

Université Lumière – Lyon 2  
Faculté des Langues  
19 novembre 2004

# **JOSEPH CONRAD & BORNEO : 1895–1920**

**PATRICK TOURCHON**

Thèse pour l'obtention du Doctorat d'Etudes Anglophones

*Composition du jury:* Mme Anne LUYAT, professeur, Université d'Avignon M. Jean-Pierre DURIX,  
professeur, Université de Bourgogne M. Claude MAISONNAT, professeur, Université Lumière-Lyon 2  
Mme PACCAUD-HUGUET, professeur, directrice de la thèse, Université Lumière-Lyon 2



# Table des matières

Résumé .	1
<b>JOSEPH CONRAD AND BORNEO: 1895–1920. BORNEON CHRONOTOPES IN J. CONRAD’S WORK .</b>	<b>3</b>
Remerciements/Acknowledgements, Sincères, et non protocolaires (in English for addressees who are not that proficient in French) . .	5
Introduction. Bornéo : une évidence non triviale .	7
<b>I. L’Espace &amp; le Temps selon Joseph Conrad . .</b>	<b>13</b>
1.1. Périodes & phases . .	13
1.1.1 Un <i>leitmotiv</i> . .	14
1.1.2 Un concept profondément ancré .	15
1.1.3 Un concept philosophique ? .	16
1.1.4 Un temps tragico-aristotélicien .	22
1.1.5 Problèmes de délimitation .	24
1.2 L’espace-action-temps conradien . .	25
1.2.1 Unité textuelle dans chaque « phase » . .	25
1.2.2 Une unité néo-aristotélico-pseudo-sénéquienne .	26
1.3 L’espace controversé .	27
1.3.1 Déclarations contradictoires .	27
1.3.2 Mise en garde et vérité . .	28
1.3.3 La partie et non le tout .	29
1.3.4 Le point de vue derrière le cliché .	30
1.3.5 Une composition lâche .	32
1.4 Conclusion .	33
<b>II. Le pas-tout chronotopique bakhtinien . .</b>	<b>37</b>
2.1 Dialogisme & humanisme .	37
2.1.1 Le dialogisme .	38
2.1.2 Le devenir de l’homme .	52

2.2 Dialogisme chronotopique . .	57
2.2.1 Chronotopes et devenir .	57
2.2.2 Chronotopes et dialogisme . .	58
2.2.3 Les chronotopes incluent aussi l'espace ! .	59
2.3 Le signe chez Bakhtine . .	60
2.3.1 Le signe comme production .	60
2.3.2 L'objection de l'icône .	61
2.3.3 Bakhtine phénoménologue . .	62
2.4 Conclusion programmatique . .	64
<b>III. Le voilier, machine à accélérer le temps . .</b>	<b>65</b>
3.1 La mer en deux temps .	65
3.2 'The Black Mate' .	67
3.2.1 Un texte pionnier . .	67
3.2.2 Spectres & spiritisme .	69
3.2.3 Johns comme figure castratrice .	69
3.2.4 Deux paradigmes, un chronotope . .	71
3.2.5 Bunter et l'hyper-sémiosis .	72
3.2.6 Enallage de temps .	73
3.3 The Shadow-Line .	74
3.3.1 Omniprésence de la mort .	75
3.3.2 Relations subjectives entre personnages . .	76
3.3.3 Relations sémiotiques . .	78
3.3.4 Sémiosis & chronotope . .	80
3.3.5 Koh-ring, ou l'émergence historique . .	84
3.3.6 Polyphonie dans <i>The Shadow-Line</i> .	88
3.3.7 Bilan .	92
3.4 Indian Ocean . .	93
3.4.1 Code de conduite, précepte & contenu nucléaire . .	93
3.4.2 'A Smile of Fortune' & la question du Contenu Nucléaire . .	94

3.4.3 Jim, de fallaces en contingences . . .	99
3.5 Koh-ring . . .	117
3.5.1 Une structure « allemande » . . .	117
3.5.2 Palinodie . . .	118
3.5.3 Histoire en marche & émergence . . .	120
3.5.4 Polyphonie historique . . .	122
<b>IV. Les bateaux, machines à arrêter le temps . . .</b>	<b>129</b>
4.1 'Typhoon' . . .	129
4.1.1 Caractérisation sémiotique . . .	131
4.1.2 Degrés de pragmatisme & perception temporelle . . .	135
4.1.3 Non-émergence en elle-même historique . . .	137
4.1.4 Polyphonie cause toujours . . .	138
4.2 The Nigger of the 'Narcissus' . . .	139
4.2.1 Le taureau par les cornes . . .	139
4.2.2 Polyphonie idéologique . . .	146
4.2.3 Bilan : le roman fissuré . . .	151
4.3 'Youth' . . .	153
4.3.1 Le continuum <i>Nigger</i> -'Youth' . . .	153
4.3.2 De l'instabilité interne . . .	154
4.3.3 <i>Change of scope</i> : d'un parti à un Empire . . .	154
4.3.4 Le feu sur l'eau . . .	157
4.3.5 Piêtres sémiologues . . .	159
4.3.6 En mal d'émergence. . .	160
4.3.7 Homéostase . . .	161
4.3.8 Désirs & réalités . . .	162
4.3.9 Bilan : le chronotope du pessimisme . . .	167
4.4 'The End of the Tether' . . .	167
4.4.1 Profondeur & horizon . . .	168
4.4.2 Continuité & renversements . . .	168

4.4.3 Fonctions référentielle <i>versus</i> émotive chez Whalley . .	169
4.4.4 Les mésaventures de l'interprétant . .	171
4.4.5 Flux temporels .	177
4.4.6 Chronotope homéostatique .	183
4.4.7 Polyphonie .	186
4.5 Bilan des chapitres 3 & 4 .	187
<b>V. La problématique du delta .</b>	<b>191</b>
5.1. Le poids de l'Histoire .	191
5.1.1 Romans en dialogue avec l'Etat civil .	192
5.1.2 Ancrage géographique .	199
5.2 <i>Almayer's Folly</i> .	201
5.2.1 Unité de temps et d'action .	201
5.2.2 <i>Almayer</i> et le temps linéaire .	202
5.2.3 Sémiotique de l'extrapolation .	203
5.2.4 Le chronotope D . .	206
5.2.5 Deltas relationnels .	206
5.2.6 Le Delta selon Nina .	210
5.2.7 Bilan sur les émergences .	217
5.3 <i>An Outcast of the Islands</i> .	218
5.3.1 Willems frappé de <i>sideshadowing</i> .	218
5.3.2 Un Willems averti... .	221
5.3.3 Un Willems en vaut deux .	225
5.3.4 Incompatibilité idéologique .	226
5.3.5 L'émergence de Willems .	229
5.3.6 Bilan .	235
5.4 <i>The Rescue</i> , ou le faux D .	236
5.4.1 Un roman bornéen .	236
5.4.2 Extrapolations conflictuelles .	238
5.4.3 Lingard n'est pas Nemo .	243

5.4.4 Lingard n'est pas Mesa . .	244
5.4.5 Dispersion, émergence & polyphonie . .	246
5.4.6 Bilan : polyphonie historique du proto-D . .	251
5.5 Récapitulatif du chapitre 5 . .	252
<b>VI. Lord Jim II, ou les faisceaux dialogiques . .</b>	<b>253</b>
6.1 <i>Lord Jim</i> comme faisceau chronotopique .	253
6.2 Préliminaire inévitable . .	254
6.2.1 Racine est Racine . .	254
6.2.2 Le nom de Patusan . .	254
6.2.3 L'hypothèse Kalimantan .	259
6.2.4 L'hypothèse Sumatra .	264
6.2.5 Dernières objections . .	269
6.3 Qu'est-ce que Patusan ? . .	272
6.3.1 L'histoire du Sarawak .	273
6.3.2 James Brooke et Patusan . .	276
6.3.3 Le chronotope conique de Jim .	277
6.4 Histoires parallèles .	278
6.4.1 Parallélisme dans les moindres détails . .	278
6.4.2 La <i>clean slate</i> de James Brooke . .	279
6.4.3 L'avenir de Jim .	280
6.5 Polyphonie sur l' <i>Übermensch</i> .	284
6.5.1 L' <i>Übermensch</i> nietzschéen & l'émergence. .	285
6.5.2 1899, Nietzsche, Conrad & <i>Lord Jim</i> .	288
6.5.3 <i>Lord Jim</i> II investi par l' <i>Übermensch</i> . .	290
6.5.4 Jim <i>Übermensch</i> potentiel quand même .	293
6.6 Herméneutique, de Schleiermacher à Gadamer . .	297
6.6.1 Deux herméneutes, une épistémologie . .	297
6.6.2 Deux herméneutiques, deux espaces-temps .	299
6.6.3 Herméneutique, de Shakespeare à Goethe .	302

6.7 Bilan .	308
<b>VII. Conclusion générale .</b>	<b>309</b>
7.1 L'imagination à l'œuvre . .	309
7.2 Créativité chronotopique . .	310
7.3 Combinatoire chronotopique . .	314
7.4 Perspectives .	315
<b>Annexe A : Conrad at sea .</b>	<b>319</b>
<b>Annexe B ; Tableau comparatif entre histoire et diégèse dans la « trilogie » kalimantanaise</b> ..	<b>327</b>
<b>Annexe C : Notes manuscrites de Godfrey Hewett en dernière page de son 'The Dusuns of North Borneo' (Hewett 1923, p.163). . .</b>	<b>335</b>
<b>Annexe D : Tableau comparatif de l'histoire du Sarawak &amp; de la diégèse de Lord Jim II . .</b>	<b>337</b>
<b>Annexe E : Tableau récapitulatif des chronotopes conradiens « marins » et « bornéens »</b> ..	<b>343</b>
<b>BIBLIOGRAPHIE</b> <sup>286</sup> . .	<b>345</b>
Textes de Conrad .	345
Fiction (romans & nouvelles) & réminiscences. . .	345
Non-fiction (lettres, 'Author's Notes', essais) . .	348
Approche théorique . .	353
Etudes sur Conrad. . .	359
Livres. .	359
Articles & chapitres consacrés à Conrad. .	360
Audio-visuel. .	363
Ouvrages généraux. .	363
Dictionnaires .	363
Philosophie, essais & (auto-)biographie. . .	363
Navigation ( <i>Pilot Books &amp; Charts</i> ). .	367

<sup>286</sup> Les noms de famille et les patronymes sont donnés en petites majuscules (ex.: ACHEBE). Les auteurs dont les noms sont issus de langues qui n'utilisent pas les noms de famille mais seulement les patronymes (arabe, bidayūh, punjabi...) sont répertoriés sous leur prénom, ou leur titre quand il est devenu partie intégrante de leur identité officielle (ex.: Abang [titre (à l'origine, fils d'un *datuk* du Sarawak), devenu quasi-prénom] Yusuf [prénom] PUTEH [patronyme], apparaît sous l'entrée « Abang »).



Histoire, ethnologie & topographie. .	368
Littérature. .	372
<b>Index des noms propres .</b>	<b>379</b>
<b>Index des notions . .</b>	<b>405</b>



## Résumé

Les critiques conradiens font souvent peu de cas de la topographie. De Robert Lee à John Stape, nombre d'érudits nient la pertinence des références géographiques au nom d'un allégorisme, d'un symbolisme ou d'un psychologisme plus ou moins explicite. Le point de départ de cette thèse est de remettre en question ces présupposés et d'accepter la possibilité pour l'espace et le temps, en tant que ce sont aussi des catégories littéraires, d'être essentiels dans les romans et les nouvelles de Conrad.

Dès que Conrad se réinsère ainsi dans l'espace-temps, le concept bakhtinien de chronotope devient applicable. Ce qui veut dire qu'un appareil théorique complexe et riche devient disponible. Car non seulement le chronotope réunit le temps et l'espace, mais il implique de plus une interrogation sur l'émergence du sujet, tout comme il amène à examiner les différentes voix qu'un texte donne à entendre pour une polyphonie potentielle. Le concept bakhtinien, pourvu qu'il se soutienne d'une sémiotique peircéenne et s'enrichisse de développements plus récents opérés par Lacan, couvre donc aussi bien la narratologie que la pragmatique, l'analyse que la rhétorique.

Or, Joseph Conrad est un auteur si « chronotopique » qu'une typologie de ses œuvres peut se fonder sur la localisation précise de ses décors narratifs. Parmi ces décors, Bornéo se distingue comme le lieu que Conrad n'a jamais vraiment quitté : de son premier roman (*Almayer's Folly*, 1895) à son avant-dernier (du moins publié) (*The Rescue*, 1920), il ne cesse de revisiter l'île. Une approche bakhtinienne ne pouvait donc qu'éclairer un tel signifiant insistant, et ainsi éclairer aussi les procédés créatifs de Conrad.



## JOSEPH CONRAD AND BORNEO: 1895–1920. BORNEON CHRONOTOPES IN J. CONRAD'S WORK

Conradian critics often take no account of topography. From Robert Lee to John Stape, many scholars hold geographical references as irrelevant, shifting the emphasis on alleged allegorical, symbolic or psychological aspects. The starting point of this thesis is to question such assumptions and to accept the possibility for space and time, inasmuch as they are literary categories as well, to be essential in Conrad's novels and short stories.

Once Conrad is re-inserted into space-time, the Bakhtinian concept of chronotope becomes applicable. Which means that a rich, complex theoretical apparatus becomes available. For chronotopes not only merge space and time, they also imply questions about the subject's emergence, as they lead to study the various voices that can be heard in a text to form a potential polyphony. The Bakhtinian concept, provided it is backed up by a Peircean semiotics and enriched by Lacan's more recent developments, thus encompasses narratology as well as pragmatics, psychoanalysis as well as rhetoric.

Now, Joseph Conrad proves so 'chronotopic' a writer that a typology of his work can be based on a thorough location of his stories setting. Among these settings, Borneo stands out as the place Conrad never really left: from his first novel (*Almayer's Folly*, 1895) to the penultimate (published) one (*The Rescue*, 1920), he pays persistent visits to the island. A Bakhtinian approach could but shed light on such a recurring signifier, and therefore on Conrad's creativity.



## Remerciements/Acknowledgements, Sincères, et non protocolaires (in English for addressees who are not that proficient in French)

À/To :	
Joseph Conrad	
	Pour le bonheur rare qu'il procure, non seulement à lire, mais à analyser ses textes. This is what kept me going.
Josiane Paccaud-Huguet	
	Pour l'enthousiasme de la première heure et du premier e-mail. Pour avoir permis à une « relation dialogique » authentique de s'instaurer immédiatement.
Claude Maisonnat	
	Pour avoir accepté d'emblée d'être le second juré dans cet exercice académique et pour m'avoir procuré nombre de ses articles sur <i>Almayer</i> .
Abdul Rahman Deen, provost of Universiti Teknologi MARA Sarawak Campus	
	For allowing me to go back to France in October each year, even in the midst of the examination peak period, to everybody's dismay.
Tan Ngo Hiong	
	For checking my Mandarin and suggesting a few meanings for the phrase « <i>Nan Shan</i> » (see chapter 4 here).
Leniw Roman, my beloved wife	
	For opening my mind to her native Borneo, for providing me with her first-hand knowledge about Sarawak, and for supporting me throughout those head-cracking years.
Clarisse & Ghislaine, mes filles	
	Pour avoir bien voulu naître pendant ces mêmes head-cracking years, et me rappeler ainsi constamment qu'il y a de la vie <i>aussi</i> en dehors des livres.





# Introduction. Bornéo : une évidence non triviale

*Saya di sekolah pun kena baca buku cerita juga. Tapi kami semua kena baca buku Inggeris. Bukunya banyak. Kami pilih sajalah. Kata cigku kami, buku Inggeris tinggi mutunya. Kami bacalah; kami baca buku-buku karangan Charles Dickens, Jane Austen, Mark Twain, Joseph Conrad dan banyak lagi. A. Samad Said, Salina (1975)*

1

Le nom de Joseph Conrad, pour la majorité de ses lecteurs, évoque bien autre chose que Bornéo. Même comme auteur « exotique » (classification qu'il redoutait), il se placerait plus généralement, et plus vaguement, dans ce *Malay Archipelago* qui désignait en son temps toute l'Asie du Sud-Est. De plus, nul n'oublie le marin en lui, ni l'inventeur du Costaguana, ni ces multiples facettes qu'on ne peut jamais à coup sûr énumérer exhaustivement.

Peut-être est-ce là une bonne raison pour étudier chez Conrad la place qu'occupe une île nommée en toutes lettres dans très peu de romans : au moins cette approche n'est-elle pas suspecte de trivialité. Mais encore faudrait-il que l'intérêt d'une telle étude

---

<sup>1</sup> « *Moi aussi, j'ai lu des livres à l'école. Mais nous ne lisions que des livres anglais. Il y en avait beaucoup. Nous n'avions qu'à choisir. Notre professeur disait que les livres anglais étaient de très bonne qualité. Alors nous avons lu; nous avons lu] les œuvres de Charles Dickens, Jane Austen, Mark Twain, Joseph Conrad et beaucoup d'autres* » (A. Said 1975, p.284. Traduction française par Laurent Metzger, Paris, L'Harmattan, 1997, p. 220-221).

fût « évident », c'est-à-dire visible.

Or, le fait de résider au Sarawak n'est qu'une contingence anecdotique qui ne peut éclairer en rien un travail universitaire<sup>2</sup>. Il faut plus.

Il faut avouer que l'origine et la visée de ce travail, c'est *Lord Jim*. Non parce que ce roman surpasserait les autres, mais parce qu'il reste l'un des plus énigmatiques. En effet, il entre tout d'abord en relation dialogique avec les deux genres auxquels Conrad craignait le plus de voir son œuvre réduite : les romans « marins » (*Lord Jim I*), et les romans « exotiques » (*Lord Jim II*). Ce faisant, il articule deux parties qui constituent des unités presque indépendantes, ce qui pose une question de structure. L'introduction de voix narratives autonomes ajoute à ces difficultés formelles un procédé qui s'apparente à une déconstruction. Enfin, chaque partie pose de sérieux problèmes d'interprétation.

*Lord Jim*, pour toutes ces raisons, a intrigué plus d'un lecteur. C'est là une motivation « évidente » pour entreprendre de l'étudier encore. Mais, pour limiter le risque de ressasser les gloses antérieures, il s'agit cette fois d'élargir le champ. *Lord Jim I* est présumé entrer en relation dialogique avec les romans « marins ». Soit : étudions ce que cette catégorisation vague veut vraiment dire chez Conrad. *Lord Jim II* semble entrer en relation dialogique avec les romans « exotiques ». De quel exotisme s'agit-il ? Cet exotisme apparaît-il ailleurs chez Conrad ? Et dans le cas où il réapparaîtrait, comment oriente-t-il les textes ?

C'est ici que vient s'imposer Bornéo. L'hypothèse est que le groupe nominal « exotisme bornéen » a un sens chez Conrad, sens assez large pour ne pas trop anticiper sur l'exégèse des textes particuliers, bien qu'assez défini pour prévenir toute dispersion<sup>3</sup>.

Or, quand le champ d'étude est ainsi spatialement délimité, entre la mer et Bornéo, il l'est aussi *de facto* temporellement : les œuvres retenues se concentrent dans les années 1895-1911, à l'exception de *The Rescue* (1920) (qui cependant s'enracine dans les années 1890) et de *The Shadow-Line* (1916). C'est dire qu'il s'agit surtout ici du « *early Conrad* » (T. S. Eliot<sup>4</sup>), des textes où « la place de la recherche technique » (Monod

---

<sup>2</sup> Et peut encore moins le faciliter. Non seulement nombre de documents sont *de facto* inaccessibles (et notamment les textes originaux de Bakhtine, en russe), mais les logiciels disponibles posent aussi quelques problèmes. C'est ainsi que les citations grecques prennent curieuse allure, notamment dans le chapitre 1. Une indifférence superbe inspirée de Paul-Louis Courier eût à coup sûr évacué ces questions techniques. Mais pour un esprit plus préoccupé, les oxytons seuls ne sauraient suffire. Or, même les barytons restent introuvables. Quant aux esprits, ils ne peuvent apparaître que déplacés *avant* la voyelle (ce qui est encore supportable : l'esprit doux de *ἐποίησαν*, ou l'esprit rude de *ὄλην* ainsi disposés ne surprennent encore point trop), voire avant la diphtongue (ce qui cette fois étonnera : normalement indiqué *sur l'iota*, l'esprit doux de *εἰκὸς* écrit ici *εἰκὸ!*). Comment dans ces conditions songer à insérer les *iota* souscrits ? C'est donc un grec mutilé qui s'inscrira ici. Mais il *doit* s'inscrire : c'est un principe fondamental que de laisser une traduction du grec, comme du latin, de l'italien, de l'allemand ou du néerlandais (traduction qui n'est jamais au mieux qu'un interprétant) confronter le texte original, du moins quand celui-ci n'est pas réduit à la portion congrue d'une note en bas de page, mais commenté dans le corps du chapitre : le cas du russe doit rester une exception.

<sup>3</sup> Que *Lord Jim II* soit bornéen ne semble pas aller de soi, si l'on en juge par l'abondance des commentaires sur le sujet. Le chapitre 6 du présent travail reviendra sur ce point.

<sup>4</sup> Cité par Claude Maisonnat (Maisonnat 1991a, p.26).

1989a, p.xli) est encore centrale <sup>5</sup> .

C'est cette « recherche technique » qui sera ici définie comme une sémiotique pragmatique. Une sémiotique à visée, non pas « scientifique » selon le projet structuraliste (la *sémiotique* pragmatique conradienne ne doit rien à la *sémiologie* saussurienne), ni même « philosophique » malgré la définition de Harvey Cox (« *semiotics (the branch of philosophy dealing with signs and symbols)* » (Cox 2000, p.3)), mais *phénoménologique* : se donnant une *méthode* compatible avec les approches de Charles S. Peirce, Mikhaïl Bakhtine et Jacques Lacan <sup>6</sup> .

On le voit, les assises théoriques demandent donc à être explicitées. Elles garderont sans doute contre toute forme de paraphrase, mais affirmer leur pertinence en ce qui concerne Conrad est une thèse en soi.

Aussi nos deux premiers chapitres définiront-ils dans le détail les concepts majeurs appliqués ici à l'œuvre conradienne. Réaffirmant avec insistance, et contre bien des courants critiques, que cette œuvre s'inscrit dans un espace et un temps très finement délimités, le chapitre 1 conduit *in fine* au concept qui condense au mieux cette problématique : le concept de *chronotope* élaboré par Mikhaïl Bakhtine. Mais, le mot une fois prononcé, il faudra tout le chapitre 2 pour en cerner le signifié et quelques-uns de ses interprétants : car le chrono-tope ne se limite pas à ses deux composantes, le temps et l'espace. Telle que la notion est développée par Bakhtine, elle implique aussi une problématique du signe (incompatible avec l'approche saussurienne, mais éclairée par l'approche peircéenne), une problématique des voix (une *polyphonie*, qui ne peut aujourd'hui qu'entrer en relation dialogique, à la fois avec la narratologie et avec la psychanalyse lacanienne dans tout ce qu'elle élabore sur la *Spaltung* du sujet), et une problématique du devenir humain (d'une *émergence*, notion également prise désormais dans un réseau dialogique avec les travaux de Jacques Lacan).

Munis de l'appareil théorique que suppose ce chronotope bakhtinien soutenu par Peirce et nuancé par Lacan, nous pouvons alors interroger la fiction conradienne : si l'espace-temps est essentiel à sa structure (et, le chapitre 1 n'ayant fourni qu'une série d'indices à ce sujet, il reste à confirmer cette première hypothèse par une étude systématique), *qu'en est-il* de la polyphonie et de l'émergence sans lesquelles cet espace-temps échouerait à atteindre au statut de chronotope au sens bakhtinien ?

La mer étant réputée tenir une place importante dans la fiction conradienne, mais aussi une place *limitée*, et *Lord Jim* étant toujours en point de mire, il paraissait judicieux de commencer par les textes entrant *a priori* dans la catégorie des œuvres « marines ». Non seulement verrait-on ainsi si cette catégorie est pertinente, mais de plus augmenterait-on nos chances de cerner la question de l'émergence chez Conrad, tant il est tenu pour acquis que l'expérience de la mer change les hommes.

Pensait-on aussi pouvoir de cette façon réduire la mer à un seul chronotope et passer

---

<sup>5</sup> En 1916, sous la poussée de circonstances exceptionnelles (une guerre, et la mobilisation d'un fils), la « recherche technique » se réactive.

<sup>6</sup> La possibilité d'une sémiotique phénoménologique intégrant ces trois noms sera établie dans le chapitre 2, section 2.3.3.

rapidement aux autres œuvres ? Non seulement le texte conradien résiste à un traitement aussi cavalier, mais un seul chapitre ne saurait suffire, sauf à prendre des proportions effarantes. Aussi s'est-il avéré nécessaire de scinder l'étude des œuvres « marines » en deux sous-catégories, attestées dans l'idiolecte conradien même : les « *calm pieces* » (chapitre 3) et les « *storm pieces* » (chapitre 4).

Il va sans dire que *Lord Jim* I se trouve inclus dans les « *calm pieces* » et étudié au chapitre 3. Reste donc *Lord Jim* II et Bornéo.

Mais Bornéo ne se rencontre pas uniquement dans *Lord Jim*, et de nombreux critiques ont même douté que l'île eût quoi que ce fût à voir avec ce roman. Il fallait donc aborder les œuvres « bornéennes » de Conrad sous un angle moins polémique.

C'est pourquoi le chapitre 5 étudie les chronotopes des deux romans qui se situent sans conteste à Bornéo, dans sa partie aujourd'hui indonésienne appelée Kalimantan, et plus précisément dans cette province baptisée de nos jours Est-Kalimantan (*Kalimantan Timur*), et qui du temps de Conrad était le district de Berau. Voilà du moins un espace clairement défini où s'ancre le diptyque constitué par *Almayer's Folly* et *An Outcast of the Islands*. C'est un point de départ assez ferme.

Le diptyque s'étend-il à une trilogie ? Le personnage de Lingard réapparaît bien dans *The Rescue*, et l'(in)action du roman se situe bien explicitement sur la côte bornéenne, mais tout porte à croire que Lingard et ses protégés ont trouvé refuge dans une autre province kalimantanaise. Or, la finesse du découpage chronotopique chez le Conrad « marin » invite à tenir cette différence de lieu pour essentielle. Le chapitre 5 en tout cas ne pouvait se conclure sans examiner de près cette question.

Les questions chronotopiques soulevées par *Lord Jim* II étant plus débattues, il faut tout un chapitre (chapitre 6) pour établir quelques éléments de réponse. Une thèse consacrée aux chronotopes conradiens ne pouvait laisser le Patusan de *Lord Jim* II dans le flou géographique où la critique le tient généralement. Mais elle ne pouvait non plus fonder son analyse sur une prémisse aussi contestée que le caractère sarawakien de Patusan. Aussi se fonde-t-elle sur une prémisse tranchée mais non totalitaire : il lui suffit que Patusan *ne soit pas* sur le Berau. Cela demande bien sûr à être établi, mais du moins le pas suivant qui place Patusan sur le Batang Lupar n'est-il franchi que par souci de cohérence, non pour en tirer de trop catégoriques conclusions. Car ce qu'il importe de remarquer, c'est que le chronotope de *Lord Jim* II ne recouvre pas celui d'*Almayer's Folly* et d'*An Outcast of the Islands* : il s'y articule (comme il doit, par la composition du roman, s'articuler au chronotope marin de *Lord Jim* I), mais il ne s'y conforme pas. Or, le but du chapitre 6 est précisément d'aller au-delà de ce que les chapitres précédents ont établi : définir des chronotopes isolés fut nécessaire, et souvent éclairant ; mais comprendre comment ils entrent en relation, structurelle plus encore que dialogique, c'est pénétrer dans une autre dimension et élargir la problématique.

Il faudrait bien plus que le chapitre 7, qui conclut ce travail, pour aborder cette ultime question de la relation chronotopique structurelle. Car il faudrait étudier d'autres textes, qui n'entrent pas dans le cadre, somme toute restreint, d'une thèse doctorale. Du moins ce dernier chapitre tente-t-il d'ouvrir la perspective en donnant l'orientation que semble devoir prendre une étude élargie des chronotopes (plus seulement bornéens) dans

---

l'œuvre de Joseph Conrad.

---

protégé en vertu de la loi du droit d'auteur.



# I. L'Espace & le Temps selon Joseph Conrad

*The forms of human folly [are] so simple and so varied according to the region of the earth and the moment of time. Joseph Conrad, The Rescue (1920a).*

*Good fortune is no less bewildering than bad. Paul Auster, The Music of Chance (1990).*

## 1.1. Périodes & phases

Vouloir délimiter des périodes et des phases dans l'œuvre d'un écrivain peut sembler arbitraire, fruit d'un esprit de système d'inspiration saussurienne qui a déjà par le passé donné des résultats contestables. Pour prendre un seul exemple, les errements lors des diverses tentatives visant à discerner deux grandes étapes dans la production de Jules Verne (étapes qualifiées respectivement d'optimiste et de pessimiste) sont devenues notoires. Car si Marc Soriano place « le grand tournant » en 1886 (Soriano 1978, p.249)<sup>7</sup>, on pourrait aussi, reconnaissant avec Jean Delabroy (1983) une certaine incidence de

---

<sup>7</sup> « Grand tournant » qui expliquerait que *Robur le Conquérant* (1885) soit « optimiste » et *Maître du Monde* (1904), où réapparaît le personnage de Robur, « pessimiste ».

l'épisode de la Commune de Paris, et en particulier de la « Semaine sanglante », sur la production vernienne, le situer en 1871<sup>8</sup>. Néanmoins, aucune de ces dates ne saurait être retenue de façon convaincante comme ligne de démarcation entre deux humeurs radicalement opposées chez Jules Verne (et en aucun cas Jean Delabroy ne prétend que 1871 en serait une), car dès 1851, les œuvres sombres alternent avec les textes plus alertes<sup>9</sup>.

Aussi, les phases (les « chronèmes » ?) optimiste et pessimiste chez l'auteur des *Voyages extraordinaires*, ne sont guère autre chose qu'un mythe.

Il est bien sûr hors de propos ici de s'appesantir sur le lien entre ce mythe et le saussurianisme grammatical<sup>10</sup> (ou dogmatique) de la critique littéraire des années 1960-1970, qui se sentait d'autant plus autorisée à découper le temps en unités signifiantes pour les auteurs de la fin du XIX<sup>e</sup> siècle qu'on pouvait supposer ces derniers sous l'influence de la pensée évolutionniste de Charles Darwin et d'Alfred Wallace, pensée qui porte à son apogée la notion de « phase » dans son sens figuré<sup>11</sup>.

Qu'il suffise de souligner que présupposer l'existence d'une telle structure temporelle ne va pas de soi : la critique vernienne offre l'exemple canonique des abus d'une approche trop rigide.

### 1.1.1 Un *leitmotiv*

---

Par contraste, c'est donc un trait particulièrement notable de l'approche de Conrad sur le

<sup>8</sup> D'après Jean Delabroy, c'est dans *Le Chancellor* (1874) que cette incidence est la plus marquée, mais on pourrait aussi lire 'Une Fantaisie du Dr Ox' (1872) comme une tentative d'absorber le choc causé par la répression de mai.

<sup>9</sup> 'Un Drame dans les airs' (1851) se demande déjà si les savants sont d'authentiques Empédocle (lequel a sauté dans l'Etna pour tenter de comprendre les volcans, et symbolise ainsi la quête absolue du Savoir), ou sont de simples Erostrate (qui ne s'est rendu célèbre que pour avoir brûlé le temple d'Artémis à Ephèse). Ce doute initial sur ce que l'on peut attendre des savants ne cessera de s'exprimer tout au long de la carrière de Verne : s'il alerte ses lecteurs contre un « génie » malfaisant dans *Les Cinq Cents Millions de la bégum* (1879), il le fait encore en 1904 avec *Maître du Monde*. De plus, même les non scientifiques peuvent être terrifiants chez lui : dans *Le Chancellor* des naufragés se mangent les uns les autres. Ainsi, en 1851 comme en 1874, en 1879 comme en 1904, la vision d'une humanité en perpétuel progrès est régulièrement battue en brèche : le regard que Jules Verne porte sur la vie a toujours été désabusé. Ce qui n'empêche pas de trouver encore ici ou là des articles candides, comme celui de Bertrand Poirot-Delpech (1994) sur *Paris au XX<sup>e</sup> siècle* (Verne 1863) : « Surprise [?] : l'avocat fervent du progrès [?] s'en est d'abord fait le procureur ».

<sup>10</sup> C'est Julia Kristeva qui oppose ainsi le Saussure « grammatical (scientifique, monologique) » de l'arbitraire du signe, au Saussure « paragrammatique (contestatif[f], dialogique) » des *Anagrammes* (Kristeva 1966b, p.146), ce dernier ayant été subodoré par Lacan dès 1957 (Lacan 1957, p.500), sept ans avant « la publication par Jean Starobinski, dans *Le Mercure de France* de février 1964, des notes laissées par Ferdinand de Saussure sur les anagrammes et leur usage hypogrammatique » (*Ibid.*, n.12).

<sup>11</sup> Au sens propre, c'est-à-dire dans son acception astronomique, la notion de phase apparaît en français dès 1661, selon Bloch & Wartburg (1932, p.481). Mais on ne peut manquer de noter la contemporanéité de l'apparition de son sens figuré chez Mme de Staël en 1810 avec la publication de la *Philosophie zoologique* de Lamarck, le père du transformisme, en 1809.



temps que de voir l'insistance avec laquelle il mentionne des « périodes » ou des « phases » dans son existence, dans son humeur, ou dans son travail, revenant infatigablement à cette notion, en faisant par conséquent un *leitmotiv*, en particulier dans ses préfaces.

Il ouvre par exemple son 'Author's Note' à *Nostromo* en situant le roman dans « *the period following upon the publication of the Typhoon volume of short stories* » (Conrad 1917c, p.xxxvi). De la même façon, il trouve l'origine de *The Secret Agent* dans « *a period of mental and emotional reaction* » (Conrad 1920c, p.xxvii).

Cette insistance, qui plus est, n'est pas l'effet d'une simple façon de parler, puisqu'il souligne toujours les « changements » qui marquent le début d'une nouvelle phase. Si la période *Nostromo* n'est que le résultat d'un « *subtle change in the nature of the inspiration* » (Conrad 1917c, p.xxxvi), la suivante est le produit d'un tournant plus radical. Après *Nostromo* (1904a) et *The Mirror of the Sea* (1906a) l'écrivain « *really felt that [he] wanted a change, change in [his] imagination, in [his] vision, and in [his] mental attitude.* » Il interprète ce sentiment comme dû à « *a change in the fundamental mood [which] had already stolen over [him] unawares* » (Conrad 1920c, p.xxviii).

Il est clair par conséquent qu'un tel besoin de distinguer les divers fragments temporels fait partie d'une certaine vision de la vie, et n'est pas une simple expression redondante.

### 1.1.2 Un concept profondément ancré

---

On pourrait objecter que tout ceci est dû au caractère rétrospectif de ces notes d'auteur composées entre 1917 et 1920.

Cependant, l'idée que la vie est une succession de phases n'a pas été développée par Conrad seulement en tant qu'écrivain : bien avant qu'il ne publie sa première œuvre, il l'exprime plusieurs fois, notamment dans sa correspondance. C'est le cas par exemple quand, en 1885, il projette de passer de nouveau son examen de capitaine. Il écrit alors à Spiridion Kliszczewski : « *I shall pass (I take it for granted) my last exam – on my return – and – I consider – make a fresh start in the wor[ld]* » (Conrad 1885, p.13). Cette notion de « *fresh start* » donne ainsi la version précoce d'un changement radical.

Cinq ans plus tard, en 1890, il est conscient que de tels « *fresh starts* » sont peu réalistes. Mais il continue de s'en plaindre : « Si on pouvait se débarrasser de son cœur, de sa mémoire (et aussi – de sa cervelle) et se procurer ensuite un nouveau service complet de ces choses-là, la vie deviendrait idéalement amusante. Comme c'est impossible, elle ne l'est pas. C'est abominablement triste ! » (Conrad 1890b, p.53).

De telles conclusions, néanmoins, n'empêcheront pas Conrad de définir des périodes pour lui ou pour ses amis.

Par exemple, il peut dire de lui-même : « Je vois tout en noir depuis que ma santé n'est plus bonne. » (Conrad 1892b, p.112) ; et il peut décrire le problème de façon similaire à propos de Marguerite Poradowska : « Vous voilà dans une période d[e] noir ! » (Conrad 1894a, p.161) : il fait donc un usage intensif de la notion.

Si bien que, même lorsqu'il s'essaie à des articles généraux, sur la '*Geography and some explorers*' par exemple (Conrad 1924a, p.2-3), il se répète à l'envi : « *Geography had its phase of circumstantially extravagant speculation* » ; « *Has not the key science of modern chemistry passed through its dishonest phase of Alchemy [...] ?* » ; « *From that point of view geography is the most blameless of sciences. Its fabulous phase never aimed at cheating simple mortals* » ; de même, dans '*Legends*', il remarque à propos de la marine à voile que « *stretching the period both ways to the utmost, it lasted from 1850 to 1910. Just sixty years* » (Conrad 1924c, p.46).

### 1.1.3 Un concept philosophique ?

---

Le concept de phase peut ainsi être considéré comme omniprésent dans la pensée de Conrad sur le temps.

Il l'est même tellement que l'écrivain voit le « sauvetage » de quelques « fragments » de vie et la contemplation de leurs différents aspects comme les bases du travail du romancier :

***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 fragments before all eyes and 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 moment. (Conrad 1897b, p.147)***

Mais cela veut-il dire que la notion a été élaborée en concept philosophique par Conrad ?

#### 1.1.3.1 Conrad & Schopenhauer

En présentant les choses de cette façon, Conrad, qui était un admirateur avoué de Maupassant, semble suivre le philosophe favori de l'écrivain français, Arthur Schopenhauer, qui écrit dans *Le Monde comme volonté et comme représentation* que l'art

***plucks the object of its contemplation out of the stream of the world's course, and has it isolated before it. And this particular thing, which in that stream was a small perishing part, becomes to art the representative of the whole, an equivalent of the endless multitude in space and time.***<sup>12</sup>

La similitude entre les « *rescued fragments* » et les « *perishing parts* » est en effet suffisamment frappante, et cela pourrait confirmer que la mémoire de John Galsworthy ne le trahissait pas quand il se rappelait en 1924 que « *Schopenhauer used to give him [= Conrad] satisfaction twenty years or more ago* » (cité par Yves Hervouet dans *The French*

---

<sup>12</sup> *Schopenhauer (1859b, p.239), tel qu'il est cité par Cedric Watts (1986, p.132, n.7) pour ce rapprochement noté par Paul Kirschner (1968, pp.266-277). La version anglaise facilite la comparaison avec le texte de Conrad. « Denn sie [= die Kunst] reißt das Objekt ihrer Kontemplation heraus aus dem Strome des Weltlaufs und hat es isoliert vor sich : und dieses Einzelne, was in jenem Strom ein verschwindend kleiner Teil war, wird ihr ein Repräsentant des Ganzen, ein Äquivalent des in Raum und Zeit unendlich Vielen » (Schopenhauer 1859a, Drittes Buch, §36, p.265).*

*Face of Joseph Conrad* (Hervouet 1985, p.264, n.17)).

Néanmoins, cela ne doit pas induire en erreur : il n'y a aucune indication que Conrad ait jamais pris les moments ainsi « sauvés » comme « représentatifs » de quoi que ce fût qui les dépassât et ressemblât au « tout » de Schopenhauer.

La méthode vaut peut-être pour Maupassant. Mais pour Conrad ?

### 1.1.3.2 Quelle proximité avec Maupassant?

En fait, loin d'écrire « l'histoire du cœur, de l'âme et de l'intelligence à l'état normal », comme Maupassant l'exigera dans sa préface à *Pierre & Jean* (1888, p.834) (« histoire » qui s'approche du « tout », de la globalité, Schopenhauerienne), Conrad préfère toujours raconter « les crises de la vie, les états aigus de l'âme et du cœur » que sont certaines des phases mentionnées *supra*.

Si bien que lorsqu'un critique comme Jocelyn Baines affirme que « *the influence of Maupassant, specifically his essay on 'Le Roman', showed itself most clearly when Conrad came to declare his artistic aim and faith in the preface to The Nigger of the 'Narcissus' and, later, in the preface to A Personal Record* » (Baines 1960, p.147), l'assertion semble forcée.

A vrai dire, à part l'importance que les deux écrivains accordent au style et à l'expression, les deux préfaces ont peu de choses en commun.

Ceci rend même problématique « l'admiration » que Conrad porte à Maupassant, et il n'est pas inutile d'y regarder de plus près afin de mieux cerner l'approche de l'écrivain anglais sur le temps et sur l'art.

### 1.1.3.3 Maupassant vu par Conrad

L'intérêt de Conrad pour l'œuvre de Maupassant s'exprime plusieurs fois dans sa correspondance. Par exemple, il admire suffisamment *Bel-Ami* pour écrire à Edward Garnett : « *the technique of that work gives to one acute pleasure. It is simply enchanting to see how it's done* » (Conrad 1898d, p.62).

De fait, il admire aussi *Pierre et Jean*, bien que Maupassant n'ait jamais eu « l'intention de plaider [...] pour le petit roman » : « tout au contraire les idées [exprimées dans 'Le Roman'] entraîneraient plutôt la critique du genre d'étude psychologique [...] entreprise dans *Pierre et Jean* » (Maupassant 1888, p.829).

Mais Conrad n'en a cure : « J'ai étudié 'Pierre et Jean' – pensée, méthode et tout – avec le plus profond désespoir. Ça n'a l'air de rien mais c'est d'un compliqué comme mécanisme qui me fait m'arracher les cheveux. On a envie de pleurer de rage en lisant cela. » (Conrad 1894c, p.183).

Qui plus est, et c'est là un trait remarquable de son caractère que de ne pas se contenter d'exprimer ses positions de façon seulement déclamatoire mais de les traduire en actes également, Conrad est impliqué au moins deux fois dans la publication de nouvelles de Maupassant.

La première fois, il conseille la femme de son ami Ford Madox Hueffer, Elsie

Martindale, pour sa traduction de 'Le Champ d'oliviers', 'Saint Antoine', 'Mlle Perle', 'L'Epave', 'Menuet', 'La Relique', 'Le Retour', 'La Rempailleuse', et 'Nuit'. « Le traducteur [...] m'a consulté sur le choix des contes. J'en suis un peu responsable », dit-il (Conrad 1903b, p.52).

La deuxième fois, il écrit une préface pour la traduction, par Ada Galsworthy, d'*Yvette and Other Stories by Guy de Maupassant*<sup>13</sup>.

Il est donc clair que Conrad n'appréciait pas seulement un roman ou une nouvelle, mais un large éventail des œuvres de son aîné français.

C'est ce qui rend d'autant plus surprenante une remarque de 1908 : quand on en vient à *Une Vie*, l'enthousiasme tombe.

En effet, après que Conrad a remarqué, à propos du *Many Junes* d'Arthur Hammond « Archibald » Marshall, que ce roman « *brings in mind irresistibly Maupassant's novel Une Vie* », il ajoute dans la phrase suivante : « *It [Many Junes] has many of its [Une Vie's] qualities — it has its great defect: the suggestion of fate working like a mechanism* ». (Conrad 1908d, p.65)

Ainsi, le roman de Maupassant qui répond le mieux aux exigences exposées dans la préface à *Pierre & Jean*, qui montre de la façon la plus « réaliste » « [un] cœur, [une] âme et [une] intelligence à l'état normal », avec « des faits d'une vérité irrécusable et constante » (Maupassant 1888, p.834), est aussi celui que Conrad apprécie le moins : le déterminisme que l'on y trouve (depuis le programme éducatif du baron Simon-Jacques le Perthuis des Vauds, jusqu'aux circonstances historiques) est trop prégnant pour qu'il le supporte. Cette vie particulière est, comme le dirait Schopenhauer (1859b, cité *supra*), « *the representation of the whole* » situation de gens élevés dans les valeurs du XVIII<sup>e</sup> siècle mêlées de références à Napoléon, et qui doivent faire face au tournant de la Restauration. C'est précisément ce que Conrad n'aime pas : une vie entière portée par l'entière histoire de France est une vision bien trop globale du temps pour lui<sup>14</sup>.

#### 1.1.3.4 Conrad & Descartes

A l'évidence, la vision de Conrad ne peut pas embrasser une ligne temporelle ininterrompue : tout ce qu'il peut en saisir, ce sont des segments de diverses longueurs.

Est-ce à dire que sa perception, dans ce domaine, est plus proche de celle de Descartes ?

Dans sa troisième *Méditation* en effet, le philosophe français doute qu'il puisse prendre la possibilité d'avoir « toujours été » en considération,

---

<sup>13</sup> Publié par Duckworth en juillet 1904. Voir Conrad 1904b, p.138, & 1904c.

<sup>14</sup> « *His determinism [écrit Conrad sur Maupassant], barren of praise, blame and consolation, has all the merit of his conscientious art. The worth of every conviction consists precisely in the steadfastness with which it is held. Except for his philosophy, which in the case of so consummate an artist does not matter (unless to the solemn and naïve mind), Maupassant of all writers of fiction demands less forgiveness from his readers.* » (Conrad 1904c, p.26). « *His is the power of detecting the one immutable quality that matters in the changing aspects of nature and under the ever-shifting surface of life.* » (*Ibid.*, p.31).

***Car tout le temps de ma vie peut être divisé en une infinité de parties, chacune desquelles ne dépend en aucune façon des autres ; et ainsi, de ce qu'un peu auparavant j'ai été, il ne s'ensuit pas que je doive maintenant être, si ce n'est qu'en ce moment quelque cause me produise et me crée, pour ainsi dire, derechef, c'est-à-dire me conserve. (Descartes 1645, p.123)***<sup>15</sup>

Cette discontinuité du temps, cette vision de la vie comme « *a set of time slices* » (Kenny 1993, p.144) fait singulièrement écho aux vues de Conrad. Même l'idée que l'instant suivant « ne dépend en aucune façon » de l'instant précédent (ce qui peut se comprendre comme une négation de causalité entre une phase et l'autre, comme une affirmation d'imprévisibilité de l'avenir, quelque proche qu'il paraisse) semble reprise par Conrad quand il ne cesse d'observer que « l'imprévu » arrive toujours : « A quoi bon projeter puisque c'est toujours l'imprévu qui arrive. » (Conrad 1891a, p.83) ; « Mais faire des plans est une occupation bien ingrate. C'est toujours l'imprévu qui arrive. » (Conrad 1892b, p.112). Complainte qui reviendra à maintes occasions sous sa plume<sup>16</sup>.

Simplement, il y a aussi des divergences entre Conrad et Descartes. Tout d'abord, le raisonnement du philosophe du XVII<sup>e</sup> siècle le conduit à réaffirmer l'existence de Dieu, puisqu'une substance, pour être conservée dans un temps discontinu, a besoin du « même pouvoir et de la même action qui serait nécessaire pour la produire et la créer tout de nouveau, si elle n'était point encore » (Descartes 1645, p.123)<sup>17</sup> : être conservé, c'est être re-créé (d'où la non pertinence de la question de savoir si l'on a « toujours été » ou pas, puisque dans tous les cas on a dû être créé de nouveau dans la fraction de seconde qui précède). On remarquera sans peine que tout ceci n'est pas la préoccupation immédiate de Conrad.

De plus, et de façon plus significative quand on pense aux phases, les « *time slices* » de Descartes, ainsi que les nomme Anthony Kenny, sont des moments infinitésimaux, plus proches de « pointillés » temporels que de « tranches » ; tandis que les phases de Conrad sont souvent des périodes couvrant plusieurs mois, sinon plusieurs années.

Mais surtout, puisque les « tranches de temps » de Conrad ont une durée mesurable, plusieurs événements peuvent avoir lieu dans chacune d'elles, reliés entre eux par un lien de causalité, ou d'extrapolation. Une phase du point de vue de Conrad est significative en tant que séquence d'événements cohérents, une notion étrangère à la troisième Méditation de Descartes.

Enfin, plus globalement, alors que Descartes est résolument dualiste et sépare la

<sup>15</sup> *Quoniam enim omne tempus vitæ in partes innumeras dividi potest, quarum singulæ a reliquis nullo modo dependent, ex eo quod paulo ante fuerim, non sequitur me nunc debere esse, nisi aliqua causa me quasi rursus creet ad hoc momentum, hoc est me conservet. (Descartes 1642, p.122)*

<sup>16</sup> Il a été noté *supra* que le respect de Conrad pour Maupassant n'est pas seulement déclamatoire. Ses rapports avec l'imprévu ne sont pas non plus purement verbaux : il traitait les événements inattendus comme on traite des données de base. « *His complete calm and apparent air of detachment in face of any sudden and unexpected happening, in contrast to his excessive agitation over trivialities, always fascinated me* », avoue son fils Borys (Conrad 1970, p.75-76).

<sup>17</sup> *eadam plane vi & actione [...] qua opus esset ad eandem de novo creandam, si nondum existeret. (Descartes 1642, p.122)*

forme de la substance, Conrad, en tant qu'artiste, est fermement moniste : « *It is only through complete, unswerving devotion to the perfect blending of form and substance [...] that an approach can be made to plasticity, to colour* » (Conrad 1897b, p.146)<sup>18</sup>.

