59, 60, 61, 62, 63, 355, 364, 365, 419, 436

.

Scheick, William · 303

.

Shaffer, Brian · 251, 252, 256

.

Stevenson, Randall · 213, 318, 462, 466

T

Tadié, Jean-Yves · 6, 149, 271

Thibaudet, Albert · 125, 143, 290, 291

Todorov, Tzvetan · 6, 30, 37, 40, 61, 68, 120, 163, 180, 181, 182, 187, 188, 189, 195, 235, 336, 445, 461

Topia, André · 355, 379

W

Watt, Ian · 36, 87, 112, 133, 188, 194, 196, 198, 204, 246, 249, 292, 293, 294, 297

White, Andrea · 253

White, Hayden · 169, 171, 337

Wilkinson, Nick · 407

Williams, Mark · 28

Woolf, Virginia · 125, 161, 191, 192, 252, 314, 336, 346, 387, 447

Wunenburger, Jean-Jacques · 467

Index analytique

- Action 11, 68-**69**, 72-77, 82-85, **86**, 180
- *Code proairétique* 71-72,
- Agencement 209, 325, **440**
- Atemporalité 54, 113-114, 116-117, 123-124
- Aventure 6, 84, 180
- Bricolage **297-299**, 321
- Centre/décentrement 7, 26, **63, 68, 199-206, 401-402**, 417
- Chaîne causale 173
- Chronotope 46, **96**, 146, 150, 182, **228-235**,
- Circularité 111-117
- Configuration 23-24
- *Temporelle* **121**
- Conscience 321-322

- Contact 17, 21-22, **385-395**
- *Mains*, 387-395
- Déconstruction **251-252**, 316, **400-404**
- Description 87-94
- « *insistance adjectivale* » 89, **266**
- Désir 183-184, 224, 361
- Dévoilement 190, 194
- *Delayed decoding* **194-196**,
- *Apposition thématique* **196-198**
- Dialogisme/Monologisme **312-316**, **427-429**
- Discontinuité 74, 96-98, 174-175, 235, 239, 296-297, **346-347**, **353-359**, **363**
- Discours 73, 103, 167-168, 172, 191, **245-248**, **317**, 323,
- Discours indirect libre 317-318, 329, 393, 434, 436
- Dislocation **212**
- *Temporelle* 54
- *Spatiale* 103
- *Formelle et compositionnelle* 212
- Distanciation 73, **266-268**
- Énonciation **433-441**
- Espace
- *Espace divisé* 396-400
- *Espace réversible* 400-404
- *Espace de projection* 404-406
- *Espace de la marge* 406-414
- Espacement 6, **213**
- Étoilement 22, 23, 217, 335, 421
- Événement **77-82**, 177
- Exil/Errance 1, 10, 179, 382

-
- Explosion 305, **336-344**
 - *Pyrotechnie*, 338-341
 - Faille/Béance 10-11, 81-82, **346-352, 353**
 - Fiction 168, 174-175
 - Figuré 26
 - Fin **135-142**,
 - Forme spatiale 8, **30-37**, 60, 143, 216, 284
 - *Ordre spatial* 37-38, 163
 - *Texte-objet* **336-337**,
 - Fragmentation 307
 - Généalogie **370-384**
 - Herméneutique 11, 71, **180-199**, 254
 - Histoire 31-34, 118, 159-168
 - Identité 303, 305-306, 308, **321-3, 364-368, 380, 387-388, 397, 406, 420**
 - Idéologie 154, 159-164, **256-257, 266-267**, 325
 - Imaginaire **289, 368-369, 381**
 - Stade du miroir **387-8, 448-450**
 - Initiation 178-181
 - Intertextualité 28, 424
 - Intrigue/» Plot » 68-71, 118
 - Jeu 415-430
 - Juxtaposition **38-39**, 43, 48-49, **284-285, 291-293, 300-301, 308**
 - Linéarité **46-48, 67-68, 370**
 - *Successivité* 43-44, 47
 - *Ligne chronologique* **118-124**,
 - *Ligne de vie* 114, **124-125**, 143, **144-159**
 - *Les rêts de l'impérialisme* 154-156
 - *Ligne historique* **159-168**

- *Ligne initiatique* **178-181**
- *Ligne herméneutique* **181-199**
- *Ligne organique* **200-214**
- *Ligne symbolique* **355-362**
- *Ligne généalogique* **370-384**
- Logocentrisme **310-312**
- Lumière/Ombre/Clair-obscur 7-8, **251-264**
- Marge **406-414**
- Métaphore 21, 182, 335, **340, 400-404, 443**
- Métonymie 182-183, 214
- Mise en abyme **268-272**
- Modernisme **346-347**
- Mythe **31-34, 67, 228**
- Organique 57, **200-214**
- Origine **126-127, 128-135,**
- Paradigme/Syntagme 8, 24-25, 31, **41-42, 47, 60-63, 216, 292, 335, 339-340, 365**
- *Rapports associatifs* **60-61,**
- Paranoïa 422-425
- Perception/Vécu 54-55, **129, 231-235, 266**
- Perspective 245-251, 322
- Poéticité **337,**
- Point de vue 241-242, **243-251, 310**
- *Dissolution des points de vue* **272-283**
- *Double exposition* 284-287
- *Fondu-enchaîné* 287-292
- *Vision kaléidoscopique* 292-307
- *Tournoiement des points de vue* 306-309
- Progrès 153, 163-167, 176, 252

-
- Questionnement 181, **189-199**
 - Réception (lecteur) 48, **264-266, 418-420**
 - Récit **168-169**, 170
 - Réel **348-352**, 353, 355-362, **389, 391, 400**
 - Repères **268**
 - *Perte de repères* 7-8, 16, 120,
 - *Repères spatiaux* **219-228**
 - Rythme 51
 - Scénique (Méthode) **246-249**
 - Signifiant **46**, 52-53, 324, **352-355, 364-365**, 373-375, 377-378, 380, 415-430, 440, 451, 453, 463, **415-430**
 - *Signifiant maître* 298-299
 - *Signifiant primaire* **353**
 - Simultanéité 26, 284-285, **290**
 - Spatialisation du temps **55, 95-106**, 117, 229-235
 - Stase **106-111**
 - Structure 28, 51
 - Sujet 353-354, 356, 368, 374, 398-400, 440-441
 - *Position de sujet* **388-389, 413-414, 430**
 - Surface/profondeur **343-344, 442-460**
 - Syllepse 83, 332
 - Symbolique (lacanien) **319-326, 353, 355-362, 368, 374-5, 378**
 - Téléologie **68-69, 139**, 178-179, 311, 431
 - Valeur 23, **62-63, 337-338**,
 - Vide 9, 444-445
 - Voix 309-335
 - *Origine de la voix (dissociation)* **127-129, 316-326**
 - *Opéra*, 326-334