### 1.1.3.5 Un concept sémiotique

Ainsi, en dépit d'échos ici ou là à Schopenhauer ou à Descartes, il est difficile de soutenir que les notions de Conrad sur le temps sont appuyées par un quelconque système philosophique abstrait, c'est-à-dire sur une métaphysique du temps. A l'évidence, l'auteur anglais n'a jamais eu l'intention d'écrire un traité sur *Der Begriff der Zeit*<sup>19</sup>, même si ses remarques sur le texte qui sert à faire voir plutôt qu'à analyser (« *My task [...] is, before all, to make you see* » (Conrad 1897b, p.147)) peuvent éventuellement le rendre prêt à accueillir la phénoménologie, ou à être récupéré par elle, comme l'est l'aphorisme « penser, c'est voir » du Balzac de *Louis Lambert* (voir Vezin 1979, p.107) : après tout, le Husserl des *Logische Untersuchungen* (1901) n'est pas très éloigné dans le temps, et Lambert a déjà proposé de « réduire la *théorie des choses* à la *théorie des signes* » (cité dans *De la grammatologie* (Derrida 1967, p.72)).

Mais tous ces parallèles gardent quelque chose de forcé : ce qui intéresse Conrad, c'est l'art, c'est que son œuvre fasse sens, ce n'est pas d'anticiper sur Sartre ou Merleau-Ponty.

Aussi, « *my task is before all to make you see* » est-elle bien plutôt une façon pour Conrad de désigner ses textes littéraires comme gestes, au sens que retient Julia Kristeva pour ce terme dans 'Le geste, pratique ou communication ?' (Kristeva 1968). Le texte n'est pas alors un signe anachroniquement saussurien et taillé un peu large, dont il ne resterait qu'à expliciter le signifié univoque, déjà inscrit dans une langue-noumène ; le texte se fait anaphore, c'est-à-dire qu'il indique au lieu de représenter, qu'il « montre non pas pour signifier, mais pour englober dans un même espace (sans dichotomie mot-idée, signifié-signifiant), disons dans un même *texte sémiotique*, le 'sujet', l'objet', et la pratique » (Kristeva 1968, p.34). Le texte conradien intègre par ce décret de 1897 (« *to make you see* ») la « fonction *anaphorique*, donc relationnelle, transgressive par rapport à la structure verbale à travers laquelle nous l'étudions nécessairement, [et qui] connote une *ouverture*, une *extension* (du système de signe[s] qui lui est 'postérieur' mais à travers lequel elle est nécessairement pensée, *après coup*) » (*Ibid.*, p.35).

En cela, Conrad s'en tient au *lóyo* aristotélicien, tel du moins que Martin Heidegger le définit :

**###as 'discourse' means rather the same as #### û# : to make manifest what one is 'talking about' in one's discourse. Aristotle has explicated this function of discourse more precisely as '##### # #####. The ### lets something be seen (## # #####), namely, what the discourse is about [...]. Discourse 'lets something be seen' '## #... : that is, it lets us see something from the very thing which the**

<sup>18</sup> Est-ce à cause de ces différences que Descartes n'est pas une seule fois cité par Yves Hervouet parmi les auteurs marquants de la *French Face of Joseph Conrad* (Hervouet 1985) ?

<sup>19</sup> *Le Concept de Temps* (Heidegger 1924).

**discourse is about. [...] This mode of making manifest in the sense of letting something be seen by pointing it out, does not go with all kinds of 'discourse'. Requesting ('### #), for instance, also makes manifest, but in a different way. (Heidegger 1927b, p.56)<sup>20</sup>**

Or, il ne fait nul doute que le geste, que le discours conradien, pointe vers ces « phases » qu'il se charge de tenir « *unquestioningly, without choice and without fear, [...] before all eyes* ». Mais ce faisant, il les constitue en unités pertinentes, en signes seulement à ce stade, auxquels aucun couple signifiant-signifié ne peut être associé par le rapport arbitraire (ou nécessaire) de la sémiologie structurale, ni même par un lien de « motivation » comme le définit Husserl<sup>21</sup>. Ce signe conradien, désigné par lui seul, qu'est la phase, ne se scinde encore nullement. Tout au plus entre-t-il en « relation dialogique<sup>22</sup> » avec d'autres signes, qui ne sont que les « interprétants<sup>23</sup> » du premier, et que les lecteurs eux-mêmes se constituent en accompagnant le geste auctorial. Relation dialogique entre signes (et interprétants) qui ne peut se penser que dans l'ordre du *Memorandum of Understanding*, par « *the appeal of one temperament to all the other innumerable temperaments* » (Conrad 1897b, p.146).

C'est assez dire que l'idée de phase chez l'écrivain est non triviale. Mais c'est dire aussi qu'elle est prise dans une approche sémiotique plus que métaphysique.

Or, la préface du *Nigger* ayant été écrite dix ans avant les premiers « cours » de Saussure, et dix-neuf ans avant leur publication, la sémiotique conradienne ne peut rien devoir à la linguistique structurale, et ne se fonde même pas sur des antinomies, fussent-elles issues de Victor Henry (*Antinomies linguistiques*, cité par Jean-Claude Milner (Milner 1978, p.50)) ou de Kant.

La sémiotique conradienne est une approche pratique sans théorie explicite (ce qui n'empêche pas que ses positions soient très tôt et très résolument affirmées<sup>24</sup>).

Le signe conradien est encore<sup>25</sup> le « signe des philosophes » (Milner 1978, p.86),

<sup>20</sup> « Λόγος als Rede besagt vielmehr soviel wie δηλοῦν, offenbar machen das, wovon in der Rede »die Rede« ist. Aristoteles hat diese Funktion der Rede schärfer expliziert als ' ἀποσαίνεσθαι . Der λόγος läßt etwas sehen ( ζαίνεσθαι ), nämlich das, worüber die Rede ist [...]. Die Rede »läßt sehen« ' απ'ό... von dem selbst her, wovon die Rede ist. [...] Nicht jeder »Rede« eignet dieser Modus des Offenbarmachens im Sinne des aufweisenden Sehenlassens. Das Bitten ( ' ευξή ) z. B. macht auch offenbar, aber in anderer Weise. » (Heidegger 1927a, p.32).

<sup>21</sup> Justement pour les signes à valeur d'index: « We discover as a common circumstance the fact that certain objects or states of affair of whose reality someone has actual knowledge indicate to him the reality of certain other objects or states of affair, in the sense that his belief in the reality of the one is experienced (though not at all evidently) as motivating a belief or surmise in the reality of the other » (Husserl 1901, vol.1, p.184).

<sup>22</sup> Le concept est de Mikhaïl Bakhtine.

<sup>23</sup> Cette fois, le concept est de Charles Sanders Peirce. La pertinence d'une sémiotique peircéo-bakhtinienne sera discutée dans le détail au chapitre 2. Le rapprochement cependant n'est pas neuf : voir Ponzio 1984.

<sup>24</sup> Ainsi que l'observe également Claude Maisonnat après Jeremy Hawthorn : « Hawthorn a montré sans ambiguïté que Conrad avait une conscience aiguë de la problématique du signe et de l'énonciation » (Maisonnat 1991a, p.1).

mais issu de cette philosophie elle aussi pratique qui s'exprime dans les diverses poétiques, à commencer bien sûr par celle d'Aristote.

### 1.1.4 Un temps tragico-aristotélicien

De fait, on trouve aisément dans la « phase » telle que la désigne Conrad, des échos aristotéliciens, le plus tonitruant d'entre eux étant cette idée-clé que seuls sont suffisamment significatifs les événements révélant « *the substance of [a passing phase of life's] truth* » (Conrad 1897b, p.147), idée-clé d'où découle la nécessité d'ignorer le « tout » pour ne s'occuper que de « fragments ».

#### 1.1.4.1 Une *praxis* unifiée

En effet, si, comme Conrad, on s'intéresse aux séquences d'événements cohérents, alors on n'est pas de ceux qui traiteraient « un *Sac de Troie* comme un ensemble » (Aristote, *Poétique*, 18, 56a16)<sup>26</sup>, avec un grand nombre d'événements qui « ne rendent pas l'occurrence des autres nécessaire ou probable » (*Poétique*, 8, 51a27-28)<sup>27</sup>. On est de ceux qui raconteraient plutôt les événements de Troie « morceau par morceau, comme Euripide » (*Poétique*, 18, 56a17)<sup>28</sup>, écrivant au moins deux œuvres distinctes sur certains aspects du sujet : les *Troïennes* (*Τρωάδες*) d'un côté, et *Hécube* de l'autre.

Autrement dit, en fragmentant les lignes temporelles Conrad adhère de fait à ce principe :

***Un conte n'est pas, comme certains le pensent, unifié parce qu'il est centré sur une seule personne. Beaucoup de choses arrivent à chacun, qui ne constituent pas une unité. De même, chaque individu accomplit de nombreux actes, qui à eux tous ne font pas une action singulière. (Poétique, 8, 51a16-19)***<sup>29</sup>

#### 1.1.4.2 Fortune (*Tukhè*)

De plus, ses remarques sur l'imprévu qui arrive toujours rappellent une autre notion

<sup>25</sup> Ou « déjà de nouveau » : le signe pré-saussurien n'est pas « dépassé » par la linguistique structurale, il est seulement mis sous le boisseau, mais revient en force de nos jours dans un grand saut par-dessus le structuralisme qui permet à Umberto Eco de retrouver Peirce et son signe qui se définit comme « quelque chose qui tient lieu pour quelqu'un de quelque chose sous quelque rapport ou à quelque titre » (Peirce 1885-1914b, 2.228). *Mutatis mutandis*, cela rappelle les mésaventures du *rubato* de la musique classique, qui n'a été étouffé par Toscanini que pour être remis en valeur par le jazz sous le nom de *swing*, et par Alberto Zedda pour les opéras rossiniens (voir Cabourg 1988, p.104) : les rigidités de toutes sortes ne durent qu'un temps.

<sup>26</sup> ὅσοι πέρσιν Ἰλίου ὄλην ἐποίησαν

<sup>27</sup> ἄν ὁὐδὲν θατέρου γενομένου ἀναγκαῖον ἦν ἡεἰκόθατερον γενέσθαι

<sup>28</sup> κατὰ μέτρο ὡς περ Ἐυριπίδῃ

<sup>29</sup> Μὴ θεοῦ ἐστὶν εἴδουξ ὡς περ τινὲς οἰοῦνται ἐὰν περὶ ἕνα ἢ ἄλλα γὰρ καὶ ἄπειρα τὰ ἐνὶ συμβαίνει, ἐχ ἄν ἐνίων ὁὐδὲν ἐστὶν ἕνα ὡς τὴν δὲ καὶ πράξει ἐνόπολλαί εἰσιν ἐχ ἄν μία ὁὐδεμία γίνεται πράξι.



grecque : l'idée de fortune, de destin(ée), de fatalité. Conrad relie en effet plusieurs fois explicitement l'inattendu à la destinée ou au destin : « Tous mes plans ont manqué. Aussi je n'en fais plus. On n'évite pas sa destinée. » (Conrad 1891b, p.84) ; « A quoi bon projeter. Le destin est notre maître! » (Conrad 1891d, p.101).

Quand, parfois, le mot « fatalité » apparaît sous sa plume, comme c'est le cas dans une lettre à Marguerite Poradowska en 1891 (« En vérité nous sommes les esclaves de la fatalité avant de naître, et nous payons le tribut au malheur avant de l'avoir connu. » (Conrad 1891c, p.85)), c'est que Conrad fait encore référence à la mort accidentelle (inattendue) d'un cousin de sa correspondante. C'est dire qu'il y a équivalence entre cette « fatalité » et la « destinée » (ou le destin) qu'il ne cesse de mentionner ailleurs.

Appliqué aux romans, ceci constitue un second point commun entre Conrad et Aristote, pour qui l'intrigue bien menée d'une tragédie « implique un changement [...] de la bonne à la mauvaise fortune » (*Poétique*, 13, 53a13-15)<sup>30</sup> : en effet, on peut considérer que, d'Almayer à Nostromo, de Lord Jim au Capitaine MacWhirr, les personnages de Conrad mènent « une action singulière » (*Poétique*, 8, 51a19), font montre d'une « *praxis* unifiée », qui consiste à affronter les revers de fortune. Leur vie souvent « *resembles a drama in its struggle against a great force bearing it up, formless, ungraspable, chaotic and mysterious, as fate.* » (Conrad 1906a, p.60). Ces dernières lignes ont peut-être été écrites sous l'influence de Ford Madox Hueffer, mais ne sauraient être plus explicites : le mot « *drama* » renvoie au théâtre, et cela cadre trop bien avec les préoccupations de la *Poétique* pour ne pas être relevé.

#### 1.1.4.3 Erreur (*Hamartia*)

Le troisième point commun avec la *Poétique* d'Aristote est que le « changement » dans la fiction conradienne est « dû non pas à la bassesse, mais à une erreur grave de la part du personnage désigné » (*Poétique*, 13, 53a15-16)<sup>31</sup>. En particulier, Nostromo devient un personnage conradien au moment où il cesse d'être « *an unmitigated rascal* » (dont la « bassesse » n'intéresserait personne) pour être transfiguré en l'homme le plus fiable de toute la République du Costaguana :

***It was only when it dawned upon me that the purloiner of the treasure need not necessarily be a confirmed rogue, that he could even be a man of character, an actor and possibly a victim in the changing scenes of a revolution, it was only then that I had the first vision of a twilight country which was to become the province of Sulaco. (Conrad 1917c, p.xxxviii)***

#### 1.1.4.4 Caractérisation par analogie

Bien entendu, chacun est conscient que la forme utilisée par Conrad était la narration (romans et nouvelles), tandis que la *Poétique* d'Aristote applique la « *praxis* unifiée », le « changement de la bonne à la mauvaise fortune » et « l'intrigue simple », non pas à l'épopée, qui est « narrative » également (*Poétique*, 5, 49b12), mais à la tragédie, qui a à

<sup>30</sup> μεταβάλλειν □...□ 'εχ' ευτυξία 'ειδυστυξίαν

<sup>31</sup> μή διὰ μοξθερίαν 'αλλὰ δι' αμαρτίαν μεγάλην 'ἦ' οἴου 'εἴπηται

se préoccuper de représentations théâtrales (*Poétique*, 7, 51a6) rendant impossible pour le dramaturge « d’imiter les différentes parties de l’action menées simultanément » et ne l’autorisant à représenter « que celle qui implique les acteurs en scène » (*Poétique*, 24, 59b24-26)<sup>32</sup>, contrainte qu’ignore le romancier.

Mais la question n’est pas de prétendre que Conrad écrivait des tragédies grecques, bien qu’il s’intéressât de près au monde antique en général, et hellénique en particulier, citant non seulement l’*Odyssée* dans le détail<sup>33</sup>, mais également les *Moralia* de Plutarque (Conrad 1906a, p.151), dans des passages du *Mirror of the Sea* qui ne doivent rien à Ford Madox Hueffer, de sorte qu’il eût ainsi pu se référer consciemment à Aristote.

La question est de caractériser son approche du temps, et de souligner qu’elle est aussi contraignante pour lui qu’elle pouvait l’être pour Eschylle, Sophocle ou Euripide.

En d’autres termes, la question est de résumer la perception que Conrad a du temps grâce à une « métaphore par analogie », comme Aristote lui-même la nommerait (*Poétique*, 21, 57b6-9)<sup>34</sup> : Conrad est à Maupassant ce qu’Euripide était à Homère. Alors que son aîné ne connaissait aucune « restriction de temps » (*Poétique*, 5, 49b14)<sup>35</sup>, Conrad « essaie autant que possible de rester dans une unité » temporelle cohérente (*Poétique*, 5, 49b12-13)<sup>36</sup>.

### 1.1.5 Problèmes de délimitation

Ce sont ces unités que l’écrivain anglais nomme des « périodes » ou des « phases ». Cependant, les limites qu’il leur donne ne sont pas toujours parfaitement nettes. Sa « *first phase* » par exemple, commençant avec *Almayer’s Folly* (1895b), est supposée finir avec ‘The Lagoon’, c’est-à-dire avant qu’il se consacre à *The Nigger of the ‘Narcissus’* (1897a).

Jusque-là, le point de vue se défend, puisqu’on a pu arguer que « *the third novel, The Nigger of the ‘Narcissus’, marked a dramatic shift in [Conrad’s] evolution as a writer* » (Watts 1986, p.xi).

Mais alors, comment se fait-il que « *the motif* » de ‘Karain: A Memory’, écrit après le *Nigger*, « *be almost identical to the motif of ‘The Lagoon’* », comme Conrad le reconnaît ? (Conrad 1898c, p.603). Il semble que la « *first phase* » empiète sur la seconde !

L’explication que donne Conrad pour cette incohérence (mineure) est que « *in [Karain’s] story [he] had not turned back to the [Malay] Archipelago, [he] had only turned*

<sup>32</sup> διὰ τὸ ἐν μὲν τῇ τραγωδίᾳ μὴ ἐνδέξασθαι ἅμα πραττόμενα πολλὰ μέρη μιμῆσθαι ἄλλὰ τὸ ἐπὶ τῇ σκηνῇ καὶ τῶν ὑποξριτῶν μέρος μόνον.

<sup>33</sup> (Conrad 1906a, pp.151-152, 154, 163 & 183).

<sup>34</sup> μεταφορὰ[...] κατὰ τὸ ἀνάλογον.

<sup>35</sup> ἄοριστο τῶν χρόνων

<sup>36</sup> ἡ μὲν ὅτι μάλιστα πειράται ὑπὸ μίαν περίοδον ἡλίου εἶναι

*for another look at it* » (Conrad 1898c, p.603). Simplement, la raison pour laquelle il a dû « se retourner pour y jeter un dernier regard » sans « y retourner » n'est pas très claire, et la nuance peut même sembler faible ou forcée : que fait Conrad avec *The Rescue*, dans ce cas ? Dans ce roman, qui est le troisième dans la série chronologiquement inversée où apparaît le personnage de Lingard (après *Almayer's Folly* et *An Outcast of the Islands*), est-ce qu'il se « tourne pour un dernier regard » à l'archipel malais, ou est-ce qu'il « y retourne » ? D'ailleurs, a-t-il jamais vraiment quitté cette région du monde, lui qui a commencé d'écrire *The Rescue* pendant la « première phase », en 1896, et ne l'a publié qu'en 1920, après avoir lutté pendant un total de 23 ans avec son récit ?

Autant admettre que la vie, comme Conrad lui-même le remarque, contredit bien des projets, y compris celui de prendre un « nouveau départ » (« *a fresh start* ») en se séparant pour de bon de sa première source d'inspiration : en l'occurrence, l'archipel malais réapparaîtra dans plusieurs périodes de la carrière de Conrad, entre d'autres « phases ».

## 1.2 L'espace-action-temps conradien

Quoi qu'il en soit, ce qui précède ne doit pas occulter l'essentiel.

Si la délimitation<sup>37</sup> de la « première phase » est quelque peu floue, sa définition<sup>38</sup> en revanche est fortement affirmée : « *'The Lagoon' [...] marks [...] the end of my first phase, the Malayan phase with its special subject and its verbal suggestions.* » (Conrad 1898c, p.601).

Phrase dense où le mot « phase » reçoit un sens plein.

### 1.2.1 Unité textuelle dans chaque « phase »

---

Premièrement, grâce à ce prédicat Conrad soutient qu'il y a une unité décelable entre les textes écrits à cette époque. Or, cette unité ne se constitue pas comme un « *un-entre-autres* référé à ces autres, n'étant que la différence d'avec les autres » (Lacan 1973, p.181) ; elle présuppose que « (III) deux êtres que nulle propriété ne distingue comptent pour un » (Milner 1983, p.32). Elle bloque donc du même coup d'avance toute glose structuraliste, tant il est vrai que « dans un système où le discernement précède les propriétés, (III) ne saurait plus se conclure » (*Ibid.*, p.33) : confirmation supplémentaire que la sémiotique conradienne est une sémiotique ouverte.

<sup>37</sup> Il est vrai que les phases prises dans leur ensemble semblent former un système temporel. Il ne serait alors pas impossible d'assimiler leurs durées matérielles à leurs signifiants.

<sup>38</sup> On entendrait alors par-là, pour chaque phase, son signifié. Mais il faut aussitôt remarquer que le flottement même du signifiant pour un signifié par ailleurs précis est un indice de plus que la sémiotique conradienne est non-saussurienne : la dichotomie (intrinsèque au concept de signe (« Que le signe soit [au moins] biface, cela est impliqué dans la notion de signe » (Milner 1978, p.63))) se fait ici approximative.

Sémiotique où l'unité se fonde sur l'indiscernable des propriétés, ici au nombre de six : l'unité est d'abord celle du « sujet »<sup>39</sup> ; c'est ensuite celle des « *verbal suggestions* » ; mais c'est aussi celle des « *mood* », « *breath* », « *vision* » et « *method* » (Conrad 1898c, p.601). Une telle unité est si forte qu'elle conduit l'écrivain à en développer l'idée dans un conte bref sur le stylo qui a écrit aussi bien 'The Lagoon' (Conrad 1897c) que *An Outcast of the Islands* (Conrad 1896b) : comme allégorie, l'anecdote insiste pesamment sur un point qu'il devient *de facto* impossible de reléguer au rang des épiphénomènes.

### 1.2.2 Une unité néo-aristotélico-pseudo-sénéquienne

Par sa définition de 1898, Conrad prend aussi l'unité de temps implicite dans toute « phase » dans son sens néo-aristotélicien, puisqu'il la relie (comme le XVII<sup>e</sup> siècle français le demandera pour ses tragédies<sup>40</sup>), non seulement à l'unité d'action que sa définition du « sujet » implique, mais aussi à une unité de lieu : il nomme la première période de son œuvre la « *Malayan phase* ».

Et ici encore l'idée est développée. Quand il présente 'An Outpost of Progress', il le relie à 'Heart of Darkness' comme « *[another] part of the loot [he] carried off from Central Africa* ». Mais ce changement de lieu, ce « *departure from the Malay Archipelago* », conduit à « *a different atmosphere* », à « *a different moral attitude* », à de « *new reactions, new suggestions, and even new rhythms for [his] paragraphs.* » (Conrad 1898c, p.602)

Pour Conrad, le décor d'une histoire est donc un constituant essentiel du texte, du sens qu'il porte, des émotions qu'il éveille, des interprétations qu'il suggère. L'espace est si étroitement lié au temps et aux événements, à une ambiance et à une vision, à une attitude morale et à un style, qu'il serait pour le moins audacieux de le considérer comme une entité autonome. Pour Conrad,

***fiction [...] must be [...] the appeal of one temperament to all the other innumerable temperaments whose subtle and resistless power endows passing events with their true meaning, and creates the moral, the emotional atmosphere of the place and time. (Conrad 1897b, p.146).***

<sup>39</sup> « *Subject* », une notion que Conrad définira plus tard comme « *a special manifestation in the life of mankind* » (Conrad 1920c, p.xxviii).

<sup>40</sup> Le XVII<sup>e</sup> siècle français seulement, car en Angleterre, les tentatives d'adhérer à cette « *craze for 'unity'* » n'ont pas été prometteuses : « *the result was a drama recalling the Senecan features of static declamation, symmetrical conflict, choral commentary and narrated action* » (Watling 1965, p.34). Les « *scholar-playwrights* » étaient fascinés par les unités là comme ailleurs, mais « *'unity', as a technique of play-construction, was Seneca's gift to the classical French drama, but not to ours* » (Watling 1965, p.36). Ces aspirations quoi qu'il en soit reposaient sur une lecture erronée, tant d'Aristote que de Sénèque : aucun d'eux n'a jamais songé à fixer des « règles », et aucun d'eux n'a pris « l'unité » pour l'*unicité* de l'action, du lieu et du temps. Si Aristote dit d'Homère qu'il « a construit l'*Odyssee* sur une action singulière » (*Poétique*, 8, 51a28-29), il ne voit pas une action unique dans l'épopée, mais bien une action unifiée. De même, si Sénèque dans ses *Troïennes* peut nouer son intrigue sur deux actes de vengeance et ainsi combiner les sujets de deux pièces différentes d'Euripide, c'est parcequ'une double action ne menace pas l'unité, bien qu'elle ruine l'*unicité*.

## 1.3 L'espace controversé

Les arguments présentés *supra* ont suffi à convaincre certains critiques de l'importance des lieux dans les romans de Conrad. En 1991 par exemple, l'un de ses biographes, Jeffrey Meyers, se vantait encore d'avoir visité la plupart des endroits mentionnés dans la fiction de l'écrivain.

Il est vrai que l'identification de certains d'entre eux est toujours débattue. Mais le fait même qu'un tel débat ait lieu et que Hans van Marle, par exemple, avec Pierre Lefranc (1988), discute les conclusions de Norman Sherry sur *Conrad's Eastern World* (1966), montre que la question se pose pour certains érudits.

D'un autre côté, on trouve encore des critiques pour considérer la topographie comme donnée négligeable dans l'œuvre de Conrad.

On pourrait croire qu'ils prennent de telles positions seulement quand il s'agit de défendre un texte comme 'Heart of Darkness' (1899a), puisque l'attaque de Chinua Achebe (1975) portée sur ce qu'il voit comme une nouvelle « raciste » a été si radicale qu'il semble maintenant difficile pour les autres spécialistes de répondre, à moins de dénier la réalité de l'Afrique décrite par Conrad et d'essayer de la voir « *as an allegory* » (Sarvan 1980, p.283).

Mais de telles dénégations ne sont pas forcément liées à de quelconques « attaques ».

Bien avant même la première intervention de Chinua Achebe sur le prétendu « racisme » de Conrad, Robert Lee par exemple a écrit que « *Africa per se is not the theme of 'Heart of Darkness', but is used as a local symbol for the very core of an 'accursed inheritance'* » (Lee 1969, p.49).

Et, bien que personne n'ait jamais attaqué *An Outcast of the Islands*, J. H. Stape, dans son 'Introduction' au roman, avance que « *the cultures and people of the Malay Archipelago serve mainly as a backdrop for quintessentially Western crises of identity.* » (Stape 1992, p.xiv)

Ainsi, la question de la pertinence des références géographiques est-elle toujours ouverte.

### 1.3.1 Déclarations contradictoires

---

Il est vrai que Conrad a écrit à W. H. Chesson, à propos d'*Almayer's Folly* : « *Any criticism that would look for real description of places and events would be disastrous to that particle of the universe, which is nobody and nothing in the world but myself.* » (Conrad 1894d, p.186).

Qui plus est, Conrad donne parfois des lieux qu'il a utilisés dans ses romans des définitions qui ressemblent fort à des clichés. Quand il dit à propos de l'Amérique du Sud

que c'est « *a continent of crude sunshine and brutal revolutions* », ou, à propos de la mer, qu'elle est « *the vast expanse of salt waters, the mirror of heaven's frowns and smiles, the reflector of the world's light* » (Conrad 1920c, p.xxxi), il ne concourt pas vraiment pour le titre de poète le plus original de son siècle! Et si « *atmosphere* » et « *mood* » sont simplement une question de savoir si le soleil tropical est écrasant ou si l'eau de la mer est salée, cela ne vaut guère qu'on s'y attarde.

Mais la contradiction entre les déclarations commentées en 1.2 et celles présentées ici est si évidente que ces dernières demandent une lecture attentive.

### 1.3.2 Mise en garde et vérité

---

Quand Conrad, en novembre 1894, dans sa lettre à Wilfrid Hugh Chesson, nie la pertinence de « *any criticism that would look for real description of places and events* » (Conrad 1894d, p.186, cité plus haut), il n'a sûrement pas encore oublié ce qu'il écrivait à Marguerite Poradowska trois mois plus tôt, en août, à propos de *An Outcast of the Islands* : « Vous voyez que les Malais me tiennent. Je suis voué [à] Borneo. Ce qui m'ennuie le plus c'est] que mes personnages sont si vrais. Je le[s] connais si bien qu'ils m'entravent l'imagination. » (Conrad 1894b, p.169).

Car même si l'on comprend « mes personnages sont si vrais » comme un jugement auto-satisfait de Conrad sur ses propres qualités littéraires (bien qu'il fût tout sauf enclin à l'auto-satisfaction), s'admirant lui-même comme il admirait Flaubert pour les mêmes raisons (« On ne questionne jamais pour un moment ni ses personnages ni ses événements ; on douterait plutôt de sa propre existence. » (Conrad 1892a, p.109)), on ne voit pas bien comment un tel succès créatif pourrait « entraver » l'imagination de l'écrivain.

La phrase sonne plutôt comme si les visites de Conrad au fief d'Olmeijer sur le fleuve Berau étaient la source du diptyque *Almayer's Folly – An Outcast of the Islands*.

Sinon, comment interpréter la partie I de *A Personal Record* ? Si Almayer n'est pas Olmeijer, pourquoi Conrad insiste-t-il tant sur « *having had the man and his surroundings with [him] since [his] return from the eastern waters* » ? Pourquoi affirme-t-il que l'homme et son milieu « *began to live again with a vividness and poignancy quite foreign to our former real intercourse* » ? Pourquoi mentionne-t-il « *the memory of things far distant and of men who had lived* » ? (Conrad 1912a, pp.9-10).

La lettre à W. H. Chesson n'est sans doute pas à prendre trop au sérieux. Mais alors, pourquoi Conrad l'a-t-il écrite ? Pourquoi a-t-il senti le besoin de mettre en garde le lecteur professionnel contre une approche qui serait par trop « géographique » ?

Pour une seule raison possible : il craignait que son œuvre ne fût réduite à un récit de voyage. Il craignait la « *qualification of 'exotic writer'* », il craignait cette accusation (« *charge* ») qui pour lui n'était pas « *at all justified* », comme il l'explique dans son 'Author's Note' à *An Outcast of the Islands* <sup>41</sup> ... juste avant de continuer avec un souvenir qui montre combien la fiction était fondée quand même sur des observations :

***The man who suggested Willems to me was not particularly interesting in himself.***

***My interest was aroused by his dependent position, his strange, dubious status of a mistrusted, disliked, worn-out European living on the reluctant toleration of that Settlement hidden in the heart of the forest-land, up that sombre stream which our ship was the only white men's ship to visit.[...] It was clear that in those days Willems lived on Almayer's charity. (Conrad 1919c, p.xlv-xlvi).***

### 1.3.3 La partie et non le tout

---

Ainsi, Conrad s'est inspiré pour son diptyque de 1895-1896 d'informations obtenues sur place. Cela signifie-t-il qu'il en connaissait long sur le reste de Bornéo, sur la culture malaise ? L'écrivain dont l'art se définit par « *the rescue* » de quelques « *fragments* » de vie peut très bien se consacrer à un « fragment » de terre, comme l'embouchure du fleuve Berau, et oublier le reste. Cela voudrait seulement dire que son attitude envers l'espace est semblable à son attitude envers le temps. Or, cela semble bien être le cas pour Conrad.

Sir Hugh Clifford, comme l'écrivain lui-même le rappelle, « *published in the year 98* » (Conrad 1919b, p.iv), dans « *the Singapore Free Press [1<sup>st</sup> September 1898], 2½ columns about 'Mr. Conrad at home and abroad'* » (Conrad 1898h, p.130), où il contestait la compétence de l'auteur sur le monde malais, d'après une conversation que Conrad se rappelle ainsi :

***Mr Hugh Clifford (he was not decorated then) had just published his first volume of Malay sketches<sup>42</sup>. I was naturally delighted to see him and infinitely gratified by the kind things he found to say about my first books and some of my early short stories, the action of which is placed in the Malay Archipelago. I remember that after saying many things which ought to have made me blush to the roots of my hair with outraged modesty, he ended by telling me with the uncompromising yet kindly firmness of a man accustomed to speak unpalatable truths even to Oriental potentates (for their own good of course) that as a matter of fact I didn't know anything about Malays. I was perfectly aware of this. I have never pretended to any such knowledge, and I was moved – I wonder to this day at my impertinence – to retort: « Of course I don't know anything about Malays. If I knew only one hundredth part of what you and Frank Swettenham<sup>43</sup> know of Malays I would make everybody sit up. » (Conrad 1919b, p.iv)***

Et bien que Conrad soit plus sur la défensive dans sa lettre à William Blackwood datée du

<sup>41</sup> Quitte à éclairer autrement ses craintes dans 'Travel' (Conrad 1923d, p.84) : « *There is no fate so uncertain as the fate of books of travel. They are the most assailable of all men's literary productions. The man who writes a travel book delivers himself more than any other into the hands of his enemies* ».

<sup>42</sup> Conrad veut dire *Studies in Brown Humanity* (1898), dont il a rendu compte dans l'*Academy* (23<sup>rd</sup> April 1898), en termes rien moins que flatteurs : « *One cannot expect to be, at the same time, a ruler of men and an irreproachable player on the flute* » (cité in Roff 1965, p.xvii). Mais deux volumes furent publiés par Clifford avant celui-là : *East Coast Etchings* (1896) et *In Court and Kampong* (1897).

<sup>43</sup> Frank Athelstane Swettenham est le véritable auteur des *Malay Sketches*, qu'il publia en 1895. Clifford et lui parlaient couramment la *bahasa melayu*, le malais.

« 13<sup>th</sup> Dec. 1898 »<sup>44</sup>, sa compétence ethnologique ou linguistique n'a aucune importance. Son ignorance avouée dans ces domaines ne veut pas dire que les lieux, même bornéens, sont secondaires dans son œuvre : seul leur traitement littéraire importe alors.

### 1.3.4 Le point de vue derrière le cliché

---

Plus ennuyeux est le ton insouciant qu'il prend quand il définit certains de ces lieux, comme il le fait avec son Amérique Latine au « *crude sunshine* » et sa mer de « *salt waters* ». Cependant, remarquons que, aussi hâtives et brusques qu'elles paraissent, ces définitions contiennent plus que quelques décourageants lieux communs.

Si les clichés se fondent sur la permanence, sur des « vérités » qui ne sont pas sujettes aux changements historiques, alors le soleil et le sel participent de telles visions rassurantes du monde.

Mais l'histoire réapparaît dans les « *brutal revolutions* » et l'impermanence est suggérée par les « *heaven's frowns and smiles* ». Un lieu, par conséquent, qui en surface affiche des qualités éternelles, a sa propre façon de rompre les continuités apparentes. Personne ne peut anticiper combien de temps durera une situation donnée, quand une surprise viendra, ni pourquoi : n'importe où, n'importe quand, l'imprévu peut arriver.

En d'autres termes, où que l'on soit, on devra toujours affronter cette « destinée » que Conrad mentionne dans ses lettres (voir *supra*, 1.1.4.2), cette destinée qui cause de soudains revers de fortune, prenant toujours au dépourvu.

Evidemment, présenté ainsi cela semble être un sort universel, si bien que les lieux n'ont que peu d'influence. Mais ce qui est spécifique à un lieu est la forme que la destinée peut prendre (un « *historical change* » ou un « *frown from heaven* ») : et de fait, les bouleversements politiques majeurs n'ont généralement que peu d'effet en mer, de même que les plus gros tsunamis n'atteignent généralement pas Mexico City. En somme, Conrad, par quelques mots banals, réussit à impliquer que ce qui définit un lieu est *la forme de l'inattendu* qui peut l'affecter.

Certes, cette conception est loin d'être originale ou récente. Déjà dans les tragédies de Sénèque, les Messagers décrivaient un endroit avant d'en donner des nouvelles. On peut estimer ce trait comme étant « *a stereotyped pattern* » (Watling 1965, p.23), mais ce qui était en cause était également la forme que la destinée pouvait y prendre. Par exemple, il n'est pas indifférent que le lieu où Atreus tue, comme pour un sacrifice, son propre frère le roi, puisse être décrit comme un lieu qui « surplombe la ville comme une montagne et qui tient le peuple insolent envers son roi sous sa menace » (Seneca,

---

<sup>44</sup> « *I never did set up as an authority on Malaysia. I looked for a medium in which to express myself. I am inexact and ignorant no doubt (most of us are) but I don't think I sinned so recklessly. Curiously enough all the details about the little characteristic acts and customs which they hold up as proof I have taken out (to be safe) from undoubted sources – dull, wise books. It is rather staggering to find myself so far astray. In Karain, for instance, there's not a single action of my man (and good many of his expressions) that can not be backed by a traveller's tale – I mean a serious traveller's. And yet this story 'can only be called Malay in Mr Conrad's sense'. Sad. » (Conrad 1898h, p.131).*



*Thyestes*, p.144)<sup>45</sup>, parce que la perduration des règnes y est le problème : après que Pelops a tué son père Tantalus, son fils Atreus tue son autre fils Thyestes...

Chaque lieu donc, dans les tragédies de Sénèque ou dans les récits de Conrad, est différent des autres. Les êtres humains doivent y affronter une grande variété de « crises », selon la partie du monde où ils se trouvent.

Or, comme souvent chez Conrad, cette idée (d'une division de l'univers en terrains propices à des rencontres différentes, voire contradictoires, avec la « destinée ») se cristallise en un conte, à mi-chemin entre l'épopée (où les Vents seraient des dieux) et la tragédie (où les rois seraient des personnages bien présents), dans *The Mirror of the Sea* (Conrad 1906a, XXVIII-XXIX, pp.91-100) : conte où le monde est partagé entre le règne du « *King of the West* » et celui du « *East King* », entre un roi « *barbarian, of the northern type* » (*Ibid.*, p.92), un « *Viking* » (*Ibid.*, p.100), et « *a spare Southerner* » (*Ibid.*, p.92), un « *sheik* » (*Ibid.*, pp.94 & 95) ; conte par conséquent où l'univers est tranché, coupé en deux : entre l'ouest associé au nord et à la violence des « *frank natures* » (*Ibid.*, p.95), et l'est associé au sud et aux « *treacherous* » ruses (*Ibid.*, p.93 et *passim*).

On pourra à loisir commenter le colonialisme naïf, voire le racisme primaire, de ces comparaisons, même si l'opposition entre les Vikings aux « *fierce blue eyes* » et les « *dark-eyed* » sheiks (*Ibid.*, p.92) vaut également pour les « *Hohenzollern* » ou les « *Saxe-Coburg* » (*Ibid.*, p.99) comparés aux « *Italian prince[s]* » (*Ibid.*, p.98) ; on pourra même y déceler quelque rancœur contre les tyrans de l'est (Russes) qui n'ont pas la noblesse des gens du nord-ouest (Polonais) ; il n'en demeure pas moins que la fracture spatiale s'étend des humains aux vents, et que la comparaison est filée en quasi-allégorie. Sans doute cette théorie conradienne des « climats » n'a-t-elle pas la subtilité de celle de Montesquieu<sup>46</sup>. Elle reste néanmoins incompatible avec une théorie des races à la Gobineau (« Quant[à] l'infériorité des races, je me permets de protester ! » (Conrad 1903c, p.93)), parce qu'on ne peut pas imputer aux gènes ce qui est dû aux vents, et inversement. Que Conrad observe en marin d'abord, et induise sa polarisation nord-ouest/sud-est ensuite, ou qu'il soit d'abord victime de ses préjugés mêlés de sentiments patriotiques polonais au point de réinterpréter ensuite son expérience de la mer selon un système de correspondances préétabli, importe peu. Ce qui se confirme, c'est qu'il fragmente l'espace autant qu'il fragmente le temps, et classe les difficultés à affronter sous des rubriques géographiques, interdisant par conséquent d'attribuer à toutes ses « toiles de fond » un quelconque caractère commun.

C'est pourquoi le jugement de J. H. Stape ne peut être admis sans réserves : on ne peut pas étiqueter toutes les crises dans les romans conradiens comme des « *quintessentially Western crises of identity* » (Stape 1992, p.xiv, cité *supra*)<sup>47</sup>. Cela reviendrait à réduire considérablement leur variété.

---

<sup>45</sup> *æquale monti crescit atque urbem premit et contumacem regibus populus suis habet sub ictu* ; (Seneca, *Thyestes*, vv.643-645)

<sup>46</sup> Elle est plus proche du stade initial du déterminisme climatique tel qu'il est exposé chez Jean Bodin dans sa *République*, livre V, en 1579.

### 1.3.5 Une composition lâche

Une dernière objection à l'importance des lieux dans l'œuvre de Conrad vient indirectement de Romain Rolland. L'écrivain français admirait Stefan Zweig pour ***l'importance qu'il attache à la composition non seulement d'une nouvelle ou d'un essai, mais d'un recueil d'essais, d'un groupe de nouvelles. Chaque livre est une harmonie, calculée et réalisée avec un art précis et raffiné. [...] Chacun de ses volumes est comme une symphonie, dans une tonalité choisie et en plusieurs morceaux. Son œuvre se divise en séries : chacune est comme un polyptyque. (Rolland 1926, p.11)***

Si l'on attend des recueils de nouvelles de Conrad qu'ils soient aussi fermement composés, qu'ils aient une unité si bien respectée, il faut se rendre à l'évidence : le lien entre les nouvelles n'est pas nécessairement l'espace, le lieu. Dans *Tales of Unrest* par exemple, deux nouvelles ('The Lagoon' (Conrad 1897c) et 'Karain : A Memory' (1897e)) se situent dans l'archipel malais ; une ('An Outpost of Progress' (1897d)) se situe en Afrique ; une ('The Idiots' (1896c)) se situe en Bretagne ; et la dernière ('The Return' (1898a)) se situe à Londres. Il serait difficile de voir une cohérence dans tout cela, et Conrad lui-même battra de nouveau sa coulpe à ce sujet dans sa 'Preface to *The Shorter Tales of Joseph Conrad*' (Conrad 1924b), alors même que « *no story from that volume [Tales of Unrest] is included* » dans la compilation : « *It is the very first collection of short stories I ever published, with a range of scene including the Malay Archipelago, rustic Brittany, Central Africa, and the interior of an upper middle-class house in a residential street of London* » (Conrad 1924b, p.139-140).

En fait, il est difficile de trouver chez Conrad la moindre règle de composition des recueils. Il peut arriver que la « période » d'écriture détermine le choix : « *The main characteristic of this volume consists in this, that all the stories composing it*<sup>48</sup> *belong not only to the same period but have been written one after another in the order in which they appear in the book* », dit Conrad à propos de *Typhoon* (Conrad 1919d, p.622). Mais il peut aussi arriver que « *the dates of [the stories] writing are far apart* » et que « *their origins are various* », comme c'est le cas pour *A Set of Six*. Leur unité se trouve seulement en ceci que « *in all of them*<sup>49</sup> *the facts are inherently true* » (Conrad 1920d, p.605), et que le recueil offre une « *consistent mood of clear and detached presentation* » (Conrad 1924b, p.140).

Il est vrai qu'il peut aussi arriver que les lieux soient déterminants : il n'y a pas de

<sup>47</sup> Ce qui ne veut pas dire que dans certains passages *bien délimités* de Conrad on ne puisse lire de telles « crises » : « *The opening of [Karain] gives us a reality which, like Althusserian ideology, is so all-embracing as to be imperceptible from outside, so much part of the subjective experiences of those seduced into it that it denies the vantage points of history and geography, of time and place* » (Hawthorn 1996, p.21).

<sup>48</sup> 'Typhoon' (Conrad 1902a), 'Falk' (1903a), 'Amy Foster' (1901a), 'To-morrow' (1902b).

<sup>49</sup> 'Il Conde' (Conrad 1908b), 'Gaspar Ruiz' (1906b), 'The Brute' (1906e), 'The Informer' (1906d), 'An Anarchist' (1906c), 'The Duel' (1908c).

règle non plus contre cette possibilité, même si l'unité « géographique » d'un tel recueil reste approximative, comme il sera montré au chapitre 3. Dans *'Twi'x Land and Sea* en effet, « *the only bond between [the] stories*<sup>50</sup> *is, so to speak, geographical, for their scene, be it land, be it sea, is situated in the same region which may be called the region of the Indian Ocean.* » (Conrad 1920e, p.626).

Simplement, il arrive aussi que Conrad ne tente même pas d'unifier ses nouvelles : « *The three stories in this volume*<sup>51</sup> *lay no claim to unity of artistic purpose* », avoue-t-il à propos de *Youth* (Conrad 1917d, p.619). Pour insister à propos de *Within the Tides* : « *Those stories*<sup>52</sup> *[...] were written at different times, under various influences, and with the deliberate intention of trying several ways of telling a tale* » (Conrad 1920f, p.610).

Ainsi, Joseph Conrad décidément n'est pas Stefan Zweig, et du point de vue de Romain Rolland, il appartiendrait plutôt « à notre époque d'incohérence naturelle ou voulue. » (Rolland 1926, p.11)

Néanmoins, il reste que ces « incohérences » ne prouvent aucunement que l'espace soit négligeable dans l'œuvre de Conrad.

## 1.4 Conclusion

Jusqu'ici donc, aucune objection n'a été décisive, et l'espace comme le temps peuvent toujours être tenus pour importants dans la pensée et les écrits de Joseph Conrad.

C'est ce qu'observait Valéry Larbaud :

***Chacune des nouvelles de Joseph Conrad est essentiellement la reconstitution poétique, ce qu'Aristote appelle la μῦθος (exactement) d'un des continents ou d'une des cités de souvenirs de ce romancier qui, comme Ulysse, a vu beaucoup de mœurs d'homme et de pays différents. Et cette reconstitution poétique se compose d'un élément principal, qui est une région déterminée du globe, un pays ou une ville. (Larbaud 1921, p.162)***

Un point cependant reste à éclaircir.

Dès que l'on mentionne une union entre l'espace et le temps, il est impossible de nos jours de ne pas examiner à quel degré de proximité avec les théories d'Albert Einstein se situe cette conception : le physicien allemand détient toujours une sorte de droit d'auteur sur la notion.

Or, on ne peut pas ignorer la question sous prétexte que Conrad, qui avait presque achevé son œuvre au moment où parut *der allgemeine Relativitätstheorie*<sup>53</sup>, avait peu de

---

<sup>50</sup> 'The Secret Sharer' (Conrad 1910a), 'A Smile of Fortune' (1911d), 'Freya of the Seven Isles' (1912b).

<sup>51</sup> 'Youth' (Conrad 1898b), 'Heart of Darkness' (1899a), 'The End of the Tether' (1902c).

<sup>52</sup> 'The Planter of Malata' (Conrad 1914b), 'The Inn of the Two Witches' (1913b), 'The Partner' (1911c), 'Because of the Dollars' (1914a).

chance de la connaître assez pour y faire référence d'une façon ou d'une autre : le fait que l'écrivain ait gardé une radiographie de sa propre main (prise probablement à cause de ses trop fréquentes attaques de goutte), montre assez qu'il « *was intrigued by contemporary physics* », ainsi que Frederick R. Karl et Laurence Davies l'affirment (Karl & Davies 1986, planche (« *plate* ») 1). Or, la *spezielle Relativitätstheorie* fut publiée 19 ans avant le décès de Conrad. Même si l'on n'est pas Michel Verne<sup>54</sup>, on peut aisément en avoir entendu parler.

Néanmoins, intrinsèquement, l'espace-temps d'Albert Einstein n'était d'aucune utilité pour Conrad.

Ce que le physicien avait à l'esprit étaient des structures universelles. Non seulement a-t-il changé la perception que les humains avaient de l'architecture du monde en remplaçant la géométrie euclidienne par celle de Riemann ; non seulement a-t-il fourni aux scientifiques un ensemble si global de lois que celles de Newton mêmes sont devenues une simple partie du nouveau système ; mais il a consacré le reste de sa vie à un projet encore plus ambitieux, en essayant d'unifier sa Relativité avec la mécanique quantique, espérant construire une théorie unique, plus simple que les deux séparées, qui expliquerait le monde entier, des atomes et des quarks jusqu'aux galaxies et aux univers parallèles<sup>55</sup>.

Or, comme il a été dit, loin de s'intéresser au cosmos tout entier, Conrad a passé sa vie à l'éclater en une variété de minuscules sous-mondes autonomes, avec leurs propres centres de gravité, leurs propres formes de destinée : l'inspiration néo-aristotélico-pseudo-sénéquienne de Joseph Conrad est incompatible avec l'espace-temps einsteinien.

Néanmoins, cela ne veut pas dire qu'aucune théorie sur l'espace et le temps, même inspirée à l'origine du travail d'Einstein, n'est pertinente en ce qui concerne Conrad. Mikhaïl Bakhtine par exemple, dès 1936, a commencé à souligner que le Temps et l'Espace fonctionnent toujours ensemble, en littérature comme en physique ou en biologie, formant ce qu'il appelle un *chronotope*.

Certes, si on lit superficiellement la plupart des articles de l'érudit russe sur ce sujet, on conclura que les chronotopes ne sont bons qu'à définir de grandes catégories, comme le roman sophiste, la biographie antique, l'idylle. Si bien que qualifier un roman de « conradien » pourrait bien être une vision trop étroite. Il ne fait alors aucun doute que ceux qui dénie à l'espace toute importance gagneraient un argument : comment un chronotope pourrait-il définir des sous-catégories dans un genre déjà excessivement limité ?

<sup>53</sup> *Théorie de la Relativité générale*, en 1915, in *Annalen der Physik*. Voir Einstein 1916.

<sup>54</sup> Dans le roman de Jules Verne *L'Agence Thompson and C<sup>o</sup>* (1907), écrit après la mort du romancier par son fils Michel, les remarques des personnages sur les formes de l'énergie coïncident singulièrement avec les récentes découvertes d'Einstein, exposées dans sa *Théorie de la Relativité restreinte* (1905). (Voir Einstein 1920).

<sup>55</sup> Cet espoir n'a pas été abandonné, et la plupart des physiciens souhaitent toujours trouver une « théorie quantique de la gravité » : « *The eventual goal of science is to provide a single theory that describes the whole universe* » (Hawking 1988, p.11).

Mais Mikhaïl Bakhtine n'a jamais soutenu de contre-vérité aussi flagrante que l'impossibilité pour les chronotopes de révéler de subtiles nuances.

Le chapitre suivant se propose de l'établir en examinant le concept de plus près, afin de lui donner tout son sens opérationnel.



## II. Le pas-tout chronotopique bakhtinien

***HARDY: Is it you? LAUREL: Yes, yes. I think so. Is it me? HARDY: Yes. Of course it's you. LAUREL: And you? Are you you? HARDY: Yes. Of course I'm me. Paul Auster, Laurel & Hardy Go to Heaven (1977).***

***– My good friend, quoth I – as sure as I am I – and you are you – And who are you ? said he. – Don't puzzle me ; said I. Laurence Sterne, Tristram Shandy, book VII (1767).***

### 2.1 Dialogisme & humanisme

Mikhaïl Mikhaïlovitch Bakhtine <sup>56</sup> peut être considéré comme un pionnier dans de nombreux domaines de recherche. Il a en particulier été parmi les premiers érudits à prêter une attention soutenue à ce qui est désormais connu sous le nom de pragmatique, et il s'en est préoccupé tout au long de sa carrière. Si dans 'Le Problème du contenu, du matériau et de la forme dans l'œuvre littéraire' (Bakhtine 1924) les concepts sont encore flous, en 1929, pour son chapitre sur 'Le mot chez Dostoïevski' (1929, ch.V, pp.238-243), l'appareil théorique est prêt. Dès lors, l'idée générale de *dialogisme* va être développée grâce à des contributions régulières comme 'Du discours romanesque' (1935), 'The

<sup>56</sup> Михаил Михайлович Бахтин, 1895-1975.

Problem of Speech Genres' (1953), jusqu'aux notes inédites de 1970-1971 (1971b) et 1974.

De la même façon, il a été le premier à observer l'influence des formes carnavalesques sur la littérature, ou du moins a-t-il été le plus systématique dans la description du transfert de ces formes de leur genre d'origine vers le nouveau. C'est ainsi qu'il détecte un avatar de la satire Ménippée dans les romans de Dostoïevski (Bakhtine 1961), et c'est pourquoi il insiste tant sur Rabelais (1938 & 1940), même quand son propos est d'étudier Gogol (1970) : l'écrivain français de la Renaissance est le plus grotesque de tous les temps à ses yeux.

Enfin, comme il a été dit en 1.4, on lui doit la notion de chronotope, qui a été discutée pour toutes sortes de productions littéraires, à maintes occasions, d'abord à propos de Goethe (1937), puis dans une typologie du roman de l'Antiquité à la Renaissance (1938), jusqu'à ce que quelques 'Observations finales' viennent résumer le point de vue en 1973.

A ce stade, il est important de faire deux remarques.

La première, c'est que le fait que certaines idées soient constamment réutilisées ne veut pas dire que la pensée de Bakhtine est restée stationnaire depuis les années 1930. Cela veut dire qu'elle a été cohérente, et que les années y ont amené, non pas rupture ou démenti, mais plutôt développement et affinement. Cela veut également dire que, si 45 ans (de 1929 à 1974) ont à peine suffi à déployer les concepts principaux (si, à la fin de sa vie, Bakhtine, loin de les considérer comme obsolètes en dépit des nouvelles perspectives ouvertes par la psychanalyse et la sémiotique moderne, essayait toujours de les aiguïser), ceux-ci peuvent avoir gardé quelque pertinence jusqu'à ce jour.

La deuxième remarque, c'est que les trois notions mises en relief ici (dialogisme, grotesque et chronotope) ne sont ni indépendantes les unes des autres, ni d'importance égale : tandis que le grotesque n'est guère qu'une vision particulière du monde parmi beaucoup d'autres, le dialogisme semble tellement régir les approches de Bakhtine qu'un recueil de ses essais a reçu pour titre *The Dialogic Imagination* (Holquist 1981), que Tzvetan Todorov a intitulé sa monographie sur le savant russe *Mikhail Bakhtine, le principe dialogique* (Todorov 1981), que Michael Holquist ne cesse d'utiliser la notion pour résumer *Bakhtin & His World* (Holquist 1990a), et que les sociologues insistent sur sa *Dialogics of Critique* (Gardiner 1992).

### 2.1.1 Le dialogisme

---

Si le mot « dialogisme » est dérivé de « dialogue », c'est parce qu'il tient son origine des études de Bakhtine sur les *utterances*, les énoncés humains, qui « *always presuppose utterances that precede and follow [them]* » (1971b, p.136), ou du moins qui demandent « *an active, responsive attitude* » (1953, p.68).

Ce qui nous fait directement entrer en contact avec l'un des axiomes de base de Bakhtine, axiome qui peut se résumer ainsi : « *There can be no such thing as an isolated utterance* » (1971b, p.136).

Non seulement une réplique n'existe que comme prenant part à un échange



communicatif (comme réponse à une réplique précédente, comme un appel à une autre réplique de l'interlocuteur, ou comme un appel à une réponse active dans le cas d'un ordre par exemple), mais un texte également existe surtout comme une réponse à des textes précédents : répliques et textes sont toujours des *utterances*, des énoncés dialogiques, pour Bakhtine. C'est-à-dire que les uns comme les autres entrent en relation avec des productions linguistiques comparables et avec un monde défini.

Bakhtine explicite par là ce qu'ont remarqué d'autres penseurs. Ainsi par exemple, ***quand nous imaginons qu'Aristote veut dire quelque chose [...] nous nous inquiétons de ce qu'il entoure. Qu'est-ce qu'il prend dans son filet, dans son réseau, qu'est-ce qu'il retire, qu'est-ce qu'il manie, à quoi a-t-il affaire, avec qui se bat-il, qu'est-ce qu'il soutient, qu'est-ce qu'il travaille, qu'est-ce qu'il poursuit ? (Lacan 1973, p.71)***

Que manque une connaissance suffisante sur les conditions de production du texte aristotélicien, et celui-ci devient « difficilement pensable » pour des lecteurs non contemporains : « d'où nous sommes, il n'est pas [...] facile d'entendre le discours d'Aristote » (Lacan 1973, p.70).

Le dialogisme est donc une donnée essentielle, qui, faute de pouvoir être prise en considération par la linguistique, oblige à fonder une « translinguistique » qui l'intègre.

***The utterance (as a speech whole) cannot be seen as a unit of the next, higher level or tier of the language structure (above syntax), for it enters into the world of completely different relations (dialogic) that cannot be compared with linguistic relations of other levels. (Bakhtine 1971a, p.125)***

Cela n'est pas sans conséquences, puisque le dialogisme, opposé au « monologisme » des vérités premières ou des lois éternelles, rend aussi compte de la différence entre sciences « humaines » et sciences « exactes » :

***The exact sciences constitute a monologic form of knowledge: the intellect contemplates a thing and expounds upon it. There is only one subject here – cognising (contemplating) and speaking (expounding). In opposition to the subject there is only a voiceless thing. Any object of knowledge (including man) can be perceived and cognised as a thing. But a subject as such cannot be perceived and studied as a thing, for as a subject it cannot, while remaining a subject, become voiceless, and, consequently, cognition of it can only be dialogic. (Bakhtine 1974, p.161)***

Bien sûr, on pourrait objecter que le savoir dans les sciences exactes est aussi pour une large part une réplique à un savoir antérieur, ou une réponse à des questions récentes : bien que l'article d'Einstein sur sa théorie de la Relativité restreinte ne contînt aucune note, il se préoccupait néanmoins implicitement de l'expérience menée par Michelson et Morley en 1887 (échouant à détecter un quelconque mouvement de la Terre dans l'espace), de la variation de la masse en fonction de la vitesse expérimentalement observée par Walter Kaufmann en 1901, des équations de Hendrik Antoon Lorentz établies en 1904. D'ailleurs, l'absence de notes fut une surprise pour les lecteurs des *Annalen der Physik*, parce qu'ils s'attendaient à ce qu'Einstein dialoguât avec les chercheurs qui l'avaient précédé : après tout, l'expérience de Michelson-Morley elle-même était une réplique dans le dialogue amorcé par Maxwell quand il découvrit les

lois de l'électro-dynamique...

Mais le fait est que pendant qu'il mesure les effets d'une expérience, ou pendant qu'il exécute quelques transformations algébriques, le physicien, le mathématicien, ne communique avec personne. En d'autres termes, ils peuvent tous deux avoir une conversation *sur* l'objet de leurs études avec d'autres spécialistes, ils ne peuvent pas converser *avec* cet objet. Tandis que dans les sciences humaines, il n'y a pas d'expérience, d'observation ou de mesure, qui ne soit pas aussi partiellement une conversation : la physiologie peut étudier un corps muet, « *voiceless* », mort ; la psychanalyse est, dans son essence, dialogique.

En fait, il n'est pas vraiment nécessaire d'insister sur la différence entre les sciences « monologiques » et « dialogiques » quand ces cas extrêmes sont impliqués, et ce qui précède peut sembler être une lapalissade théorique. Néanmoins, la question devient pleinement pertinente quand l'objet d'étude est le langage lui-même.

L'ambition affichée par de nombreux linguistes a longtemps été de voir leur discipline reconnue comme une science exacte, et ils ont élaboré leurs concepts et leur méthodologie dans cette optique. Ceci, pour Bakhtine, est l'erreur tragique, la malédiction de la linguistique, « la Faute originelle » (Barthes 1973, p.223) : si le langage est, par essence, dialogique (comme l'axiome « *there can be no such thing as an isolated utterance* » l'affirme avec force), il ne peut pas être sujet à « *a monologic form of knowledge* » (Bakhtine 1974, p.161). Les deux adjectifs sont en contradiction flagrante (*contradicto in adjecto*), et Saussure a raison de « ne jamais se consoler », selon Roland Barthes, de « l'arbitraire du signe » (Barthes 1973, p.223), puisque c'est par lui que le dialogisme est étouffé<sup>57</sup>, et que c'est lui que vise Bakhtine quand il s'en prend aux « *methods of linguistics or – more broadly – semiotics*<sup>58</sup> » (Bakhtine 1971b, p.135) :

***Semiotics deals primarily with the transmission of ready-made communication using a ready-made code. But in live speech, strictly speaking, communication is first created in the process of transmission and there is, in essence, no code. (Ibid., p.147)***

C'est pourquoi les essais écrits par Bakhtine sur le langage, ou bien insistent sur sa nature dialogique, ou bien se battent contre les approches linguistiques monologiques (comme celle des formalistes russes).

### 2.1.1.1 Plurilinguisme (hétéroglossie)

La première façon de rappeler la nature dialogique du langage est de mettre l'accent sur la « double orientation » du mot, à la fois « vers l'objet du discours, comme il est de règle, et vers *un autre mot*, vers le *discours* d'autrui. » (Bakhtine 1929, p.243)<sup>59</sup>. C'est ce que

<sup>57</sup> D'où les difficultés pour la linguistique d'étudier même les dialogues quotidiens : voir Garrod 1999.

<sup>58</sup> Au point que d'aucuns parlent de son « anti-linguistique » (Stewart 1986).

<sup>59</sup> Le signe (le mot) bakhtinien n'est donc pas seulement biface, mais multiface : il porte bien sûr un signifié (qui l'oriente vers « l'objet du discours »), mais il est aussi l'*interprétant* d'un ou de plusieurs autre(s) signe(s) (« le discours d'autrui »). C'est ce qui autorise à poser le principe de non-contradiction entre Peirce et Bakhtine.

Lacan nommait la nature *dialectique* de la parole :

***Aucune vraie parole n'est seulement parole du sujet, puisque c'est toujours à la fonder dans la médiation à un autre sujet qu'elle opère, et que par là elle est ouverte à la chaîne sans fin – mais non sans doute indéfinie, car elle se referme – des paroles où se réalise concrètement dans la communauté humaine, la dialectique de la reconnaissance. (Lacan 1955a, p.352)***

Ainsi, non seulement la stylisation et la parodie se fondent sur un tel mot double (et « si nous interprétons la stylisation ou la parodie comme un discours habituel dirigé uniquement vers son objet, nous ne pourrions pas comprendre l'essence de ces phénomènes ; la stylisation sera prise pour le style, la parodie pour une œuvre simplement mal écrite ») ; mais « dans la majorité des cas le dit et la réplique sont orientés vers le discours d'autrui » également : « le dit en le stylisant, la réplique en comptant avec lui, en lui répondant, en anticipant sur lui » (1929, p.243)<sup>60</sup>.

En 1953, Bakhtine développera l'argument en scindant « le discours d'autrui » : ce discours de l'autre peut être un discours particulier, émis pendant une conversation réelle (le discours d'un autre individu) ; mais il peut aussi être un discours qui n'appartient proprement à personne, et qui est généralement prononcé dans certaines circonstances dans certains groupes sociaux (un discours générique).

***Thus, the expressiveness of individual words is not inherent in the words themselves as units of language, nor does it issue directly from the meaning of these words: it is either typical generic expression or it is an echo of another's individual expression, which makes the word, as it were, representative of another's whole utterance from a particular evaluative position. (1953, p.89)***

C'est une façon de rendre explicite ce qu'il entendait par la « stylistique du genre » en 1935 (p.85) : une telle stylistique ne traite pas des « harmoniques individuelles » (*Ibid.*) prises isolément, mais de la « tonalité sociale initiale » du langage, qui les marque. Elle s'intéresse aux « dialectes sociaux, [aux] maniérismes d'un groupe, [aux] jargons professionnels, langages des genres, parler des générations, des âges, des écoles, des autorités, cercles et modes passagères, [aux] langages des journées (voire des heures) sociales, politiques (chaque jour possède sa devise, son vocabulaire, ses accents) » (1935, p.88).

En d'autres termes, ce que la stylistique traditionnelle ignore, et que la « stylistique du genre » étudie, c'est le plurilinguisme, le discours « pour autant qu'un discours, c'est ce qui détermine une forme de lien social » (Lacan 1973, p.104) :

***Le véritable milieu de l'énoncé, là où il vit et se forme, c'est le plurilinguisme dialogisé, anonyme et social comme le langage, mais concret, mais saturé de contenu, et accentué comme un énoncé individuel (Bakhtine 1935, p.96). Ainsi donc, à tout moment donné de son existence historique, le langage est complètement diversifié : c'est la coexistence incarnée des contradictions socio-idéologiques entre présent et passé, entre différentes époques du temps passé, différents groupes socio-idéologiques du temps présent, entre courants, écoles, cercles, etc. Ces « parlers » du plurilinguisme s'entrecroisent de multiples***

<sup>60</sup> « Le dit » traduit le russe *skaz*, « récit mené à la première personne dans un style souvent populaire » [Note 1, p.243, de la traductrice Isabelle Koliatcheff, qui reprend le terme français suggéré par Tzvetan Todorov].

**façons, formant des « parlars » neufs, socialement typiques. (Bakhtine 1935, p.112).**

Pour résumer, le plurilinguisme, aussi nommé hétéroglossie, reflète « une opinion multilingue sur le monde » (*Ibid.*, p.114), la vision du monde de chaque locuteur étant révélée par son « mot », son discours.

### 2.1.1.2 Créativité

La seconde façon de se démarquer de l'approche traditionnelle du langage est de montrer que même la créativité linguistique est de nature dialogique.

Se préoccuper de la créativité est en soi une nouveauté au temps de Bakhtine : jusque-là, on ne peut pas dire qu'elle ait été le souci majeur des linguistes. Et quand elle a été abordée, c'était toujours sous l'angle du langage individuel, des idiolectes. Ainsi, le philologue allemand Karl Vossler (1872-1949) par exemple, réduit « *the essence of any form of language* » à « *the spiritual creativity of the individuum* » (Bakhtine 1953, p.67), oubliant « *the internal social nature* » du discours (Bakhtine 1971b, p.136). Ce n'est donc pas une surprise si une telle approche a conduit des disciples de Vossler, comme Leo Spitzer (1887-1960), à consacrer leurs travaux à la stylistique et à la poétique traditionnelle, c'est-à-dire aux genres littéraires, où la créativité individuelle à toute latitude à s'exprimer<sup>61</sup>. En somme, la créativité considérée comme un fait social est un sujet inédit quand Bakhtine commence à écrire sur la question.

Pour être précis : c'est un sujet inédit dans les milieux académiques. Car quelques non linguistes commencent à affirmer même la nécessité d'une telle créativité, comme le fait Antoine de Saint-Exupéry en 1938 :

***Une société évoluée, et l'on cherche encore à saisir, par l'instrument d'un langage périmé, les réalités présentes. Valable ou non, on est prisonnier d'un langage et des images qu'il charrie. C'est le langage insuffisant qui se fait, peu à peu, contradictoire : ce ne sont jamais les réalités. Quand l'homme forge un concept nouveau, alors seulement il se délivre. L'opération qui fait progresser n'est pas celle qui consiste à imaginer un monde futur : comment saurons-nous tenir compte des contradictions inattendues qui naîtront demain de nos prémices, et, imposant la nécessité de synthèses nouvelles, changeront la marche de l'histoire ? Le monde futur échappe à l'analyse. L'homme progresse en forgeant un langage pour penser le monde de son temps. (Saint-Exupéry 1938, p.346)***<sup>62</sup>.

Certes, des linguistes comme Dell Hymes ont fait écho à ces préoccupations quand ils ont déclaré que « *the linguists have only interpreted language in various ways. The point, however, is to change it* » (cité par Cazden 1989, p.121). Ce point de vue les a même amenés à recentrer leurs travaux sur des concepts qui lui soient compatibles et à y consacrer toute leur carrière de chercheurs : comme Courtney B. Cazden l'explique, Hymes « *continued to call [...] for the acquisition of new communicative competencies that*

<sup>61</sup> Cette approche n'est pas l'apanage des philologistes allemands : Gaston Bachelard, dans sa *Poétique de l'espace*, brode sans retenue sur ce thème, présupposant que « l'acte poétique n'a pas de passé » (Bachelard 1957, p.1); que l'image poétique « émerge dans la conscience comme un produit direct du cœur, de l'âme » (p.2) ; que « le poète, en la nouveauté de ses images, est toujours origine de langage » (p.4).

*we all need because of a changing world* » (Cazden, *Ibid.*). Simplement, le concept de « *communicative competence* » a été élaboré par Hymes dans les années 1960, à une époque il est vrai où aucune traduction des essais de Bakhtine n'avait encore atteint le monde occidental, mais à une époque aussi où les approches traditionnelles en linguistique étaient largement remises en question, et pas seulement par (ni à la façon de) Noam Chomsky<sup>63</sup>.

Quoi qu'il en soit, l'important n'est pas d'élire le gagnant d'une compétition que Hymes lui-même refuse en reconnaissant simplement la proximité de ses vues avec celles de Bakhtine. L'important est que tous les deux soulignent la « *multiplicity of genres* »<sup>64</sup> *as an organising principle in the resources of a group* » (Hymes 1992, p.46), et que ce concept de « *speech genres* », de « genres du discours », explique comment la créativité dans une langue fonctionne socialement.

Voici l'essentiel du processus :

Si l'on songe aux domaines d'étude traditionnels définis en linguistique et en sémiologie structurale (phonologie, morphologie, syntaxe, sémantique), on concevra probablement la créativité comme la production de nouveaux mots ou de nouvelles métaphores. Cette sorte de créativité existe. On peut trouver des séries complètes de néologismes chez Rabelais ; on peut observer un usage intensif des haplogies chez Joyce ; on peut apprécier des métaphores toutes neuves chez Fauconnier. Mais en décrivant l'usage créatif du langage de cette façon, on revient à la vision individualiste. Qui plus est, on occulte presque tout l'intérêt des tentatives de ces auteurs.

Car si *Gargantua* (Rabelais 1534) était juste le lexique d'un idiolecte, si *Finnegans Wake* (Joyce 1939) était juste la production en chaîne de solécismes, si *Malaisie* (Fauconnier 1930) était juste un exercice impressionniste, appliqué à la littérature un demi-siècle après que le genre se fut démodé en peinture, qui ouvrirait encore ces livres ? Tous ces textes sont lus parce qu'ils ont un impact individuel et social. Ils présupposent, provoquent, impliquent une compréhension active, une réponse intellectuelle, qui va de la jouissance poétique à une réflexion sur le monde.

<sup>62</sup> *On pourrait voir là une reprise de Marivaux : « Le nombre des mots, ou des signes, chez chaque peuple, répond à la quantité d'idées qu'il a... S'il venait en France une génération d'hommes qui eût encore plus de finesse d'esprit qu'on n'en a jamais eu en France et ailleurs, il faudrait de nouveaux mots, de nouveaux signes pour exprimer les nouvelles idées dont cette génération serait capable : les mots que nous avons ne suffiraient pas... » (Le Cabinet du philosophe, sixième feuille, Journaux & Œuvres diverses, Garnier, cité par G. Genette, Genette 1982, p.126, note 1). Marivaux cependant, contrairement à Saint-Exupéry, est ici sur la défensive (répondant à une accusation de néologisme). Il se limite aux mots et n'embrasse pas tout le langage. Et surtout, il ne colore pas son discours d'un matérialisme-historique linguistique, plus Gramscien ou Maïakovskien que Stalinién chez Saint-Exupéry.*

<sup>63</sup> Cité ici parce qu'il est le plus mondialement connu. Cependant, dans les années 1950-1960, bien d'autres voix que la sienne se sont fait entendre. Outre que le débat était âpre entre les chomskyiens et les bloomfieldiens (dont le plus tonitruant représentant était sans doute Robert A. Hall Jr (voir Hall 1968)), un James H. Sledd n'hésitait pas à bousculer les deux camps (Sledd 1958). Mais surtout, les travaux indépendants se multipliaient, de ceux de J. L. Austin aux USA (Austin 1955) à ceux de Lucien Tesnière en France (Tesnière 1959).

<sup>64</sup> « Genre » est à entendre ici comme un ensemble de contraintes linguistiques, stylistiques et culturelles.

Aussi l'important n'est pas simplement de créer des mots nouveaux, de nouvelles phrases, des sens nouveaux. L'important n'est même pas de créer un nouveau genre. Pour Bakhtine, la créativité dans le langage consiste principalement à transformer les genres existants (socialement définis) en transférant certaines formes de l'un à l'autre. Elle consiste à regarder les genres d'un point de vue dialogique, en les faisant réagir les uns aux autres, en les amenant à se répondre mutuellement.

Ainsi, selon le savant russe, Rabelais crée en introduisant dans le roman des formes qui, avant lui, appartenaient aux genres de la satire Ménippée, des plaisanteries d'almanach, du carnaval, de la fête des fous, des farces (Bakhtine 1940). Dostoïevski lui-même, dans la perspective bakhtinienne, transfère à ses romans des formes empruntées aux satires Ménippées (Bakhtine 1961), et bien que l'érudit russe classe Joyce parmi les écrivains « bourgeois » (Bakhtine 1929, p.73)<sup>65</sup>, on pourrait montrer que *Finnegans Wake* est en partie dans la même lignée, développant, jusqu'à l'extrême, des procédés qui auparavant appartenaient à des genres allant du discours précieux aux jeux de mots vulgaires, rabaisant les premiers pour valoriser les seconds<sup>66</sup>.

Quoi qu'il en soit, le principe de base est que « *the transfer of style from one genre to another not only alters the way a style sounds, under the conditions of a genre unnatural to it, but also violates or renews the given genre* » (Bakhtine 1953, p.66).

Cette façon de rendre compte de la créativité dans le langage est pertinente, parce qu'elle ne se concentre pas sur la créativité littéraire, artistique, seule : tout genre peut être ainsi transformé jusqu'à un certain point, et non seulement les écrivains, mais aussi divers groupes sociaux, peuvent modifier un genre donné, du moins tant qu'ils n'évoluent pas dans ces « *spheres where speech genres are maximally standard by nature and where the creative aspect is almost completely lacking* » (Bakhtine 1953, p.77), mais s'attaquent aux genres conversationnels quotidiens, qui sont « *subject to free creative reformulation (like artistic genres, and some, perhaps, to a greater degree)* » (Bakhtine 1953, p.80).

Ainsi, la « stylistique sociologique » bakhtinienne est une approche plus globale, plus intégrative que n'importe quelle poétique traditionnelle, parce qu'elle en élargit le champ à des genres habituellement écartés comme « populaires », sans perdre sa capacité à analyser les productions artistiques. En n'oubliant pas la relation dialogique de l'artiste lui-même avec sa culture, et en considérant les locuteurs ordinaires comme impliqués eux aussi dans des relations dialogiques par leur maîtrise des genres, Bakhtine peut sereinement, de façon dépassionnée, étudier les deux.

### 2.1.1.3 Polyphonie

<sup>65</sup> Bakhtine cite et adhère à ce passage de Kirpotine parlant du « psychologisme déliquescent des Proust et des Joyce, qui marque le déclin et l'agonie de la littérature bourgeoise ».

<sup>66</sup> Sans oublier la promotion du lapsus au rang d'art poétique : « Qu'est-ce qui se passe dans Joyce ? Le signifiant vient truffer le signifié. C'est du fait que les signifiants s'emboîtent, se composent, se télescopent – lisez *Finnegans Wake* – que se produit quelque chose qui, comme signifié, peut paraître énigmatique, mais qui est bien ce qu'il y a de plus proche de ce que nous autres analystes, grâce au discours analytique, nous avons à lire – le lapsus. » (Lacan 1973, p.49)

Mettre en relief le plurilinguisme, l'hétéroglossie, dans une langue naturelle, et en tirer des conclusions sur la créativité, est une démarche déjà assez innovante et permet d'aborder le roman, par exemple, sous l'angle de son évolution, de ses sources d'inspiration, de ses relations à d'autres genres. Mais jusque-là, rien n'a été dit du langage dans l'œuvre même.

Certes, il n'est pas rare de rencontrer le plurilinguisme dans les textes de fiction : chaque personnage peut avoir sa propre façon de parler, reflétant son milieu social, son idéologie. Des paysans de Molière au Nucingen de Balzac, ces langages peuvent même être un trait mémorable du texte.

***La sensibilité a changé vis-à-vis du discours, de la langue, qui ont cessé d'être ce qu'ils étaient. Dans cette interaction extérieure et intérieure, chaque langue donnée, même si sa structure linguistique (phonétique, vocabulaire, morphologie) est absolument immuable, semble naître à nouveau, devient qualitativement autre pour la pensée créatrice qui y recourt. Dans ce monde activement plurilingue, entre la langue et son objet (le monde réel) s'établissent des relations tout à fait neuves, lourdes de conséquences énormes pour tous les genres achevés, formés aux époques d'une langue unique, fermée sur elle-même. A la différence des autres grands genres, le roman s'est formé et a grandi précisément dans ces conditions d'activité aiguë du plurilinguisme interne et externe. C'est son élément naturel. C'est pourquoi il a pu se placer, au plan linguistique et stylistique, à la tête du processus de développement et de renouvellement de la littérature. (Bakhtine 1941, p.449)***

Mais cela ne veut pas dire que les œuvres plurilingues sont polyphoniques. Comme Gary Saul Morson le rappelle, « *to equate polyphony with 'heteroglossia' [...] is something like equating polygamy with heterodoxy* » (Morson 1994, p.291, note 8).

La polyphonie en effet ne veut pas simplement dire que plusieurs visions incompatibles du monde (ce que Bakhtine appelle des « idéologies », avec toute la connotation politique qu'a le terme depuis l'*Ideologiekritik* de Marx<sup>67</sup> (cf Gardiner 1992, pp.6, 16 & 59)) sont exprimées par des voix différentes. Cela veut dire que la vision propre de l'auteur ne domine pas celles de ses personnages.

Or, ce n'est pas si courant. Les « idéologies » de Molière et de Balzac s'imposent en force dans leurs textes, si bien que « les personnages se rejoignent en dialoguant, dans la vision unique de l'auteur [...], sur un fond net et homogène » (Bakhtine 1929, ch.I, p.47).

Selon Mikhaïl Bakhtine, personne avant Dostoïevski n'avait atteint l'authentique polyphonie. Mais alors chez lui, l'authenticité de la polyphonie est perceptible même dans la façon dont ses lecteurs, aussi sophistiqués soient-ils, arguent avec ses héros plutôt qu'avec lui comme auteur. Ils se comportent comme si Raskolnikov, Myshkine, Stavrogine

<sup>67</sup> Non telle qu'elle apparaît dans *L'Idéologie allemande*, mais dans la 'Préface' à la *Contribution à la critique de l'économie politique*, publiée en 1859, et telle qu'elle se dessine dans le *Capital*. Car, d'une part, « The German Ideology was not published in Marx and Engels's lifetime and was in fact not generally available (in the Soviet Union or elsewhere) until the 1930's » (Gardiner 1992, p.209, n.17), mais d'autre part, « *L'Idéologie allemande* nous offre bien, après les *Manuscrits de 44*, une théorie explicite de l'idéologie, mais... elle n'est pas marxiste » (Althusser 1970, p.98).

ou Ivan Karamazov<sup>68</sup> avaient des vies propres, des pensées propres.

***On polémique avec les héros, on devient leur disciple, on essaie de développer leurs opinions en un système achevé. Le héros jouit d'une autorité idéologique et d'une parfaite indépendance ; il est perçu comme l'auteur de ses propres conceptions idéologiques à valeur absolue, et non pas comme objet de la vision artistique de Dostoïevski, couronnant un tout. (Bakhtine 1929, ch.I, p.31)***

Le constat toutefois pourrait être décourageant : s'il n'y a de polyphonie authentique que sous cette forme extrême, alors on peut se demander qui, après Dostoïevski, a bien pu écrire de vrais romans polyphoniques !

Or, en dépit du verdict de Bakhtine qui voit en Joyce un exemple du « psychologisme déliquescent de la littérature bourgeoise » (1929, p.73, cité *supra*), Julia Kristeva (1970, p.15) considère l'écrivain irlandais comme « polyphonique » également. Une qualité que se partagent aussi, selon elle, Franz Kafka ou Antonin Artaud, et qui remonte à Stéphane Mallarmé. Il est bien sûr hors de question de discuter ici ces affirmations. Mais cela oblige à poser le problème en ce qui concerne Joseph Conrad : était-il donc un auteur « monologique », ou peut-il être considéré lui aussi comme « polyphonique » ?

#### 2.1.1.4 Plurilinguisme & polyphonie chez Conrad

L'usage du plurilinguisme ne fait aucun doute chez l'écrivain britannique. Outre que l'anglais de Mr. Stein dans *Lord Jim* est aussi pittoresque que le français de Nucingen chez le Balzac de *Splendeurs et misères des courtisanes*, on a pu remarquer l'usage qui était fait dans la fiction conradienne de nombreuses langues, allant du malais (dans *Almayer's Folly* (Conrad 1895b) ; *An Outcast of the Islands* (1896b) ; *The Rescue* (1920a)) au français (dans *Lord Jim* (1900) ; *Nostromo* (1904a) ; *Victory* (1915) ; *The Arrow of Gold* (1919a) ; *The Rover* (1923a)), en passant par l'italien (*Nostromo* encore ; et *Suspense* (posthume, 1927)), l'allemand (*Victory* ; *Lord Jim*) ou l'espagnol (*Nostromo*) (Voir Maisonnat 1990, p.40).

Du reste, c'est désormais une cause entendue que Conrad est un parangon de multilinguisme : Frederick Karl, interrogé pour le téléfilm de Hajo Bergmann (Bergmann 1988), se dit « *fascinated* » par la performance littéraire de celui qui écrit dans sa troisième langue, et Borys, le fils aîné de Joseph Conrad, ne manque pas d'en ajouter une quatrième au polonais, au français et à l'anglais : « *My father had always insisted that he could only speak a few words of German, however, in this emergency, it seemed to me that he spoke at considerable length and with great fluency* » (Conrad 1970, p.97).

Il y a bien ceux qui notent les fautes de Conrad en français et en anglais, ne manquant pas, même dans le journal congolais de l'écrivain, jamais destiné à la publication (Conrad 1890a), de relever des phrases qualifiées de « *un-English* » (Curle 1926, p.168, n.2) ; il y a aussi ceux qui se moquent de l'accent étranger de Conrad parlant anglais, au point que Borys se croie tenu de préciser : « *there were those who wrote about him as having a strong foreign accent, but I consider this to be a gross overstatement* » (Conrad 1970, p.78)... juste avant de rapporter un exemple où « *iodine* »

<sup>68</sup> Respectivement dans *Crime & châtiment* (1866), *L'Idiot* (1868), *Les Possédés* (1872) et *Les Frères Karamazov* (1880).



prononcé « *uredyne* » fait croire un instant qu'un médecin a dit à Conrad « *you're dying* » (*Ibid.*, p.78-79).

Mais même ces anecdotes et ces « corrections » révèlent de la part des plus sarcastiques la reconnaissance d'une prouesse linguistique : on ne peut relever *une* phrase comme « *un-English* » que dans un texte qui est suffisamment anglais. Et l'absence de petites piques de ce genre serait plutôt inquiétante : personne ne se moque de l'anglais de Yanko Goorall dans 'Amy Foster'(Conrad 1901a), parce que cet étranger-là décidément est loin d'articuler la langue des natifs de l'endroit.

Le plurilinguisme, sous sa forme dialectale, est en tout cas établi, dans la fiction et au-delà, comme un trait typiquement conradien.

Cependant, on a aussi pu avancer que « *sophisticated critics would not think of arguing with the ideological heroes of Turgenev or Joseph Conrad* » (Morson 1994, p.91), tant il est vrai que le plurilinguisme n'implique pas la polyphonie.

Comme André Maurois le soutient à propos du capitaine MacWhirr, « son essence est de ne point penser, sa gloire de manquer d'imagination, sa force de ne contenir rien d'autre que l'action de la minute présente » (Maurois 1924, p.67). Et si Jim ne manque pas d'imagination, il n'est pas certain qu'il pense pour autant : « Il règne par toute l'œuvre de Conrad un grand silence de la raison, un mépris audacieux et grave de la persuasion logique ou oratoire » (Fernandez 1924, p.88). Pour la critique donc, si « le héros de Dostoïevski est un homme de l'idée » (Bakhtine 1929, ch.III, p.126), celui de Conrad ne l'est pas, et ses personnages pourraient souvent dire comme le narrateur de *The Arrow of Gold* : « I was really too tired to think » (Conrad 1919a, part I, ch.3, p.61).

C'est là néanmoins un jugement bien trop global pour être accepté sans plus de formalité. Les critiques qui l'émettent ont certes quelque influence dans le monde littéraire<sup>69</sup>, mais il y va d'une réputation, et les phrases citées *supra* font planer sur Conrad le grave soupçon d'anti-intellectualisme, ce qu'il ne mérite pas<sup>70</sup> : les conflits idéologiques abondent dans ses œuvres, comme le montreront les chapitres suivants. Simplement, rares y sont les *personnages* qui portent à eux seuls un discours idéologique explicite, si bien qu'on ne sait trop qui, pour Gary S. Morson, tiendrait le rôle d'« *ideological hero* » dans les œuvres de Conrad. Le « héros idéologique » reste semble-t-il l'apanage du roman russe, de Dostoïevski en particulier, auteur que Conrad n'a jamais beaucoup apprécié : « *I don't know what D[ostoievsky] stands for [n]or reveals, but I do know he is too Russian for me* » écrit-il (Conrad 1912c, p.70), bien qu'*Under Western Eyes* (Conrad 1911a) ait pu être qualifié de roman « dostoïevskien »<sup>71</sup>.

<sup>69</sup> Il ne s'agit pas ici seulement d'André Maurois. « Fernandez, jeune colosse fortuné d'origine sud-américaine, est un romancier déjà en pleine sève, un critique incisif au coup d'œil sûr : c'est lui qui, un jour, amènera André Malraux chez Gallimard », insiste Emmanuel Chadeau (Chadeau 2000, p.60).

<sup>70</sup> Sans parler de Turgenev, visé aussi par Gary S. Morson. Le personnage de Bazarov dans *Fathers and Sons* (Turgenev 1862) par exemple, a tout d'un « homme de l'idée » dostoïevskien.

<sup>71</sup> Mais il a été qualifié d'anti-dostoïevskien aussi bien : voir à ce sujet Paul Rozenberg, *Joseph Conrad, l'ombre vive* (1997, ch.8, p.121 et sq.).

Quoi qu'il en soit, aucune conclusion définitive ne saurait être tirée de telles comparaisons : il convient en effet de ne pas prendre ce qui chez Bakhtine est un exemple canonique de polyphonie pour une règle absolue : il n'y a pas que Dostoïevski dans le monde littéraire, et il n'y a sans doute pas de polyphonie que sur le mode dostoïevskien.

### 2.1.1.5 Le tout polyphonique

L'ensemble P des textes polyphoniques n'a nulle part été défini en extension par Bakhtine. Encore moins le critique russe réduit-il cette extension à un élément unique,  $P = \{\text{Dostoïevski}\}$ . Il ne suggère même pas qu'une définition en extension soit jamais possible, car il existe potentiellement une *infinité* de textes polyphoniques. Ce que Bakhtine dit, pour ne pas laisser la polyphonie dans le pas-tout<sup>72</sup> d'un infini à quoi rien ne ferait exception, c'est qu'il existe des multiplicités de voix qui ne sont pas polyphoniques. Il définit le *tout* polyphonique par sa limite externe. Il n'est donc pas inutile d'explicitier ici de quelle limite il parle, afin d'éviter les lectures trop dogmatiques.

L'insistance à propos de Dostoïevski sur « l'homme de l'idée », l'usage répété des notions de *visions du monde*, d'*idéologie*, la référence constante au groupe qui définit le *genre*, laissent entendre qu'une multiplicité de voix n'est polyphonique pour Bakhtine qu'à condition d'être l'effet d'une confrontation idéologique. Et la classification de l'émergence *historique* comme supérieure à toute autre (Bakhtine 1937, détaillé en 2.1.2.2 *infra*) semble confirmer l'interprétation selon laquelle la polyphonie est une affaire d'*idéo*-lectes, c'est-à-dire de traces, dans les énoncés, de la *Weltanschauung* de chaque locuteur<sup>73</sup>.

***For Bakhtin, it will be perceived, a voice is not just a mechanical means whereby thoughts are broadcast, it has an ideological dimension. Different voices in the novel represent and disseminate different points of view, different perspectives. (Hawthorn 1992, p.110)***

Même à ce stade cependant, il serait abusif d'en déduire que de telles « visions du monde » ne sont exprimables que par des voix clairement attribuées à des personnages : depuis les narrateurs multiples jusqu'aux conflits intérieurs, rien ne préjuge des modes infinis sur lesquels la multiplicité vocale, y compris idéologique, peut se jouer.

***For Bakhtin different voices can be isolated even in a narrator's or single character's words : when we speak, our utterances contain a range of different voices, each of which carries its own values, such that an utterance can represent a veritable war of different viewpoints and perspectives. (Hawthorn 1992, p.110)***

Mais qui plus est, si, chez Bakhtine, les multiplicités vocales *intimes*, non strictement idéologiques, audibles *en-deçà* des idiolectes, *en-deçà* même du dilemme politique intérieur, et parlant plutôt *lalangue* de la *Spaltung*, sont globalement ignorées, elles ne

<sup>72</sup> Au sens lacanien.

<sup>73</sup> Ce que Roland Barthes appelle l'engagement de « l'écriture », d'un mot trop encombré de signifiés triviaux ou pragmatiques pour être utilisé sans autre précaution : « l'écriture [...] découvre mon passé et mon choix, elle me donne une histoire, elle affiche ma situation, elle m'engage sans que j'aie à le dire » (Barthes 1953, p.23).

sont pas pour autant explicitement écartées.

Qu'elles ne fussent jamais supposées suffirait en effet à interdire de les considérer comme exclues de la polyphonie, renvoyées à l'extérieur de l'ensemble P pour lui servir de limite : une telle limite ne pouvant être qu'explicite dans la logique applicable « dès que vous avez affaire à un ensemble infini » (Lacan 1973, p.131), il *faut* que Bakhtine l'ait nommée en toutes lettres dans ses textes. Le non-dit ici ne vaudrait pas pour une négation. Mais en outre, ce que Bakhtine dit de l'émergence du sujet (voir 2.1.2 *infra*) entrouvre sa « translinguistique » sur cette « lalangue » qui oriente Lacan vers la « linguisterie » (« ce par quoi je me distingue du structuralisme » (Lacan 1973, p.129))<sup>74</sup>.

Il est vrai pourtant que, sur la place que peut occuper la polyphonie en poésie, Bakhtine tranche brutalement :

***La polysémie du symbole poétique présuppose l'unité et l'identité de la voix par rapport à lui, et sa pleine solitude dans sa parole. Dès qu'une voix étrangère, un accent étranger, un éventuel point de vue différent font irruption dans ce jeu du symbole, le plan poétique est détruit et le symbole transféré au plan de la prose. (Bakhtine 1935, p.148)***<sup>75</sup>

Tandis que pour Lacan, c'est la poésie qui parle le mieux lalangue :

***Il suffit d'écouter la poésie [...] pour que s'y fasse entendre une polyphonie et que tout discours s'avère s'aligner sur les plusieurs portées d'une partition. (Lacan 1957, p.500)***

Ce sont de telles divergences qui feraient aisément supposer l'incompatibilité de la polyphonie bakhtinienne, principalement *idéolectale*, avec la polyphonie lacanienne issue de la *Spaltung*, de la « schize » (Lacan 1949, p.96) entre le « champ du moi et celui de l'inconscient » (Lacan 1955b, p.430)<sup>76</sup>, ou même issue des « péripéties de la subjectivité, tant et si bien que le 'je' gagne et perd contre le 'moi' » (Lacan 1953, p.262).

Cependant, Bakhtine reconnaît traiter du discours poétique « au sens étroit » (Bakhtine 1935, pp.107 & 147). Mais ce n'est pas parce qu'il le définit comme figure : « le discours poétique est un trope, qui exige que l'on perçoive clairement en lui ses deux sens » (Bakhtine 1935, p.147). Sur ce point, Lacan le rejoint qui reconnaît surtout dans

<sup>74</sup> Sur la compatibilité de la « translinguistique » bakhtinienne et de la « linguisterie » lacanienne, voir Paccaud-Huguet 1999.

<sup>75</sup> « *The essay 'Discourse in the Novel' [Bakhtine 1935] was written after a conference on the novel organized by Georg Lukács at the Communist Academy in Moscow in 1934-5. In other words, this text can plausibly be read as a kind of implicit critical commentary on the sociology of the novel that Lukács was then attempting to develop, an approach which is in many ways antithetical to Bakhtin's own. Whereas Lukács sees the novel as a debased form of 'the great epic', Bakhtin was concerned to emphasize the differences between the novel and the epic in the strongest possible terms.* » (Gardiner 1992, p.205, n.6). *Ainsi le discours poétique visé ici par Bakhtine ne serait que celui qui « has been fostered by the advocates of officialdom throughout the ages » (Gardiner 1992, p.42). Il n'en reste pas moins que la formulation vise à couvrir toute forme poétique, comme distincte de la prose, et que ceci engloberait Villon autant que Malherbe, Marc Papillon de Lasphrise autant qu'Agrippa d'Aubigné !*

<sup>76</sup> La *Spaltung* freudienne décrite par Lacan comme une « refente du moi » (Lacan 1958, p.230), ou la « *Ichspaltung* ou refente du sujet » (Lacan 1960b, p.322), est admise par le psychanalyste « à la base, puisque la seule reconnaissance de l'inconscient suffit à la motiver » (Lacan 1966, p.335).

« l'étincelle poétique » une « création métaphorique » (Lacan 1957, p.504) et un usage « acrobati[que] » (*Ibid.*, p.502) de la métonymie<sup>77</sup>. Tout au plus Lacan généralise-t-il dans le discours poétique la « fonction proprement signifiante » (Lacan 1957, p.502), c'est-à-dire la subordination aux « lois du signifiant » (*Ibid.*, p.509) qui, au-delà des tropes, permettrait d'inclure aussi anagrammes, rimes ou acrostiches<sup>78</sup>.

« L'étroitesse » de Bakhtine tient-elle dans ce qu'il en induit ? « Jamais, sous aucun prétexte, on ne peut imaginer un trope (une métaphore, par exemple) déployé en deux répliques de dialogue, c'est-à-dire avec ses deux sens partagés entre deux voix différentes » (Bakhtine 1935, p.147)... car, déploierait-on un symbole en l'accentuant par exemple « de manière ironique [...], autrement dit, [en] y introdui[sant] sa propre voix » que « de ce fait, le symbole poétique [...] [serait] transféré en même temps au plan de la prose » (Bakhtine 1935, p.148).

La justification ici semble courte : il n'y a pas de « voix différentes » que séparées en répliques de dialogues ou dominées par la voix autoriale ! Les syllepse en particulier ne peuvent se lire que si le sens du trope est « partagé entre deux voix différentes » : une voix intime et une voix narrative par exemple. Ainsi, quand le Pyrrhus d'*Andromaque* dit chez Racine qu'il était « Brûlé de plus de feux que je n'en allumai », sa voix se scinde : le *je* qui mit le feu à la ville et le *je* amoureux ne se coordonnent que le temps d'un vers, mais restent deux entités distinctes sinon successives chez un sujet schizé.

Cependant, d'autres avant Bakhtine ont paru douter que ce fût encore là de la « poésie » :

***Ce n'est là, il faut en convenir, qu'une exagération ridicule, et, comme le dit Laharpe, qu'un froid abus d'esprit ; car, comme l'observe ce fameux critique, quel rapport peut-il y avoir [...] entre les feux de l'amour et l'embrasement d'une ville ? (Fontanier 1830, p.107).***

Mais la question porte sur la métaphore elle-même, sur le trope du signifiant /feu/, et non sur la syllepse. « Hippolyte, protestant de son amour à Thésée, lui dit :

***Le jour n'est pas plus pur que le fond de mon cœur et ce vers est loué par ceux***

<sup>77</sup> Les tropes chez Roman Jakobson en effet se réduisent à deux, la métonymie incluant la synecdoque.

<sup>78</sup> Lacan appelle parfois « poète » celui (comme Marcel Proust (Lacan 1958, p.219)) qui travaille sur la « fonction poétique » du « message » au sens jakobsonien, et dont la vérité de l'œuvre ne dépend d'aucune référence au monde réel (Lacan 1958, p.220, n.3). Cependant, la subordination aux « lois du signifiant » relève sans ambiguïté d'une problématique spécifique à la poésie comme distincte de la prose (laquelle se préoccupe aussi beaucoup des signifiés), et place l'argumentation lacanienne de 1957 sur le même plan que celle de Bakhtine. Aussi ne gagnerait-on rien à entendre ici métaphore et métonymie comme de simples relations, de similarité ou de contiguïté respectivement, applicables à tous les textes, même aussi peu *poétiques* que les « polars » : « *The novel of crime and detection, however twisted, displaced and subverted, depends for its coherence as a narrative on causality. The corpse in the classic whodunnit is an effect without an immediately obvious cause, or causer. The narrative consists of the process of identifying that causer, reconstructing the chain of events that led up to the effect by interpreting and fitting together various clues which are synecdoches of the total matrix of events. This kind of novel is therefore a metonymic form in Jakobson's typology, based on relationships of contiguity such as cause and effect, part and whole, rather than similarity.* » (Lodge 1995, p.155-156). Soit. Mais il n'y aurait alors rien « d'acrobatique » dans un tel usage de la métonymie, qui reste plus subordonnée aux « lois du signifié » (identification, reconstruction d'une chaîne d'événements, interprétation...) qu'à celles du signifiant.

**mêmes qui censurent le plus le[...] premier[...] » (Fontanier 1830, p.108).**

Bakhtine serait-il donc aussi normatif qu'un Fontanier ou un Dumarsais ? Bien plutôt expose-t-il ici sa théorie implicite des tropes. Tout trope est une dissimulation : l'un des deux sens est toujours partiellement recouvert par l'autre. Toute voix seconde intervenant sur un trope ne peut qu'en expliciter, soit le sens dissimulé (si « ses deux sens [sont] partagés entre deux voix différentes »... même par syllepse), soit le mécanisme (par ironie). Mais passer de la dissimulation à l'explicite, passer du trope au dicible, c'est passer de la poésie à la prose.

Or, cette théorie implicite du discours poétique comme trope et du discours prosaïque comme dicible n'est pas incompatible avec la position lacanienne. En effet, faire de lalangue ce qui « touche au réel » (Milner 1983, p.40), c'est en faire ce qui touche à l'indicible, et que seule la poésie (comme trope) peut effleurer :

***Lalangue est pas-toute : il en suit que quelque chose ne cesse pas de ne pas s'y écrire, et dans toutes les formes discursives qui ont rapport à lalangue, ce quelque chose exerce une action. [Ainsi il existe] une position qui se définit de ne pas ignorer le point de cessation, d'inlassablement y faire retour, de ne jamais consentir à le tenir pour rien – en bref, la poésie. (Milner 1978, p.38)***

Par contraste, enregistrer cette parole qui dit que « seule la politique justifie qu'il y ait des tous dicibles et qu'ils soient dicibles » (Milner 1983, p.80), c'est justifier la prose bakhtinienne et sa polyphonie souvent idéologique.

Bakhtine n'a donc pas tort de contraster poésie et prose comme le trope contraste avec le dicible. Son « étroitesse » ne vient finalement que de ce qu'il ignore le troisième terme : le *Witz*.

Si le trope en effet dissimule partiellement, il pointe aussi très nettement vers ce qui ne se dit pas. Ainsi, si l'on ne peut pas explicitement traiter deux parvenus de voleurs, la métaphore qui recouvrirait un signifiant (celui de leurs noms propres) avec un autre (celui des deux larrons crucifiés de part et d'autre du Christ) serait encore trop agressive, parce que trop positivement assertive. Le *Witz* en revanche, le mot d'esprit, se refuse à dire même le trope, et pointe vers son absence : montrer l'espace vide *entre* les deux portraits des parvenus et dire qu'on *n'y voit pas* le Christ (Freud 1905, p.644), c'est ne plus même effleurer l'indicible, c'est s'en séparer par l'écran d'un trope passé sous silence. De la prose (à teneur alors clairement « idéologique ») qui accuserait crânement les parvenus, au trope des larrons crucifiés, il y avait une dissimulation, certes, mais encore une transparence. Du trope au *Witz*, il n'y a plus que préterition, sinon dénégation. Aussi faut-il franchir « à rebours » (Lacan 1957, p.505) le passage de l'un à l'autre pour y retrouver le sens.

A s'arrêter au trope en poésie, comme le fait Bakhtine, on n'en retient que la dissimulation bloquant la polyphonie. A le penser dans son rapport au *Witz*, comme le fait Lacan, on en voit au contraire tout ce qu'il parvient à dire que le *Witz* n'oserait pas. Le trope poétique pour Bakhtine est une affaire de « langage indubitable » (Bakhtine 1935, p.108), que la polyphonie menace de ruine. Le trope poétique pour Lacan est un espace pour lalangue, un resserrement sur l'indicible que le *Witz* tient trop lâche. La polyphonie explicite, dialoguée (lourdement, avec son trope « déployé en deux répliques de dialogue » (Bakhtine 1935, p.147, cité *supra*), et non subtilement dialogisée), y est

impossible pour le premier<sup>79</sup>. La polyphonie intime des multiples voix *schizées* s'y entend plus clairement qu'ailleurs pour le deuxième. En excluant de la poésie la polyphonie dialoguée, Bakhtine ne dit rien contre Lacan. En écoutant dans la poésie la polyphonie intime, Lacan ne prétend pas y trouver de dialogue explicite. Les accentuations du mot « polyphonie » sont si différentes entre Bakhtine et Lacan qu'il y aurait contresens à en déduire un refus, des idéologies chez l'un, de la langue chez l'autre : les deux théoriciens se croisent sans se voir.

C'en est au point qu'il faut prendre avec caution toute tentative visant à élargir les définitions bakhtiniennes. La proposition de Jay L. Lemke, qui invite à traduire par « *ideational* » ce que Bakhtine qualifie de « *ideological* » (Lemke 1998, p.34), est un glissement risqué. La translinguistique bakhtinienne s'occupe certes de *sujets* autant que de genres, d'hommes « *in the process of becoming* » (Bakhtine 1937, p.19) autant que de visions du monde, mais c'est en la développant par des apports qui lui sont extérieurs plus qu'en l'étirant pour lui faire tout recouvrir qu'on parviendra à remplir les espaces qu'elle laisse vides.

Quoi qu'il en soit, ce n'est pas l'origine (intime, idéologique, générique) des voix qui garantit ou compromet la polyphonie. Une multiplicité de voix reste « monologique » si, et seulement si, ces voix sont hiérarchisées, c'est-à-dire si l'une d'elles domine les autres. C'est ce qui a été vu *supra* (2.1.1.3), c'est ce sur quoi il convient d'insister ici, car c'est là la seule limite externe que Bakhtine reconnaît pour construire le tout polyphonique.

Or, cela laisse ouvertes bien des possibilités, et rien ne dit que la polyphonie conradienne dût partager de quelconques propriétés avec la polyphonie dostoïevskienne, hormis ce qui les définit toutes deux comme polyphonies : l'absence de voix dominante dans une multiplicité audible. Loin d'être écartée, la question de la polyphonie chez Conrad appelle donc à une analyse plus approfondie dans les chapitres à venir.

## 2.1.2 Le devenir de l'homme

Auparavant, pour couvrir plus complètement le champ ouvert par la problématique polyphonique, il faut, comme il vient d'être vu, clarifier le problème de l'émergence, qui se pose très tôt, bien que de façon sommaire d'abord, chez Bakhtine.

Le premier article publié par le critique russe « *appeared in the miscellany [...] The Day of Art [on] September 13, 1919* » (Liapunov 1990a, p.2). Certes, il a pu être déconsidéré parce qu'il s'appuie « *too heavily on Neo-Kantian concepts and terminology* » (Holquist 1990b, p.xii), et plus spécifiquement parce qu'il rappelle « *Cohen's*<sup>80</sup> *lust for*

<sup>79</sup> Ainsi Bakhtine implique-t-il qu'un 'Debat du cuer et du corps de Villon' (Villon 1461) n'est plus de la poésie « au sens étroit ». Certes, ce texte ne fonde pas son dialogue sur les deux sens dissociés d'un même trope. Les deux voix de cette *Spaltung* villonnesque se fondent *chacune* sur un trope complet : le 'cuer' est au surmoi freudien ce que le 'corps' est au moi, et chacune de ces deux instances énonce une idéologie (l'idéologie chrétienne du 'cuer' rappelle ce que « Salmon écrit en son rolet » (Villon 1461, v.35), c'est-à-dire que « l'homme de bien dominera les astres » (*Livre de la Sagesse*, 8, 17-19) ; l'idéologie païenne du 'corps' accuse le destin sous la forme d'un Saturne qui, « Quant [il] me feist mon fardelet, / Ces maux y meist » (Villon 1461, vv.32-33)). Mais cette multiplicité de voix dont aucune ne domine (à la différence des 'débats' traditionnels où la vertu triomphe toujours) s'en tient au *dicible*, et ressortit *de facto* autant à la « prose » qu'une pièce versifiée de Donneau de Visé ou de Corneille.

*unity* » (Holquist 1990b, p.xvi). Mais l'intéressant est de voir que son souci principal n'est pas directement la littérature ou le langage : c'est la relation entre les êtres parlants et la culture.

### 2.1.2.1 Le décentrement du sujet

En effet, si Bakhtine partage « *Cohen's lust for unity* », il observe avant tout que les humains ne sont pas tellement « unifiés ». Si « *the three domains of human culture – science, art, and life – gain unity only in the individual person who integrates them into his own unity* » (Bakhtine 1919, p.1), trop souvent, « *when a human being is in art, he is not in life, and conversely. There is no unity between them and no inner interpenetration within the unity of an individual person* » (*Ibid.*).

En somme, Bakhtine reconnaît d'emblée que le sujet est divisé, déchiré entre au moins deux « domaines » culturels. Certes, cette division est très loin de la *Spaltung* freudienne, mais l'absence d'unité est l'un des fondements du travail futur de Bakhtine, et « décentre » le sujet dans une amorce de révolution copernicienne.

Dans ces *juvenilia* que sont ses réflexions de 1919, la division cependant semble encore pouvoir être résolue par une certaine « *answerability* ».

***Art [...] is in no way bound to answer for life [...], but what guarantees the inner connexion of the constituent elements of a person [is] only the unity of answerability (Bakhtine 1919, p.1).***

Cela signifie néanmoins, en d'autres termes, que, aussi tâtonnante et vague qu'elle soit dans ces années initiales, la pensée de Bakhtine tourne déjà autour de trois notions :

La première est une sorte de dialogisme entre la vie et l'art : une « *answerability* » de 1. celui-ci pour celle-là, et vice-versa.

Mais ce dialogisme n'est pas un idéal, un but en soi. Le but réel est « l'unité » 2. individuelle (deuxième notion), obtenue grâce à cette « *answerability* ».

Enfin, puisque ni l'unité ni le dialogisme ne sont donnés dès le départ, puisque « art 3. and life are not one », « they must become united in myself – in the unity of my *answerability* ». La cause du manque fréquent d'unité est identifiée : « It is certainly easier to create without answering for life, and easier to live without consideration for art » (Bakhtine 1919, p.2). Mais il est alors possible d'atteindre une unité (culturelle) pleine, si les individus « become answerable through and through ».

La formulation est, certes, sans nuance, voire totalitaire, mais l'important est de remarquer que c'est finalement le devenir (culturel) de l'homme qui est le cœur du problème.

### 2.1.2.2 L'homme et son *devenir*

***« The Russian here is stanovlenie [...]. It is closer to the German das Werden (becoming) : the process of development that is never complete in the life course of an individual. It is Bakhtin's way of insisting that identity is never complete but***

<sup>80</sup> Hermann Cohen (1844-1918). Il enseigna à l'université de Marburg.

***always in process. » (Liapunov 1990b, note 4 à Bakhtine 1937, p.55).***

L'idée de CT a HOB L EhbE, de devenir, d'émergence, garde donc chez Bakhtine un caractère de tension vers l'avenir, d'évolution<sup>81</sup>, et se distingue ainsi de l'émergence lacanienne sur laquelle il faudra revenir. Cette notion de « devenir » n'en est pas moins centrale, puisqu'elle constitue de fait le premier critère grâce auquel Bakhtine distingua les grands genres littéraires.

Dans les années 1936-1937, il observe à propos du roman sophiste et des « épreuves » qu'y subissent les héros, que « *the static, immutable nature of their characters and their abstract ideality preclude any emergence or development* » (Bakhtine 1937, p.12). Et, bien que la nature des épreuves évolue avec les premières hagiographies chrétiennes, dans leur genre non plus « *there is no movement, no quality of emergence in the ideal itself* » (Bakhtine 1937, p.13). En fait,

***The permanence and immobility of the hero are prerequisite to novelistic movement. An analysis of typical novel plots shows that they presuppose a ready-made, unchanging hero; they presuppose the hero's static unity. Movement in the fate and life in this ready-made hero constitute the content of the plot; but the character of the man himself, his change and emergence do not become the plot. (Bakhtine 1937, p.21).***

Bakhtine est si insatisfait du manque d'émergence en littérature que ses essais sur le sujet ne sont finalement rien d'autre qu'une quête effrénée pour des romans où « [l]e personnage [soit] présenté non comme tout fait et immuable, mais comme un être qui évolue, se transforme, qui est éduqué par la vie » (Bakhtine 1941, p.447).

***Along with th[e] predominant, mass type, there is another incomparably rarer type of novel that provide an image of man in the process of becoming. As opposed to a static unity, here one finds a dynamic unity in the hero's image. The hero himself, his character, becomes a variable in the formula of this type of novel. Changes in the hero himself acquire plot significance, and thus the entire plot of the novel is reinterpreted and reconstructed. (Bakhtine 1937, p.21).***

Bien sûr, seul le roman grec, dans lequel manque même la croissance biologique élémentaire, rend le devenir de l'homme absolument impossible. Même l'idylle, qui inclut « *man's path from childhood through youth and maturity to old age* » (Bakhtine 1937, p.22), montre une sorte de devenir, « *cyclical in nature, repeating itself in each life* ». De même, le cheminement de l'homme « *from youthful idealism and fantasies to mature sobriety and practicality* » est un devenir cyclique (*Ibid.*). Mais celui-ci apparaît limité si on le compare avec le devenir biographique (non répétable, non cyclique), qui à son tour a une vision étroite comparé à « *the didactic-pedagogical novel* ».

Le problème est que, dans tous ces romans,

***man emerged, but the world itself did not. On the contrary, the world was an immobile orientation point for developing man. Man's emergence was his private***

<sup>81</sup> Tandis que, comme auxiliaire, le verbe allemand *werden* sert à former le futur, mais aussi le passif. Il n'exclut donc pas la *dustuchia*, l'émergence « *tychique*, dirai-je – du mot *tuché* » (Lacan 1964, p.82) : « *werden*, devenir, c'est-à-dire non pas survenir, ni même advenir, mais venir au jour de ce lieu même [le *Wo* de « *Wo Es war, soll Ich werden* » énoncé par Freud « en la 31<sup>e</sup> de ses *Neue Vorlesungen* »] en tant qu'il est lieu d'être » (Lacan 1955b, p.414).



### ***affair, as it were, and the results of this emergence were also private and biographical in nature. (Bakhtine 1937, p.23)***

Ainsi, ce que Bakhtine cherche vraiment sont des romans où « *man's emergence is accomplished in real historical time* », où « *man's individual emergence is inseparably linked to historical emergence* »<sup>82</sup>.

Ceci explique qu'il écarte Joyce comme « bourgeois ». Si les romans de l'écrivain irlandais en effet offrent une sorte de « *dynamic unity in the hero's image* » (Bakhtine 1937, p.21) parce qu'ils sont « situé[s] sur cette brèche du 'moi' » dont parle Julia Kristeva (1970, p.15), la présence en eux d'un devenir pleinement historique peut être débattue. Chez Joyce, « *man's emergence* » semble plutôt être « *his private affair* ».

Mais alors, Bakhtine écarterait-il Conrad également ? La spéculation est ouverte, car Lord Jim ou Nostromo sont indubitablement « *a variable in the formula* » des romans de Conrad, et il ne fait pas de doute non plus que l'émergence d'Almayer « *is accomplished in real historical time* » : le héros (?) conradien a vraiment « *a plot significance* »...

Il est bien sûr trop tôt pour avancer la moindre hypothèse. Mais ce que l'on croit savoir des personnages majeurs chez Conrad montre en tout cas que cette question aussi devra être examinée de près dans les chapitres suivants.

### **2.1.2.3 Une émergence non bakhtinienne**

La question de l'émergence chez Conrad devra être examinée d'autant plus près que toute émergence n'est pas une *stanovlenie*. Tout ne se pose pas en termes de « devenir », c'est-à-dire de ligne temporelle extrapolable. Outre les extrapolations, il existe aussi des *aléapolations*, des ramifications, des points sur la ligne du temps d'où partent plusieurs branches, où s'ouvre un éventail de possibilités futures : ce que Gary Saul Morson appelle le *sideshadowing* (Morson 1994). Le choix d'une branche pour passer au-delà de ce point nodal est affaire de contingence plus que de détermination. Une fois franchi, le nœud temporel semble n'avoir pas existé et une ligne sans rupture peut se redessiner : l'émergence redevient évolution sans heurt, par une opération de *backshadowing* comme en décrit Michael André Bernstein (Bernstein 1994). Mais le point nodal a pourtant causé un flottement quant à l'avenir du sujet qui le rencontre.

Le nœud temporel, c'est pour lui cet « intervalle de temps où les dés tourbillonnent, avant de retomber » (Milner 1995, p.63). Or, c'est précisément à cet intervalle de temps que « la doctrine [induite des écrits de Lacan] a donné un nom : émergence du sujet, lequel n'est pas le lanceur (le lanceur n'existe pas), mais les dés eux-mêmes tant qu'ils sont en suspension » (*Ibid.*). C'est pour cette raison que le terme « *aléa-polation* » est introduit ici. Mais ce n'est là qu'une variante pour « l'émergence » au sens lacanien, laquelle est distincte, sans lui être incompatible, de l'émergence bakhtinienne<sup>83</sup>.

<sup>82</sup> Il trouve ce type d'émergence dans les œuvres de Rabelais, de Grimmelshausen ou de Goethe, « *in such novels as Gargantua and Pantagruel, Simplicissimus, and Wilhelm Meister* » (*Ibid.*).

<sup>83</sup> « *Bakhtin omitted what may be the most important method [...] to convey a sense of real alternatives : sideshadowing* » (Morson 1994, p.113).

Or, les oscillations des personnages étant le plus souvent le fondement même de l'intrigue conradienne, il est fort probable que la notion bakhtinienne de *stanovlenie* ne soit pas la seule pertinente. L'aléapolation peut tout autant être le mode par lequel le sujet émerge chez Conrad.

#### 2.1.2.4 L'inachèvement (HE3 a ВЕРШĖННОСТb)

L'insistance sur le devenir, l'émergence et le développement conduit en tout cas Bakhtine à mettre l'accent sur les aspects inachevés de l'existence, de l'art, et même du langage.

***Everything that already exists exists without justification: it has dared, as it were, to become already determinate and to abide (obstinately) in this determinateness within a world, the whole of which is yet-to-be in respect of its meaning and justification – like a word that seeks to become totally determined within a sentence we have not yet finished saying and thinking through to the end. (Bakhtine 1923, p.133)***

Dans la monographie de Bakhtine sur Dostoïevski par exemple, l'inachèvement (décliné en termes variés comme « inachevé(e) » ou « inachevable », comme « non fermé(e) » ou « non parachevant(e) ») ne cesse d'être mentionné.

C'est le cas à propos du héros : « la vision de l'auteur est centrée sur la conscience de soi du héros, sur son inachèvement, sur l'absence de solution » (Bakhtine 1929, ch.II, p.87 *(et passim)*). C'est le cas à propos de l'idée : « chez Dostoïevski, un homme surmonte sa 'réité' et devient 'l'homme dans l'homme' seulement en pénétrant dans la sphère désintéressée et inachevable de l'idée » (Bakhtine 1929, ch.III, p.127 *(et passim)*).

L'inachèvement définit même le genre du roman en le reliant à la satire Ménippée, dans laquelle « les rêveries, les songes, les folies détruisent l'unité épique et tragique de l'homme et de son destin, découvrent en lui un homme différent, des possibilités d'une autre vie. Le personnage perd son achèvement, son monisme » (Bakhtine 1961, p.163 *(et passim)*).

Ce même inachèvement est le point capital dans les essais sur Rabelais et Gogol, qui utilisent tous deux le grotesque, où

***le mouvement cesse d'être celui de formes toutes prêtes – végétales ou animales – dans un univers lui aussi tout prêt et stable ; il se métamorphose en mouvement interne de l'existence même et s'exprime dans la transmutation de certaines formes en d'autres, dans l'éternel inachèvement de l'existence. (Bakhtine 1940, p.32)***

Par conséquent, « l'entité du monde gogolien », par exemple, « se présente radicalement comme n'étant ni close, ni se suffisant à elle-même » (Bakhtine 1970, p.487).

Inutile d'insister outre mesure : inachèvement, devenir, quête de l'unité, sont les avatars d'une même préoccupation. Il doit être clair désormais que, si le dialogisme est l'outil méthodologique principal pour Bakhtine, dans l'ensemble ses « *essays are unified by one theme in various stages of its development [ : t]he unity of the emerging (developing) idea* » (Bakhtine 1971b, p.155).

#### 2.1.2.5 Un humanisme

Mais les idées sont inséparables des esprits humains. Par conséquent, l'intérêt philosophique principal de toutes ces questions pour Bakhtine se condense dans l'interrogation première (chronologiquement) et ultime sur l'homme dans son développement, son devenir : l'approche bakhtinienne est fondamentalement un humanisme.

Certes, comme Julia Kristeva (1970, p.16) le souligne, Bakhtine n'est pas « Sartre avant la lettre », un précurseur du philosophe français, parce que son humanisme n'est pas pleinement existentialiste.

Néanmoins, des investigations prenant les thèses bakhtiniennes pour point de départ ont toutes chances de pouvoir profiter des développements récents dans les sciences humaines, parce que la problématique du savant russe leur est compatible selon toute apparence, ou du moins se place sur un terrain favorable à une « relation dialogique » avec elles.

## 2.2 Dialogisme chronotopique

C'est l'émergence en tout cas qui permet de mieux comprendre ce que Bakhtine entend par chronotope.

### 2.2.1 Chronotopes et devenir

---

Dans les années 1936 à 1938, Bakhtine a abordé à plusieurs reprises le problème des genres littéraires. Par « problème » nous n'entendons pas : « Que définir ? ». Le roman sophiste, la biographie antique, l'idylle, etc., sont ainsi nommés dès le début. Le « problème » est : « Comment définir ces genres ? », quels critères utiliser ?

Dès 1936-1937, les « *five types of novel* » énumérés par Bakhtine d'après le degré d'émergence que l'on peut y trouver, sont cohérents avec son onomastique. Certes, le roman sophiste représente le degré zéro du devenir, et comme tel, compte peu dans cette typologie. Mais l'idylle en est bien le premier grand genre, le roman éducatif en est le deuxième, l'(auto-)biographie en est le troisième et le roman didactique-pédagogique en est le quatrième. Le cinquième « type de roman » est plus une lignée qu'un genre : les avatars du roman ménippéen s'étendent du grotesque de Rabelais à la polyphonie de Dostoïevski. Mais dans l'ensemble, le classement est définitivement établi.

Ce qui change en 1938, c'est seulement que le roman sophiste, l'idylle, la biographie, etc., ne sont plus définis par leur degré d'émergence mais par leurs chronotopes spécifiques. Car pour le reste, les frontières entre ces genres sont les mêmes, comme si chaque degré d'émergence produisait aussi un chronotope spécifique (ou inversement). Il se pourrait donc que ce ne soit pas un hasard si le mot « chronotope » apparaît précisément en 1936, quand l'usage du concept de devenir devient extensif. On suspecte les deux notions de s'interpénétrer.

En effet, il n'est pas vraiment surprenant de constater qu'au degré zéro du devenir

correspond le degré zéro du temps (absence de durée mesurable, pas d'autres marqueurs de temps que « soudain » et ses variantes) et le degré zéro de l'espace (lieux abstraits et non identifiables), comme c'est le cas dans le roman grec : si un héros ne change pas, le temps et l'espace peuvent bien être infinis, le résultat, ou l'absence de résultat, seront les mêmes.

A l'autre extrémité, il était tout aussi prévisible que le plus haut degré du devenir (historique aussi bien qu'individuel) demande une localisation précise dans le temps et l'espace. Là où l'histoire est en jeu, la période et le lieu prennent une importance capitale. Par exemple,

***in Goethe's world there are no events, plots, or temporal motifs that are not related in an essential way to the particular spatial place of their occurrence, that could occur anywhere or nowhere ('eternal' plots and motifs). Everything in this world is a time-space, a true chronotope. (Bakhtine 1937, p.42)***

De même, le devenir collectif populaire prend place dans un temps de croissance enraciné dans un sol productif concret (voir Bakhtine 1938 sur Rabelais et le folklore). Toute émergence, quel que soit son degré, doit avoir lieu quelque part, à un certain moment, et tout chronotope, au-delà du degré zéro, implique une évolution : la forme du devenir impose une forme de chronotope, et vice-versa.

La conséquence pratique de tout ceci, c'est qu'étudier un chronotope ne signifie pas décrire le temps et l'espace uniquement. Cela impose de prêter également attention au devenir humain.

## 2.2.2 Chronotopes et dialogisme

---

Les chronotopes, en tant qu'idéologies, que visions du monde, sont nécessairement dialogiques. Franchissons le pas, et avançons aussi que le dialogisme est nécessairement chronotopique.

En effet, ce qui s'oppose ou se confronte dialogiquement pour Bakhtine, ce sont des « *utterances* », des énoncés. Mais, qu'il l'exprime explicitement ou qu'il le laisse deviner par sa relation avec un genre donné, un énoncé révèle toujours une vision du monde, de l'homme, de l'espace-temps, et une position de sujet. Tout énoncé complet, au sens bakhtinien, se réfère à un chronotope.

Ceci n'est surprenant que si on garde à l'esprit les chronotopes généraux utilisés par Bakhtine pour son « *historical typology of the novel* » (comme il intitule l'essai de 1937). Dans cette perspective, comment les héros de Dostoïevski pourraient-ils exprimer chacun un chronotope si, non seulement le roman où ils apparaissent, mais toute la production de Dostoïevski, sont gouvernés par un « champ de possibilités » (pour reprendre la description des chronotopes que donne Gary Saul Morson (Morson 1994, p.106)) ménippéen ? Les chronotopes dans ce cas ne paraissent pas assez discriminants pour rendre compte du dialogisme dans un texte singulier !

Seulement, ce point de vue ignorerait de façon grossière ce sur quoi Bakhtine a pourtant insisté :

Nous ne parlons ici que des grands chronotopes fondamentaux, qui englobent tout. Mais chacun d'eux peut inclure une quantité illimitée de chronotopes mineurs, et chaque thème peut avoir son chronotope propre, comme nous l'avons déjà dit.

Dans les limites d'une seule œuvre et de l'art d'un seul auteur, nous observons quantité de chronotopes, et leurs interférences, complexes, spécifiques de l'œuvre et de l'auteur ; il arrive, au surplus, que l'un de ces chronotopes recouvre tout, ou prédomine. (Ce sont ceux que nous avons analysé ici en priorité.) [Mais] ils peuvent [aussi] s'imbriquer l'un dans l'autre, coexister, s'entrelacer, se succéder, se juxtaposer, ou se trouver dans des relations réciproques plus compliquées. Le caractère général de ces interrelations apparaît comme *dialogique* (au sens large de ce terme). Or, ce dialogue [...] entre dans le monde de l'auteur, de l'exécutant, et dans celui des auditeurs et des lecteurs, mondes chronotopiques, eux aussi. (Bakhtine 1973, p.392-393)

Il est donc clair que tout « dialogue » prend de fait une dimension chronotopique, tout comme il est clair que les chronotopes entrent mutuellement en relation dialogique : étudier l'un, c'est tenir compte des autres. Il n'y a pas d'énoncé qui ne soit pas chronotopique. Bakhtine définit ici le « pas-tout » à partir duquel il entend travailler.

### 2.2.3 Les chronotopes incluent aussi l'espace !

---

Encore faut-il, pour ne pas réduire la portée du concept, insister sur un dernier point, évident mais souvent négligé : les chronotopes n'ont pas affaire qu'au temps, ils s'ancrent dans l'espace également.

Il faut y revenir, car de nombreux essais inspirés de Bakhtine mériteraient le même reproche de la part du maître : « on a surtout analysé les relations temporelles en les séparant des relations spatiales, qui leurs sont obligatoirement liées » (Bakhtine 1973, p.398).

Ceci peut être dû à une lecture trop étroite de phrases comme : « c'est le temps qui apparaît comme principe dominant des œuvres littéraires » (Bakhtine 1938, p.238) ; ou « nous concentrerons notre attention sur le problème du temps (principe premier du chronotope) » (*Ibid.*, p.239).

Mais de plus amples lectures ne peuvent laisser aucun doute.

***The main features of [Goethe's] visualization are the merging of time (past with present), the fullness and clarity of the visibility of the time in space, the inseparability of the time of an event from the specific place of its occurrence (Localität und Geschichte). (Bakhtine 1937, p.41)***

De même, dans l'idylle, le chronotope général se caractérise par ***l'adhésion organique, l'attachement d'une existence et de ses événements à un lieu – le pays d'origine – avec tous ses recoins, ses montagnes, vallées, prairies, rivières et forêts natales, la maison natale. La vie idyllique et ses péripéties sont indétachables de ce 'coin' concrètement situé dans l'espace, où vécurent pères et ancêtres, où vivront enfants et petits-enfants. (Bakhtine 1938, p.367)***

De plus, les problèmes que Bakhtine regrette de laisser de côté, notamment les questions de genèse<sup>84</sup>, ne peuvent être abordés que par l'étude du traitement de

l'espace chez un auteur, et non par l'étude de son traitement du temps <sup>85</sup> .

## 2.3 Le signe chez Bakhtine

Le chronotope bakhtinien offre donc un dispositif théorique assez complet pour l'étude d'œuvres littéraires, se fondant sur des concepts qui se laissent facilement élargir à mesure que les sciences humaines se développent. Seule parmi ces dernières, la linguistique reste incompatible avec cette approche :

***Linguistics deals with the text, but not with the work. What it says about the work is smuggled in, and does not follow from purely linguistic analysis. (Bakhtine 1971a, p.123)***

### 2.3.1 Le signe comme production

---

Mais ce que Bakhtine refuse en ignorant le plus souvent le signe et en s'opposant à la sémiotique, c'est seulement le « monomorphisme vraisemblabilisant » dont parle Julia Kristeva :

***Le Moyen Age – époque du symbole – était l'époque sémiotique par excellence : tout élément signifiait par rapport à un autre sous la domination unifiante du 'signifié transcendantal' (Dieu) ; tout était vraisemblable puisque sémiotiquement dérivable dans un système monolithique. La Renaissance amena le signe double (référent-representamen, signifiant-signifié), rendant tout élément vraisemblable (pourvu de sens) à la seule condition d'être mis ensemble avec ce qu'il redouble, mime, représente, c'est-à-dire à la seule condition d'identifier une parole (un artifice) avec un réel (une vérité syntaxique ou sémantique). (Kristeva 1967, p.183)***

C'est au contraire la *productivité* (marxienne, mais mallarméenne ou rousselfienne aussi bien), marquant « la troisième époque » culturelle (Kristeva, *ibid.*), que Bakhtine essaie de penser dans le polymorphisme des « plurilinguismes », de la « polyphonie », du « dialogisme », de « l'émergence », de l'infini des variations chronotopiques, de la non dualité du signe, ou de la non dualité des catégories (le grotesque nie la dualité vie/mort, haut/bas...). Pour oser le *signe*, il faudrait donc qu'il eût accès à autre chose qu'au concept médiévo-dualo-saussurien ainsi dénommé. Il faudrait qu'il connût le signe selon Charles Sanders Peirce. Il faudrait qu'il entendît « signe » dans son sens « paragrammatique » (Kristeva 1966b), anaphorique, et dialogique par ses « interprétants », non arbitraire mais consensuellement contingent. Alors Bakhtine et la sémiotique phénoménologique dont le présent chapitre tente de dégager les fondements se fussent mutuellement reconnus, et l'approche chronotopique ne se fût pas fermée à

<sup>84</sup> « Nous laisserons de côté presque tous les problèmes d'ordre historique et génétique. » (Bakhtine 1938, p.239). « [L'analyse] de l'œuvre de Rabelais nous contraint de renoncer à tous les problèmes relatifs à sa genèse » (Bakhtine 1938, p.313).

<sup>85</sup> C'est du moins ce qui apparaît dans le cas d'un auteur « pour la jeunesse » comme Georges Bayard, ainsi que je l'ai montré ailleurs (Tourchon 2002).

une science humaine elle aussi en devenir :

***La science de cette productivité [du signe] est à faire à partir de la sémiotique, mais non uniquement avec elle (si l'on veut éviter le miniaturisme décoratif du Moyen Age), plutôt à travers elle en tant qu'appareil, non en tant que système fixe. En tout cas, dans cet univers de productivité translinguistique, il n'y a pas place pour le vraisemblable : il reste en dehors, monopole provincial d'une société d'information et de consommation. (Kristeva 1967, p.184)***

### 2.3.2 L'objection de l'icône

Selon Susan Stewart cependant, Bakhtine eût rejeté même la sémiotique peircéenne, parce que :

***Peirce's theory of iconicity assumes an actual physical referent to which the sign-vehicle corresponds. In contrast, Bakhtin clearly distinguishes between the mechanistic and pragmatic functions of signals and the cultural or 'polyvocal' functions of signs : 'The process of understanding is on no account to be confused with the process of recognition' (Stewart 1986, p.47).***

Notons tout d'abord que la citation utilisée sur « *understanding* » versus « *recognition* » n'est pas de Bakhtine, mais de Voloshinov (1929, p.68), bien que Susan Stewart semble adhérer à la théorie selon laquelle Bakhtine aurait écrit tous les textes de son « Cercle » :

***The powerful critique of 'language' offered in Marxism and the Philosophy of Language [Voloshinov 1929] is supplemented throughout the rest of his [= Bakhtin's] works (Ibid., p.46).***

Peu importe au demeurant : l'iconicité peircéenne est-elle incompatible avec le signe, le « mot », bakhtinien (Bakhtine 1929) ? Ni Bakhtine, ni Voloshinov, ni Peirce, ni Umberto Eco, ne s'occupent de « (i) la nature iconique de la perception, (ii) la nature fondamentalement iconique de la connaissance en général » (Eco 1997b, p.347) : « Je tiens le point (i) pour acquis, sans même le discuter, [et] je ne me compromets guère sur le point (ii) » (Ibid., p.348).

Ce qui compte, c'est le point (iii) : « La nature des signes dits iconiques, c'est-à-dire des signes que Peirce appelait des *hypoicônes* » (Eco 1997b, p.347). Peirce n'a jamais dit que tout signe était iconique, et il n'a jamais « confondu l'iconisme (en tant que moment perceptif) avec les *hypoicônes* » (Eco 1997b, p.351) :

***Si, par icône, on entendait un 'signe iconique' (et donc pour Peirce une hypoicône, dont il n'a jamais nié la composante 'symbolique', c'est-à-dire largement conventionnelle), dire qu'il avait les propriétés de l'objet représenté apparaissait comme une façon de mettre les signes dans un rapport direct (et naïf) avec les objets auxquels ils se référaient, en perdant de vue les médiations culturelles auxquelles ils étaient subordonnés (pour le dire en un mot, en traitant comme Firstness [comme Objets Dynamiques] des phénomènes de Thirdness [des Objets Immédiats, déjà pris dans le processus interprétatif]). [...] Le présupposé presque indiscuté selon lequel les hypoicônes renvoient à leur objet par 'ressemblance originelle', sans la médiation d'un contenu, était une façon de faire pour réintroduire dans les sémiotiques visuelles ce fil direct entre signe et référent qui, avec une brutalité peut-être chirurgicale, avait été extirpé des***

**sémiotiques du langage verbal (Eco 1997b, p.351-352) <sup>86</sup> .**

Le cas particulier des hypoicônes ne peut donc être retenu comme preuve d'incompatibilité de la sémiotique peircéenne avec le « mot » bakhtinien : les problématiques en sont par trop disjointes.

### 2.3.3 Bakhtine phénoménologue

---

Une autre objection pourrait viser la désignation même d'une sémiotique Peircéo-Lacano-Bakhtinienne comme *phénoménologique*.

Que Charles Sanders Peirce fût phénoménologue ne fait pas vraiment débat. Son Objet Dynamique <sup>87</sup> (inaccessible, inconnaissable), qui permet néanmoins le percept, lequel conduit à l'Objet Immédiat (déjà pris dans le processus interprétatif), ne sont pas chez lui une façon de présenter le « temps logique » qui se décompose en « instant du regard », « temps pour comprendre » et « moment de conclure » (Lacan 1945), car le temps logique commence au percept et ne suppose rien en amont.

Poser un Objet Dynamique, c'est là le geste phénoménologique type : c'est ne pas ignorer le Réel sous prétexte qu'on n'en peut rien connaître <sup>88</sup> .

Or, ce Réel inconnaissable est aussi celui de Lacan, qui ne se fait pas faute de se déclarer ouvertement phénoménologue, parlant d'une « analyse phénoménologique » (Lacan 1936, p.75 & 1946, p.163), ou procédant « selon la méthode phénoménologique

<sup>86</sup> Umberto Eco parle de « (i) la natura iconica della percezione, (ii) la natura fondamentale iconica della conoscenza in generale, e (iii) la natura dei segni cosiddetti iconici, in altri termini di quelli che Peirce chiamava [...] le ipoicone », ajoute « io dia per scontato, senza discuterlo, il punto (i), non mi comprometta sul punto (ii) » (Eco 1997a, p.297), et conclut que Peirce n'a jamais confondu « l'iconismo (come momento percettivo) con le ipoicone. Se per icona si intendeva un 'segno iconico' (e dunque per Peirce una ipoicona, di cui egli non ha mai negato la componente 'simbolica' ovvero ampiamente convenzionale), dire che aveva le proprietà dell'oggetto rappresentato appariva come un modo di mettere i segni in un rapporto diretto (e ingenuo) con gli oggetti a cui si riferivano, perdendo di vista le mediazioni culturali a cui erano sottoposti (in poche parole, trattando come Firstness fenomeni di Thirdness). [...] Il presupposto quasi indiscusso che le ipoicone rinviassero per nativa somiglianza al loro oggetto, senza la mediazione di un contenuto, era un modo per reintrodurre nelle semiotiche visive quel filo diretto tra segno e referente che, con brutalità forse chirurgica, era stato espunto dalle semiotiche del linguaggio verbale » (Eco 1997a, p.300).

<sup>87</sup> Dans une lettre à Lady Welby, Peirce parle d'un « *Dynamoid Object* ». Mais celui-ci étant défini comme « *the Object outside the Sign* » (Peirce 1908, p.406), antérieur donc à la *Thirdness*, il ne se distingue guère de l'Objet Dynamique : on sait combien Peirce travaillait son onomastique en appliquant plusieurs noms au même concept avant de choisir celui qui lui semblait le mieux convenir. Dans la même lettre, il avoue : « *For a 'possible' Sign, I have no better designation than a Tone, though I am considering replacing this by 'Mark'. Can you suggest a really good name ?* » (Peirce 1908, *ibid.*).

<sup>88</sup> Certes, « la différence entre la phénoménologie de Husserl et celle de Peirce est fondamentale », puisque, pour Peirce, « la chose même est un signe. Proposition inacceptable pour Husserl dont la phénoménologie reste par là – c'est-à-dire dans son 'principe des principes' – la restauration la plus radicale et la plus critique de la métaphysique de la présence » (Derrida 1967, p.72). La « phanéroscopie » de Peirce n'en est pas moins une phénoménologie, de celles qui réduisent « la théorie des choses à la théorie des signes », comme l'inventeur du mot *phénoménologie*, J. H. Lambert, se proposait de le faire (Voir Derrida, *op. cit.*). Or, c'est par là que Lacan et Bakhtine sont phénoménologues aussi.



que je prône ici » (Lacan 1946, p.179). Certes, la référence sur ce point évolue, et du Hegel convoqué dans les premiers *Écrits* (« la phénoménologie hégélienne » (Lacan 1953, p.290)), mais renié par la suite (Lacan 1964, p.240)<sup>89</sup>, on passe à Maurice Merleau-Ponty en 1954 (Lacan 1954, p.382). La méthode s'affine donc, mais elle demeure phénoménologique jusqu'aux derniers séminaires.

Reste le cas de Bakhtine. Le « mot » bakhtinien il est vrai ne remonte jamais vers un Objet Dynamique, un élément du Réel, inconnaissable mais référent potentiel tout de même. Le « mot » à double orientation de Bakhtine ne remonte que vers un « autre mot », un discours de l'autre, ou plutôt vers une multiplicité de discours autres avec lesquels il entre en relation(s) dialogique(s). Il ignore donc la théorie des choses, pour ne s'occuper que de la théorie des signes. Mais en cela, il ne fait que s'insérer dans une phénoménologie peircéo-lambertienne. Il ne s'oppose même pas au premier Heidegger : « *the meaning of phenomenological description as a method lies in interpretation* » (Heidegger 1927b, p.61)<sup>90</sup>. Le « mot » bakhtinien, celui qui « se montre », qui se dit, ne fait que supposer d'autres « mots », cachés parce qu'implicites :

***Now what must be taken into account if the formal conception of phenomenon is to be deformed into the phenomenological one [...] ? Manifestly, [...] it is something that lies hidden, in contrast to that which proximally and for the most part does show itself. (Heidegger 1927b, p.59)<sup>91</sup>***

Bakhtine amorce donc aussi une remontée, vers le « phénomène » d'une altérité discursive. Simplement, il n'atteint pas au « discours de l'Autre » lacanien, qui ne désigne rien de moins que l'inconscient : d'où les divergences marquées entre Bakhtine et Lacan, sur la poésie notamment (cf *supra*, 2.1.1.5). Mais malgré ses limitations, la méthode phénoménologique s'applique assez chez Bakhtine pour décentrer un sujet naguère intouchable, c'est-à-dire pour reprendre à son ébauche le geste freudien que Lacan achèvera. La *continuité* entre le geste bakhtinien (embryonnaire) et les thèses lacaniennes (élaborées) est en tout cas si manifeste que certains ne la croient pas fortuite : même si Bakhtine n'a pas écrit l'ouvrage de Voloshinov sur le *Freudianism : A Marxist Critique* (Voloshinov 1927), le « Cercle » de Vitebsk était assez fermé pour que Bakhtine et Voloshinov aient pesé ensemble l'argumentation qui y est présentée. Or,

***Voloshinov's Freudianism : A Marxist Critique [...] had a demonstrable impact on Jakobson and the rest of the Prague Circle, whose writings influenced Lévi-Strauss during his formative years. [...] Lacan drew a large amount of inspiration from Lévi-Strauss in turn. One could in fact speculate that Lacan's reconstruction of psychoanalysis was perhaps in some small measure prompted by Voloshinov's original linguistically-based critique of Freud in 1927 ! (Gardiner 1992, p.210, n.21).***

<sup>89</sup> La référence à Hegel est déjà qualifiée de « toute didactique » en 1960 (Lacan 1960a, p.274), puisque dans la même communication sera démontrée « de la rigueur de Hegel, la raison de son erreur » (Lacan 1960a, p.290).

<sup>90</sup> « *der methodische Sinn der phänomenologischen Deskription ist Auslegung* » (Heidegger 1927a, p.37).

<sup>91</sup> « *Mit Rücksicht worauf muß nun der formale Phänomenbegriff zum phänomenologischen entformalisiert werden [...] ? Offenbar solches, [...] was gegenüber dem, was sich zunächst und zumeist zeigt, verborgen ist* » (Heidegger 1927a, p.35).

On peut d'autant mieux « spéculer » une généalogie de ce genre, que Lacan, comme plus tard Jean-Claude Milner, se réfère plusieurs fois directement à Roman Jakobson<sup>92</sup>.

En tout état de cause, à défaut de généalogie, voire à défaut de « relation dialogique », la compatibilité des approches et leur caractère phénoménologique semblent se confirmer, et c'est tout ce qu'il importe d'établir ici.

## 2.4 Conclusion programmatique

Etudier les divers chronotopes dans l'œuvre de Conrad ne consiste donc pas seulement à gloser sur l'espace et le temps.

Il doit être clair désormais qu'une étude pleinement chronotopique doit également examiner les types d'émergence, la qualité du dialogisme (et donc du « signe » au sens peircéen), et les modes de polyphonie, qui se rencontrent dans les œuvres.

C'est un vaste programme, un travail à long terme, qui de plus ne peut pas être facilité par un groupement des textes en ensembles non triviaux : au-delà de vagues catégories comme les œuvres « marines » ou « exotiques », toute classification devient présupposition. La seule méthode disponible est donc de conduire une étude chronotopique sur chaque roman ou nouvelle séparément, et ensuite d'en grouper certain(e)s selon les résultats. L'hypothèse est que les entrées du tableau récapitulatif seront géographiques, mais c'est précisément ce qu'il nous faut établir avec les plus grandes précautions.

---

<sup>92</sup> Lacan 1957, p.492, n.5, & p.503, n.13 ; Lacan 1959, p.13, n.1 ; Lacan 1960a, p.279 ; Lacan 1961, p.77 ; Milner 1978, p.93.

## III. Le voilier, machine à accélérer le temps

*Talk of the flow of time or the advance of consciousness is a dangerous metaphor that must not be taken literally. J. J. C. Smart, 'The Temporal Asymmetry of the World' (1954).*

*The monotony of the sea is easier to bear than the boredom of the shore. Joseph Conrad, 'The Torrens : A personal tribute' (1923c, p.25).*

### 3.1 La mer en deux temps

La littérature, à commencer par l'*Odyssée*, n'a guère pendant trente siècles parlé de la mer que sous deux aspects. Ou bien ses eaux sont « calmes », et les textes alors insistent sur l'immensité de l'espace qu'elle offre au regard humain :

***Oh ye ! who have your eye-balls vex'd and tired, Feast them upon the wideness of the Sea. (Keats 1820, p.295)***

En ce cas l'insistance se fait également sur le ralentissement, l'étirement du temps pour les hommes qui s'y ennuiant :

***I remember that some of the happiest and most valuable hours I have owed to***

**books, passed, many years ago, on shipboard. The worst impediment I have found at sea is the want of light in the cabin. (Emerson 1865, p.483) ;**

Ou bien l'océan est « furieux », et l'espace alors se restreint, le champ de vision se limite aux vagues qui approchent :

**None of them knew the colour of the sky. Their eyes glanced level, and were fastened upon the waves that swept toward them. (Crane 1897, p.277)**

Tandis que le temps s'accélère :

**Our outlook was confined to a few heights and hollows, and the moving heights were swift, but unhurried and stately. Your alarm, as you saw a greater hill appear ahead, tower, and bear down, had no time to get more than just out of the stage of surprise and wonder. (Tomlinson 1912, p.26).**

Comme l'avait déjà résumé Jane Austen, on n'échappe guère aux « *usual Phrases* », à ces descriptions « *rather commonplace perhaps* », qui disent toujours « *the terrific Grandeur of the Ocean in Storm, its glassy surface in a calm* » (Austen 1817, ch.7, p.351).

Michel Verne, dans une lettre à son père datée du 28 novembre 1878, ne se fait pas faute d'y revenir, tout en reprenant à son compte certains de ces clichés mêmes :

**Je n'ai jamais cru à cette émotion qu'on éprouve en prenant la mer, à cette « horreur de l'abîme », à cette « inquiétude de l'immensité ». J'avais bien raison ! Phrases que tout cela ! [...] Depuis des mois que je navigue, je n'ai jamais eu l'idée de trouver la mer belle. Quand elle est tranquille, elle m'ennuie parce qu'on n'avance pas, quand elle est en colère, elle me fait peur : mais de l'eau, de l'eau et de l'eau, je trouve cela en tous temps simplement monotone. (Verne 1878, p.201)**

Si, pour éviter ces lieux communs, les écrivains s'essayaient aux métaphores, le même problème réapparaît. Deux images se font lancinantes : la mort d'un côté, la mère de l'autre. La mort, associée à l'océan en furie :

**Is this sad-colored circle an eternal cemetery ? In our graveyards we scoop a pit, but this aggressive water opens mile-wide pits and chasms and makes a mouthful of a fleet. (Emerson 1865, op. cit., p.482)**

Tandis que la mère est associée à la mer par temps calme :

**I will go back to the great sweet mother, Mother and lover of men, the sea. I will go down to her, I and none other, Close with her, kiss her and mix her with me. (Swinburne 1866)<sup>93</sup>**

Autrement dit, la mer à elle seule couvre le grand cycle de la vie : de la naissance à l'éveil amoureux (la mère, de l'accouchement à l'Œdipe) et de la violence à la tombe (la mort, de son annonce à son emprise). On comprend alors pourquoi l'impression d'appartenir au Grand Tout est nommée par un ami de Freud un sentiment « océanique » (Freud 1929) : la coexistence des chronotopes *constricteur* (espace limité et temps raccourci) et

---

<sup>93</sup> Seul Baudelaire associe les berceuses à la mer agitée : « L'éternel bercement des houles enivrantes » (Baudelaire 1844, p.142b) ; « La mer, la vaste mer, console nos labeurs ! / Quel démon a doté la mer, rauque chanteuse / Qu'accompagne l'immense orgue des vents grondeurs, / De cette fonction sublime de berceuse ? » ('Mœsta et errabunda', Baudelaire 1861, p.80a) ; « Le bon vent, la tempête et ses convulsions / Sur l'immense gouffre / Me bercent. » ('La Musique', Baudelaire 1861, p.82b). En exergue à *The Shadow-Line* cependant, pour des raisons évidentes de pertinence avec le récit, Conrad ne cite de 'La Musique' que son extrême fin, qui suit immédiatement « Me bercent » : « – D'autres fois, calme plat, grand miroir / De mon désespoir ! » (Conrad 1916a, p.211).

*dilatateur* (espace étendu et temps étiré) fait du monde un organisme vivant et abolit les frontières entre macro- et micro-cosme :

***Sea breathing broad and convulsive breaths, Sea of the brine of life and of unshovell'd yet always-ready graves, Howler and scooper of storms, capricious and dainty sea, I am integral with you, I too am of one phase and of all phases. (Whitman 1855)***

En tout état de cause, l'auteur qui projette de situer son récit sur la mer ne peut faire abstraction de ces visions traditionnelles et rebattues, de ces chronotopes dits « océaniques », de ces battements (constriction-dilatation) du corpus littéraire « marin » antérieur. Son œuvre ne peut qu'entrer en « relation dialogique » avec ces lieux communs. La question est pour nous de voir quelle réplique Conrad a donnée à cette tirade millénaire.

## 3.2 'The Black Mate'

Outre l'importance de *Lord Jim* comme origine et visée du présent travail, une autre raison peut inciter à commencer ainsi l'analyse des œuvres de Conrad par ce lieu particulier qu'est la mer<sup>94</sup> : c'est qu'il y a quelque probabilité que le premier texte littéraire jamais écrit par l'écrivain anglais en vue de publication soit un texte « marin » : 'The Black Mate'.

### 3.2.1 Un texte pionnier

---

La lettre du 19 janvier 1922 à J. B. Pinker est désormais bien connue et ne comporte aucune ambiguïté interne :

***[The truth about 'The Black Mate'] would complicate my literary history in a sort of futile way. I don't remember whether I told you that I wrote that thing in '86 for a prize competition, started, I think, by Tit-Bits. It is an extraneous phenomenon. My literary life began privately in 1890 and publicly in 1895 with Almayer's Folly, which is regarded generally as my very first piece of writing. However, the history of the 'Black Mate', its origin, etc., etc., need not be proclaimed on housetops, and Almayer's Folly may keep its place as my first serious work. (Conrad 1922c, p.264)***

Les doutes sur la fiabilité de cette affirmation viennent de données externes, fournies par l'entourage de Conrad.

Tout d'abord, l'écrivain est moins affirmatif sur l'exemplaire d'une édition privée parue en février 1922 (un mois après la lettre à J. B. Pinker) dédicacé à Richard Curle :

***My memories of this tale are confused. I have a notion that it was first written some time in the late eighties and retouched later. (Cité en note in Baines 1960, p.84)***

<sup>94</sup> Et bien que la préface aux *Shorter Tales* (Conrad 1924b, p.142) ne nous y encourage pas : « *As a matter of fact I have written of the sea very little if the pages were counted. It has been the scene, but very seldom the aim, of my endeavour* ».

Cependant, la dédicace ne contredit pas la lettre. Elle décrit seulement de façon plus prudente un scénario probable.

Que l'histoire ait été « retouchée » si elle a jamais été écrite vers 1886, les premières lignes du 'Black Mate' le prouvent assez :

***I am speaking here of the 'eighties of the last century. (Conrad 1908a, p.351)***

Cette phrase, confirmant la focalisation sur les années 1880, expliquerait même éventuellement la « légende » d'une nouvelle écrite dans ces années... si cela avait la moindre importance, c'est-à-dire si cela avait été rendu public.

Mais en l'état, ces remarques n'invalident pas l'hypothèse d'un premier jet en 1886.

La controverse ne vient en réalité que des déclarations de la femme de Joseph Conrad, Jessie.

***I gave my husband the facts and matter for the tale but he received it in such a manner that my astonishment was great when I saw the 'bones' I had given clothed in the story and heard his unexpected claim that it was his first story. (Jessie Conrad, dans un exemplaire de Tales of Hearsay (le volume posthume) dédicacé à George T. Keating. Cité in Baines 1960, p.84).***

Une Jessie qui insiste auprès de R. L. Mégroz :

***I can remember giving Conrad material for 'The Black Mate'. But on one of his naughty days he said that 'The Black Mate' was his first work, and when I said, 'No, Almayer's Folly was the first thing you ever did', he burst out : 'If I like to say 'The Black Mate' was my first work, I shall say so !' (Cité in Baines 1960, p.84).***

Ce qui rend la querelle troublante, c'est qu'on n'en voit pas bien l'enjeu. En 1908, la réputation de Conrad n'était plus à établir, et il ne devait plus en être à une preuve près de son imagination : il n'y avait pas de quoi déposséder Jessie de son idée, si vraiment elle était sienne, surtout dans une dispute absolument privée.

En revanche, il est curieux que les traces écrites retrouvées par les biographes sur la version de Jessie soient toutes postérieures à la mort de l'écrivain. Jessie aurait-elle tenté, quand elle ne risquait plus de démenti, de s'attribuer une petite part de la gloire de son mari, par un sursaut de vanité devant le cercle des intimes ? Il n'est sans doute pas besoin d'être un lecteur assidu de La Rochefoucauld pour admettre le principe d'une telle possibilité<sup>95</sup>. Il n'a apparemment pas suffi à Jessie que Joseph préface son livre de cuisine (voir 'Cookery', Conrad 1922a). N'a-t-elle pas par deux fois apposé son nom sur des biographies de feu son mari (*Joseph Conrad as I Knew Him* (1926) & *Joseph Conrad and His Circle* (1935)) ?

Quoi qu'il en soit, cette controverse n'a aucun intérêt si on l'aborde dans un esprit partisan : il n'est pas question d'arbitrer un *match* entre les *supporters* de Jessie et ceux de Joseph. L'important, c'est que, quelle que soit l'option que l'on prenne, la même conclusion s'impose.

En effet, si Jessie dit l'absolue vérité, alors nous voyons Joseph Conrad prêt à s'impliquer dans une querelle conjugale pour défendre sa nouvelle : « *If I like to say 'The Black Mate' was my first work, I shall say so !* ». Et si Jessie ment, par mesquine vanité ou

---

<sup>95</sup> « *The Maxims of La Rochefoucauld are concise enough. But they open horizons ; they plumb the depths* » (Conrad 1922b, p.39).

pour toute autre raison, alors Joseph Conrad a vraiment écrit un premier jet de sa nouvelle vers 1886. Dans les deux cas, 'The Black Mate' prend de l'importance (celle que Conrad tient à lui donner, ou celle qu'il acquiert de fait) comme texte pionnier, car si le souci de l'écrivain avait été de justifier les faiblesses de son texte, point n'était besoin de l'antidater, de l'inclure dans ses propres *juvenilia* : le recours à « ce n'est pas moi, c'est Jessie » aurait aussi bien fait l'affaire.

Ainsi, si elle compte tant pour Conrad, nul ne peut plus écarter la nouvelle comme « insignifiante »<sup>96</sup>. Il convient donc de s'en préoccuper.

#### 3.2.2 Spectres & spiritisme

---

Ce qui fait que la critique en général boude ce texte somme toute léger, c'est sans doute que ses motifs précisément sont traités de manière superficielle alors qu'ils apparaissent avec plus de profondeur ailleurs.

En particulier, les moqueries plus ou moins fines à l'encontre du capitaine<sup>97</sup> Johns qui croit aux fantômes, désamorcent à bon compte le tragique de la mort. Il est vrai que cette dédramatisation est contenue dans le spiritisme lui-même, qui n'existe au fond que comme négation d'une fin absolue, irrévocable : quelque chose des défunts survit éternellement, et nous reste accessible. Une frontière se dissout, se fait perméable. Mais la mise en question des croyances spiritistes est trop vite expédiée pour être le fond de l'affaire.

L'intérêt que présentent les spectres du capitaine Johns, c'est qu'ils renforcent l'arbitraire de son autorité (« *He had the reputation of being an uncomfortable commander, meticulous in trifles, always nursing a grievance of some sort and incessantly nagging* » (Conrad 1908a, p.355)), et par là son pouvoir castrateur.

#### 3.2.3 Johns comme figure castratrice

---

Johns en effet ne se prive pas d'abuser de la situation quand il vient inopinément importuner l'homme de quart, bien obligé de rester à son poste, avec ses discours mystiques.

***His [Johns's] sociability was most to be dreaded in the second dog-watch, because he was one of those men who grow lively towards the evening, and the officer on duty was unable then to find excuses for leaving the poop. (Conrad***

<sup>96</sup> « Jocelyn Baines exécute 'L'Officier noir' d'un jugement plus sommaire : ce conte est 'insignifiant' », écrit Sylvère Monod (1989b, p.1277). En fait, in Baines 1960, p.85, que Monod donne en référence, 'The Black Mate' est plutôt « exécuté » comme étant de la « soupe » littéraire : « *It is a trivial story, told in a breezily colloquial style, and could equally have been written light-heartedly for a rather low-grade magazine competition or as a pot-boiler to earn a few pounds.* »

<sup>97</sup> Georges Franju dans son téléfilm *La Ligne d'Ombre* (1972) fait appeler Marlow « commandant ». C'est confondre la désignation des grades dans la marine militaire avec ceux de la marine marchande, où le *Captain* en français est bien le « capitaine », le *Chief Mate* est le « second », et le *Second Mate* est le « lieutenant ».

**1908a, p.361)**

C'est là une façon assez basse d'asseoir son pouvoir en l'étendant sans vergogne.

Or, simultanément, cela lui permet de jouer à tenter de raviver des peurs infantiles : narguant sans cesse les siennes pour mieux (se) prouver qu'il les a dépassées et souhaite désormais voir des fantômes (« *Johns'[s] secret ambition was to get into personal communication with the spirits of the dead* » (Conrad 1908a, p.357)), il cherche à entraîner avec lui son interlocuteur dans la régression. Si bien que, si la réactivation des croyances au surnaturel échoue, comme c'est le cas avec Bunter, d'autres moyens sont employés, comme le recours aux « *peep-bo games* » (Conrad 1908a, p.356) : le but est toujours d'infantiliser, de puériliser, ses subordonnés.

Mais puériliser veut aussi dire renvoyer aux stades pré-œdipiens d'indistinction sexuelle. Il est frappant de voir combien Bunter face à Johns hésite entre les traits masculins et féminins de son caractère, comment il oscille entre l'apparence d'une « *fiercely passionate nature* » (Conrad 1908a, p.352) ou la « férocité » tout court (*Ibid.*, p.357) et tous les attributs du « *buccaneer* » (*Ibid.*, pp.355, 359, 375) d'une part, et la douceur (*Ibid.*, p.352) d'autre part.

Cette indécision culmine quand Johns lui donne l'impression de vouloir vérifier s'il a « *a tail* » (p.356) : au lieu d'affirmer cet appendice potentiellement viril, il le nie, acceptant littéralement à ce moment précis une castration peu subtilement présentée.

Il est vrai que Bunter a quelque excuse.

Choisirait-il sans ambiguïté la version virile, écarterait-il l'artifice du maquillage par conséquent, en se refusant à teindre ses cheveux, qu'il serait vaincu plus rudement encore par Johns, qui, à la vue de ses tempes grises, le classerait parmi les hommes « *of no use* » (Conrad 1908a, p.354), c'est-à-dire le déclarerait sur le champ impuissant.

Le capitaine Johns, figure castratrice assez grossière, ne laisse donc le choix qu'entre l'excès de rajeunissement (renoncement à la « queue » et retour à la puérité du « j'ai vu un fantôme » que finira par prononcer Bunter (« *Yes, I have seen* », p.369)), et l'excès de vieillissement (dont le symptôme possible que sont les cheveux gris ou blancs est interprété ici de façon pseudo-cratylien<sup>98</sup>, le signe (la chevelure) renvoyant pour Johns directement à une chose (à un degré dans l'échelle des âges)). Quiconque n'est pas indéniablement, sans le moindre prétendu symptôme, dans « *the force of his age* » (p.352) ne peut donc qu'abdiquer devant Johns, ou mourir. Mais mourir, c'est encore entrer dans le paradigme vieillesse-impuissance-mort, c'est encore abdiquer. D'où la proximité entre la mort apparente de Bunter (p.366) et sa soumission totale à Johns, depuis l'aveu des cheveux blancs jusqu'à la reprise à son compte du « spiritisme » de son capitaine, et même à la confirmation du soupçon de culpabilité :

**[BUNTER.–] *Can you conceive the sort of ghost that would haunt a man like me ?***

<sup>98</sup> Pseudo-cratylien, car le vrai *Cratyle* de Platon n'associe pas directement noms et choses : c'est seulement la glose courante qui le représente ainsi. Comme le remarque Umberto Eco (1985b, p.305) : « Tous les exemples de motivation qu'il [Cratyle] donne concernent la façon dont les mots représentent, non une chose en soi, mais l'origine ou le résultat d'une action. » (« *Tutti gli esempi di motivazione che egli dà riguardano il modo in cui le parole rappresentano, non una cosa in se stessa, ma l'origine o il risultato di un'azione* » (Eco 1990d, p.272)).



---

**(p.369) [JOHNS.–] *I've always thought you were the sort of man that was ready for anything ; from pitch-and-toss to wilful murder. (p.370)***

Doublement castré, par impuissance et par puérité, Bunter n'échappe pas à la « faute » : « *the castration complex with its correlate, guilt* » (Paccaud-Huguet 1997, p.159, note 17) est suffisamment lisible pour que Johns, satisfait des apparences, triomphe.

### 3.2.4 Deux paradigmes, un chronotope

---

Contraint par Johns à choisir entre les paradigmes régression-puérité-indistinction sexuelle d'une part et vieillesse-impuissance-(petite)-mort d'autre part, Bunter se retrouve donc compromis dans les deux, par leur unique élément commun qu'est la castration.

Mais cette jonction des paradigmes infantile et sénile impose du même coup un saut temporel : pour quelqu'un comme Johns, qui donne aux symptômes une interprétation sans nuances, dont la vision du monde est, nous l'avons dit, pseudo-cratylien, nul doute que Bunter effectivement ne vieillisse de plusieurs années (« *It has made me feel twenty years older* », p.370) en trois jours.

C'est-à-dire que, tandis que le bateau est « *as steady as a church* » (pp.366 & 367), le temps s'accélère de façon vertigineuse, dans l'univers tel que Johns du moins le conçoit.

En ce sens, le chronotope « *Indian Ocean* » (p.359) du 'Black Mate' contredit le chronotope dilatateur, usuel dans la littérature qui décrit une mer calme. L'océan est sans une ride, l'espace est sans limite dans la nouvelle, et *cependant* le temps se contracte à l'extrême. Ce chronotope *tachychronique*<sup>99</sup>, où le temps passe à une vitesse inouïe, renverse donc les rapports littéraires habituels entre temps et espace. Même dans 'The Secret Sharer', les cheveux ne blanchissent soudainement que lorsque la mer est démontée, lorsque le chronotope est pleinement constricteur :

***And the ship running for her life, touch and go all the time, any minute her last in a sea fit to turn your hair grey only a-looking at it. (Conrad 1910a, p.401)***

Or, c'est sur cette mer d'huile que la mort est la plus proche, puisque Bunter, inanimé au pied de l'échelle de poupe, est cru sans vie pendant plusieurs minutes (« *He's dead !* », p.366). L'autre association traditionnelle entre la mort et la mer déchaînée, la mort par naufrage, est donc également brisée : la mort ne rôde jamais autant chez Conrad qu'autour d'un navire dont la course est paisible<sup>100</sup>.

Cette accélération du temps (temps raccourci de la vie et approche précipitée du

<sup>99</sup> « Le 'jargon' technique a [...] cet avantage qu[e son utilisateur] indique quel sens il donne à chacun de ses termes. » (Genette 1982, p.13, note 1). Sans doute fût-il préférable de nommer les chronotopes par des vocables attestés en français, mais pour celui-ci, qui n'est pas plus barbare après tout que le « chronotachygraphe » des conducteurs routiers, aucun terme usuel ne le résume aussi bien.

<sup>100</sup> Antoine de Saint-Exupéry, grand lecteur de Conrad (cf Saint-Exupéry 1939, p.287 & Chadeau 2000, p.203-204), s'en souviendra pour *Vol de nuit* : « 'La mort, la voilà !' pensa Rivière. Son œuvre était semblable à un voilier en panne, sans vent, sur la mer. » (Saint-Exupéry 1929, p.160).

trépas) peut aussi être mise au compte du chronotope tachychronique<sup>101</sup>.

On pourra objecter que le passage où le temps se distord n'occupe que peu de place dans la nouvelle. Il reste que ce passage en est le pivot et la raison d'être : sans le « vieillissement » soudain de Bunter, il n'y aurait pas de récit intitulé 'The Black Mate'. Si bien qu'on est amené à formuler l'hypothèse suivante : l'un des processus créatifs de Conrad apparemment repose sur le renversement des clichés littéraires, c'est-à-dire sur un jeu avec les tropes usuels, les métaphores classiques (mer/mort), ou les visions du monde admises (mer calme/temps ralenti).

En d'autres termes, tant par le questionnement sur le monde pseudo-cratylien de Johns, que par la confrontation aux « mondes possibles » des œuvres qui l'ont précédé, 'The Black Mate' est par essence une expérience sémiotique explicite.

### 3.2.5 Bunter et l'hyper-sémiosis

---

Sémiotiquement parlant en effet, Bunter est à l'opposé de Johns.

Ce dernier, nous l'avons dit, est convaincu que tout signe renvoie à un référent : tout cheveu blanc renvoie à un degré sur l'échelle des âges, toute chute renvoie à une force (mystérieuse si les témoins n'en ont décelé aucune autre), toute immobilité renvoie à une mort. Dans son « monde possible », au sens que donne à ce concept Janos Petöfi (1975)<sup>102</sup>, l'ensemble des signes et l'ensemble des référents sont en relation par bijection. Ce stade pseudo-cratylien de Johns est donc aussi épi-sémiosique, sans la moindre problématique de l'interprétation<sup>103</sup>.

<sup>101</sup> Même lorsqu'un roman n'est pas entièrement marin, le chronotope tachychronique intervient toujours dans les pages situées en mer. Ainsi dans la partie I de *The Rescue*, 'The man & the brig' : « *The calm was absolute, a dead, flat calm, the stillness of a dead sea and of a dead atmosphere* » (Conrad 1920a, p.5), mais le temps s'accélère. Sur l'équateur, entre le coucher du soleil et la nuit noire, il s'écoule une heure, montre en main, tandis qu'ici « *in half an hour after sunset the darkness had taken complete possession of earth and heavens* » (*Ibid.*, p.16-17). C'est dire qu'à la fois le cliché littéraire tenace sur l'absence de crépuscule aux basses latitudes (« *on and near the equator the transition from day to night is not gradual [?], but quick* » (Stape 1992, p.383)), et le temps astro-géographique, sont ignorés pour faire place à un chronotope spécial.

<sup>102</sup> Janos S. Petöfi a transféré cette notion issue de Leibniz et développée par la logique modale à l'analyse de textes narratifs. Elle est utilisée ici à propos de Conrad comme Umberto Eco l'utilise à propos de Sophocle, c'est-à-dire en considérant que les personnages aussi expriment des mondes possibles : « Considérons les deux mondes [possibles] qui dominent l'*Œdipe roi* de Sophocle : le *Wedes* croyances d'*Œdipe* et le *Wf* des connaissances de *Tirésias*. » (Eco 1990b, p.222) (« *consideriamo i due mondi che dominano l'Edipo re di Sofocle ; il *We* delle credenze di Edipo e il *Wf* delle conoscenze di Tiresia* » (Eco 1990d, p.203).

<sup>103</sup> Nous ne suivons pas ici Joseph Hillis Miller, qui décrit cette « erreur » (« *linguistic mistake* ») consistant à voir « *things and persons not in their substantial uniqueness but as signs pointing back to earlier things or persons* » (Miller 1982a, p.13), comme « *a vision [which] sees things as metaphor* » (*Ibid.*). Car si la métaphore de fait réduit « la théorie des choses à la théorie des signes » (voir J. H. Lambert), ce n'est pas en soi une « erreur » : la sémiotique phénoménologique s'en accommode fort bien. Au contraire, voir les « signes » comme « pointant vers des *choses* ou des *personnes* » (vers un référent), c'est s'interdire l'accès à tous les tropes, métaphores comprises : « *such a character makes the fundamental error of taking figures of speech literally* » (Miller 1982a, *ibid.*).

A l'inverse, Bunter nie, non seulement toute bijection, mais même toute relation entre signes et référents. Ce serait là une position de sémioticien, une position similaire à celle de Charles Sanders Peirce pour qui le signe ne renvoie à rien qu'à un autre signe, à un « interprétant »<sup>104</sup>, si Bunter se souciait d'étudier le « fond supposé d'absence » (Lacan 1954, p.390) sur lequel signes et symboles se détachent dans l'idiolecte de Johns. Or, par le mépris qu'il affiche pour l'idiolecte de son capitaine, il est conduit à surcharger le signe en l'isolant totalement, en étendant le fond d'absence à tout le discours de Johns, en vidant la parole de Johns de son sens. Pourtant, il n'est pas exclu que pour Johns, le champ lexical « bon pour le service » admette toute chevelure non grisonnante, du blond au brun en passant par le châtain, l'auburn, le roux. En ne retenant que l'unique signifiant /chevelure-noire/, Bunter hypertrophie un signe au risque d'en multiplier les interprétants parasites : peu s'en faut que le signifié « bon pour le service » ne se dilue dans l'océan rhétorique où cette couleur noire le jette. Sa noirceur en effet est la synecdoque du personnage tout entier, son identité périphrastique (« *Here's the black mate coming along* » (p.351), c'est-à-dire une antonomase où la qualité vaut pour le nom propre<sup>105</sup>) ; c'est aussi une prétérition quasi-raciste (« *Of course, Mr Bunter, the mate of the Sapphire, was not black* » (p.352)), voire une reprise antiphastique et ironique des thèses de Gobineau (« *Competent authorities tell us that this earth is to be finally the inheritance of men with dark hair and brown eyes* » (p.352)) ; par suraccentuation (« *black as ebony* », « *black as a raven's wing* » (p.352), et non plus noir comme des cheveux), la noirceur se fait enfin hyperbole. Elle suraccentue du même coup également les signes de virilité, ce qui fait que par contraste les signes contraires (douceur, yeux bleus) sont suraccentués aussi : l'*hyper-sémiosis* de Bunter sépare en oxymoron ce qui ne devrait être que complémentarité.

C'est cette hyper-sémiosis également qui le pousse, quand le signifiant est brutalement changé (malgré lui) en /chevelure-blanche/, à en hypertrophier le signifié « *consequence of a manifestation from beyond the grave* », comme le glose Johns (p.377). Non content d'évoquer un vague esprit, ou même de laisser à Johns le soin d'explicitier le signifié minimal (« *Did it knock you down ?* » (p.369)), il surcharge encore le nouveau signe en enflant sa narration de « *can you conceive the sort of ghost that would haunt a man like me ?* » ; « *You couldn't conceive* » (p.369), qui donnent un caractère exceptionnel à cette « apparition », qui la démesurent.

### 3.2.6 Enallage de temps

C'est-à-dire que le saut d'un signifiant à l'autre (de /noir/ à /blanc/), n'est pas un progrès pour Bunter, un pas vers une attitude plus peircéenne (où on laisserait l'autre comprendre

<sup>104</sup> « Un signe, ou *representamen* [...] s'adresse à quelqu'un, c'est-à-dire crée dans l'esprit de cette personne un signe équivalent ou peut-être un signe plus développé. Ce signe qu'il crée, je l'appelle l'*interprétant* du premier signe. » (Peirce 1885-1914b, 2.228).

<sup>105</sup> A l'inverse de cette autre antonomase qu'Umberto Eco qualifie de « vossianique » d'après Gerhard Vossius (*De arte grammatica*, 1635), « où un nom d'individu est employé par excellence comme une somme de propriétés » (Eco 1997b, p.300) (« *l'antonomasia vossianica, [...] in cui un nome di individuo viene usato, per eccellenza, come somma di proprietà* » (Eco 1997a, p.256)).

à l'aide de ses propres interprétants), mais une simple solution de continuité du sens, une *énallage* comme la définit Pierre Fontanier :

**figure [qui] ne peut consister en français que dans l'échange d'un temps, d'un nombre ou d'une personne, contre un autre temps, un autre nombre, ou une autre personne (Fontanier 1830, p.293).**

Bunter ne mûrit, ni émotionnellement en affrontant l'autorité de Johns, ni sémiotiquement en corrigeant son idiolecte. Il reste le même au retour que ce qu'il était en partant : même âge, et même mensonge de la fausse inclusion dans le monde possible de Johns. Le temps futur (de la vieillesse, au signifiant /blanc/) s'échange avec le temps présent (de la vigueur, au signifiant /noir/) par un artifice rhétorique semblable à celui qui fait dire « à Mardochée, dans *Esther* : [...] 'Et ce jour effroyable arrive dans dix jours' » (Fontanier 1830, p.294), c'est-à-dire par « énallage de temps ».

C'est pourquoi le chronotope « *Indian Ocean* » paraît finalement plutôt vide. Il n'est guère qu'une enveloppe de tachychronie puisqu'il n'implique aucune émergence chez Bunter, aucun devenir, pas plus qu'il n'instaure de polyphonie : renvoyés dos à dos, Bunter et Johns ne font entendre leur voix que couverte par la tonitruance idéologique de l'auteur, opposé à toute compromission avec le surnaturel. L'énallage temporelle démarque bien Conrad de ses prédécesseurs dans la littérature marine, mais ne lui donne pas la stature que lui conférerait une tachychronie pleine : 'The Black Mate' n'est certes pas une œuvre tout à fait « insignifiante », mais elle ne peut pour autant compter parmi les plus grandes. Tout au plus fournit-elle un point de comparaison avec d'autres textes.

### 3.3 The Shadow-Line

Or, la nouvelle de 1908 se situant sur mer calme, à bord d'un navire « *as steady as a church* », elle invite à lire en parallèle un autre récit, lui aussi centré sur une mer (excessivement) calme : *The Shadow-Line*.

Le rapprochement se justifie du reste par un autre trait, compositionnel celui-là. Dans les deux cas, la construction binaire est assez marquée : la partie qui se déroule à quai (pp.351-360 pour 'The Black Mate', chapitres I & II pour *The Shadow-Line*) le cède peu en longueur à celle qui se déroule en mer (pp.360-373 pour 'The Black Mate', chapitre III et suivants pour *The Shadow-Line*).

Il s'agit alors de voir si le chronotope tachychronique se retrouve dans le texte de 1916, et surtout s'il y prend plus de consistance. Car la différence, c'est que l'on est passé du mode léger à un mode plus grave, comme le demandait « l'humeur » du moment :

***This book was written in the last three months of the year 1916. Of all the subjects of which a writer of tales is more or less conscious within himself this is the only one I found it possible to attempt at the time. The depth and the nature of the mood with which I approached it is best expressed perhaps in the dedication which strikes me now as the most disproportionate thing – as another instance of***

*the overwhelming greatness of our own emotion to ourselves. (Conrad 1920b, p.208)*

### 3.3.1 Omniprésence de la mort

Certes, il subsiste dans *The Shadow-Line* quelques plaisanteries sur la mort, en particulier dans la première partie, où elle n'est pas encore tout à fait prise au tragique. C'est le cas notamment avec le Steward qui ne cesse de crier : « *You will be the death of me !* » (Conrad 1916a, pp.228, 236). Expression bien entendu figurée, plainte hyperbolique à propos du mauvais traitement (tout verbal) que le narrateur lui fait subir parce que le Steward ne l'a pas informé d'une communication officielle émanant du « *Harbour Office* ». Et expression que le narrateur reprend, pour en jouer : « *If any one had to be the death of the Steward I didn't see why it shouldn't be Captain Giles himself* » (*Ibid.*, p.229. Et même, par anticipation, p.215). Comprenons : « Si quelqu'un doit 'exécuter' le *Chief Steward* pour son peu d'empressement à faire circuler le communiqué du *Harbour Office*, autant que ce soit le Capitaine Giles (plus concerné par l'offre de poste de commandement que contenait le message) que moi, le narrateur ».

Cependant, notons que cette hyperbole n'est une plaisanterie qu'en partie. Pour l'autre part, elle s'appuie sur une menace bien réelle, celle du châtimeur qui attend quiconque commet une faute professionnelle.

Les comparaisons mêmes, abondantes dans les chapitres I et II, participent d'un réseau sémantique funèbre ou élégiaque. On donne au narrateur son congé d'un précédent bateau « *with a sorrowful expression, as if [the papers] had been my passports for Hades* » ; on s'exclame en hochant la tête « *mournfully* » sur son triste sort ; on lui serre la main avec la compassion qu'on témoignerait à « *some poor devil going out to be hanged* » (Conrad 1916a, p.214) ; après quoi « *The Officer's Home* » où il descend est jugé par le narrateur « *as still as a tomb* » (p.215). C'est dire que le procédé se fait lancinant, que par lui la mort devient omniprésente dès le début du récit. Les figures de style ont déjà quelque chose de grinçant, trait qui ne fera que s'accroître dans la deuxième partie, où la maladie se généralise si vite que la mort est vraiment en perspective. Si bien que, quand l'immobilité du navire est présentée comme due à un « *dead calm* » (pp.263 & 280), le jeu de mots ne fait plus vraiment sourire, malgré les efforts qu'il fournit en persistant dans « *the dead(ly) stillness* » (pp.277 & 293), parce que cela rappelle par trop les « *deadly tricks* » du précédent capitaine (p.275), qui font que tout le monde s'abat sous la fièvre. Et un « *undying regard* » de la part du narrateur (p.281) n'est plus un réconfort. « *The starlight [which] seems to die out* » (p.287) a même quelque chose d'une confirmation. Au point que la multiplication de ces à-peu-près vers la fin du récit (« *Mr Burns cut his derisive screeching dead short* » (p.295) ; « *How am I to steer her, sir ? – Dead before it, for the present* » (p.296) ; « *Dead faint or deep slumber, Mr Burns had to be left to himself for the present* » (p.296)) mime plus la montée du danger à mesure que les heures et les jours passent, alerte plus sur l'imminence croissante d'un dénouement pas forcément heureux, qu'elle n'a de prétentions humoristiques : la mort, si légèrement moquée dans 'The Black Mate', déjoue ici toutes les tentatives d'en ignorer le tragique.

Dans une telle atmosphère, fantômes et esprits ne peuvent plus être seulement l'objet de croyances ridicules : ils ne peuvent que reprendre une certaine consistance. Par là, nous n'entendons pas qu'ils prennent une épaisseur métaphysique difficilement compatible avec les dénégations de Conrad dans son 'Author's Note' (« *This story [...] was not intended to touch on the supernatural. [...] My imagination is not made of stuff so elastic as all that* » (Conrad 1920b, p.207)), mais une épaisseur subjective, voire sémiotique en rendant le signe plus spectral que jamais.

### 3.3.2 Relations subjectives entre personnages

---

En un sens, *The Shadow-Line* reprend la thématique du spectre là où 'The Black Mate' l'avait laissée : que les marins soient transparents, ne soient que « *ghosts to him* » (Conrad 1916a, p.234) pour le commandant du port, prolonge la plaisanterie sur les « fantômes du capitaine » en la transférant de Johns à Ellis. Ce transfert implique bien sûr aussi une adaptation *mutatis mutandis*, mais certes pas un gain en profondeur : à ce sujet comme à celui de la mort, la première partie de *The Shadow-Line* se contente de laisser affleurer une problématique dont le lecteur ne découvrira la portée réelle qu'à partir du chapitre III.

#### 3.3.2.1 Croire au(x) fantôme(s)

S'il est donc faux de dire que rien dans les deux premiers chapitres ne prépare l'auditoire à ce qui va suivre<sup>106</sup>, parce que la mort et les spectres s'annoncent déjà, le texte ne l'y prépare que de façon fort discrète et allusive. Et tout souvenir du 'Black Mate' ne ferait que l'induire en erreur.

Car Burns n'est pas Johns. Johns l'autoritaire croyait aux fantômes. Burns le soumis ne croit qu'au fantôme, à celui de son précédent capitaine. Loin de s'occuper de considérations générales sur les superstitions, le récit cette fois analyse donc un rapport personnel entre un homme et un spectre identifiable, par la médiation d'un fantasme. L'autorité de ce spectre pèse en effet encore sur le second, qui ne peut que médire de lui mais ne peut se libérer de son emprise. Burns attendait d'une autre autorité (celle-là même qui a confié le commandement au narrateur) qu'elle règle le problème pour lui, mais c'est l'attitude la plus infantile qui soit : attitude qui puérilise Burns, et le place donc quasiment dans un rapport de fils à père avec feu son capitaine.

#### 3.3.2.2 Le spectre d'*Hamlet*

La relation dialogique entre ce récit, où un spectre représente l'autorité (paternelle), et *Hamlet* n'échappera à personne. Certes, le « royaume » de Burns est loin du Danemark, mais enfin, lui aussi se trouve dépossédé de son trône par un « oncle » importun qui

---

<sup>106</sup> « *The first two chapters of The Shadow-Line are a comic [?] red herring – the business with Hamilton, captain Giles, the Chief Steward of the Officers' Sailors' Home and Captain Ellis, the Master Attendant, has no bearing at all on the story of the young skipper's struggle with the calm, the malaria and cholera, his predecessor's villainy, the sceptical first mate and the heroic cook with the weak heart – but they heighten the reader's expectations.* » (Batchelor 1994, p.245)

n'hésite pas à expliciter la métaphore qui fait du règne de droit divin l'emblème de son autorité : « *In that community I stood, like a king in his country [...]. I was brought there to rule by an agency as remote from the people and as inscrutable almost to them as the Grace of God* » (Conrad 1916a, p.254).

Cependant, chez Shakespeare, Hamlet était le seul à avoir de réelles difficultés à régler son rapport au père : l'oncle fratricide quant à lui se trouve fort bien assis sur un trône qu'il a usurpé sans se troubler le moins du monde.

#### 3.3.2.3 L'esprit d'obéissance

Chez Conrad par contraste, le trouble face à l'autorité, « paternelle » ou pas, s'étend à tous les personnages, à commencer, évidemment, par le narrateur lui-même.

Il connaît en effet un certain désarroi dès le début, quand le capitaine Kent « *sign[s] off for good* » (Conrad 1916a, p.214), démissionnant non seulement de son poste, mais aussi de son rôle paternel. Cet abandon laissera le narrateur aussi abattu que lors d'un deuil, explicitement nommé dans l'une de ces pseudo-plaisanteries dont la première partie abonde : « *'Oh !' the other exclaimed, nodding mournfully over my sad condition.* » (Conrad 1916a, p.214, cité *supra*).

Il est si abattu qu'il s'abrite immédiatement sous l'autorité bienveillante d'un autre « père », le capitaine Giles, dont les reproches bourrus seuls parviendront à le sortir de sa léthargie et à lui faire prendre le commandement qui l'attend au « *Harbour Office* ».

Mais précisément : en allant *par obéissance* quérir son nouveau poste, le narrateur ne se prépare pas vraiment à en assumer la charge, qui demande de l'assurance plus que de la soumission. Si bien qu'au moment même où il compare son statut à celui d'un roi, il régresse vers la piété filiale : « *In that community I stood, like a king in his country, in a class all by myself. I mean a hereditary king [...]. And like a member of a dynasty, feeling a semi-mystical bond with the dead.* » (Conrad 1916a, p.254). Autrement dit, le narrateur glisse vers la position de Burns, aussi soumise, et sur le point d'être aussi troublée par le spectre du « père ». C'est seulement lorsqu'il écartera définitivement cette figure, lorsqu'il cessera de se référer à quelque prédécesseur que ce soit, qu'il vaincra la difficulté et sortira grandi de l'épreuve, c'est-à-dire mûri.

Faute de cette maturité, le défunt capitaine lui-même n'a semble-t-il jamais réussi à se détacher de cette figure autoritaire qu'est son « *awful, mature, white female with rapacious nostrils and a cheaply ill-omened stare in her enormous eyes* » (Conrad 1916a, p.251), bien que cette fois il s'agisse plus d'une mère dévorante que d'un père écrasant, plus d'une « *sorceress* » (*Ibid.*) que d'un spectre, plus d'une *Medea furiosa* que d'un Ancêtre dynastique : les « *enormous eyes* » de la « *white female* » en effet lui donnent un regard bovin qui évoque cette Médée dont Euripide dit que, « ou bien elle tient les yeux fixés au sol, ou bien elle a le regard torve du taureau » (Quignard 1994, p.176). Quoi qu'il en soit, elle *fascine* l'ancien capitaine et passe pour Vénus à ses yeux : « les yeux de taureau, les yeux torves, les yeux louches sont le signe aussi bien du *furor*, de la folie, que du regard enfiévré de Vénus, de l'*amor* » (Quignard 1994, p.177). La « *sorceress* » reste ainsi « *the last reflection of the world of passion* » (Conrad 1916a, p.251) pour le défunt capitaine, et le surnaturel apparent (« *ill-omened* », « *medium* », « *one of those*

women who tell fortunes by cards », « sorceress », « sortilege » (*Ibid.*) est alors tout aussi emblématique ici qu'il l'était pour Burns et pour le narrateur.

### 3.3.2.4 Du bon usage du merveilleux

Tout cela est donc cohérent, et en accord avec ce que la psychanalyse a établi, dans son application aux contes de fées entreprise notamment par Julius Heuscher et Bruno Bettelheim (1976) (montrant combien les contes aident l'enfant à régler ses rapports à l'autorité parentale), ou dans sa version lacanienne comme l'a récemment montré Josiane Paccaud-Huguet (1997), justement à propos de *The Shadow-Line*.

## 3.3.3 Relations sémiotiques

---

Mais en outre, leurs relations subjectives placent les personnages dans des *mondes possibles*, peuplés chacun de figures fantasmatiques si personnelles, que leurs rapports en deviennent problématiques. Rapports qui se laissent cependant *de facto* décrire en termes sémiotiques.

### 3.3.3.1 Epi-sémiosis

Le rapport de Burns à feu son précédent capitaine en particulier, peut être aisément décrit en termes petöfiens. En effet, dans le *monde possible* de Burns comme dans celui de Johns, il est inconcevable de dissocier les choses des signes. Être quasiment immobilisé dans le golfe de Siam n'est pas un simple fait pour le second, c'est le *signe* d'un mauvais sort, d'autant plus interprétable comme tel que la malédiction est datable, identifiable, et peut être citée : « *If I had my wish, neither the ship nor any of you would ever reach a port. And I hope you won't.* », aurait lancé un jour l'ancien capitaine (Conrad 1916a, p.253). Affirmer de ce capitaine agonisant que « *he meant every word of it* » (*Ibid.*), c'est là la responsabilité du seul Burns, mais dans son monde pseudo-cratylien, épi-sémiosique, les locuteurs ne peuvent que parler au premier degré.

### 3.3.3.2 A-sémiosis

A l'inverse, le narrateur au départ est dans une posture a-sémiosique : venu d'un monde où Kent interprétait pour lui et où il n'avait affaire qu'aux états de choses et aux ordres, il ne soupçonne même pas l'existence de signes. Ainsi, sa « léthargie » après la démission de Kent peut aussi se lire comme une imperméabilité au sens : il ne peut pas interpréter ce qu'il perçoit. Sans le Capitaine Giles, sémioticien averti, il se dissoudrait dans le décor, comme ces « *nice boys [who] go soft mighty quick out here* » (Conrad 1916a, p.219). Toute la scène prolongée du chapitre I avant que le narrateur n'aille interroger le *Chief Steward*, nous montre Giles se donnant bien du mal à interpréter pour son protégé les informations reçues. Mais le narrateur est si engoncé dans son a-sémiosis qu'il ne comprend même pas les gloses de Giles : « *Can't imagine what he means by competing* » (Conrad 1916a, p.221) ; « *his objectless attempts* » (p.222) ; « *It was absolutely pointless* » ; « *The fatuousness of all this made me stare* » (p.223).

Ne soupçonnant pas l'existence de signes, il n'entend le discours de Giles que



comme un babillage de solitaire imbu de lui-même, et méprise le capitaine du haut de son a-sémiosis narcotisante : « [He] looked so guileless, dense, and commonplace, that it seemed hardly worthwhile to puzzle him » (p.222) ; « I gazed at Captain Gile's animation with scorn rather than with curiosity » ; « I felt only sorry for him. Something remarkably earnest in his gaze prevented me from laughing in his face » (p.223) ; « I began to pity him profoundly » (p.224) ; « I came to the conclusion that he was simply the most tactless idiot on earth » (p.224-225).

### 3.3.3.3 Apprentissage sémiotique

Il faudra toute la patience de Giles pour faire comprendre au narrateur que certains « faits » sont des signes, pour l'amener à les interpréter correctement et à agir en conséquence : muni de son bagage sémiotique tout neuf, le narrateur alors sort à son avantage de son entrevue avec le Capitaine Ellis, commandant du port.

Le problème est que cette sémiotique empruntée n'est pas encore affirmée. Aussi, quand Burns lui aussi interprète des faits comme des signes, le narrateur hésite. Il vient d'apprendre qu'un mouvement d'Hamilton pouvait être le signe d'une manigance. Soit. Mais il a aussi cru que le mot quinine était le signe que le médicament était bien dans la pharmacie du bord : il s'est, dans sa première tentative d'interprétation autonome, lourdement trompé, il a commis l'erreur pseudo-cratylien, il est passé de l'a-sémiosis à l'épi-sémiosis. Et voici que Burns lui propose une autre vision épi-sémiotique du monde, où l'absence de vent est le signe d'une malédiction. Echaudé par sa précédente erreur, le narrateur ne le suit pas sur cette voie. Cependant, il ne peut pas non plus revenir au cocon a-sémiotique : il sait désormais que les signes existent. L'absence de quinine notamment est bien un signe de malveillance ou de malhonnêteté chez le défunt capitaine.

***'I always thought he would play us some deadly trick', he [=Burns] said, with a peculiar emphasis on the he [= the previous Captain]. [...] Indeed, on thinking it out, it seemed incomprehensible that it should just be like this : the bottles emptied, refilled, rewrapped, and replaced. A sort of plot, a sinister attempt to deceive, a thing resembling a sly vengeance – but for what ? – or else a fiendish joke. But Mr. Burns was in possession of a theory. It was simple, and he uttered it solemnly in a hollow voice. 'I suppose they have given him about fifteen pounds in Haiphong for that little lot'. (Conrad 1916a, p.275-276)***

Le narrateur ne sait plus trop que penser. Il doit se construire son propre monde possible.

*The Shadow-Line* est ainsi le récit de cette oscillation du narrateur entre a-sémiosis et épi-sémiosis, jusqu'à ce qu'il devienne à son tour fin sémioticien, n'oubliant pas d'interpréter les signes (les paroles d'Hamilton, les mots tracés sur une étiquette, en sont indubitablement), mais ne cherchant pas à interpréter les états météorologiques naturels comme s'ils étaient des signes : en séparant l'ensemble des signes de l'ensemble des objets, en faisant sien le monde possible de Peirce (le « meilleur des mondes-possibles » pour affronter le monde fictionnel où il évolue), le narrateur enfin se libère, devient un capitaine sans prédécesseur, un roi sans hérédité, un homme mûr.

### 3.3.4 Sémiosis & chronotope

---

Or, ces trois rapports au signe entre lesquels le narrateur doit choisir, sont aussi trois rapports au temps.

#### 3.3.4.1 A-sémiosis & a-chronie

Il n'est pas surprenant qu'à une posture a-sémiosique corresponde un sentiment d'uniformité du temps, voire une a-chronie, une perte du sens de la durée. Ainsi, affirmer que « *one goes on, and the time too, goes on* » (Conrad 1916a, p.211), gémir à propos de « *that obscure feeling of life being but a waste of time* », ou croire que « *there was nothing original, nothing new, startling, informing to expect from the world* » (p.225), quand on a à peine commencé sa carrière, c'est payer un tribut à la monotonie de la vie telle qu'elle apparaît au tout début du récit, dans cette imperméabilité au sens qui précède l'initiation par Giles à la sémiotique. De même, quand le narrateur dira que « *all sense of time is lost in the monotony of expectation* » (p.278), pour se répéter presque mot pour mot avec son « *I am losing the notion of time* » (p.284), ce sera pour marquer les bornes d'un moment de retour à l'a-sémiosis du début et au mépris des autres qu'il affichait alors à l'égard de Giles : il accuse sans retenue le « *second mate* » d'être « *imbecile* » et son attitude d'être « *cubbish* » (p.280)...

Tout ceci cependant serait assez trivial, si le système ne s'étendait aux deux autres options qu'a le narrateur. En effet, les errements dans l'épi-sémiosis se traduisent pour ceux qui se les permettent par un ralentissement du temps, tandis que l'accès à une sémiotique ferme se traduit par une accélération du flux temporel.

#### 3.3.4.2 Epi-sémiosis & Relativité

Nous l'avons vu, l'épi-sémiosis est surtout l'attitude de Burns, c'est-à-dire de celui qui est le plus perturbé dans ses rapports à l'autorité de feu son précédent capitaine. Il croit au spectre de l'officier défunt et se comporte toujours à son égard d'une manière qui oscille entre la crainte et la rébellion. La crainte prend racine dans la conviction que l'ancien capitaine « *was nothing less than a thief and a murderer at heart* », c'est-à-dire « *wicked so as to frighten most people* » (Conrad 1916a, p.294), et elle culmine par conséquent dans la hantise d'une mort collective : « *If he gets hold of one he will get them all* » (Conrad 1916a, p.282). La rébellion en est le contre-coup, et s'exprime comme le font souvent les peurs refoulées : par le rire. Burns ne manque pas de se vanter : « *I suppose I am the only man that ever stood up to laugh at him* » (Conrad 1916a, p.294).

Le rire de Burns ne nie donc pas plus sa crainte que le *ludibrium* antique ne niait l'*obsequium* devant une *dominatio* :

***C'est la faiblesse aimant la violence. En latin : l'obsequium se donnant à la dominatio (l'esclavage se donnant à la souveraineté). C'est un rapport de domination qui dissimule moins l'assujettissement du servus au dominus que la sujétion de l'infans au Pater (la pietas). Ce ne sont pas les dieux dans les ciels ni les tyrans dans les empires ni les pères dans les familles qui sadisent. Ce sont***

**des génifiés qui réclament des géniteurs. Ce sont les sujets qui réclament la société, les enfants les pères, les femmes les dominus, les fidèles la religion, les névrosés la distance de la jouissance. (Quignard 1994, p.208)**

Le précédent capitaine était-il donc un tyran terrorisant ses sujets ? Un dieu martyrisant ses fidèles ? Voire les deux à la fois, un dieu tyrannique, sorte de taureau ou de vache de Bachân qui « exploite les pauvres [et] maltraite les indigents » (Amos, 4, 1 [p.1981-1982]) ?

Conrad y a pensé, qui décrivait ainsi un rêve du capitaine narrateur :

**... the unpeopled stillness of that gulf weighed on my shaken confidence... I resisted it... I welcomed a great wave of fatigue that all at once overwhelmed me from head to foot... I dreamt of the Bull of Bashan. He was roaring beyond all reason on his side of a very high fence striking it with his forehoof and also rattling his horns against it from time to time. On my side of the fence my purpose was (in my dream) to lead a contemplative existence. I despised the brute, but gradually a fear woke up in me – that he would end by breaking through – not through the fence – through my purpose. A horrible fear. (Variante fournie par Jeremy Hawthorn dans son édition Oxford University Press, 1985, p.140, de *The Shadow-Line*, et commentée in Paccaud-Huguet 1997, p.150-151, n.7)**

Non seulement un taureau de Bachân est explicitement nommé dans ce passage, mais sa violence même vient tout droit des *Psaumes* (22, 13 [p.1185]) : « De nombreux taureaux m'entourent, des brutes de Bachân m'encerclent ».

Le problème est que Conrad a supprimé ce passage pour la version publiée.

Sans doute, après les yeux de vache de la Médée aimée du défunt capitaine, un taureau de plus risquait d'alourdir le bestiaire. Mais surtout, la Médée du capitaine, comme la Médée antique, exerçait sa domination par la puissance de son regard, par un « *cheaply-omened stare in her enormous eyes* » (Conrad 1916a, p.251).

En cela, elle restait conforme à l'attitude générale des autres personnages du roman, qui ne cessent de se fixer des yeux (« *I stared back at myself* » ; « *this quietly staring man whom I was watching...* » (Conrad 1916a, p.247) ; « *With his knees gathered up under his chin and staring with his greenish eyes over them, [Burns] was a weird figure* » (p.282)), tandis que le défunt capitaine était une exception : ce n'est pas par l'intensité ou la fixité de son regard qu'il obtenait la soumission, mais par la violence de son discours : « *You never heard him talk. Enough to make your hair stand on end* » (Conrad 1916a, p.294).

Or, à cette aune, les meuglements inarticulés du taureau de Bachân dans le rêve du narrateur (« *He was roaring beyond all reason* ») ont un effet trop secondaire pour fournir une image adéquate.

Car en dernière analyse, ce que le défunt capitaine faisait, par sa parole effrayante, c'était plutôt de réduire ses subordonnés au silence : littéralement, il en faisait des *infans*, des êtres non encore parlants. Il se posait donc plus en « *Pater* » exigeant de tous « la *pietas* » (Quignard 1994, p.208, cité *supra*) qu'en toute autre figure. Et Burns, comme les autres, malgré son rire se comportait (et se comporte encore) en fils devant son père.

Or, la première fois que le narrateur se sent lui aussi appartenir à « *a dynasty* »

(p.247), se sent l'héritier, et donc le fils (aîné) du précédent capitaine, le temps se ralentit pour lui : il a le sentiment qu'un long moment s'est écoulé (« *How long had he been there looking at me [...] in my unguarded day-dreaming state ?* » (p.247)), alors que quelques minutes seulement ont passé (« *I could not have been in that cabin more than two minutes altogether* » (p.248)). Il a eu tout le temps de laisser errer ses idées, quand pour d'autres la durée se limite à « *a mere fraction of a minute* » (*Ibid.*).

De même, la distorsion temporelle se fait explicitement einsteinienne quand le narrateur, dans un moment si calme (de temps si ralenti) qu'il rencontre sur le pont « *only a still void* », songe : « *My command might have been a planet flying vertiginously on its appointed path in a space of infinite silence* » (p.262). Car, d'après Einstein c'est précisément quand la vitesse s'accroît que le temps se ralentit pour l'observateur embarqué<sup>107</sup>. Or, ce ralentissement du temps correspond aussi à un moment de quasi-adhésion à l'épi-sémiosis qui voit dans ce « voyage relativiste » le signe d'un « sort », puisque les voix des marins peu après « *broke the spell* ».

L'association entre ces trois éléments : sentiment d'hériter la faute du père, épi-sémiosis, et temps ralenti, est encore plus explicite quand l'éventualité d'un « *furious squall coming* » est imaginée au beau milieu de cette interminable période de calme que traversent les personnages. Car alors, dans le journal du narrateur s'inscrit une faute devenue « péché » (« *I feel as if all my sins had found me out* » (p.285)), se lit une interprétation « burnsienne » de la situation (« *like a death sentence on the men [...]. It's like being bound hand and foot preparatory to having one's throat cut* » (*Ibid.*)), tandis que le temps passe infiniment lentement (« *since we broke ground at the mouth of the Mei-nam, fifteen days ago... or fifteen centuries* » (*Ibid.*)).

Ce passage dense du journal ne cessera de se répercuter sur la suite, où les « *sins* » réapparaissent page 288 et la « *spiritual strength* » ressurgit page 287 tandis que les hommes « *haul the mainsail* » ; où le « *sense of guilt* » « *clung to all [the narrator's] thoughts secretly* » (p.296) ; et où le soulagement d'une brise est vu comme « *the evil spell broken, the curse removed* » (p.299) tandis que le temps s'étire (« *the two men with me moved so slowly [...] 'Go steady' – 'Take it easy, Ransome'* » (p.297)) alors que le dénouement approche.

### 3.3.4.3 Sémiosis & tachychronie

A l'inverse, quand une sémiotique non délirante est appliquée, comme lorsque le contenu des flacons est correctement interprété comme n'étant pas de la quinine (pp.273 et 277) et quand Burns est vu, sans plus alors d'hésitation, comme « grotesque » (pp.274 & 276), le temps s'accélère : « *I appeared to be in a hurry because I was instinctively hastening up on deck* » (p.273). Rien n'a changé, « *the sails hung motionless* » (p.274), et pourtant

<sup>107</sup> La métaphore de la planète pour le bateau n'est pas neuve chez Conrad : « *The ship moved so smoothly that her onward motion was imperceptible to the senses of men, as though she had been a crowded planet speeding the dark spaces of ether* », lisait-on dans *Lord Jim* (Conrad 1900, p.21-22). Nul doute que le paradoxe entre la vitesse de la planète et l'absence de sensation de déplacement est ce qui plaît d'abord à l'écrivain. Mais en 1916, la lenteur du mouvement (« *moved smoothly* ») se radicalise en « *still void* », et le banal « *speeding* » se précipite en « *flying vertiginously* », tandis que la perception humaine n'est plus guère convoquée. L'effet n'est pas seulement stylistique : toutes ces transformations vont dans le sens d'une « correction » relativiste.

le narrateur se précipite : « *the impetuosity of my advent made the man at the helm start slightly* » (*Ibid.*)

De même, quand Gambriil interprète correctement les signes d'un coup de vent avant que celui-ci ne se fasse sentir (« *a hard gust of wind whose approach Gambriil's ear had detected from afar* » (p.295)), tout le monde se hâte : « *I dashed aft myself* » (p.295) ; « *I was just in time to seize the wheel* » (p.296).

Il n'est pas indifférent non plus que Ransome, le cuisinier du bord, l'homme le plus fiable selon le narrateur (« *He was, indeed, a reasonable man.* » (p.272)), dont le visage est plusieurs fois jugé « *intelligent* » (pp.258 & 268), vive dans le souci constant de ralentir un temps toujours potentiellement trop rapide pour lui à cause de son cœur faible :

***But with the knowledge of that uneasy heart within his breast I could detect the restraint he put on the natural sailor-like agility of his movements. It was as though he had something very fragile or very explosive to carry about his person and was all the time aware of it. (p.262).***

Ransome effectivement peut craindre, soit l'infarctus, soit la tachycardie (selon que son cœur est « *something very fragile or very explosive* », respectivement), la tachycardie étant une accélération soudaine du rythme cardiaque (temps accéléré de ses battements) suffisamment invalidante pour que de nos jours encore on décrète inapte à la conduite de poids-lourds et de super-lourds ceux qui y sont sujets. C'est dire que le « sage » Ransome, aux actions toujours appropriées, aux interprétations des faits toujours correctes, vit constamment au bord de la tachychronie. Toute attitude sainement sémiotique est donc indissociable de l'accélération du temps.

Si bien que, lorsqu'enfin le narrateur rejette tout sentiment de culpabilité, quand enfin il se révolte contre cet « héritage paternel », cela se fait si instantanément que la phrase passe presque inaperçue : quand le narrateur voit les hommes malades comme un « *embodied reproach* », cela laisse entendre que le sentiment de faute est toujours latent ; quand il voit Frenchy passer sous ses yeux, rien n'indique qu'il ait changé d'état d'esprit. Pourtant, entre ces deux observations, il a eu le temps de se révolter, non pas contre lui-même, ce qui n'aurait pas de sens, mais contre une adversité qu'il charge du même coup, *ipso facto*, de la « faute ».

***They [the sick men] passed under my eyes one after another – each of them an embodied reproach of the bitterest kind, till I felt a sort of revolt wake up in me. Poor Frenchy had gone suddenly under. (p.302)***<sup>108</sup>

Le temps, lors de ce tournant décisif, s'est même si bien accéléré que le narrateur ensuite se sent et paraît plus vieux : « *I feel old* » ; « *But you do look older – it's a fact* » ; « *I am no longer a youngster* » (p.304). L'accession à une sémiotique stable n'a donc pu s'opérer qu'en conjonction avec un raccourcissement extrême des durées.

On le voit par conséquent, Conrad ici joue plus largement qu'il ne le faisait en 1908

---

<sup>108</sup> Il convient ici de noter qu'il ne s'agit pas d'une simple accélération de la narration, mais bien du temps. Quand le narrateur découvre l'absence de quinine, la narration s'accélère (« *But why record all the swift steps of the appalling discovery. You have guessed the truth already.* » (p.273)), mais pas le temps : la seule raison de ne pas « enregistrer » les « *swift steps* » ne peut être que parce que, justement, ils furent trop nombreux, que le narrateur les a donc franchis à vitesse normale. Sa « révolte » en revanche ne se décompose pas, même pour lui, en « *swift steps* » : elle est soudaine.

dans 'The Black Mate' sur la gamme des distorsions du temps, tout en donnant au chronotope tachychronique et au vieillissement soudain du narrateur un sens plus plein : c'est toujours des épisodes où le temps s'accélère que le récit tient sa justification, sa finalité ; mais de plus, un homme cette fois « émerge » vraiment, change entre le moment de sa montée sur le bateau et celui de sa descente. Ce passage du manque d'assurance à la maturité pleinement responsable n'est apparemment à ce stade encore qu'une émergence « cyclique », « *repeating itself in each life* », que Bakhtine associerait à l'idylle (Bakhtine 1937, p.22), mais celle-ci est déjà plus significative que l'émergence « zéro » observée dans 'The Black Mate'.

### 3.3.5 Koh-ring, ou l'émergence historique

---

Au demeurant, il n'est pas du tout certain que le devenir de l'homme tel qu'il est présenté dans *The Shadow-Line* soit purement individuel, « cyclique ».

#### 3.3.5.1 A man-made earthquake <sup>109</sup>

Car le moins que l'on puisse dire, c'est que les hommes d'équipage non plus ne sortent pas inchangés de leur mésaventure, entre leur montée sur le bateau à Bangkok et leur descente à Singapour. Malades un instant attendus comme des blessés (« *They had expected surgical cases* » (p.300)), ils sont les rescapés d'une bataille rangée contre une adversité vague mais féroce (celle-là même contre laquelle le narrateur se « révolte » (cf p.302 citée *supra*)).

Le vocabulaire militaire n'est pas employé ici par hasard : le narrateur lui-même file une métaphore similaire quand il dit de Ransome qu'il risque d'expirer « *in the act of putting out his strength – for what ? Indeed for some distinct ideal* » (p.300), ou quand il dit de Burns « *I am very proud of him* » (p.301). Se battre pour un « idéal » et être récompensé par un « Soldats ! Je suis content de vous ! » sont de ces phrases que des générations de conscrits ont entendues au combat.

De ces phrases qui sont comme un point d'orgue dans une partition où les hommes sont « *knocked over* », c'est-à-dire renversés (et pas seulement atteints) par la maladie (pp.257, 270, 283, 289) ; où les adversaires sont « embusqués » (« *ambushed* », pp.257, 263, 268) ; où l'on mentionne sans cesse un « *enemy* » (pp.258, 282, 283, 290) et des conditions adverses (« *adverse* », p.270 ; « *adversity* », p.271) ; où l'on soupçonne des « pièges » (« *poisonous trap* », p.260) ; où l'on a le sentiment de se battre (« *inglorious fight* », p.261) ; où l'on se sent attaqué (« *attacked* », p.271) ; où l'on perd du terrain (« *lost ground* », p.269) ; où l'on défend « ses arrières » (« *pressed on our rear* », p.270 (arrières qui ne sont pas simplement la poupe du navire, puisque c'est la maladie qui presse ainsi)) : le vocabulaire de l'affrontement est lui aussi lancinant dans ce récit.

#### 3.3.5.2 Entre mille et une guerres notoires <sup>110</sup>

Et quel étrange conflit que celui où s'engagent les marins de la ligne (d'ombre) du front !

<sup>109</sup> (Winter 1988, p.7).

Certes, il fut un temps où la mode d'assiéger des villes faisait que les ouvrages parlant de guerre, de la *Poliorcétique* d'Enée-le-Tacticien (contemporain de Xénophon) au *Siège de Barbastre* (XII<sup>e</sup> siècle, 7392 vers)<sup>111</sup>, racontaient aussi d'interminables piétinements sur place, et donc apparaissaient comme des monuments de longueur et d'ennui<sup>112</sup>. Certes, les batailles que l'oncle Toby reconstitue dans son jardin avec l'aide de Trim, dans le livre VI de *Tristram Shandy* (Sterne 1767), sont encore de ce type. Mais ces temps pré-napoléoniens sont révolus au moment où Conrad écrit son roman, à une époque où il n'est plus si courant que l'on s'enlise dans des positions improvisées comme dans des *tranchées* : l'immobilité relative est, en 1916, un point commun frappant avec la « Grande Guerre », celle qui fait rage en Europe.

Si bien que *The Shadow-Line* peut se lire aussi comme une métaphore, assez transparente, du conflit commencé le 28 juin 1914 et enlisé dès octobre-novembre sur des positions qui semblent s'éterniser de longs mois pendant lesquels l'espoir d'un secours extérieur s'amenuise : le « miracle » d'une intervention alliée n'est toujours pas accompli quand Conrad publie son texte, l'offensive sur la Somme, avec chars britanniques, de juillet à octobre 1916, n'ayant pas eu l'effet radical escompté, et les alliés plus lointains, américains par exemple, n'étant pas encore entrés en guerre (il faudra attendre avril 1917). Le miracle de la quinine (« *I believed in it. I pinned my faith to it. It would save the men, the ship, break the spell by its medicinal virtue, make time of no account, the weather but a passing worry, and, like a magic powder working against mysterious malefices, secure the first passage of my first command against the evil powers of calms and pestilence* » (p.272)) n'opère pas non plus dans le golfe de Siam, et les hommes sont livrés à eux-mêmes.

De sorte que les sautes de vent sur le bateau sont comme les escarmouches de Champagne et d'Artois en mai-septembre 1915 : on y croit, et on déchant. Vents et assauts « *raised the hopes only to dash the [men] into the bitterest disappointment, promises of advance ending in lost ground* » (Conrad 1916a, p.269).

L'air vicié que les marins respirent (« *the dreadful impression that they were moving in poisoned air* » (p.270)), n'est lui-même pas si différent de celui dans lequel les « poilus » ont dû évoluer quand les Allemands ont commencé à employer des gaz, à partir d'avril 1915...

Evidemment, le texte de Conrad ne vise pas à une transposition terme à terme, d'Europe en Thaïlande, des épisodes français de novembre 1914 à décembre 1916. Mais les points de comparaison sont suffisamment nombreux pour que le sort des marins près des côtes siamoises et celui des hommes de troupe enfouis dans la boue des tranchées entrent, eux aussi, en « relation dialogique » : « *[Daybreak] came at last with a*

<sup>110</sup> (Brassens 1962).

<sup>111</sup> Des romans de chevalerie, Conrad ne cite guère que « *Amadis de Gaul* » (Conrad 1904d, p.135, *sic*), qui date tout de même de 1508, bien que des versions antérieures eussent circulé en Espagne et au Portugal au XIV<sup>e</sup> siècle.

<sup>112</sup> C'est pourquoi on ne lit plus guère ces textes aujourd'hui, sinon pour des études ciblées sur 'L'Art de la guerre en Occident' dans des revues d'arts martiaux (cf Tourchon 1983 & 1984).

*mother-of-pearl sheen at the zenith, such as I had never seen before in the tropics, unglowing, almost grey, with a strange reminder of high latitudes* » (Conrad 1916a, p.264).

En tout cas le « moral » de ces êtres, dans une « adversité » et une « pestilence » aussi tenace sous « les tropiques » qu'aux « hautes latitudes », souffre-t-il sans doute autant.

### 3.3.5.3 Barbusse, Dorgelès & Conrad

Peut-être même leur « foi » en leurs chefs (capitaines ou généraux) s'étiolo-t-elle du même coup : la parole des pères perd de sa puissance (les imprécations du défunt capitaine n'impressionnent plus guère que Burns) à mesure que la faillite des idéaux se manifeste plus clairement.

En Europe par exemple, le désir de la « bonne blessure », pas trop grave mais suffisante pour justifier une évacuation vers l'arrière, semble s'être exprimé chez certains combattants du front dès le début 1915, et est en tout cas explicite dans une œuvre contemporaine du roman de Conrad (Barbusse, *Le Feu*, 1916, pp.50-51), montrant par là que « l'idéal » patriotique perdait en séduction et que la volonté de « tenir » s'affaiblissait

113 .  
Mais si le soldat même est désabusé, alors la guerre semble absurde, et sa logique particulière est indéfendable : « le refus d'appliquer au temps de guerre d'autres critères qu'au temps de paix, l'obstination à parler du combat en termes d' « assassinat » [Dorgelès 1919, p.239] ou de « meurtre » [Barbusse 1916, p.201] » se généralise (Bellosta 1990, p.42).

Si bien que le « crime » du narrateur de *The Shadow-Line* (sa culpabilité, son « péché », sa « faute ») peut être aussi compris comme celui d'un chef (militaire) jugé, non pas par ses pairs ou par des politiciens « complices », mais par des hommes de troupe blasés : « *No confessed criminal had ever been so oppressed by his sense of guilt. I would have held them [= the ordinary men] justified in tearing me limb from limb* » (Conrad 1916a, p.278). Le narrateur aussi applique à un temps de trouble dépassant de loin sa volonté le vocabulaire du droit commun.

Cette attitude n'est pas pour surprendre le lecteur assidu de Conrad. Ce dernier en effet n'a pas attendu Barbusse, Dorgelès, et encore moins Céline, pour jouer sur la confusion des deux « temps », le temps de paix et le temps de guerre. Dès 1905-1906, il se montre plus désabusé que le plus glabre « poilu », quand, non content de nommer la guerre un « *lawful killing* » (Conrad 1906a, XXXVII, p.150), il déploie ses sarcasmes sur la civilisation et le « progrès » :

***To apprehend the true aspect, force, and morality of war as a natural function of mankind one requires a feather in the hair and a ring in the nose, or, better still, teeth filed to a point and a tattooed breast. Unfortunately, a return to such simple ornamentation is impossible. We are bound to the chariot of progress. There is***

<sup>113</sup> Ce que rappelle *Le Temps retrouvé* : « Tous ces garçons étaient en somme patriotes. Un seul, légèrement blessé au bras, ne fut pas à la hauteur des autres, car il dit, comme il devait bientôt repartir : 'Dame, ça n'a pas été la bonne blessure' (celle qui fait réformer) » (Proust 1927, p.2227).



***no going back ; and, as bad luck would have it, our civilization, which has done so much for the comfort and adornment of our bodies and the elevation of our minds, has made lawful killing frightfully and needlessly expensive. [...] A frugal mind cannot defend itself from considerable bitterness when reflecting that at the Battle of Actium (which was fought for no less a stake than the dominion of the world) the fleet of Octavianus Cæsar and the fleet of Antonius, including the Egyptian division and Cleopatra's galley with purple sails, probably cost less than two modern battleships. (Conrad 1906a, pp.150-151)***

### 3.3.5.4 Voyage au centre de la nuit

Qui croit si peu aux discours glorieux sur la guerre, qui la voit comme issue de la « nuit » de l'humanité, qui estime que le seul « progrès moral » accompli depuis les temps primitifs a été l'accroissement des coûts, ne peut faire de la guerre qu'une peinture monochrome : en noir.

Henri Barbusse n'en finit pas, dans *Le Feu* (1916) et *Clarté* (1919), de raconter des épisodes nocturnes. *The Shadow-Line* n'en finit pas de s'enfoncer dans l'ombre (présente dès le titre même) et dans la nuit : « 'How does it look outside ?' I asked him. 'Very black indeed, sir. There is something in it for certain.' 'In what quarter ?' 'All around, sir.' » (Conrad 1916a, p.286) ; « I moved forward too, outside the circle of light into the darkness that stood in front of me like a wall. In one stride I had penetrated it. Such must have been the darkness before creation. It had closed behind me. » « everything was blotted out in the dreadful smoothness of that absolute night. » (p.290)<sup>114</sup>.

### 3.3.5.5 Koh-ring, *black ring* & vision dantesque

La noirceur « tout autour » dont a parlé Ransome (p.286), et le monde « hors du cercle de lumière » (p.290), ne sont pas sans annoncer le Barbusse de *Clarté* : « Ce fut par le même chemin que nous disparûmes et dans les mêmes grands cercles de noir que nous nous enfonçâmes. » (Barbusse 1919, p.142). Mais c'est surtout une reprise de ce qui est dit de Koh-ring : non seulement l'île est décrite comme noire (« *the black relief of Koh-ring* » (Conrad 1916a, p.269)), mais elle « *seemed to be the centre of the fatal circle* » (*Ibid.*). Koh-ring apparaît donc comme la bouche d'ombre de ce premier cercle, qu'elle inscrit dans son nom : on peut certes entendre Korzeniowski dans *Koh-ring*<sup>115</sup>, mais *ring* est l'*anneau* attaché à ce *Koh* (~ Ko/Kaoh) qui désigne les îles du golfe de Siam et qui, ici, est *the core of the passage* (« *core-ring* »).

On frôle donc le premier cercle d'un Enfer (« *as if they had been my passport for Hades* » (p.214)) que ni Dante, ni le *Symbolum Apostolorum*<sup>116</sup>, n'associaient à la

<sup>114</sup> « *The darkness had risen around the ship like a mysterious emanation from the dumb and lonely waters* » (p.262) ; « *The only light in the ship at night was that of the compass-lamps [...] ; for the rest we were lost in the darkness* » (p.279) ; « *I noticed then the broad shadow on the horizon extinguishing the low stars completely, while those overhead, when I looked up, seemed to shine down on us through a veil of smoke.* » (p.284) ; « *There is something going on in the sky like a decomposition, like a corruption of the air, which remains as still as ever. After all, mere clouds.* » (p.285) ; « *When the time came the blackness would overwhelm silently the bit of starlight falling upon the ship, and the end of all things would come without a sigh, stir, or murmur of any kind, and all our hearts would cease to beat like run-down clocks.* » (p.287).

guerre, mais que n'utilisent pas moins Barbusse et Conrad.<sup>117</sup>

### 3.3.5.6 Emergence historique

Ainsi, l'émergence dans *The Shadow-Line* n'est pas seulement individuelle. Tout un univers, celui qu'une guerre mondiale est en train de transformer, cette « planète » entière où le narrateur se sent embarqué (p.262), émerge également. Le devenir de l'homme est aussi celui de l'humanité, devenir historique à son point nodal, révolution sidérale dont Koh-ring est le foyer emblématique.

A l'évidence le chronotope Koh-ring n'est donc pas celui de l'« *Indian Ocean* » à l'œuvre dans 'The Black Mate' : « *He remarked casually that from Bangkok to the Indian Ocean was a pretty long step.* » (p.241). La tachychronie flotte à vide sur l'océan trop vaste, mais s'ancre et s'étoffe quand l'espace se spécifie et se centre sur Koh-ring. Non seulement l'émergence apparaît alors, mais elle est aussi historique que Bakhtine pouvait la souhaiter.

Il ne manquerait plus qu'un désaccord savamment polyphonique entre quelques voix se fit entendre dans *The Shadow-Line* pour que l'on puisse ajouter le roman de 1916 à la série des textes majeurs déjà identifiés par le savant russe.

### 3.3.6 Polyphonie dans *The Shadow-Line*

Malheureusement, si la polyphonie est l'expression non hiérarchisée de discours dissonants, alors le roman de 1916 semble bien au premier abord ne pas y souscrire.

En effet, lu du point de vue de Bettelheim ou de Lacan, le texte ne garde aucune ambiguïté : il *faut* mûrir, il *faut* sortir de la position infantile d'un Burns, il *faut* prendre ses responsabilités sans se référer à quiconque, autrement dit il *faut* acquérir un surmoi intégré. La voix de Ransome est à cet égard nettement supérieure<sup>118</sup>, la voix de Burns,

<sup>115</sup> Le *China Sea Pilot Vol.1 (NP30)* ne répertorie aucun K[a]o[h] Ring. Mais les noms existants de *Ko Rin* ou de *Kaoh Rong*, répertoriés respectivement comme émergeant du « *Gulf of Thailand* » (Heap & Hayter 1987, 4.149 p.118 : « *(12° 48' N, 100° 42' E), 107m high* ») et de la « *West Coast of Cambodia and Vietnam* » (Heap & Hayter 1987, 5.15 p.128 : « *316m (1037 ft, charted as 1080 ft) high and wooded* »), incluaient aussi la syllabe voulue, et K[a]oh Rong, imposant (316 mètres) et boisé, n'aurait pas déparé dans le récit.

<sup>116</sup> *Descendit ad infernos, tertia die resurrexit a mortuis.*

<sup>117</sup> Au demeurant, cela n'empêche pas de participer. Borys, enrôlé le 3 août 1915, n'est pas le seul à agir. Joseph aussi accomplira quelques missions : ses lettres à J. B. Pinker ou à Jessie, sont, du 15 septembre au 30 novembre 1916, pleines des détails de ses inspections des ports britanniques pour l'Amirauté (Conrad 1916c, pp.661-681. Voir aussi 'The Dover Patrol' (Conrad 1921a) et 'The Unlighted Coast', jamais publié de son vivant (Conrad 1925)). Cela suppose seulement que les motivations sont plus politiquement personnelles : « *his attitude to the war was that of a Pole, and from the Polish viewpoint, conflict in Europe meant hope. [...] Kazimierz Górski [recalls] Conrad saying that 'the Polish question could be positively solved only if Russia were beaten by Germany and Germany by England and France'.* » (Batchelor 1994, p.238. Cf aussi Conrad 1970, p.108).

<sup>118</sup> Au point que John Batchelor a pu soutenir que c'était lui le « *true hero* » (Batchelor 1994, p.249).

au surmoi narcotisé, est clairement critiquée, et des multiples voix du narrateur, seule est ferme celle qui exprime l'option pragmatique. Auparavant, il ne peut que tenter de faire taire les voix aliénantes : « *I felt the inexpugnable strength of common sense being insidiously menaced by this [...] insane delusion. And I said : 'You mustn't talk so much. [...]'* » (Conrad 1916a, p.268). La démonstration est univoque.

De même, les options sémiotiques sont loin d'être équivalentes. L'attitude peircéenne est mise en valeur tandis que l'épi- et l'a-sémiosis sont condamnées sans appel. De ce point de vue encore, une évidente hiérarchie est établie. Si bien que, sur la question du « surnaturel » aussi, la voix de l'auteur domine toutes les autres dans son refus vigoureux de laisser son imagination divaguer « *beyond the confines of the world of the living, suffering humanity* » (Conrad 1920b, p.207) : la relation dialogique « spiritiste », ou celtique, à Coleridge, n'est qu'un leurre.

### 3.3.6.1 Deux lectures de Coleridge

Quand on en vient en effet à l'intertextualité entre *The Shadow-Line* et 'The Rime of the Ancient Mariner', il est préférable de parler de relations dialogiques au pluriel, pour tenir compte de la multiplicité des lectures possibles. Mais l'intertextualité en soi n'est plus à démontrer<sup>119</sup>, et à première vue, elle atténue d'autant la voix de l'auteur Joseph Conrad qu'elle lui donne en Samuel Taylor Coleridge un interlocuteur de poids.

De plus, elle réduit les différences entre Burns et le narrateur, qui ne sont plus que deux lecteurs de Coleridge<sup>120</sup> : Burns ne retient certes que la présence de spectres, mais le narrateur ne dépasse guère la lecture conventionnelle qui fait du poème une allégorie

<sup>119</sup> Dans le poème aussi, « *Down dropt the breeze, the sails dropt down* » (Coleridge 1797, v.107), « *We stuck, nor breath nor motion* » (v.116) ; et si l'immobilité du bateau le rend « *as motionless as a model ship set on the gleams and shadows of polished marble* » chez Conrad (1916a, p.263), elle le rend « *As idle as a painted ship / Upon a painted ocean* » chez Coleridge (vv.117-118). Bien entendu, la mort rôde dans le poème également (vv.188-189 et passim), ainsi que les esprits (« *spirit* » vv.132, 258, 349), les démons (« *evil* », v.139), les spectres (v.202), les fantômes (« *ghosts* », v.308), les sorcières (« *witch* », v.129), les malédictions (« *curse* », vv.257, 260, 261), les sorts (« *spell* », v.442). Dès lors, la nuit et l'ombre se font envahissantes. Si, en 1916, « *the only light in the ship at night was that of the compass-lamps, lighting up the faces of the succeeding helmsmen* » (p.279), en 1797 « *The steerman's face by his lamp gleamed white* » (v.207). Si bien que les hommes qui s'activent dans cette nuit deviennent ombres eux-mêmes (« *The shadows swayed away from me without a word. Those men were the ghosts of themselves* » (Conrad 1916a, p.287) ; « *A little distance from the prow / Those crimson shadows were* » (Coleridge 1797, vv.484-485)), et que le vent s'annonce d'abord par un bruit : « *a hard gust of wind whose approach Gambriel's ear had detected from afar and which filled the sails on the main* » (Conrad 1916a, p.295) ; « *And the coming wind did roar more loud, / And the sails did sigh like sedge* » (Coleridge 1797, vv.318-319).

<sup>120</sup> S'identifiant à deux personnages : Burns, comme le Mariner, raconte la faute et les spectres, et par-là place le narrateur conradien dans la position du Wedding-Guest de Coleridge : il l'indispose avec son histoire (« *I fear thee, ancient Mariner* », se plaignait le Wedding-Guest au vers 345 ; « *I avoided giving Mr Burns any opening for conversation for the next few days* », avouera le narrateur (Conrad 1916a, p.268)). De sorte que Burns est tout autant un défi intellectuel pour le narrateur de Conrad que le Mariner l'était pour le Wedding-Guest. Le second comme le Mariner jouent un rôle dans l'accession à la maturité de leur vis-à-vis : le narrateur conradien vieillit, le Wedding-Guest coleridgien émerge « *A sadder and a wiser man, / He rose the morrow morn.* » (vv.624-625).

chrétienne <sup>121</sup>. On évite ainsi la glose puérile qui y verrait le récit d'un cauchemar <sup>122</sup>, mais on n'atteint pas pour autant le sens philosophique <sup>123</sup>. La « hiérarchie » entre les voix des deux personnages se dilue dans la médiocrité de leur talent de critique littéraire.

### 3.3.6.2 Ransome ou la voix grecque

Le seul qui ne s'engloutit pas dans l'univers de Coleridge est finalement Ransome, ce qui serait une deuxième raison de le considérer comme le « *true hero* » du roman. Le narrateur lui-même, par ses louanges constantes, semble donner au cuisinier une place prépondérante. Et l'attitude de ce dernier, détachée des urgences de ce monde, confirme ce statut singulier.

Il est même nettement « socratique » lorsqu'il préfère le « je ne sais pas » aux opinions hâtives : « *Ransome didn't know [whether Burns was talking nonsense or not]. And with a faint smile he flitted away from me.* » (Conrad 1916a, p.268). Ce serait d'ailleurs là aussi bien une position digne de Sextus Empiricus : « J'examine. » (Σκεπτομαι; « Je suspens mon jugement. » (Ἐπέξω) (*Hypotyposes pyrrhoniennes* I, 26 & 23).

Ransome serait donc un être (philosophique) accompli si sa « sagesse » était adaptée au monde où il évolue. Or, sa position comporte deux failles, d'inégale importance.

Sous son influence, le narrateur surcharge la référence « grecque » lorsque le 1. cuisinier se joint à un groupe d'hommes qui « *toiled like Titans* » (p.287) pour amener une voile. C'est tellement inadapté que les valeurs s'inversent : les hommes sont plutôt des Liliputiens luttant avec une voile géante, que des géants eux-mêmes. Mais cet effet d'inversion peut être mis au compte d'un excès du narrateur, qui ne comprend pas plus ce qu'une attitude socratique veut dire qu'il ne comprenait jadis

<sup>121</sup> Le narrateur saupoudre son récit d'allusions aux textes bibliques. S'il mentionne « *the darkness before creation* » dont parle la Genèse (Conrad 1916a, p.290), c'est qu'il a aussi fait référence dans son journal du « *formidable Work of the Seven Days* » (p.279). Le Nouveau Testament n'est pas absent non plus : « *I was like a mad carpenter making a box. Were he ever so convinced that he was King of Jerusalem, the box he would make would be a sane box.* » (Conrad 1916a, p.281). Ce « *King of Jerusalem* » fait allusion au Christ, dont le pouvoir guérisseur en a converti plus d'un : le miracle de la quinine, et la foi qui l'accompagne (« *believed* », « *faith* », « *it would save* » (p.272)) en sont un écho indirect. Bien sûr, toutes ces références sont distanciées, et plus on s'éloigne dans le temps, moins le narrateur s'implique : il ne remonte à l'Ancien Testament que pour décrire ce qu'il subit et ne recourt aux Evangiles que par une comparaison détournée (il n'est pas comme le Christ, il est comme le fou qui se prend pour le Christ). Néanmoins, quand on en vient aux monarchies de droit divin, peu s'en faut que l'assimilation ait lieu : « *I was brought there to rule by an agency as remote from the people and as inscrutable almost to them as the Grace of God.* » (p.254). Si bien que c'est l'histoire du christianisme qui est ici rapidement retracée, de ses origines à ses utilisations politiques féodales et classiques. D'un surnaturel l'autre : on passe d'une croyance profane à une foi grégaire (le narrateur parle par imprégnation, non par conviction).

<sup>122</sup> « *It is possible to read Coleridge's poem as a nightmare* » (Batchelor 1994, p.248).

<sup>123</sup> Ils ignorent tous deux le discours sur le rapport désintéressé au monde, sur une relation à la Nature esthétique et spirituelle, et non plus matérialiste et brutale (Voir Corner 1994, p.vii).

les gloses du capitaine Giles.

Plus significatif parce que cette fois la faille fait partie de la définition même de Ransome, sa voix est une voix essoufflée. Participe-t-il au monde qu'il finit « *hung over the after-capstan, sobbing for breath* » (p.288). S'il se prend aussi pour un Titan alors qu'il est le plus liliputien de tous, que vaut sa « sagesse » ?

Ainsi, la voix de Ransome ne parvient-elle pas non plus à dominer les autres : il est sage, sans doute, mais pas jusqu'au bout. Sa « peur bleue » devant la mort par exemple (« *I – I am in a blue funk about my heart, sir* » (p.305)), en fait un « philosophe » bien imparfait !

#### 3.3.6.3 L'auteur, ou la voix absente ?

Aussi, des trois voix majeures qui s'entendent dans les chapitres III à VI de *The Shadow-Line*, aucune n'est-elle celle d'un protagoniste.

Ce serait bien de la polyphonie, si les deux premiers chapitres disparaissaient et si les dernières lignes ne venaient rétablir une hiérarchie où le narrateur non superstitieux, l'égal désormais d'un capitaine Giles, apparaît comme le héros enfin révélé : aussi sage que Ransome mais plus solide que lui, aussi solide et sage que Giles mais plus jeune que lui, il s'impose aux yeux de tous.

L'apparente égalité, mesurée à l'aune de Coleridge, entre Burns et le narrateur, était une illusion. L'apparente égalité, à l'aune de la sagesse, entre Giles et Ransome ne résiste pas à l'examen. Rien ne demeure, sinon la négation de toute intervention du « *supernatural* » (Conrad 1920b, pp.207 & 208). La démonstration est plus subtile, mais non moins univoque que les précédentes.

#### 3.3.6.4 Les voix du silence

Cependant, la polyphonie philosophico-théologique serait-elle établie, qu'elle n'aurait qu'un intérêt relatif : les lecteurs susceptibles d'être concernés par ces élucubrations en 1916 ne constitueraient pas un auditoire très vaste, et le constitueraient-ils que l'œuvre se rangerait au rayon « parapsychologie », ce qui serait bien piètre du point de vue littéraire.

Il est grand temps par conséquent de se souvenir que si l'émergence ne vaut pour Bakhtine que quand elle est historique, la polyphonie aussi : l'homme de l'idée chez Dostoïevski est un homme des idées de son temps, et non des idées des cercles obscurantistes post-médiévaux !

Or, l'histoire qui se vit en 1916 est celle du conflit que l'on appellera mondial sous peu. Si polyphonie digne de ce nom il y a, ce doit donc être entre des discours sur la guerre, en général ou appliqués à celle des tranchées. Il convient alors de prêter attention à ce que les personnages disent sur les « responsabilités », la « peur », le « devoir ».

Vue sous cet angle, l'attitude de Ransome, qui s'économise (« *had schooled himself into a systematic control of feelings and movements* » (Conrad 1916a, p.258)), est significative : il ne déserte pas, mais se contente d'accomplir les gestes attendus sans mettre sa vie en péril. Ce contrôle des « *movements* » aide au contrôle des « *feelings* », en particulier de la « peur bleue » qu'il avouera à la fin. C'est là une attitude pragmatique,

celle de quelqu'un qui n'a pas d'idéal mais qui ne trahit pas non plus : attitude qui convient autant à la marine marchande qu'à l'obéissance militaire. Cette « mesure » en toutes choses, cette position essentiellement *défensive*, ne le coupe d'ailleurs pas des tacticiens grecs, d'Enée à Xénophon, si bien que son système de référence n'est pas remis en cause, même en temps de trouble.

L'attitude de Burns en revanche est nettement moins « mesurée ». Accusant son capitaine (et pourquoi pas tout l'état-major ?) de traiter les hommes comme chair à canon (« *If I had my wish, neither the ship nor any of you would ever reach the port.* » (p.253)), de les envoyer aux suicide (« *To beat up to Hong-Kong against a fierce monsoon, with a ship not sufficiently ballasted and with her supply of water not completed, was an insane project* » (p.252)), il exprime un anti-militarisme (dirait-on de nos jours) empirique assez vigoureux. Il ne pourrait donc lire le Coleridge des odes à Napoléon (1808) ni surtout de 'The British Stripling's War-Song' (1799), sauf à comprendre ces textes comme antiphrastiques.

Le narrateur enfin, hésite comme un idéaliste à visage humain. Tout plein de sa fonction de commandement, tendu vers l'accomplissement de son devoir, qui est de faire voguer sa galère à tout prix, il est néanmoins capable de vraie compassion envers ceux de ses hommes qui souffrent : c'est une sorte de Templier, qui n'abandonne pas sa Croisade, mais n'oublie pas non plus les notions de charité.

Si bien que les trois positions précédemment identifiées (grecque pour Ransome, dys-coleridgienne pour Burns et chrétienne vulgarisée pour le narrateur) ne sont pas contredites ici, mais donnent leur tonalité aux trois discours sur la guerre (tacticien, anti-militariste et « croisé ») tenus par les personnages. Trois discours qui, cette fois, ne sont dominés par aucun autre, et qui se valent : Ransome est admiré, Burns est complimenté (« *I am proud of him* ») et le narrateur est reconnu par ses pairs. L'auteur, quant à lui, ne dit rien, sinon que, tant qu'il n'y a ni lâcheté ni trahison, tout discours sur la guerre est acceptable, et Borys comme tous ceux de sa génération sont libres de tenir celui qu'ils préfèrent : de n'avoir pour stratégie que de sauver leur peau, de pester contre les officiers, ou de songer à une médaille si bon leur semble.

Une polyphonie authentique se trouve donc bien dans *The Shadow-Line*, dès lors qu'on en fait une lecture « contemporaine », c'est-à-dire prenant en compte les préoccupations du temps.

### 3.3.7 Bilan

---

Le chronotope « Koh-ring » apparaît ainsi comme un chronotope tachychronique plein, c'est-à-dire lié à une émergence historique et à une polyphonie convaincue. La différence avec le chronotope « *Indian Ocean* », à la tachychronie réduite à une simple énallage, est par conséquent si radicale, qu'il apparaît nécessaire de la confirmer par l'étude d'au moins une occurrence supplémentaire de chacun des chronotopes isolés ici.

Or, si « Koh-ring » se retrouve dans 'The Secret Sharer', l'« *Indian Ocean* » est présent également dans la première partie de *Lord Jim* (celle des mésaventures du héros éponyme sur, et après, le *Patna*) et dans l'une des trois nouvelles du recueil *'Twiixt Land*

and Sea: 'A Smile of Fortune', « *the most purely Indian Ocean of the three* » (Conrad 1920e, p.627)<sup>124</sup>. Ce sont donc ces textes qu'il s'agit maintenant d'analyser.

## 3.4 Indian Ocean

La première remarque à faire à propos des deux textes centrés sur l'Océan Indien, c'est que leur problématique n'est plus celle du 'Black Mate' ou de *The Shadow-Line*. Elle s'est déplacée du signe et de l'interprétation qu'on pouvait en donner, au *code de conduite* et à la compréhension qu'on pouvait en avoir.

Cette nouvelle focalisation pourrait causer bien des dérapages de lecture, si elle amenait à traiter les personnages comme si leurs actes étaient passibles d'un jugement extra-littéraire : le danger d'une lecture « morale » est plus présent que jamais. Or, de telles gloses consisteraient à *utiliser* le texte plus qu'à l'interpréter (Eco 1979, p.73).

Cela signifie donc qu'il vaut mieux, à ce stade, ne pas perdre de vue qu'un code de conduite est avant tout un code opératif, c'est-à-dire une définition socialement établie.

### 3.4.1 Code de conduite, précepte & contenu nucléaire

En effet, le code de conduite, dans sa version pratique, est une liste d'actes à accomplir ou à proscrire. Le « *Code of Conduct of Sarawakian Malays* » par exemple (Abang Yusuf Puteh 2000, ch.1), mêle aux instructions pour être approuvé par la communauté, des avertissements contre ce qui serait méprisé, voire puni par la « loi du village » (*adat kampung*).

C'est donc une collection d'instructions définie en extension, selon la terminologie de la théorie des Ensembles (« *It is a set of norms governing and regulating [...] actions* » (Abang Yusuf Puteh 2000, p.1)).

Nul doute, certes, que l'on puisse aussi définir cet ensemble en compréhension (le code du marin par exemple est l'ensemble des actes à accomplir tels que l'officier soit un gage dans la transaction entre commerçant et transporteur (si le marchand perd sa cargaison, l'officier perd sa vie)), mais en général les « rédacteurs » du code n'ont aucun intérêt à expliciter un point de ce genre. Ils ne définissent en compréhension que des sous-ensembles (certaines règles existent par exemple « *to discourage ngagap, which means forced entry into someone's house for romantic exploits* » (Abang Yusuf Puteh 2000, p.17)), lesquels risqueraient sinon de paraître hétéroclites (comme le serait la liste des interdits pour prévenir le *ngagap* si elle était lue à plat : « *It is an offence to lift*

<sup>124</sup> « *The bond between these three stories [A Smile of Fortune, 'Freya of the Seven Isles' & 'The Secret Sharer'] is, so to speak, geographical, for their scene, be it land, be it sea, is situated in the same region which may be called the region of the Indian Ocean* », dit Conrad au tout début de son 'Author's Note' (1920e, p.626, déjà cité ici, chapitre 1). Or, les deux termes modaux soulignés ici disent combien approximative (non chronotopique) cette unité peut être : l'île Maurice, l'archipel malais et le golfe de Siam sont en effet les lieux de trois chronotopes bien distincts, comme nous escomptons le montrer sous peu.

*someone's mosquito net* » ; « *It is an offence for anyone to do the following beneath someone's house at night : [...] (b) To whistle ; (c) To knock on the posts or floor ; (d) To poke someone in the house with his [sic] hand or stick.* » (Abang Yusuf Puteh, *op. cit.*, p.16)).

Quoi qu'il en soit, un tel code ne se distingue pas fondamentalement d'une définition du lithium à la manière de Charles Sanders Peirce, puisque celle-ci inclut aussi une liste d'actes à accomplir pour extraire et raffiner le métal :

***If you search among minerals that are vitreous, translucent, grey or white, very hard, brittle, and insoluble, for one which imparts a crimson tinge to an unluminous flame, this mineral being triturated with lime or whiterite rats-bane, and then fused, can be partly dissolved in muriatic acid; and if this solution be evaporated, and the residue be extracted with sulphuric acid, and duly purified, it can be converted by ordinary methods into a chloride, which being obtained in the solid state, fused, and electrolysed with half a dozen powerful cells will yield a globule of a pinkish silvery metal that will float on gasolene; and the material of that is a specimen of lithium. (Peirce 1885-1914a, 2.330)***

Plus précisément, parce que le « précepte » énoncé par Peirce sert directement à « gagner une connaissance perceptuelle » du lithium<sup>125</sup>, de même que le code de conduite sert à percevoir un individu comme étant un « vrai marin » (« *one of us* ») ou un « bon Malais », tous deux (précepte et code) fonctionnent comme le Contenu Nucléaire (« interprétation collective » [sociale] minimale (Eco 1997b, p.139<sup>126</sup>)) des notions auxquelles ils renvoient. Ils servent à l'identification (« capacité d'identifier perceptivement quelque chose dont on n'avait pas encore eu l'expérience » (Eco 1997b, p.142)) ou à la reconnaissance (« phénomène cognitif dépendant strictement d'une expérience perceptive antérieure » (*Ibid.*)<sup>127</sup>) des occurrences du lithium, du bon Malais ou du vrai marin.<sup>128</sup>

### 3.4.2 'A Smile of Fortune' & la question du Contenu Nucléaire

<sup>125</sup> « *The peculiarity of this definition – or rather this precept that is more serviceable than a definition – is that it tells you what the word lithium denotes by prescribing what you are to do in order to gain a perceptual acquaintance with the object of the word* » (Peirce, *ibid.*). La fin de 'The Loss of the *Dalgonar*' (Conrad 1921b, p.83) va dans ce sens, les qualités de « *sheer physical exertions, [...] unremitting vigilance and plucky seamanship* » qui définissent les bons marins n'étant elles non plus que des prescriptions sur ce qu'il faut faire.

<sup>126</sup> « *Interpretazioni collettive* » (Eco 1997a, p.115).

<sup>127</sup> « *'identificazione' [=] la capacità di identificare percettivamente qualcosa di cui non si aveva ancora avuto esperienza [...]; 'riconoscimento' [=] fenomeni cognitivi strettamente dipendenti da un'esperienza percettiva precedente* » (Eco 1997a, p.117).

<sup>128</sup> A propos des Malais du Sarawak, Abang Yusuf Puteh écrit : « *He or she lives in a glasshouse whose [sic] actions are in public view for appraisal.* » (*op. cit.*, p.2). Ne serait-il/elle pas identifié(e) comme « bon(ne) Malais(e) » qu'il/elle serait expulsé(e) du village, comme les mauvais marins de *Lord Jim* s'effacent du monde maritime : « *The final stage in the process is that if the trouble-maker persists in committing the offence [...] the whole village [la communauté se définit aussi par cette exclusion, trait bien connu depuis Surveiller et punir] can take the case against him. The penalty is expulsion or exile from the village* » (*op. cit.*, p.18).



Or, le problème du narrateur de 'A Smile of Fortune' est précisément de comprendre le Contenu Nucléaire (CN) de son statut de capitaine de la marine marchande. Il en a bien entendu compris une large part, mais reste indécis sur de nombreux points.

#### 3.4.2.1 Indécision multiforme

C'est ainsi qu'il hésite entre les descriptions idyllico-féerique et prosaïque de l'île Maurice. Alors que le premier paragraphe parle du « *delight* » qu'éprouvent les habitants de l'île à la décrire comme la « *Pearl of the Ocean* », le deuxième paragraphe devient brutalement matérialiste et nous informe que « *first-rate sugar-cane is grown there* », que la population « *lives for it and by it* », que le sucre est leur « *daily bread* » (expression qui elle-même hésite entre le trivial « gagner son pain » et le sublime du *panem nostrum quotidianum da nobis hodie*<sup>129</sup>), et que l'on se rend dans cette région du monde « *for a cargo of sugar in the hope of the crop having been good and of the freights being high* ». (Conrad 1911d, p.429)

De même, tandis que le troisième paragraphe nous montre un narrateur « *entranced* » par cette île qui lui semble être une « *apparition* », une « *emanation* », un « *astral body* », une « *dreamlike vision* » au sujet de laquelle il se demande « *half seriously whether it was a good omen* », le quatrième paragraphe retombe sur les nécessités du « *business* » et du « *success* » commercial. (*Ibid.*)

C'est dire que le « *half seriously* » exprime une vérité : le narrateur est partagé entre deux perceptions. La vision prosaïque lui semble trop terre-à-terre (!) pour un marin, mais il garde conscience qu'une vision idyllique, féerique, magique, serait par trop naïve. Aussi, quand Jacobus se présente à lui de bon matin, s'exclame-t-il : « *Had I discovered an enchanted nook of the earth where wealthy merchants rush fasting on board ships before they are fairly moored?* », juste avant de se demander : « *Was this white magic or merely some black trick of trade?* » (Conrad 1911d, p.432).

Il hésite, parce qu'il ne sait pas trop ce que le code dit à ce sujet. Sa « conduite » pour le moins lyrique lors des descriptions enlevées est-elle proscrite ou autorisée ? Les considérations matérielles sont-elles avouables ? Sont-elles les seules à compter ? La réponse lui manque.

Tout comme lui manque une certitude sur ce que dit le code lorsque la femme d'un collègue meurt en mer.

Cependant, puisque le Contenu Nucléaire est une « aire de consensus » (Eco 1997b, p.139<sup>130</sup>), il peut résoudre cette dernière question en observant ce que tous les autres capitaines font : « *All the captains in the harbour were going to attend* » (Conrad 1911d, p.435).

Mais alors, y aurait-il quelque part un précepte, par exemple, sur le mariage des capitaines ? Le capitaine veuf semble en énoncer un : « *Don't you ever marry unless you can chuck the sea first* » ; et le narrateur est tout prêt à l'inclure dans son code de

<sup>129</sup> *Matthieu*, 6, 11.

<sup>130</sup> « *area di consenso* » (Eco 1997a, p.115).

conduite : « *I felt convinced that I would never marry* » (Conrad 1911d, p.439). Pourtant, ce célibat consenti semble avoir eu sur d'autres un effet néfaste pour leur équilibre mental. A trop suivre cette éventuelle règle de conduite, on finit par se croire marié à sa figure de proue, comme le capitaine du *Hilda* : « *'A new figurehead!' he scolded in unquenchable indignation. 'Why! I've been a widower now for eight-and-twenty years come next May and I would just as soon think of getting a new wife'* » (Conrad 1911d, p.440).

A première vue, tous ces épisodes préliminaires semblent superflus, sans importance réelle pour le récit, sortes de digressions plus ou moins comiques. Du moins seraient-ils tels s'ils n'avaient en commun de poser la question fondamentale pour le narrateur : jusqu'où s'étend « l'aire de consensus » ? En d'autres termes : quel est le CN du mot 'capitaine' ?

Cette interrogation est si centrale que c'est elle qui culmine dans la maison de Jacobus : le code permet-il en effet de mêler affaires et sentiments ? C'est sans ambages que la duègne d'Alice insiste sur ce problème d'éthiquette : « *Sitting here staring at that girl – is that what you call business ?* » (Conrad 1911d, p.460) ; « *Bags ! Look at that now ! Didn't I hear you holding forth to that graceless wretch ?* » (p.461) ; « *You're one of those men he does business with. Well – why don't you leave us in peace, my good fellow ?* » (pp.462, 466).

Selon la duègne, le code est clair : « *The shop's for business* » (p.460), la maison est privée, et les deux ne doivent pas interférer. Pour le narrateur, il l'est moins : « *'Mr. Jacobus', I pronounced slowly. 'Do you really think that upon the whole and taking various matters into consideration – I mean everything, do you understand ? – it would be a good thing for me to trade, let us say, with you ?'* » (p.479).

Ainsi, toute l'expérience du narrateur sur l'île Maurice consiste-t-elle à éprouver son « Type Cognitif » (Eco 1997b, p.133<sup>131</sup>) du Capitaine, c'est-à-dire à vérifier la pertinence de la perception privée qu'il a de sa propre fonction. Il est, à ce stade, exactement comme le Bidayūh qui voit un avion et en perçoit le caractère « artefact volant ». Il cherche à obtenir confirmation ou infirmation de son choix du mot *beron* [beRon] pour le désigner, auprès des autres membres de sa tribu. En particulier, il cherche à savoir si un consensus se fait sur la non pertinence pour le Contenu Nucléaire de traits comme « plus léger » ou « plus lourd » que l'air. Cela décidera de l'avenir du mot *beron* (prononciation locale de « *balloon* ») pour nommer les avions<sup>132</sup>.

Le narrateur de 'A Smile of Fortune' en est lui aussi réduit à interroger ses semblables pour préciser le CN d'une fonction visiblement nouvelle pour lui.

### 3.4.2.2 Indécision & énallage

<sup>131</sup> « *Tipo Cognitivo* » (Eco 1997a, p.109).

<sup>132</sup> Et effectivement, ni le bidayūh ni le malais sarawakien (qui appelle les avions *belon* [bɿllon]) n'ont retenu la densité dans leur Contenu Nucléaire, bien que leur « Contenu Molaire » (Eco 1997b, p.144 = les propriétés enregistrées par leur encyclopédie) en connaisse parfaitement l'existence.

La confrontation de ce narrateur aux interprétations collectives enrichissent bien la compréhension qu'il a de ses obligations. Il sait par exemple désormais que l'attitude compatissante envers ses collègues endeuillés (sinon la compassion elle-même : « *I listened with horribly critical detachment to that service* » (Conrad 1911d, p.438)) est requise par le code de conduite du capitaine.

Mais pour sa relation à Alice, aucun indice sérieux ne lui est fourni. Le « *change in manner of my acquaintances* » et le « *something different in the nods of the other captains* » (p.467) indiquent peut-être un consensus, mais n'explicitent pas vraiment sur quoi il se fait, ni même s'il a quoi que ce soit à voir avec le code : il peut fort bien être simplement grivois. Même « *My friend S—* », qui pourtant morigène le narrateur « *with [...] gravity* », n'est d'aucun secours : sa gravité est aussitôt considérée comme « *infantile* » (p.468), et le « *light tap on the lower part of my waistcoat* » suivi de l'exclamation « *You old sinner !* » (*Ibid.*) tend également à la grivoiserie. Le seul consensus explicitement négatif est : « *All the women in our family are perfectly scandalised* » (p.468). Mais en quoi ce consensus informe-t-il sur le code de conduite des marins ? Tout au plus éclaire-t-il celui des *ladies* de l'île !

Si bien que le narrateur en est réduit à convoquer d'autres codes que celui de ses pairs pour régler son comportement en compagnie de la fille naturelle de Jacobus.

Il essaie par exemple d'appliquer le code courtois, qui, comme le montre Denis de Rougemont dans *L'Amour et l'Occident* (1939), conçoit la conquête de la « dame » comme une prise de citadelle, c'est-à-dire qui utilise lors des tentatives amoureuses un vocabulaire guerrier que ne dépareraient pas le « *fierce desire* », le « *mortal enemy* » ou le « *change of tactics* » de la scène du baiser forcé (Conrad 1911d, p.477).

Il essaie aussi d'appliquer le code du Prince Charmant face à une belle qui s'échappe par « *a serpentine motion* », qui « *vanishe[s]* » ou ferme une porte « *noiselessly* » (p.477) et qui a par conséquent quelque chose de ces fées protéiformes des contes populaires. Il tente même de rejouer *Cendrillon* avec le « *high-heeled slipper the girl had lost in her flight* » (p.478), en l'en rechaussant humblement ensuite : « *I bent low down and groped for her foot under the flounces of the wrapper. She did not withdraw it and I put on the shoe, buttoning the instep-strap* » (p.482).

Ces différents codes ne sont pas *a priori* incompatibles entre eux : le roman de chevalerie a toujours combiné exploits guerriers, amour courtois et enchantements de toutes sortes. Mais ici, leur fusion harmonieuse échoue. Non seulement le « chevalier » ne fait pas la conquête de sa dame, qui s'enfuit sous ses assauts, mais Alice ne peut être à la fois la fée qui se change en serpent (faisant par là-même du narrateur un *Biaus Descouneüs*, un *Bel Inconnu*, inversé<sup>133</sup>) et Cendrillon perdant sa pantoufle : à surcharger les références, globalement médiévales, on finit par tout embrouiller.

Au point que la confusion des codes laisse la trivialité s'insinuer dans le conte. Imagine-t-on en effet le Prince disant à Cendrillon retrouvée : « *If you buttoned the strap you would not be losing your shoe* » ? (Conrad 1911d, p.482).

<sup>133</sup> Renaut de Beaujeu, XIII<sup>e</sup> siècle. A la fin du roman, li biaux descouneüs, embrassant un serpent, faisait *apparaître* une belle : « Li guivre [= la vipère] qui vos vint baissier, / Qui si vos savoit losengier, / Ce fui je, sire, sans mentir » (vv. 3375-3377).

La confusion est telle qu'elle fait également renoncer à toute « conquête » dès que le « principe de réalité » contredit par trop le « principe de plaisir ». On peut certes expliquer le désenchantement qui suit le baiser (« *I realised clearly with a sort of terror my complete detachment from that unfortunate creature* » (Conrad 1911d, p.478)) par la poursuite du jeu burlesque d'inversion des canons féeriques, le baiser étant censé révéler la beauté sous la laideur et non la platitude sous le « mystère ». On peut même l'attribuer à un effet castrateur de l'apparition soudaine de la figure paternelle (Jacobus) dans l'encoignure de la porte, castration qui renvoie alors le narrateur à un état infantile qui lui fait craindre « les coups » (« *The perspective of passing from kisses to blows had nothing particularly attractive in it* » (p.478)), et surtout qui efface tout surmoi et lui fait attendre la « punition » pour évaluer la gravité de la faute commise. Mais on peut aussi dire que l'échec de la tentative d'extension du Contenu Nucléaire du code de conduite marin fait revenir, par une sorte de repentir, au consensus minimal attesté : tant qu'on parle de commerce, on est sûr au moins de n'enfreindre aucune règle. C'est pourquoi le narrateur se met aussitôt à négocier le chargement de pommes de terre avec Jacobus (« *'Then let us trade', I said* » (p.479)). Ainsi donc, c'est l'indécision du narrateur sur le CN du code du marin qui, en lui faisant craindre d'avoir frôlé le dérapage, l'amène à revenir brutalement à une conception minimaliste.

Cela ne va pas sans conséquences. Le flux temporel notamment en est grandement perturbé : alors qu'il faut de longs mois, ou du moins de longues pages, et bien des souffrances, à Swann, pour en arriver à dire d'Odette qu'elle « n'était pas [s]on genre » (Proust 1913, p.305), la désillusion ici est instantanée. Un désinvestissement affectif aussi radical, et aussi peu motivé, constitue de fait une rupture du temps (subjectif), rupture accentuée encore par le changement d'échelle final : « *The Pearl of the Ocean had in a few short hours grown odious to me* » (Conrad 1911d, p.485). Non seulement le passage de l'attirance à l'indifférence (« *detachment* », p.483) pour une personne était trop rapide pour être naturel, mais le passage du lyrisme à la répulsion pour une île fait de ce retournement un défi aux lois psycho-poétiques : qu'une déception sentimentale amène, avec la répulsion pour l'ex-objet de désir, une répulsion métonymique pour son environnement, soit. Mais sans « déception » ni « répulsion » à l'égard d'Alice (« *I was no longer moved* » (p.483) tient plus de la frigidité que de la haine), il n'est plus de métonymie qui tienne.

Nous sommes plutôt de nouveau en présence d'une *énallage*, de « l'échange d'un temps contre un autre temps » (Fontanier 1830, p.293), où un « futur » qui aurait dû être lointain est remplacé par un présent immédiat. Ainsi le verbe « *grown* » connote-t-il encore l'évolution lente (par contraste avec « *turned* » par exemple, qui peut s'accommoder de volte-faces soudaines), alors même que la transformation d'une île de rêve (« *a dreamlike vision* », p.429) en une Perle « odieuse » se fait « *in a few short hours* ».

Cependant, la rupture des lois psychiques aussi bien que rhétoriques est ici si radicale, qu'elle tire l'énallage vers son extrême, du même geste qui hyperbolise aussi son antonyme traditionnel, la mer calme : non seulement les eaux dans 'A Smile of Fortune' sont paisibles, comme presque toujours dans un port, mais le bateau est à quai. L'Océan n'est certes jamais perdu de vue, comme l'emploi systématique du surnom

« Perle de l'Océan » pour l'île Maurice nous le rappelle, et comme la composition, qui encadre le récit par deux séjours en mer, y insiste, mais il est réduit à sa plus évasive expression.

Si bien que le chronotope tachychronique déjà évidé dans 'The Black Mate', est traité ici de façon quasiment auto-parodique <sup>134</sup>.

#### 3.4.2.3 Roman sophiste

Dans ce jeu méta-littéraire sur les procédés utilisés naguère, dans ce discours monologique (degré zéro de la polyphonie) sur les errements immatures dus à la compréhension incertaine d'un code pourtant avant tout extrêmement pragmatique, il reste peu de place pour l'émergence, même individuelle, d'un homme. Et de fait, le narrateur est inchangé à la fin du récit, ayant si peu confirmé ou infirmé la pertinence d'un Contenu Nucléaire étendu qu'il est prêt à reprendre son investigation ailleurs : s'il renonce à revoir Alice (« *How could I go back to fan that fatal spark with my cold breath ?* » (Conrad 1911d, p.489)), et même son bateau (« *I informed Mr. Burns that I had resigned my command* » (*Ibid.*)), et même l'île Maurice et l'Océan Indien (« *The fact is that the Indian Ocean and everything that is in it has lost its charm for me* » (*Ibid.*)), il ne dit pas qu'il abandonne son métier ni le commerce. Il ne renonce même pas à ses envolées lyriques et juge sa mésaventure en termes toujours ampoulés (« *That is in seeking the unknown in our sensations that we discover how mediocre are our attempts and how soon defeated !* » (p.484)) et voit encore un simple pilote comme dérogeant au comportement des « *non-aquatic creatures* » (p.486). Il en est donc au degré zéro de l'émergence, ayant parcouru un itinéraire-métaphore, cheminement sans effet dans une vie où affronter le monde n'altère en rien les caractères. 'A Smile of Fortune' nous ramène en cela aux pires heures du roman grec qu'analyse Bakhtine pour mieux s'en détourner.

Il serait bien sûr malvenu d'utiliser cette parodie de chronotope « *Indian Ocean* » pour en tirer de trop définitives conclusions. Néanmoins, la posture (auto-)parodique, dans la mesure où elle suppose tout de même quelques points de contact avec le chronotope original, nous alerte sur une faiblesse constitutive : le son creux que la tachychronie rendait dans 'The Black Mate' n'était peut-être pas un accident ponctuel. Il se pourrait que l'exercice qui consiste à désorganiser les triplets traditionnels (mer-calme/temps-ralenti/espace-élargi ou mer-agitée/temps-accéléré/espace-restreint) se fasse, quand le fond manque de relief, trop purement formel.

Défaut que présentait déjà la première partie de *Lord Jim*, bien que le dispositif en fût singulièrement retors.

#### 3.4.3 Jim, de fallaces en contingences

---

A s'en tenir aux impressions premières, les mésaventures de Jim au grand large, puis sur les côtes de l'Océan Indien, ne troublent guère nos réflexions sémiotiques : le code de

<sup>134</sup> C'est donc une bien étrange idée (du point de vue strictement chronotopique) qu'a eue Georges Franju de combiner 'A Smile of Fortune' et *The Shadow-Line* pour son téléfilm *La Ligne d'Ombre* (1972).

conduite est en effet assez souvent mentionné (comme « *standard of conduct* » (Conrad 1900, p.50, par deux fois), ou dans sa variante « *ideal of conduct* » (pp.121 & 416)) pour que l'on se croie autorisé, avec Joseph Hillis Miller<sup>135</sup>, à rapprocher la problématique du roman de 1900 de celle de la nouvelle de 1911.

### 3.4.3.1 Le Contenu Molaire du code & la transmotation

Il est vrai que, à la différence du narrateur de 'A Smile of Fortune', Jim n'a aucun doute sur ce qu'est le Contenu Nucléaire du code de conduite du marin : il sait à tout instant ce qu'il est supposé faire, et sait quand il est coupable de ne l'avoir pas fait. Cela devrait nous alerter, mais c'est qu'un autre problème vient à se poser : celui du Contenu Molaire du code (CM), qui est complémentaire de la question soulevée dans la nouvelle.

Par Contenu Molaire, on entend une « connaissance élargie », c'est-à-dire une connaissance qui englobe également des notions qui « ne sont pas indispensables à la reconnaissance perceptive » (Eco 1997b, p.144<sup>136</sup>).

Ainsi, la maîtrise dont Jim fait montre du Contenu Nucléaire de son code suffit à le faire percevoir comme marin : il est immédiatement reconnu comme « *one of us* » (Conrad 1900, pp.43, 78, 93, 106, 224, 325, 331, 361 & 416), et immédiatement dissocié de ses « *partners in – in crime* », il n'est pas « *one of them* » (p.80)<sup>137</sup>. Mais aussi, il insiste sur un Contenu Molaire auquel nul autre que lui ne songe : celui des qualités intrinsèques des marins.

Le code, comme la définition-précepte peircéenne, dans son Contenu Nucléaire, ne s'occupe que d'actes à accomplir. Code et précepte rejoignent par là le vrai Cratyle : « tous les exemples de motivation qu[e donne Platon dans *Cratyle*] concernent la façon dont les mots représentent, non une chose en soi, mais l'origine ou le résultat d'une action » (Eco 1985b, p.305, déjà cité). Associer le code à une liste de qualités, c'est donc d'autant plus lui attribuer un Contenu Molaire, une « connaissance<sup>138</sup> élargie », que le CM ne requiert pas de consensus : « le CM [...] peut assumer des formats différents selon les

<sup>135</sup> 1982b, p.26-27 : « *The theme of Lord Jim is stated most explicitly towards the end of chapter 5* », où le « *standard of conduct* » est nommé deux fois.

<sup>136</sup> « *'conoscenza allargata', che comprende anche nozioni non indispensabili al riconoscimento percettivo* » (Eco 1997a, p.119).

<sup>137</sup> Bien que son sens change à Patusan (où « *one of them* » (p.361) se réfère aux natifs), ce « *one of us* » est ici proféré sans aucun indice d'ironie, ce qui n'est pas forcément le cas dans *Under Western Eyes* : que l'on décline « *one of us* » (Conrad 1911a, part III, ch.1, p.260) en « *un des nôtres* » (*Ibid.*, p.262), soit ; mais que penser de Razumov quand il dit : « *See how much I am one of you* » (*Ibid.*, p.260) ?

<sup>138</sup> Une « *conoscenza allargata* » (Eco 1997a, p.119), ou une croyance. Mais cette dernière serait fondée sur des récits antérieurs pouvant être pris comme témoignage sur des « situations dont quelqu'un a certainement eu l'expérience, m[ême si] nous ne pou[vons] plus [en] faire l'expérience nous-mêmes, et sur lesquel[le]s la communauté nous transmet des instructions suffisantes pour pouvoir en parler comme si nous en avions fait l'expérience » (Eco 1997b, p.127) : « *situazioni di cui certamente qualcuno ha avuto esperienza, ma noi non potremo più averla, e su cui tuttavia la Comunità ci trasmette istruzioni sufficienti per parlarne come se ne avessimo avuto esperienza* » (Eco 1997a, p.104).

sujets et représente des portions de compétence sectorielle. » (Eco 1997b, p.145<sup>139</sup>). Ainsi, rien ne dit que le code s'affuble d'un CM, et surtout, rien ne dit que d'autres que Jim l'affubleraient de celui-là, qui est passablement inadapté : supposer des qualités aux marins, c'est en effet agir en *pseudo-Cratyle*, c'est croire que le mot « marin » renvoie à une « chose », à un « caractère » en soi. C'est entendre le code, non plus comme un précepte peircéen, mais comme une définition aristotélico-scholastique :

***les choses se présentent au monde déjà ontologiquement définies dans leur essence, matière brute informée par une forme. Que cette forme (universelle) soit ante rem ou in re est sans importance : elle s'offre à nous, elle resplendit dans la substance individuelle, elle est saisie par l'entendement, elle est pensée et définie (donc nommée) comme quiddité. (Eco 1997b, p.71)<sup>140</sup>***

Si Jim donc sait tout du Contenu Nucléaire du code qui le concerne, il se trompe lourdement de Contenu Molaire, et nous sommes par exemple très vite invités à le comparer avec celui que retient Marlow.

Quand le code en effet se laisse commenter par un CM, c'est plutôt en tant qu'instrument à conserver la confiance des supérieurs, des armateurs, et surtout des marchands qui leur confient la cargaison. Ce n'est jamais comme exigence qualitative. Le CM, en un mot, explicite « *what counts in guaranteeing professional contracts* » (Berthoud 1978, p.69). Ainsi, comme Marlow le résume, « *I [...] declared coldly that the cowardice of these four men did not seem to me a matter of such great importance* » (Conrad 1900, p.67). Ce qui compte, c'est que leur lâcheté se soit révélée au grand jour, c'est qu'elle les ait placés en infraction *flagrante* au code. L'honneur ? (se) demande Marlow : « *Couldn't it reduce itself to not being found out ?* » (p.149). Car si l'on est découvert, tout le monde perd confiance, et c'est cela qui pèse sur l'avenir des transactions. « *Such an affair destroys one's confidence* », insiste Brierly, qui a commencé par marteler « *We are trusted ! Do you understand ? – trusted !* », qui a balayé les questions morales d'un « *Frankly, I don't care a snap for all the pilgrims that ever came out of Asia* », et qui a résumé le code de conduite comme une « *professional decency* », laquelle impose au marin de ne pas abandonner même « *a full cargo of old rags in bales* » (p.68). Du reste, à cela se résume aussi le verdict du tribunal. Le « *plain duty* » des marins est de ne pas abandonner « *in the moment of danger the lives and property confided to their charge* » : « *the trade demands it* », dit sans détour le vieux lieutenant français qui est monté sur le *Patna* en remorque (p.146), lui que l'on voit souvent « *as an embodiment of the virtues of the seaman's code* » (Fincham 1998, p.63).

Ce sont donc là autant de voix concordantes à propos du CM, qui expliquent que Jim devait rester sur le *Patna* (point dont Jim ne doutait pas puisque cela est inscrit dans le Contenu Nucléaire même du code), quelles que fussent ses qualités. Il ne s'agit que d'un contrat commercial : il n'était que de faire « *good countenance* » (p.147).

<sup>139</sup> « Il CM [...] può assumere formati diversi a seconda dei soggetti, e rappresenta porzioni di competenza settoriale » (Eco 1997a, p.120).

<sup>140</sup> « le cose si presentano al mondo già ontologicamente definite nella loro essenza, materia bruta informata da una forma. Non importa decidere se questa forma (universale) sia ante rem o in re : essa ci si offre, splende nella sostanza individua, viene colta dall'intelletto, viene pensata e definita (quindi nominata) come quiddità » (Eco 1997a, p.52).

Ainsi passe-t-on beaucoup de temps dans cette première partie à présenter du code d'autres Contenus Molaires que celui qu'a retenu Jim, ce qui autorise à croire qu'une erreur à ce sujet pourrait avoir de graves conséquences.

Et de fait, il est un cas au moins où on laisse entendre qu'une méprise de ce genre a pu être fatale. En effet, quand les préceptes énonçant *what you are supposed to do* sont pris, par Brierly aussi, pour une description de « *what you are supposed to be* » (p.67), il n'est pas exclu qu'ils pussent conduire à la catastrophe : Brierly « *committed suicide very soon after* » (p.58). Sans doute parce que, suppose-t-on, malgré sa conduite irréprochable, le fier capitaine a été amené par l'affaire du *Patna* à s'interroger sur son « *inner worth* » (p.10), et cela a suffi à faire s'effondrer sa tour de « *granite* » (p.58).

Car au fond, la valeur intrinsèque des marins se réduit à peu de chose. Certes, on peut toujours traiter ceux qui cèdent à la peur de « *skunks* » et dire de leur comportement qu'il est « *a disgrace to human nature* », comme ne se prive pas de le faire le capitaine O'Brien (p.193), lui dont le nom a quelques lettres en commun avec celui de Brierly, et dont l'auto-complaisance est comparable ; on peut toujours répéter qu'on ne connaît ni la peur (« *I don't know what fear is* » (p.25) ; « *Only I am one of them fearless fellows* » (p.26)) ni la douleur (« *Would any of you faint for a jab with a boat-hook ? – I wouldn't* » (p.9)) ; la vérité, « *the secret truth* » (p.10), c'est que « *the fear, the fear – look you – it is always there* » (p.146) :

***There is a point – there is a point – for the best of us – there is somewhere a point when you let go everything (vous lâchez tout). And you have got to live with that truth – do you see ? Given a certain combination of circumstances, fear is sure to come. Abominable funk (un trac épouvantable). And even for those who do not believe this truth there is fear all the same – the fear of themselves. (Conrad 1900, p.146-147)***

Si bien que le courage ne se définit plus en termes pompeux, mais simplement comme « *an unthinking and blessed stiffness before the outward and inward terrors* » (p.43), autrement dit comme une conduite (une « *stiffness* ») qui ne présume en rien de qualités comme « *fearless* » (on peut être à la fois terrorisé et « *stiff* », comme le point 3.4.3.2 l'établira). La peur atteint aussi « *the best of us* ». Simplement, on peut la ressentir « *and yet make good countenance* » (p.147), être un couard et pourtant se conduire en accord avec le code.

Jim se trompe donc deux fois. N'aurait-il attribué au code aucun Contenu Molaire qu'il s'en serait tenu aux actes strictement et explicitement requis ; ou bien aurait-il attribué au code son CM mercantile qu'il aurait caché sa peur pour ne pas ruiner la confiance placée en lui. Mais en attribuant au code un CM héroïque, il emboîte le pas d'un Brierly, et c'est une pente dangereuse.

Cette double erreur serait tout aussi manifeste dans la perspective des *Palimpsestes* de Gérard Genette. Jim serait alors qualifié de trop « moderne » pour cette raison qu'il « dé-motive » les actes de ses prédécesseurs en ignorant leur obéissance pragmatique aux règles des transactions maritimes, et qu'il les « re-motive » en leur supposant une origine glorieuse, voire épique : il abuse ici de ce double processus que Gérard Genette appelle la *transmotivation* (Genette 1982, p.458).



A l'évidence donc, il ne manque pas d'approches savantes pour gloser sur le fait que Jim « *beforehand live[d] in his mind the sea-life of light literature* » (p.6), cette littérature (à la manière de Stevenson ?) sans nul doute responsable de la « transmotivation » observée.

Le texte de *Lord Jim* invite ainsi à ces laborieux commentaires... juste avant d'en révéler le caractère fallacieux. Car Jim n'est ni don Quixotte, ni Lysis, ni Pharsamon, ni Madame Bovary<sup>141</sup> : il a trop lu de livres, c'est entendu, mais ses lectures, ses rêveries, ses fantasmes, n'ont finalement aucune espèce d'influence directe sur son comportement en mer. Ils ne sont la cause d'aucune étourderie, d'aucune erreur pratique, et encore moins du saut hors du *Patna*. Jim est coupable de transmotivation et de détournement de CM, le texte y insiste assez, ce qui n'a en l'occurrence absolument aucune importance ! La fausse piste se laisse suivre... jusqu'à l'impasse.

#### 3.4.3.2 Une figure de fresques romaines

Ce qui influe en revanche sans conteste sur l'attitude de Jim, c'est la *fascination* qu'il éprouve face à un danger ou à une urgence.

#### ***Obstupui, steterumque comæ, et vox faucibus hæsit.***

Ce vers de l'*Enéide* (II, 765) qui ouvre le chapitre XVIII des *Essais*, livre I, de Montaigne (Montaigne 1580, p.74) à propos « de la peur », semble écrit pour Jim. En effet, lorsqu'il affronte sa première tempête, la description de son attitude (« *He stood still – as if confounded* » (Conrad 1900, p.6)) ressemble à une adaptation assez fidèle du « frappé de stupeur, et les cheveux dressés, je ne pus dire un mot » virgilien.

Certes, Jim finira bien par se précipiter vers le canot qui part secourir les victimes d'une collision (« *He rushed after her* », p.7), mais seulement pour le voir s'éloigner, c'est-à-dire trop tard (« *Too late, youngster* », p.8).

Ce qui caractérise sa réaction face aux urgences de cet ordre est donc son immobilité, son inaction. Or, il est saisi (comme Enée *supra* voyant Troie en cendres et le corps décapité de son roi, ou comme Lucius chez Apulée quand il doit découvrir trois cadavres et se retrouve *obstupefactus* devant les « outres gonflées » qui en tiennent lieu (*Métamorphoses*, III, ix, p.67)) au moment précis où il voit.

Dans son cas, ce qu'il découvre, c'est l'ampleur d'un coup de vent (*a gale*), juste « *when he got through the hatchway* ». C'est la vue de cette perturbation qui le fige sur place, alors que son existence n'est pas une surprise (« *the gale had freshened since noon* » (p.6-7)), et que le son, plus assourdissant maintenant que Jim est sur le pont, ne contient de menace que par une vague analogie au bruit des canons : « *the gale [...] now blew with the strength of a hurricane in fitful bursts that boomed like salvos of great guns firing over the ocean* » (p.7) (analogie dont on ne sait si elle effraie Jim ou si elle flatte son fantasme « filibustier »). Mais admettons même que ce soit là un *crescendo* vers l'effroi ; ce n'est en tout cas pas encore un *augmentum*, une poussée, d'effroi. Pour atteindre un tel *augmentum*, il faut la vue, il faut que Jim ait des « *threatening glimpses of the tumbling tide* », et du canot, des immeubles, des ferry-boats, des pontons. Alors seulement l'effroi

---

<sup>141</sup> Voir respectivement : Cervantès 1615, Sorel 1627, Marivaux 1737 et Flaubert 1857.

le fait entrer dans un délire à coloration paranoïaque : « *There was a fierce purpose in the gale, a furious earnestness in the search of the wind, in the brutal tumult of earth and sky, that seemed directed at him.* » (p.7).

Délire paranoïaque qui se dit en formules épico-théâtrales (« *the brutal tumult of earth and sky* ») et qui se fait l'écho de la mythologie antique : cette fureur délibérée dirigée contre Jim n'est pas sans rappeler la colère d'un de ces dieux que seul un sacrifice apaise.

Autrement dit, la scène de la première grande peur de Jim est toute entière placée dans une perspective « romaine » : Jim est *obstupefactus* (« *He stood still* » encadre le paragraphe examiné ici, en l'amorçant et en le concluant), « *obstupefactus* – qui est le mot qui définit le mieux les attitudes et les visages des fresques romaines – à la fois frappé d'immobilité et frappé de stupeur » (Quignard 1994, p.108) ; Jim est donc « terrifié par l'opération même de voir, par la puissance (*l'invidia*) que pouvait jeter le regard en face » (*Ibid.*), ce qui pour Pascal Quignard caractérise « les anciens Romains » ; et il est hypnotisé par « une violence fascinatrice [en l'occurrence, une tempête] dont l'effroi abouti[t] à l'obéissance (*l'obsequium*) [...], ou du moins [le] replonge [...] dans des comportements enfantins, cataleptiques, passifs, subjugués » (Quignard 1994, p.122).

C'est assez dire que Conrad ne peint pas là le moment psychologique <sup>142</sup> d'un Jim hésitant entre héroïsme et lâcheté, devoir et sécurité, « *code and instinct* » (Berthoud 1978, p.70). Bien plutôt, « l'instant est tragique » : Jim « assiste impuissant au torrent » de terreur qu'il « ne parvient pas à contenir » (Quignard 1994, p.176). Nous sommes donc loin des lieux communs de la morale, ou même des *Essais* : il n'est plus question de dire de la peur que « tantost elle nous donne des ailes aux talons [...] ; tantost elle nous cloûe les pieds et les entrave » (Montaigne 1580, p.75) ; il est question de traiter Jim en personnage de Sénèque plus qu'en « caractère » de La Bruyère.

D'ailleurs, immédiatement après ce premier « effroi » du chapitre 1, une scène du chapitre 2 revient sur *l'invidia... a contrario*. Pour sa deuxième grande tempête en effet, Jim n'apparaît pas sur le pont : il est confiné dans sa cabine, « *disabled by a falling spar* » (Conrad 1900, p.11). Par conséquent, il ne voit rien, et échappe de ce fait à la fascination :

***The danger, when not seen, has the imperfect vagueness of human thought. The fear grows shadowy ; and Imagination, the enemy of men, the father of all terrors, unstimulated, sinks to rest in the dullness of exhausted emotion. (Ibid.)***

Si Jim médite, ce n'est pas tant sur son effroi actuel que sur le souvenir de son effroi passé, quand il était sur le pont (« *He felt secretly glad he had not to go on deck* » (p.11)), il est heureux de ne pas avoir à se replacer dans cette situation, heureux de ne pas revoir : « *Jim saw nothing but the disorder of his tossed cabin* » (*Ibid.*). Non qu'il soit absolument détendu : « *Now and again an uncontrollable rush of anguish would grip him bodily* » (*Ibid.*). Mais justement, « *anguish* » n'est pas « *terror* » : il n'y a pas « angoisse » face aux urgences ou aux menaces actuelles ; il n'y a d'angoisse que née de ses propres pulsions, en l'occurrence de la réactivation de celles liées à l'effroi du chapitre précédent : « *the anguish with which one remembers some unfortunate occurrences* » (Conrad

<sup>142</sup> D'où Sir Hugh Clifford tient-il que *Lord Jim* est « *an elaborate psychological study* » ? (Clifford 1904a, p.396)

1920b, p.208).

Ainsi se confirme que chez Jim, seuls la vue, le regard, causent la transe. C'est en ce sens qu'il est « romain », jusque dans son « *fixed from-under stare which made you think of a charging bull* » (Conrad 1900, p.3), lequel n'est pas sans rappeler le regard de Médée, dont Euripide dit aussi qu'elle peut avoir « le regard torve du taureau » (Quignard 1994, p.176), signe déjà de l'*augmentum* lié à la fascination : « Quel est le regard de la *Medea furiosa* ? Le regard est fixe, fasciné ou engourdi, les yeux cornus (les yeux de taureau, les yeux torves, les yeux louches sont le signe aussi bien du *furor*, de la folie, que du regard enfiévré de Vénus, de l'*amor*) » (Quignard 1994, p.177, déjà cité à propos de *The Shadow-Line*).

Jim est donc indubitablement tragique, fasciné, sujet à l'*augmentum*, sorte de Médée sans esprit de vengeance, statufié, immobile, pétrifié, saisi...

Tout cela est abondamment développé dans le texte, comme l'était la transmotation. Et cela, comme la transmotation, n'a aucune incidence sur le récit. La transmotation n'influe pas sur le comportement de Jim, mais son comportement figé lui-même n'est jamais jugé négativement par les garants du Code.

Ainsi, alors que ne pas porter secours à des naufragés aurait pu être considéré comme une faute grave, son supérieur ne reproche rien à Jim : « *the captain smiled sympathetically* » (Conrad 1900, p.8). Soit, on pourrait penser que ledit capitaine est dupe, et que le fait que le jeune Jim « *seemed on the point of leaping overboard* » (*Ibid.*) suffit à le tromper. De même, si Jim ne sort pas de sa cabine lors de la seconde tempête, c'est qu'il a une excuse (sa blessure), et on en conclut qu'il n'échappe à la réprimande que pour cette seule raison.

Mais que conclure alors de son attitude lors du troisième incident majeur, à bord du *Patna* ? Plus d'excuses boiteuses (!) cette fois, plus d'apparences non plus, trompeuses ou pas ! Or, loin que son immobilité place Jim à la limite de ce qui est toléré par le code, c'est elle au contraire qui *constitue* la conduite recommandée.

En effet, quand l'estimation des dégâts conduit à la conclusion que le bateau est sur le point de couler, et quand cette estimation elle-même est jugée rationnelle (« *He believed, as any other man would have done in his place, that the ship would go down at any moment* » (p.86)), qu'ordonne le code ? Il est bien connu dans ce cas que les officiers doivent rester les derniers à bord, jusqu'à sombrer avec leur navire s'il le faut. Si le courage est une « *unthinking and blessed stiffness before the outward and inward terrors* » (p.43), l'interprétation de cette « raideur » non plus en fermeté mais en rigidité, devient alors appropriée. Or, Jim, pendant tout l'épisode malheureux du *Patna*, fait exactement cela : il se raidit, se rigidifie.

Cela est d'abord dû à son estimation du temps : « *there were boats enough for half of them perhaps, but there was no time. No time ! No time !* » (p.86) ; « *I wanted time – time to cut the boats adrift* » (p.90) ; laquelle conduit à cette conclusion qu'il n'y a plus rien à faire :

***Oh yes, shored up ? I thought of that – I thought of every mortal thing ; but can you shore up a bulkhead in five minutes – or in fifty for that matter ? Where was I going to get men that would go down below ? And the timber – the timber ! Would***

***you have had the courage to swing the maul for the first blow if you had seen that bulkhead ? Don't say you would : you had not seen it ; nobody would. Hang it – to do a thing like that you must believe there is a chance, one in a thousand, at least, some ghost of a chance ; and you would not have believed. You think me a cur for standing there, but what would you have done ? What ! You can't tell – nobody can tell. One must have time to turn round. (p.92)***

Cette estimation du temps, fondée sur celle des dégâts, n'est pas plus fautive que sa prémisse : tous les marins auraient fait le même constat. Et Marlow comme les autres : « *Their escape would trouble me as a prodigiously inexplicable event, did I not know how tough old iron can be* » (p.98). Dès lors, tous les avis convergent : « *There was nothing to do but to sink with the ship. No use making a disturbance about it.* » Et Jim n'a finalement pas adopté d'autre position : « *He waited upstanding, without a sound, stiffened in the idea of some sort of heroic discretion* » (p.92). Est-il vraiment « *stiffened* » par la transmotivation que suppose son « *heroic discretion* » ? Ne l'est-il pas plutôt par la peur ? *Peu importe* : il est à cet instant dans l'attitude que chacun approuve.

Même son inaction alors que d'autres tentent de mettre une chaloupe à la mer n'est pas fautive, puisqu'il ne s'agit pas de sauver les pèlerins. Son seul mouvement (« *I pushed him away* », p.100) se fait *contre* l'un des fuyards, et justifie par contraste son immobilité. Jim le sait bien, qui insiste tant sur la distance qui le sépare des poltrons (« *But he kept his distance – he kept his distance. He wanted me to know he had kept his distance* » (p.103)).

Plus le moment fatidique semble approcher, moins Jim se déplace : « *the last moment had come, as he thought, and he did not move* » (p.107) ; « *He had preserved through it a strange illusion of passiveness* » (p.108)...

Pour Marlow, qui ne connaît de première main que le procès intenté à Jim, nul doute que la passivité de l'accusé ne fût une « étrange illusion ». Mais pour nous, qui savons désormais combien cette passivité peut être chez Jim l'effet même de l'effroi, un « *effort of fear* » bien plus qu'une « *firmness of courage* » (p.122), le « *passive heroism* » (p.104) de Jim n'est pas une illusion : sa fascination face aux dangers ou aux urgences (« *He was not afraid of death perhaps, but I'll tell you what, he was afraid of the emergency* », p.88), qui le pétrifie, tout comme sa transmotivation héroïque, tout comme son narcissisme, tout comme le strict respect du code, sont des forces qui *convergent* et lui donnent cette raideur qui pourrait suffire : rien n'est plus faux que de dire que « *the only force that could have made Jim stay on board would have been an indomitable adherence to his heroic ego-ideal* » (Erdinast-Vulcan 1991, p.496) : cette « adhérence » en effet eût bien été une force, mais une *parmi toutes les autres*, y compris l'inertie même de l'effroi, qui devaient *concourir* à son maintien à bord. Car s'il est vrai que « *cogitatio adæquata semper vitat eamdem rem* », qu'une « pensée adéquate évite toujours la même chose » (selon la formule « spinozienne » forgée par Jacques Lacan (1964, p.59)), alors la « pensée » de Jim, connue pour lui éviter de faire le moindre geste dans les situations critiques, n'a aucune raison de changer. La *Wiederholungszwang* freudienne, la « compulsions de répétition » (Lacan 1964, p.80), ne peut que le replacer dans ce non-acte<sup>143</sup> qu'est l'arrêt

<sup>143</sup> « La répétition apparaît d'abord sous une forme [...] qui ne va pas de soi, comme une représentation, ou une présentification, en acte. » (Lacan 1964, p.60). Si l'acte ne va pas de soi, c'est que le non-acte peut aussi se répéter.

chez lui de tout mouvement. « Qu'est-ce que cette butée, ce temps d'arrêt du mouvement ? Ce n'est rien d'autre que l'effet fascinateur » :

***Le fascinum, c'est ce qui a pour effet d'arrêter le mouvement et littéralement de tuer la vie. Au moment où le sujet s'arrête suspendant son geste, il est mortifié. La fonction anti-vie, anti-mouvement, de ce point terminal, c'est le fascinum, et c'est précisément une des dimensions où s'exerce directement la puissance du regard. (Lacan 1964, p.133-134)***

La question est donc : qu'est-ce qui, *en dépit* de ce faisceau préventif que forment le devoir, la dignité, la transmotation, l'effroi et la *Wiederholungszwang* même, a pu décider Jim à bouger ? Quelle rupture simultanée de la compulsion (de répétition), de la stupeur (effrayée), du fantasme (héroïque), du Moi (narcissique) et du Surmoi (code de conduite) a pu causer ce saut irréparable ?

### 3.4.3.3 Ulysse déchaîné

La contradiction, l'incompatibilité, entre le Jim décrit à longueur de pages et le Jim qui se joint aux fuyards sont telles qu'il reste comme seul recours de prêter l'oreille à l'explication que le protagoniste lui-même en donne :

***It is all in being ready. I wasn't ; not – not then. I don't want to excuse myself ; but I would like to explain. (Conrad 1900, p.81)***

Soit. Mais à quoi donc Jim n'était-il pas prêt ? A l'accident dans une mer calme ? Il est vrai que « *the sea-life* » décrite dans les livres (p.6) ne l'y préparait guère : nous avons assez insisté ici-même sur la corrélation qu'instaure la littérature, « légère » ou pas, entre la mer agitée et le danger, voire la mort, d'une part, entre la mer calme et l'ennui d'autre part. Or, que la mer fût calme au moment de l'accident du *Patna*, le texte y revient sans cesse : avant le choc, le chapitre 3 s'ouvre sur « *A marvellous stillness* » qui « *pervaded the world* » (p.17) ; puis, « *'How steady she goes' thought Jim with wonder, with something like gratitude for this high peace of sea and sky* » (p.20) ; « *The ship moved so smoothly that her onward motion was imperceptible to the senses of men* » (p.21) ; et après le choc même, « *She was as still as if landed on the blocks in a dry dock* » (p.92) ; « *and still – still as a pond, deadly still, more still than ever sea was before – more still than I could bear to look at* » (*Ibid.*).

Nul doute donc que cette « *suspended menace discovered in the midst of the most perfect security* » (p.96) ne fût un de ces véritables imprévus... qui arrivent toujours : « *It is always the unexpected that happens* » (p.95). Mais cet imprévu même ne serait que de nature à causer l'effroi chez Jim. Comme le dit fort bien Marlow, celui-ci était « *fascinated by the sword hanging by a hair over his imaginative head* » (p.96). Fasciné, c'est-à-dire immobile et le regard fixe : « *Nothing in the world moved before his eyes* » (*Ibid.*), « *He stood on the starboard side of the bridge* » (p.97).

Ainsi, Jim n'était certes pas prêt à l'accident, mais il était prêt à la fascination, le texte l'a suffisamment ressassé. On ne s'explique toujours pas le saut.

Les nuages qui s'amoncellent à l'horizon changent-ils grand-chose ? « *Twice [...] he shut his eyes in the certitude that the end was upon him already* », ce qui place Jim encore sous l'empire de la fascination, à laquelle on sait combien le regard (*l'invidia*)

participe, et ce qui explique assez bien qu'il « ferme les yeux », pour tenter de rompre le charme ; « *twice he had to open them again. Each time he noted the darkening of the great stillness* » (p.105).

Autrement dit, plus le danger approche, plus Jim est égal à lui-même : figé d'effroi.

Rien donc ne décide Jim à bouger. Aucun des « imprévus » (épave ou orage) n'explique qu'il ait sauté.

Si bien qu'il ne reste en fait d'inattendu décisif que « *the unconceivable itself* » (p.95) : le chant des Sirènes.

Car ce sont bien les appels des fuyards, et ces appels seuls, qui é-meuvent Jim. Les cris de « *Let go ! For God's sake, let go ! Let go ! She's going.* » (p.108) ; « *Unhook ! Unhook ! Shove ! Unhook !* » (p.109) sont la seule nouveauté dans son environnement, aussi pitoyable cette nouveauté soit-elle. Or, c'est précisément après cela que Marlow observe : « *Something had started him off at last, but of the exact moment, of the cause that tore him out of his immobility, he knew no more than the uprooted tree knows of the wind that laid it low. All this had come to him : the sounds, the sight, the legs of the dead man* » (p.109). Mais justement : une « cause » qui « déracine » les hommes et les pousse à se déplacer contre leur volonté, ou du moins à leur insu, par la simple production de sons (« *the sight* » jusque-là n'y avait pas suffi), la mythologie grecque lui a donné un nom. Les « Sirènes » de Jim, pour être moins gracieuses sans doute, ne sont pas moins puissantes que celles d'Ulysse.

Jim sur ce point a donc parfaitement raison : « *it is all in being ready* ». Ulysse l'était, qui s'était fait ligoter à son mât ; Jim ne l'était pas : sautant d'une fresque romaine à une épopée homérique, il ne pouvait faire face. Sans doute le prénom par lequel les Sirènes l'appellent n'est ni celui d'Ulysse, ni le sien, mais peu importe : tout appel charme, et celui de « *George.* », « *George !* », « *Geo-o-o-orge !* » (p.110), n'est pas plus résistant qu'un autre.

Peut-être même faut-il ce décalage entre le nom utilisé pour l'appel (« *George* ») et le nom d'état civil de celui qui l'entend (Jim) pour que « surgi[sse] la dimension du nom pur [= *George*], seul rapport d'une identité qui ne doit rien à la ressemblance des propriétés [que s'attribue Jim] » (Milner 1983, p.17, n.4). Car alors le Symbolique (S) du nom propre se retrouve « dénoué de l et de R » (*Ibid.*), coupé chez Jim à la fois du Réel de sa peur et de l'Imaginaire de son héroïsme ou de son statut de marin<sup>144</sup>. Le nœud borroméen R-S-I se défait, et Jim tombe, s'effondre, plus qu'il ne saute :

***Le borroméanisme n'existe que par cet instant du dénouage où, d'une coupure unique, les ronds se retrouvent dispersés. [...] C'est à ce point précis que s'atteste la béance où un sujet passible des miroirs se découvre [...] abandonné de toutes les analogies du ciel et de la terre. Rien ne subsiste alors que les traits de la dispersion pure, dont la libération des ronds donne l'image la plus aseptique. Il en est d'autres, autrement plus prenantes pour un vivant : j'entends l'éparpillement de la mort même [...]. Pour tout être saisi par la représentation,***

<sup>144</sup> Cet Imaginaire qui fait que Jim « *beforehand live[d] in his mind the sea-life of light literature* » (Conrad 1900, p.6), tant il incite à « respecter ce qui, d'être une fois, a nécessairement toujours été » (Milner 1983, p.21)

***l'irruption d'un tel instant ne peut susciter qu'un seul affect : l'horreur. (Milner 1983, pp.13-14)***

C'est pourquoi rien de la volonté de Jim ne participe à son « geste » : le moment du « saut » n'est pas plus défini pour lui que le moment où il a fait son premier mouvement. « *I had jumped . . . [...] . . . It seems* » (p.111) : la rupture de la fascination, de la transmotivation, du narcissisme et de la loyauté au code, outre qu'elle se double d'une rupture culturelle (la référence saute de Rome à Ithaque), se complique donc encore d'une rupture temporelle.

#### 3.4.3.4 Le rapport au temps de Jim

Si Ulysse est « prêt » et pas Jim, c'est que le temps odysseén est un temps sans contingence. Ulysse sait d'avance ce qui doit arriver. Il ne peut certes pas toujours anticiper la force, ni la direction, des vents, mais c'est là la seule variable dans son univers fini : c'est la part de τυξη, dans un monde où les événements ressortissent dans tous les autres cas à la nécessité, à l'ἀναγκη.

De plus, l'univers d'Ulysse est compact <sup>145</sup>, rigide : à chaque danger (Cyclope, Charybde, Scylla, Sirènes, Circé...) est assigné un lieu. On peut certes encore aujourd'hui discuter pour savoir si la « géographie » odysseénne est strictement méditerranéenne (selon l'hypothèse de Victor Bérard, qui fait fi des durées, des distances, et de la saine navigation) ou atlantique (selon l'hypothèse d'Alain Bombard, qui spéculait fort audacieusement sur les explorations maritimes grecques du IX<sup>e</sup> siècle avant l'ère) ; il reste qu'elle est avant tout « mnémotechnique » en ce sens que la topographie ne sert que de grille organisatrice des diverses légendes marines de l'époque : dans ce système, le rapport sémantique (entre le lieu et l'entité surnaturelle qui y habite) est motivé par une certaine analogie (le Cyclope, géant, à un seul œil, et qui projette des rochers, rappelle assez un volcan ; Charybde et Scylla rappellent écueils et tourbillons...), même si la « corrélation syntaxique [l'ordre dans lequel « l'itinéraire » est suivi] [est] arbitraire ». Cette caractéristique décrit assez bien pour Umberto Eco « de nombreuses mnémotechniques antiques où la structure des lieux n'était pas isomorphe avec le système du contenu à mémoriser, tandis que s'instauraient de faibles corrélations de similitudes entre images et choses » (Eco 1990a, p.83 <sup>146</sup>).

Dans un tel espace quadrillé, le temps des mésaventures d'Ulysse ne peut donc être que celui de la succession rythmique des « cases », c'est-à-dire de lieux discrets

<sup>145</sup> « Compact », y compris au sens topologique. Admettons la possibilité d'extraire des recouvrements *finis* des espaces méditerranéen (ou méditerranéo-atlantique) pour Ulysse et Océan-Indien pour Jim. La question demeure de savoir si ces espaces sont « séparés » ou non, c'est-à-dire si, quels que soient deux points distincts de ces espaces, on peut en trouver des voisinages n'ayant aucun point commun. L'espace U d'Ulysse est séparé : quels que soient les îles ou les pays que visite Ulysse, leurs voisinages n'ont jamais aucun point commun, puisqu'il faut régulièrement 6 ou 9 jours de navigation pour passer d'un « voisinage » à l'autre. En revanche, l'espace I de Jim n'est pas séparé : les points communs aux voisinages sont si nombreux sur l'Océan Indien qu'on n'est jamais sûr d'y avoir vraiment trouvé deux points *distincts*.

<sup>146</sup> « *molte mnemotecniche antiche dove la struttura dei luoghi non era isomorfa al sistema del contenuto memorando, mentre si instauravano deboli correlazioni di similitudine fra immagini e cose* » (Eco 1990d, p.67).

(nettement séparés les uns des autres par un séjour en mer plus ou moins long) où règne une entité merveilleuse (monstre, nymphe, déesse). Si bien que la τυξη elle-même, qui se résume au vent (force et direction), n'est qu'à peine contingente : elle est bien plutôt le trait (de syntaxe arbitraire) qui sépare les cases les unes des autres.

Or, ceci est l'exact opposé de l'univers de Jim. Non seulement les repères directement géographiques sont « flottants » dans le roman de Conrad (le passage du *One-and-a-Half Degree* devient « *the 'One-Degree' passage* » (Conrad 1900, p.15. Hans van Marle et Pierre Lefranc (1988) relèvent bien d'autres « fluctuations »)), mais l'Océan Indien en soi est un espace uni, sans le moindre jalon sur des milliers de kilomètres carrés. L'épave même que heurte le *Patna* est flottante, c'est-à-dire nullement associée à une île, une grotte, un repère quelconque, et pas même à l'océan où elle se trouve (ce type de danger se rencontre du Pacifique au Golfe du Mexique), si bien qu'au lieu d'une grille, la topographie Jimmyenne n'offre qu'une surface lisse, sans la moindre aspérité. Les repères de temps n'étant pas plus fiables (« *The nights [how many ?] descended on her like a benediction* » (Conrad 1900, p.16)), tout dérive sans ancrage : l'univers de Jim est celui de la pure contingence.

Contingence veut dire que ce qui est arrivé ici, à ce moment, aurait fort bien pu ne pas arriver du tout (les officiers auraient pu ne pas fuir), ou aurait pu arriver autrement (les fuyards auraient pu s'échapper en silence, ou George aurait pu répondre à leur appel au lieu de mourir...).

Or, ce à quoi Jim « n'est pas prêt », c'est précisément à la contingence. Son apparente naïveté (ou mauvaise foi) après les scènes de tempête se résume en effet à ceci : la « prochaine » fois, il se comportera mieux, parce que la « prochaine » fois sera semblable à celle-ci, et alors il saura (d'avance, comme Ulysse) ce qu'il aura à faire, comment cela se terminera :

***He was rather glad he had not gone into the cutter, since a lower achievement had served the turn. He had enlarged his knowledge more than those who had done the work. When all men flinched [expression du futur antérieur après 'when'], then – he felt sure- he alone would know how to deal with the spurious menace of the wind and seas. He knew what to think of it. (Conrad 1900, p.9)***

C'est en cela qu'il vit toujours d'avance sa vie de marin (« *and beforehand [would] live in his mind the sea-life...* » (p.6)). Non qu'il s'attende toujours à ce qu'elle fût semblable à ce qu'en disent les livres, mais qu'il l'anticipe toujours semblable à ce qu'elle a une fois été (pour d'autres, y compris les héros de fiction, ou pour lui-même, témoin direct). Jim est moins une figure du « bovarysme » (quichottisme, lysisisme, pharamonisme) que de l'extrapolation permanente. Il ne cesse de se projeter dans l'avenir, au détriment le plus souvent de ses actions présentes. « Attitude curieuse, qui consiste à se figurer [...] à l'avance le bonheur que l'on aura, et, cela fait, à se refuser de [*sic*] passer à la réalisation, parce que l'idée est un idéal, et que l'exécution ne peut être qu'au-dessous de la perfection », dit Georges Poulet... à propos de Fontenelle (Poulet 1952, p.177).

Or, ce décalage entre la promesse (de bonheur, mais aussi bien, pourquoi pas, de courage, d'héroïsme) et la réalité n'est pris tellement au sérieux que parce qu'il révèle une perte : celle de l'être éternel. « Ayant perdu le sens de la causalité divine, s'étant réduit depuis un siècle à s'engendrer lui-même par ses sensations, l'homme distingue



maintenant toute la distance qui sépare cet être-sensation de l'être en profondeur dont ses aspirations et ses jouissances lui donnent la confuse mais gigantesque idée » (Poulet 1952, p.34).

Ainsi chez les « pré-romantiques » s'exprimera une sorte de *Spaltung* entre un moi défini dans sa durée, et le moi des petits moments de l'existence : « Je me sens un être qui vit dans le moment, mais dont la vie est justement le contraire du moment. Mon existence actuelle est, et pourtant n'est pas mon existence. » (Poulet 1952, p.33). Un tel individu en d'autres termes porte le deuil de l'éternité.

Bien entendu, il n'est pas question de classer Jim parmi les pré-romantiques ou les émules de Fontenelle, même si Stein va dans ce sens (« *I understand very well. He is romantic* » (Conrad 1900, p.212)).

Mais est-il besoin d'appartenir à une école ou à une époque définie pour souffrir d'une telle *Spaltung* ? Quiconque « *originally [...] came from a parsonage* », quiconque a évolué dans un paysage dont l'église « *had stood there for centuries* », dont « *the living had belonged to the family for generations* », quiconque en somme a grandi dans un paysage et un milieu propres à lui donner le sentiment de la pérennité, mais qui erre dans le monde, et qui par conséquent ressent d'autant plus vivement la coupure entre la matérialité des « *fine merchant-ships* » et la spiritualité des « *abodes of piety and peace* » (Conrad 1900, p.5), est un « veuf » désigné de l'éternité, à toutes les époques.

Et quiconque s'étend sur cet aspect du personnage de Jim pendant une demi-page n'est pas un écrivain qui se contente de pontifier sur une « *righteousness* » limitée aux « *people in cottages* » (*Ibid.*). Son but n'est pas d'aborder, sarcastiquement ou non, des questions morales. Tout le passage est bien plutôt centré sur le temps (« *the trees around probably remembered* », « *the mossy greyness* », « *for generations* » (*Ibid.*)), et sur l'écran (« *screen of leaves* ») que la végétation (« *grass-plots* », « *flower-beds* », « *fir-trees* » (*Ibid.*)) interpose entre soi et le monde, aidée en cela il est vrai par la main de l'homme : « *an orchard at the back, a paved stable-yard to the left, and the sloping glass of green-houses tacked along a wall of bricks* » (*Ibid.*). Bref, Jim a d'abord vécu isolé, hors contingence, dans un espace organisé pour que tous les moments ressemblent aux autres moments, pour que le temps s'écoule sans heurts.

Sans heurts, jusqu'à la rupture qu'imposent les nécessités de l'existence : « *one of five sons* », Jim a dû quitter le cocon familial, et renoncer du même coup à (l'illusion de) ce moi éternel que semblent goûter encore « *those whom an unerring Providence enables to live in mansions* » (*Ibid.*).

Ainsi, c'est la perte d'une sorte d'Eden que dit le texte, c'est le motif intime d'une reprise par Jim de la philosophie « pré-romantique » du temps qu'il indique.

Philosophie qui le pousse, non seulement à renier un présent toujours décevant, mais à tenter aussi d'effacer son passé, puisque ce dernier n'est autre que l'accumulation de tous ces moments jadis présents et donc décevants aussi. Tout souvenir de tempête, pour Jim enfermé dans sa cabine, ne peut que se traduire par « *an uncontrollable rush of anguish* », et tout son itinéraire après le *Patna* n'est qu'une tentative d'effacer ce passé encombrant, une course éperdue pour gagner « *a clean slate* » (Conrad 1900, pp.185, 186), une vie sans mémoire.

Sa position est même plus intenable que celle des « pré-romantiques ». Si ceux-ci anticipent, du moins le font-ils avec quelque raison : « Attitude curieuse, qui consiste à se figurer lucidement à l'avance le bonheur que l'on aura », disait vraiment Georges Poulet. Tandis que l'extrapolation de Jim n'est pas lucide : elle est outrée. Les « prochaines » fois n'ont jamais rien à voir avec les précédentes.

Jim ne renonce pas à l'acte parce qu'il sait qu'on n'atteint pas l'idéal ; il manque l'acte mais espère malgré tout pouvoir encore, et d'autant mieux, l'accomplir. Il ne conçoit le temps qu'en ligne droite et ne suspecte pas l'existence de cassures, de ces aléapolutions, de ces surprises qui brisent toutes les lignes. Chez Jim, l'aléapolution est le véritable « *unconceivable* » (Conrad 1900, p.95).

Certes, il conçoit fort bien les petits imprévus, somme toute... prévisibles (heurter une épave, cela arrive, même si l'on ne sait d'avance ni où, ni quand) ; ce qu'il ne conçoit pas, ce sont les concours inattendus de circonstances.

Par exemple, la fuite des officiers n'est pas prévue par le code (mais l'histoire maritime est pleine de cas semblables : voir celui du *Jeddah* en 1880) ; les cris ne sont pas prévus par l'acte même de fuir (on attend des poltrons qu'ils se fassent discrets, et non grotesques comme ici : « *Enough to make you die laughing* » (Conrad 1900, p.105-106)) ; la mort n'est pas prévue sur une mer d'huile (la littérature en tout cas ne prépare pas à cette découverte macabre : « *'Dead', I said* » (p.107)) ; mais chacun de ces imprévus est, isolément, concevable. Ce qui ne l'est plus, en tout cas pour Jim, c'est la simultanéité des trois, et en particulier bien sûr cette intervention de la mort de « *George* » au moment précis (ni trop tôt, quand ses complices en auraient été témoins, ni trop tard, quand George eût déjà sauté) où la chaloupe est prête. C'est cette mort trop synchrone qui constitue l'instant nodal où l'on passe de la vision fascinante aux sons charmeurs. C'est elle qui, défiant toutes les extrapolations, rompt les lignes temporelles et constitue la véritable aléapolution que Jim ne sait concevoir.

Mais cela veut dire en fin de compte que Jim est « victime » de l'« *Indian-Ocean* » conradien. Sans un tel chronotope en effet, pas de cette mort sur mer calme, pas même de temps accéléré (« *No time ! No time !* » (p.86)) dans une atmosphère météorologique paisible, pas d'énallage (« *I had jumped . . . [...] . . . It seems* » (p.111)). Bref, pas d'inconcevable.

Jim est même *doublement* victime du chronotope *Indian-Ocean* : à cause de lui, il perd certes tous ses rêves de grandeur ; mais il perd aussi, et c'est autrement plus grave, toute possibilité d'émergence, tant il est vrai que l'Océan Indien chez Conrad, à la différence de Koh-ring, interdit tout « devenir » à l'homme.

### 3.4.3.5 Emergence *par* contingence ?

Cependant, avant d'établir l'absence d'émergence pour Jim autour de l'Océan Indien, il convient de faire une remarque préliminaire.

S'il a suffi en effet jusqu'ici d'entendre émergence dans son sens bakhtinien, l'omniprésence, dans la première partie de *Lord Jim*, de la contingence, oblige cette fois à penser ensemble ces deux notions.

Or, cette inter-connexion même laisse entendre qu'il n'y aurait plus seulement homophonie entre « l'émergence de l'homme » sur laquelle insiste Bakhtine et « l'émergence du sujet » dont parle Lacan, mais désormais possibilité de synonymie (quand le « sujet » est humain), tant l'idée de contingence est centrale également dans la pensée du psychanalyste (cf chapitre 2 de ce travail).

La contingence se manifeste en fait très tôt dans la vie de Jim. Dès le début de sa carrière en effet, c'est-à-dire dans le temps où tout est encore possible (et c'est cela, la contingence), celui-ci ne se prive pas, on l'a vu, de se bercer de promesses.

C'est que les dés pour lui ne sont pas encore jetés : nous sommes dans cet « intervalle de temps où les dés tourbillonnent, avant de retomber » (Milner 1995, p.63), dans cet intervalle que Lacan appelle « émergence du sujet, lequel n'est pas le lanceur (le lanceur n'existe pas), mais les dés eux-mêmes tant qu'ils sont en suspension » (*Ibid.*).

D'un point de vue lacanien donc, l'univers contingent où évolue Jim, ce monde où chaque moment pourrait « être infiniment autre qu'il n'est, d'une infinité de points de vue » (*Ibid.*), est la condition même de son émergence. Le sujet Jim est en émergence *par* contingence (*grâce* à la contingence qui gouverne son monde-possible).

Et de fait, par Lacan pas plus que par Bakhtine, Ulysse en effet ne serait considéré comme sujet de la moindre émergence : à aucun moment les dés ne tournoient en l'air pour le roi d'Ithaque, à aucun moment Ulysse n'est en devenir.

Jim par contraste est tout potentiel, il est tout entier dans l'émergence... du moins avant que les dés ne retombent. Car c'est bien là son problème. « Impossible, une fois retombés, qu[e les dés] portent un autre nombre sur leur face lisible » (Milner 1995, p.63). Quand les dés retombent, c'en est fini de l'émergence : l'ordre de l'univers est désormais fixé, « l'immutabilité » (Milner 1995, p.62) fait son entrée.

La seule question qui demeure est alors de savoir dans ces conditions si l'homme en tant que sujet a la possibilité de relancer ces dés, de ré-émerger. La partie II de *Lord Jim* est là pour tenter d'affirmer que oui, comme nous y reviendrons au chapitre 6 de ce travail. Mais elle seule : rien dans la première partie (celle qui se place dans le chronotope *Indian-Ocean* et qui nous occupe ici) ne permet d'entrevoir une telle ouverture. Le passé de Jim (le nombre affiché par ses dés après leur chute du *Patna*) est immuable, ineffaçable<sup>147</sup>. Le papillon rêvé par Jim n'a pas pu quitter sa chrysalide, et ne la quittera plus dans cet univers clos qu'est l'Océan Indien. Il faudra changer de monde, quitter cet espace où l'on peut dire de n'importe qui « *I saw him return the way he came* » (p.217), cet espace circulaire, et s'en couper, sauter sans transition (« *I don't suppose any of you had ever heard of Patusan ?* » (p.218)) dans un univers parallèle<sup>148</sup>, pour que l'émergence redevienne possible.

La partie I en tout cas se clôt sur une émergence zéro, voire négative si l'on songe à ce sujet, à cet homme, que Jim voulait être au temps où ses dés tournoyaient encore. Pour cette fois, *alea jacta est*, et le chronotope *Indian-Ocean* décidément englué les personnages dans des combinaisons perdantes.

<sup>147</sup> « *Confession – public, I mean – is good for one's conscience* » disait Conrad (1906f, p.130). Jim l'a essayé au tribunal, rien n'y a fait.

### 3.4.3.6 Pluri-focalisation & fausse polyphonie

De plus, si les voix sont multiples dans *Lord Jim* I (= première partie), il n'est pas dit qu'elles soient discordantes et non hiérarchisées : la variété des personnages et des narrateurs pourrait bien n'être ici qu'un trompe-l'œil.

Ce n'est pourtant pas faute que chacun y aille de son jugement définitif. Comme le résume Pierre Vitoux (1998, p.111), la condamnation prononcée par le capitaine Brierly n'est pas entendue sans contrepoint :

***Quelques années plus tard, le lieutenant français, resté trente heures au péril de sa vie sur l'épave [du Patna] près de sombrer que son navire remorquait jusqu'au port le plus proche, porte un jugement compréhensif qui est aussi une condamnation sans appel : la peur est tapie au fond du cœur de tout homme, mais si elle n'est pas maîtrisée par le sens de l'honneur, la vie cesse d'avoir le moindre prix [cf Conrad 1900, p.148]. L'apologue proposé par Stein offre par contre plus d'espoir...***

Ce sont donc là déjà trois voix (celle de Brierly, celle du lieutenant, celle de Stein), auxquelles on pourrait encore ajouter celles du capitaine O'Brien (« *Skunks !* », p.193), de Chester (« *You must see things exactly as they are* », p.162), et bien entendu du tribunal même (« *Certificates cancelled* », p.160). Toutes voix qui condamnent ou qui excusent, à des degrés divers, et sont bien en ce sens discordantes.

Le problème est qu'elles sont toutes couvertes par la voix sans pitié et hiérarchiquement dominante de Marlow. C'est Marlow qui ruine l'effet du discours de Brierly en annonçant : « *He committed suicide very soon after* » (p.58), par une phrase dont le laconisme contraste cruellement avec les développements élaborés du fier capitaine ; c'est Marlow qui informe son auditoire que « *all the others burst out laughing* » (p.194) après les fortes paroles prononcées par O'Brien ; c'est Marlow qui ramène le projet de Chester à sa juste valeur en nous apprenant que « *not a vestige of the Argonauts ever turned up* » (p.176) après que Jason-Chester se fut embarqué pour son île à guano ; c'est Marlow même qui critique le tribunal pour « *tapping with a hammer on an iron box, were the object to find out what's inside* » (p.56).

Il n'épargne pas même totalement le discours du lieutenant français, puisqu'il révoque en doute la « réalité » de l'honneur que ce dernier met en avant (« *But the honour – the honour, monsieur ! . . . The honour . . . that is real – that is !* » (p.148)) par un impertinent « *but couldn't it reduce itself to not being found out ?* » (p.149). Impertinences qui ne sont pas rares chez notre narrateur prolix, puisqu'il inflige à Stein un traitement semblable quand l'hypothèse selon laquelle Jim serait un romantique est accueillie par un

<sup>148</sup> Tellement parallèle qu'il n'est plus qu'un « *distant heavenly body* », « *a star of the fifth magnitude* » (limite de la perception à l'œil nu : dès la sixième, il faut un télescope. On n'est donc pas encore hors de portée de l'humain, mais on est au bord de l'inconnu pré-galiléen) ; tellement parallèle que ses habitants prennent Jim pour une « *creature [...] of another essence* » (p.229), lui donnent un caractère mythique avec cette histoire selon laquelle « *the tide had turned two hours before its time to help him on his journey up the river* » (p.242-243), ou avec celle qui prétend que Jim « *had carried the guns up the hill on his back – two at a time* » (p.266). Rien de tout cela ne rabaisse les « sauvages » par colonialisme primaire, cela signifie la coupure sans laquelle la ré-émergence est impossible.

rire : « *'Perhaps he is', I admitted with a slight laugh [...] ; 'but I am sure you are.'* » (p.216).

Ainsi, aucune voix n'est à égalité avec celle de Marlow dans les 31 chapitres qu'il tient à contrôler total(itair)ement. Et ses incidentes du type « *The time was coming when I should see him loved, trusted, admired* » (p.175) sont là surtout pour influencer son auditoire en faveur de Jim. « On ne peut pas dire que [l]es témoignages prennent vraiment la forme de récits distincts et autonomes au sein du récit de Marlow qui les englobe » (Vitoux 1998, p.110).

Si une véritable polyphonie est à chercher, ce ne peut donc être que dans les chapitres non pris en charge par Marlow (1 à 4 et 36 à 45), bien qu'il soit d'usage à leur sujet de mentionner le fameux narrateur « omniscient » (cf Vitoux 1998, p.102), dont la voix, par le fait même de « l'omniscience », risque fort de dominer toutes les autres et de ruiner la polyphonie.

Mais c'est qu'en réalité, à y bien regarder, des chapitres 1 à 4 la voix de ce mystérieux narrateur pourrait presque se confondre avec celle d'un Jim revenu de ses déboires, d'un Marlow complétant sa narration pour la version imprimée, ou du « *privileged man* » (Conrad 1900, p.337) qui sert explicitement de relais à partir du chapitre 36.

Le statut de passages comme « *Originally, he came from a parsonage...* » (p.5) est en effet ambigu. Rien « d'extérieur » n'est rapporté, et il s'en faut de peu qu'on n'entende ici la voix même de Jim, mais d'un Jim distancié, peut-être le Jim mûri qui juge le Jim d'avant le *Patna* : le « *Lord* » parlant de « Jim ». Aucune incohérence en tout cas de se révèle si l'on change simplement les pronoms et les adjectifs possessifs :

***Originally, I came from a parsonage. Many commanders of fine merchant-ships come from these abodes of piety and peace. My father possessed such certain knowledge of the Unknowable as made for the righteousness of people in cottages without disturbing the ease of mind of those whom an unerring Providence enables to live in mansions. [...] but I was one of five sons, and when after a course of light holiday literature my vocation for the sea had declared itself, I was sent at once to a 'training-ship for officers of the mercantile marine'. I learned there a little trigonometry and [so on...] (d'après la page 5)***

Toutefois, si, au nom de la cohésion interne du chapitre 1, on se refuse à admettre que l'on passe sans prévenir d'un narrateur à l'autre, il est difficile de maintenir que c'est Jim qui parle tout du long : Jim en effet connaîtrait sa propre taille avec précision, et ne dirait pas de lui-même « *[I am] an inch, perhaps two, under six feet* » (p.3) !

De plus, on a vu combien Marlow refusait de déléguer sa parole, et cela vaut aussi pour Jim, que pourtant il défend : « Marlow ne cède pas la place. [...] Il relance ou oriente le long monologue de Jim par ses questions, ou se laisse aller à des commentaires exclamatifs souvent ironiques » (Vitoux 1998, p.109).

Si bien qu'il serait plus économique d'attribuer ces quatre premiers chapitres à un Marlow écrivant : après tout, il a prouvé dans sa narration qu'il connaissait parfaitement la jeunesse de Jim au presbytère (« *Starting from a country parsonage...* » (Conrad 1900, p.216)) ; il peut donc sans difficulté majeure prendre en charge ces révélations initiales.

Et à supposer même que l'on trouve gênante cette double instance d'un Marlow-écrivain et d'un Marlow-racontant, au moins peut-on attribuer ces quatre chapitres à celui qui voit à la fois Marlow et Jim de l'extérieur, à celui qui est présent lorsque Marlow entame son récit et qui ajoute ses commentaires propres à plusieurs reprises (« *Marlow paused to put new life into his expiring cheeroot, seemed to forget all about the story, and abruptly began again* » (p.94) ; « *He paused again to wait for an encouraging remark perhaps, but nobody spoke* » (*Ibid.*)), à celui en somme que l'on aura reconnu comme le « *privileged man* » qui se distinguera mieux par la suite, et dont les « *seemed* » et les « *perhaps* » nient l'omniscience<sup>149</sup>.

Quoi qu'il en soit, de tout ceci on peut tirer plusieurs conséquences.

Le roman *Lord Jim* n'est pas autant écrasé par la voix, imparable, d'un narrateur omniscient, que ne l'est la narration déléguée à Marlow par celle, implacable, de ce conteur magistral. La polyphonie reste donc possible, en particulier sous la forme d'un duel verbal entre Marlow et, par exemple, Jewel. 1.

Cependant, au moins pour ce qui concerne *Lord Jim I*, cette absence de voix « autoriale » se traduit par une confusion entre les trois discours dominants : les arguments en faveur de l'attribution de tel passage des chapitres 1 à 4 à Jim, à Marlow, ou au « privilégié », se défendent également. Cette confusion, cette interchangeabilité des voix, signifie certes qu'elles sont très peu hiérarchisées. Mais elle signifie aussi qu'elles ne sont pas encore suffisamment discordantes pour qu'on les identifie sans ambiguïté : la polyphonie n'est qu'une potentialité du roman, que l'unisson dans sa partie I étouffe totalement. 2.

Même lorsque la voix de Marlow résonne distinctement au chapitre 5, elle n'a pas pour fonction de rompre cette harmonie. Du point de vue de la stratégie narrative, elle n'est guère qu'un procédé de « focalisation externe » qui n'a pour effet majeur que d'épaissir « l'énigme » que pose Jim au lecteur : « Il y a bien d'autres récits dont le héros est constitué en énigme par un système de focalisation externe : voyez Jim et Kurtz chez Conrad » (Genette 1982, p.415, n.1). Enigme, parce que Jim ne dit pas tout (ce n'est pas lui qui a la parole), et parce que Marlow ne sait pas tout. Celui qui dit ne sait pas, celui qui sait ne dit pas... Cette pluri-focalisation a l'avantage de ne pas laisser Jim trop démuni face à des juges trop sévères, ou trop délirant face à un auditoire trop raisonnable. Elle a surtout celui de faire de Jim un véritable « one of us », quelqu'un dont l'histoire gagne en universalité (deux, trois, ou cinq narrateurs concourent à raconter la même histoire) exactement ce que le roman perd en 3.

<sup>149</sup> Trait qui n'a pas échappé à Jeremy Hawthorn : « *The word 'perhaps' reveals that however much this narrator may appear to 'see all', it is not quite all that is always seen* » (Hawthorn 1992, p.59). Simplement, sa note 1 à la phrase citée refuse d'en tirer une conclusion ferme, par un excès de prudence qui amorce une pente dangereuse. Non seulement en effet laisse-t-il ouverte la possibilité de l'omniscience (« *One explanation is that Conrad wants the reader to respond to the narrator as to a human, non-omniscient one at this stage of the novel, while retaining the ability to allow him or her omniscience at a later stage* »), mais il avance une hypothèse, hasardeuse parce que gratuite, sur les exigences narratives de *Lord Jim* : « *Another [explanation] is that Conrad is writing against the grain of his inspiration here, and that the narrative really needed a human narrator from its start, and not just from the point at which the personified Marlow takes over* ».

polyphonie.

Enfin, si cette polyphonie potentielle ne s'entend pas dans *Lord Jim I* et se « réserve » donc pour *Lord Jim II* (à Patusan), ce ne peut être que parce que la question du saut de Jim (de la sévérité ou de l'indulgence avec laquelle on le juge) n'est pas essentielle. Ce qui mérite véritablement deux voix ne prend pas place dans l'Océan Indien mais dans un lieu (et un chronotope) qui ne lui doit rien, et dont nous n'aurons pas trop du chapitre 6 pour discuter. 4.

Pour l'heure, qu'il nous suffise d'observer que le chronotope *Indian-Ocean* gouverne entièrement *Lord Jim I*, et qu'il se traduit ici comme ailleurs par une énallage artificielle, par une émergence zéro et par une polyphonie seulement latente.

## 3.5 Koh-ring

La caractérisation du chronotope *Indian-Ocean* issue de l'étude du 'Black Mate' se confirme donc dans les deux autres textes qu'il régit.

Si, par contraste, 'The Secret Sharer' nous offre, avec le retour à Koh-ring, un exemple de tachychronie aussi pleine que celle qui gouvernait *The Shadow-Line*, nous serons en droit de conclure à un principe organisateur. Il nous faut cependant redoubler de prudence, car rien dans la nouvelle de 1910 n'est univoque.

### 3.5.1 Une structure « allemande »

Ainsi par exemple : rangé par Conrad dans ses « *Calm-pieces* » (Conrad 1920e, p.628), 'The Secret Sharer' n'est pourtant pas totalement étranger aux « *Storm-pieces* ». Plus précisément, c'est un récit de tempête *inséré* dans le récit d'un épisode calme.

Ce système de récits enchâssés rappelle évidemment la structure de *Lord Jim*<sup>150</sup>. Mais dans les textes de la période 1898-1900, l'emploi en restait flexible, en ce sens que les voix des différents narrateurs (par exemple : Marlow, le « *privileged man* », ou Jim lui-même) n'étaient pas toujours bien distinctes. 'The Secret Sharer' révisé cela : cette fois, les deux récits, les deux voix, se distinguent nettement du début à la fin. L'un des narrateurs en effet raconte une tempête, tandis que l'autre parle d'un moment de calme absolu ; l'un est un officier fuyard tandis que l'autre est un capitaine plein de « promesses » ; l'un a compromis sa carrière tandis que l'autre la commence à peine. C'est-à-dire que l'on revient à la bipolarité stricte qui caractérise depuis le Goethe des *Unterhaltungen deutscher Ausgewanderten* (1795 : *Entretiens d'émigrés allemands*) la *Rahmen-erzählung*, le récit-encadré.

Sans doute ce retour à la rigueur d'origine ne suffirait-il pas, à lui seul, à nous faire qualifier la structure du 'Secret Sharer' « d'allemande »<sup>151</sup>. Mais si les discours des

<sup>150</sup> Ainsi que des nouvelles 'Youth' & 'Heart of Darkness'. Sur cette utilisation de « récits-cadres », voir Gilles Menegaldo (1992).

narrateurs sont si contrastés, c'est que, sans cette distinction vocale (sociale), ils se fondraient en un seul personnage, tant leur ressemblance physique est grande : « *Anybody would have taken him for me* », dit le capitaine (Conrad 1910a, p.410) ;

***We stood less than a foot from each other. It occurred to me that if old 'Bless my soul – you don't say so' were to put his head up the companion and catch sight of us, he would think he was seeing double. (p.402)***

Ce thème du double se démultiplie en innombrables références à « *my double* », comme il se doit <sup>152</sup>, à « *my (other/second) self* <sup>153</sup> » et aux « *dual* » événements (« *I was doubly vexed* » (p.408) ; « *I felt dual more than ever* » (p.408) ; « *the dual working of my mind* » (p.409)). Or, si cette thématique a été exploitée ailleurs <sup>154</sup>, la tradition critique la reconnaît plutôt sous le terme allemand de *Doppelgänger*.

Là encore cependant, à elle seule, l'utilisation de ce thème ne suffirait pas à autoriser l'usage de l'adjectif « allemand » pour qualifier la trame du 'Secret Sharer', bien que l'insistance, voire la lourdeur, avec laquelle est traitée cette idée de « *my own reflection in the depths of a sombre and immense mirror* » (p.400), finisse par inviter à y voir un signal, un index pointé vers les récits de Heinrich Heine <sup>155</sup> ou de Chamisso (1813).

Mais c'est surtout la combinaison de la structure (*Rahmen-erzählung*) et du thème (*Doppelgänger*) qui fait comme une redondance référentielle, et attire par là l'attention.

### 3.5.2 Palinodie

Une référence aussi manifeste, donc, au premier romantisme allemand, ne peut signifier que deux choses.

Conrad, en tant qu'artiste, peut avoir une visée esthétique : tenter d'acclimater à l'Angleterre une forme, un genre, qui est resté jusque-là largement extérieur à sa littérature. Et de fait, d'autres avant lui ont eu des idées comparables : « Au milieu du

<sup>151</sup> Elle pourrait aussi bien être « mériméenne » : le récit-encadré est en effet utilisé dans *Carmen* (1845), et Joseph Conrad, selon son fils Borys (Conrad 1970, p.32) ne sifflait que les airs de l'opéra que G. Bizet, H. Meilhac et L. Halévy ont tiré de la nouvelle. Cela ne prouve pas qu'il était aussi familier du texte de Mérimée, mais rend prudent sur la *Rahmen-erzählung* utilisée seule.

<sup>152</sup> Cf pp.400, 401, 402, 409, 410, 411, 415, 417, 419, 421, 427, 430.

<sup>153</sup> Cf pp.403, 408, 410, 412, 415, 421, 426, 427, 428, 430, 431.

<sup>154</sup> Voir Dostoïevski 1850, Musset 1850, Maupassant 1887, et bien sûr Stevenson 1886.

<sup>155</sup> Robert d'Humières a suggéré le premier une affinité entre Conrad et Heine, suggestion à laquelle Conrad répond en novembre 1909 : « Heine – oui jusqu'à un certain point, et dans ce que vous dites il y a beaucoup de vrai » (Conrad 1909b, p.287), et à propos de laquelle Frederick Karl et Laurence Davies ajoutent : « *the affinity that d'Humières had evidently suggested between Conrad and Heine is illuminating : both writers were exiles and ironists, both took up the theme of cultural dislocation, and both felt drawn to the figure of the double* » (note 1 à Conrad 1909b, p.287). Le titre même de la nouvelle de Conrad a failli pointer du doigt la thématique du double : en décembre 1909, dans sa lettre à Pinker (Conrad 1909c, p.300), il hésite entre 'The Secret Self' et 'The other Self', le dernier titre ayant sa préférence puisqu'il l'emploie de nouveau en janvier 1910 (Conrad 1910b, p.317).



e siècle, le très bon poète Thomas Wyatt [1503-1543] a réinventé Pétrarque en anglais. Rien n'est plus anglais que cette poésie qui est *aussi* une poésie 'd'importation' », rappelle Paul Auster<sup>156</sup>. Mais en ce cas, le choix du Golfe de Siam comme décor pour faire d'une forme « d'importation » allemande une prose « on ne peut plus » anglaise n'est peut-être pas le plus judicieux.

D'ailleurs, un tel projet de révolution (?) esthétique suppose que Conrad d'abord se tourne vers un passé littéraire défini, ce qu'il peut fort bien faire aussi, et c'est là la deuxième explication possible de son geste, pour affermir les assises de sa nouvelle.

Or, outre que cette deuxième interprétation est plus économique (le regard vers le passé s'explique de lui-même, sans détour par un projet (un avenir) hypothétique), elle est cohérente avec le mouvement assez marqué de « révision » qu'entreprend le 'Secret Sharer'.

Il est singulier en effet de voir combien une œuvre comme *Lord Jim* semble servir « d'hypotexte » (Genette 1982) à la nouvelle de 1910.

Norman Sherry notamment remarque :

***As in Lord Jim, we have here a sailor confessing his transgression against the code to another sailor, and concerned about the effect his action will have upon his father who is a parson. (Sherry 1966, p.259)***

'The Secret Sharer' récrit donc partiellement *Lord Jim*, le recouvre comme un palimpseste, s'en fait un « hypertexte » à intention sérieuse sans pour autant l'imiter : il se placerait ainsi dans le « tableau général des pratiques hypertextuelles » (Genette 1982, p.45) parmi les « transpositions ». C'est par conséquent un retour surprenant de la part de Conrad sur une période déjà ancienne de sa carrière.

Mais Norman Sherry souligne que, du même mouvement, cela fait nécessairement remonter l'écrivain plus loin dans son passé. Cela le renvoie en particulier aux années 1880-1889, c'est-à-dire aux récits entendus par lui, encore marin, sur l'abandon du *Jeddah* et sur le scandale du *Cutty Sark* (qui étaient déjà des « sources » pour le roman de 1900), et aux souvenirs qu'il s'est forgés sur l'*Otago*.

Au *Cutty Sark* en effet remontent le crime et l'impunité (au moins temporaire) de celui qui l'a commis, puisque son capitaine (futur suicidé comme Brierly) l'a laissé s'échapper (Sherry 1966, pp.253 & 256) ; au *Jeddah* remonte une autre « faute », jugée cette fois ; à l'*Otago* remontent (à coup sûr) la navigation dans le Golfe de Siam et (peut-être) l'accueil d'un fugitif à bord (*Ibid.*, p.258). Cela signifie donc qu'en 1908-1909, Conrad s'arrête, se retourne sur les années 1880-1890 de sa vie de marin et regarde en même temps vers la littérature allemande.

D'où cette question : qu'est-ce qui, dans les années 1907-1908 environ, incite un citoyen anglais à se préoccuper de nouveau de la période 1880-1890, en relation avec l'Allemagne ? Quelle Histoire trouble alors Conrad et le fait récapituler ainsi un passé proche ?

---

<sup>156</sup> (Auster 1995, p.90)

### 3.5.3 Histoire en marche & émergence

---

La question une fois posée sous cette forme, la réponse s'impose.

En 1907 se signent, entre la France, la Grande-Bretagne et la Russie (trois pays qui concernent Conrad directement <sup>157</sup> ) les accords bilatéraux connus sous le nom de Triple-Entente.

Or, leur but est de contrebalancer la Triple-Alliance, ou Triplice, conclue entre l'Allemagne, l'Autriche-Hongrie et l'Italie en 1882.

L'Histoire aussi par conséquent, en 1907, regarde en arrière vers les années 1880, et vers l'Allemagne. Un mouvement propre à alerter Conrad : s'allie-t-on jamais pour autre chose que pour se préparer à des affrontements ?

Un mouvement curieusement synchrone avec celui que prolonge 'The Secret Sharer' et que 'The Black Mate' avait amorcé : la nouvelle de 1908 n'était-elle pas en effet déjà un retour vers un « brouillon » datant de 1886 ?

'The Secret Sharer' est même tellement synchrone avec cette histoire en marche sous ombre germanique, qu'il en est comme imprégné. Il suffit pour s'en convaincre de mettre en parallèle les moments-clés du texte conradien avec les moments-clés de l'histoire européenne de 1866 à 1908. C'est ce que fait le tableau suivant :

---

<sup>157</sup> La Grande-Bretagne parce qu'il en est désormais citoyen, la France comme premier exil et première culture étrangère explorée dès l'enfance, la Russie comme envahisseur de sa Pologne natale et sur laquelle il composera, parallèlement à la rédaction du 'Secret Sharer', *Under Western Eyes* (1911a) et *A Personal Record* (1912a).

Trame du 'Secret Sharer'	Événements historiques	
Leggatt « élimine » l'un de ses collègues...	« La Prusse, avec Bismarck, élimine [sic] l'Autriche (Sadowa 1866)» (Larousse 1993, p.1121), l'un de ses futurs alliés...	1
pendant une tempête.	pendant la lutte pour constituer une « Grande » Allemagne.	2
Il doit alors renoncer à la bienveillance de son capitaine.	L'Allemagne de Bismarck doit renoncer à son alliance avec la Russie (alliance des Trois Empereurs). [D'où son repli sur une Triplice (1882).]	3
Le corps de Leggatt, provisoirement sans tête...	L'Allemagne de Guillaume II, sans son « chef » Bismarck (démissionné en 1890)...	4
atteint un autre bateau...	se tourne vers l'Empire ottoman...	5
et donne l'impression de s'y installer.	et y assoit son influence.	6
Mais le capitaine s'en libère bientôt, atteignant par là une plus grande maturité.	Mais cet empire se disloque. La Bulgarie notamment devient indépendante en 1908, se libérant de l'influence ottomane, et allemande avec elle.	7
Si bien que Leggatt n'a plus qu'à « coloniser » Koh-ring.	Si bien que l'Allemagne n'a plus qu'à se tourner vers son Afrique-Orientale, colonisée dès 1890 (Urundi & Tanganyika).	8

Evidemment, tout cela est de l'à-peu-près, car, comme entre *The Shadow-Line* et la Grande Guerre, il s'agit seulement ici d'une « relation dialogique » (et oblique) entre la fiction et le monde, nullement d'une transposition terme à terme.

Néanmoins, il convient de remarquer que :

Les difficultés de Bismarck avec la Russie (cf case 3 du tableau) n'étaient pas ignorées de Joseph Conrad, qui écrivait le 20 octobre 1911 :

**'La Russie c'est le néant' Prince Bismarck said in 1864 – and forthwith proceeded to prove it by 20 years of the most contemptuous policy towards that 'Great Power'. (Conrad 1911f, p.489).**

Depuis 1878 Conrad s'intéresse au Bosphore et par conséquent à la Bulgarie (cf case 7 du tableau) qui, par le traité de San Stefano, y étend cette année-là ses frontières :

**I joined my first English ship in [...] 1878, I think. Anyway as we went up the Bosphorus we saw the tents of the Russian army at San Stephano. That was the year. (Conrad 1911e, p.409).**

Il n'a donc pas attendu 1912 et la guerre des Balkans pour se préoccuper du sort de

Constantinople (Conrad 1912d).

Ainsi, si l'émergence individuelle ne fait aucun doute dans la nouvelle par l'accent qui y est mis sur l'accession à la maturité du jeune capitaine, on voit qu'elle se fait l'écho d'émergences plus vastes : l'accession à l'indépendance de pays sous tutelle, sous influence, et, pourquoi pas, sous administration coloniale. La perspective est assez claire.

Le vrai point à établir à propos du 'Secret Sharer' est donc plutôt le statut des voix qui s'y font entendre.

### 3.5.4 Polyphonie historique

---

Ces voix ne sont pas très nombreuses. Elles ne s'entendent guère que chez quatre personnages : Leggatt ; le capitaine-narrateur, lequel réduit le discours de son second à « *Bless my soul – you don't say so* » (Conrad 1910a, pp.394, 400, 402, 416) et, prévenu contre lui (« *Perhaps I should have sympathised with him if I had been able to detach my mental vision from the unsuspected sharer of my cabin* » (p.412)), n'écoute pas celle du capitaine du *Sephora*, Archbold : « *It is not worth while to record that version* » (p.412) ; « *I was hardly listening to him* » (*Ibid.*).

Ces quatre personnages se réduisent donc à deux, ce que l'insistance sur la dualité nous laissait prévoir. Or, l'idée même de « dédoublement » interdit d'avance toute hiérarchisation entre les voix de ces deux protagonistes. Si bien qu'il suffirait d'entendre une discordance entre elles pour établir la polyphonie.

Soit : quelle est donc la note dissonnante entre Leggatt et le capitaine-narrateur ?

#### 3.5.4.1 Différence psychologique

*A priori*, ce pourrait être la position morale : on ne parle tout de même de rien de moins que d'un meurtre ! Mais le jeune capitaine évacue très vite cette question : avant même de connaître l'histoire de son « hôte », il la balaie par une réplique insouciante (« *'I've killed a man' [lui annonce le fugitif.] 'Fit of temper', I suggested* » (p.400)), puis il en atténue la portée en « comprenant » que Leggatt ait éliminé un mutin potentiel (« *crushed an unworthy mutinous existence* » (p.418)) parce qu'il connaît le danger que l'insubordination représente (« *knew well enough the pestiferous danger of such a character where there are no means of legal repression* » (p.401)). Il comprend même si bien, que la volonté du capitaine Archbold de faire respecter la loi finit par lui paraître étrange : « *His obscure tenacity on that point [« to give up the mate » « to the law »] had in it something incomprehensible and a little awful ; something, as it were, mystical* » (p.413). Certes, si Archbold lui avait demandé « *point-blank* » si Leggatt se cachait à bord, le capitaine-narrateur « *could not [...] have met him by a direct lie* » ; mais c'eût été « *for psychological (not moral) reasons* » (p.414).

Ainsi donc, comme nous avons dû y insister à propos de *Lord Jim*, la question morale n'a aucune portée sur les textes de Conrad : il faut chercher ailleurs l'éventuelle discordance entre les deux voix dominantes.

C'est peut-être la phrase même qui renie les raisons morales qui doit nous arrêter : la

dissonance entre les deux protagonistes serait alors d'ordre psychologique.

Et en effet, Leggatt semble aussi « fataliste » que le capitaine-narrateur est « volontariste ».

Le « fatalisme » de Leggatt se marque en particulier par son refus de créer l'événement, même pour recouvrer sa liberté :

***I might have chucked him aside and bolted out [...]. Well, no. And for the same reason I wouldn't think of trying to smash the door. There would have been a rush to stop me [...]. Somebody else might have got killed. (p.404)***

Cela le conduit à demander au capitaine Archbold de le laisser s'évader (*Ibid.*), mais aussi à se résigner quand celui-ci refuse.

En revanche, il saisit les occasions qui se présentent, sans rien planifier, et n'allant de l'avant qu'en vertu de l'acte accompli, non pour atteindre un objectif défini. Ainsi, quand il plonge, il explique : « *A breath of fresh air was all I wanted, I believe. Then a sudden temptation came over me. I kicked off my slippers and was in the water before I had made up my mind fairly* » (p.405). S'il atteint un îlot, il songe : « *Now I was clear of that ship. I was not going back. So after a while I took off all my clothes* » (p.406). S'il nage, c'est sans but : « *I didn't mean to drown myself. I meant to swim till I sank* » (*Ibid.*). S'il a un but, il est immédiat : « *I struck out for another of these little islands* » (*Ibid.*). La vraie planche de salut n'apparaît que très tard (« *I first saw your riding-light. Something to swim for* » (*Ibid.*)), et encore n'est-elle perçue d'abord que comme une étape : « *Then your ladder – [...] I felt then a very unpleasant faintness [...]. I wasn't capable of swimming round as far as your rudder-chains. And, lo and behold ! there was a ladder to get hold of* » (p.407).

Autrement dit, Leggatt improvise constamment, sachant qu'il doit s'éloigner du *Sephora* mais ne sachant pas d'avance comment, ni dans quelle direction.

Il est en cela à l'opposé du capitaine-narrateur qui ne cesse, lui, d'extrapoler, d'envisager des scénarios, de projeter des ombres droit devant, d'anticiper<sup>158</sup>.

En particulier, il ne peut s'empêcher d'anticiper la découverte de son « co-locataire » secret par le steward : « *I was terrified at the sight of the garment on his [the steward's] arm. Of course he made for my door* » (p.420) ; « *Suddenly I became aware [...] that the fellow was opening the door of the bath-room. It was the end. [...] I expected to hear a yell of surprise and terror* » (p.421).

C'est d'ailleurs après cette chaude alerte que la différence entre Leggatt et le narrateur est la plus manifeste. Le steward n'a fait que passer le bras par la porte pour suspendre le manteau, sans voir Leggatt tassé sur lui-même, et le capitaine commente :

***'I never thought of that', I whispered back, even more appalled than before at the closeness of the shave, and marvelling at something unyielding in his character***

---

<sup>158</sup> Il anticipe les doutes que nourriront ses marins s'il ne se comporte pas de façon naturelle : « *This sort of thing could not go on very long* » (p.409) ; « *I must show myself on deck', I reflected* » (*Ibid.*). Il anticipe les soupçons du capitaine Archbold (« *It is also certain that he had brought some ready-made suspicions with him* » (p.414)) et s'arrange pour prévenir la question abrupte qu'il anticipe aussi : « *My only object was to keep off his inquiries. Surlily ? Yes, but surliness might have provoked a point-blank question* » (*Ibid.*) ; « *There was a danger of his breaking through my defence bluntly* » (*Ibid.*).

***which was carrying him through so finely. There was no agitation in his whisper. Whoever was being driven distracted, it was not he. (p.422)***

Il est vrai que Leggatt n'a plus grand-chose à perdre : sa carrière est de toute façon ruinée, et sa vie n'est pas en jeu. Tout au plus risque-t-il sa liberté (il envisage seulement « *Prison and gallows* » (p.423)). Cela vaut sans doute quelques efforts pour échapper à ses juges, mais cela n'est peut-être pas suffisant pour « perdre la tête » : le « *headless corpse* » (p.398) n'existe que dans l'imagination du capitaine-narrateur !

Car celui-ci est beaucoup plus enclin à perdre l'esprit. Certes, la présence contre sa coque d'un corps sans tête est d'abord une occurrence supplémentaire de la plaisanterie conradienne sur la mort par temps calme (« *very still in an immense stillness* » (p.394) ; « *Not much sign of any wind yet* » (p.402) ; « *I knew I would have been told at once if there had been any wind. Calm, I thought* » (p.408)) ; mais elle est aussi une hyperbolisation du problème : alors que Leggatt ne risque pas d'être condamné à mort, le narrateur ne cesse d'associer son éventuelle capture avec son trépas. Non seulement en effet voit-il la première nuit son « hôte » disparaître vers la salle de bains « *as noiseless as a ghost* » (p.410), mais après l'alerte causée par l'entrée du steward dans sa cabine, il se sent « *like being haunted* » par le fantôme de Leggatt (p.422), et même le calme sur son bateau est tel que « *one wouldn't have thought that there was a single living soul on her decks* » (*Ibid.*). Si bien que pour son esprit exalté, la phrase de Leggatt « *It would never do for me to come to life again* » sonne comme « *something that a ghost might have said* » (*Ibid.*), alors que le fugitif ne fait allusion qu'au rapport du capitaine Archbold qui devra conclure à un « suicide » (pp.414 & 422).

Cette surestimation de l'enjeu peut être mise au compte d'une sensibilité encore naïve, encombrée du code et des promesses de carrière : le capitaine a trop à perdre dans cette histoire si elle tourne mal. Mais elle est surtout la conséquence de ses anticipations répétées, qui tirent toujours les événements vers leur développement maximum, vers leur limite.

### 3.5.4.2 Rapport au temps

C'est assez dire que la « dissonance » psychologique entre Leggatt et son sauveur est étroitement liée à une divergence philosophique sur la conception du temps. Leggatt en effet, on l'a vu, improvise, vit dans l'instant, c'est-à-dire dans ce temps de la modernité dont Georges Poulet place l'origine au XVIII<sup>e</sup> siècle :

***A partir de Bayle (et de Fontenelle) [...]. Toute la littérature du siècle se livre à la variété des impressions successives : « Nous vivons pour ainsi dire, de surprise en surprise », dit La Motte-Houdar. (Poulet 1952, p.29)***

Tandis que le capitaine-narrateur étire chaque moment vers l'avenir : à « la vie vécue au jour le jour », il oppose « une vie toute [...] au-delà des moments, une vie qui s'étend dans la durée » (Poulet 1952, p.33), ce qui caractérisait plutôt la conception médiévale du temps.

Cependant, si Leggatt vit au présent et si le narrateur est tendu vers l'avenir, le tiers est exclu : celui qui contemple par trop le passé (« *I have been at sea now, man and boy, for seven-and-thirty years* » (p.412) ; « *the terror of that gale was still on him yet* »

(p.413)), nommément le capitaine Archbold, est critiqué sans vergogne : on ne l'écoute pas, on ne sympathise pas avec lui (cf p.412 déjà citée), et on observe de façon irrévérentieuse que « *seven-and-thirty virtuous years at sea, of which over twenty of immaculate command, and the last fifteen on the Sephora, seemed to have laid him under some pitiless obligation* » (p.413). Il y a entre lui et les deux complices une évidente incompatibilité d'humeur philosophique.

Or, c'est aussi cette exclusion du passé par le narrateur qui rend compte de ce que Laurent Lepaludier présente comme un problème « herméneutique » ou, comme nous disons ici, sémiosique.

Car il serait abusif de dire que la page d'ouverture de la nouvelle « suggère une incapacité à décoder les signes » (Lepaludier 1998, p.103) de la part du jeune capitaine.

***On my right hand there were lines of fishing-stakes resembling a mysterious system of half-submerged bamboo fences, incomprehensible in its division of the domain of tropical fishes, and crazy of aspect as if abandoned for ever by some nomad tribe of fishermen now gone to the other side of the ocean ; for there was no sign of human habitation as far as the eye could reach. (Conrad 1910a, p.393)***

Les lignes en effet ne sont prises que pour ce qu'elles sont, à savoir un système de pêche : il n'y a là aucune erreur ni aucun manque sémiosique. Leur aspect « *mysterious* » ou « *crazy* » est même expliqué par l'observateur comme étant dû à l'absence par ailleurs de traces de présence humaine : « *for there was no sign of human habitation as far as the eye could reach* ». La capacité sémiosique du capitaine est ainsi si peu mise en doute par ce premier paragraphe que le même Laurent Lepaludier accorde à propos du narrateur, et apparemment sans y voir d'incohérence, qu'il « sait interpréter les signes », « et jusqu'à l'absence de signes : 'for there was no *sign* of human habitation as far as the eye could reach'. » (Lepaludier 1998, p.97). De telles oscillations ne révèlent finalement qu'une chose : le problème de Leggatt et de son acolyte se traduit très mal en termes sémiotiques.

On ne sait rien en effet des capacités sémiosiques du fuyard : ses improvisations ne sont guère que des réponses à des stimuli, et l'on ne sait trop si ces réponses sont adaptées ou non.

Tuer un marin, sauter à l'eau sans rien prévoir, se livrer à un collègue, c'est tenter la chance ou le diable, ce n'est pas raisonner, décoder, ni user d'une quelconque encyclopédie : la question du traitement des signes par Leggatt est extra-diégétique, et par conséquent non pertinente.

Et on ne voit pas non plus que le jeune capitaine pêche par ignorance (son encyclopédie le renseigne fort bien sur les « *fishing-stakes* » et les « *tropical fishes* ») ni par mésinterprétation : le faux problème sémiotique ou « herméneutique » est plus simplement de l'impressionnisme, c'est-à-dire l'effet de la surimposition d'un état intérieur sur des objets parfaitement perçus et compris.

En effet, ce que « suggère » surtout le paragraphe cité, c'est le sentiment d'isolement du narrateur, de manque de soutien extérieur ; c'est le vide, l'absence de l'humain : « *fishermen now gone to the other side of the ocean* » ; « *no sign of human habitation* ». Mais c'est aussi la perte de l'ancrage temporel, le glissement du présent immédiatement

décodable vers un passé, opaque parce que sans lien avec l'ici et le maintenant. C'est ce sur quoi insiste la comparaison avec, non seulement des ruines, mais avec des ruines *dues à la guerre*, des îlots du paragraphe suivant :

***To the left, a group of barren islets, suggesting ruins of stone walls, towers, and blockhouses... (Conrad 1910a, p.393)***

Ainsi, la perception et l'interprétation du narrateur ne sont-elles pas en cause : les îlots sont toujours des îlots. Ce qui s'ajoute à sa description, c'est la coupure violente d'avec un passé qui ne subsiste plus qu'à l'état de trace, encore perceptible mais déjà presque effacée.

Dès les lignes d'ouverture, ce narrateur non encore affermi, pas encore sûr de son avenir, est donc placé à l'opposé d'un capitaine Archbold, dans une solution de continuité temporelle qui lui rend impossible le moindre pas en arrière : « l'incompatibilité d'humeur philosophique » entre les deux complices et Archbold, dont nous parlions plus haut, se programme dès la première page.

### 3.5.4.3 Polyphonie

Incompatibilité qu'il ne faut pas être grand clerc pour qualifier aussi de divergence politique. Chacune des options « temporelles » précédemment décrite a en effet un nom dans le champ idéologique. L'adhésion sans esprit (« *spiritless* », pp.411 & 415) aux valeurs du passé est caractéristique, sinon du réactionnaire, du moins du *conservateur* : *exit* Archbold.

Mais la tension vers l'avenir sans toujours bien évaluer les enjeux, en les surestimant souvent comme le fait le narrateur, est tout aussi caractéristique, cette fois d'une *téléologie*.

Enfin, l'improvisation, l'esprit pragmatique présidant à des réformes inspirées plus par un refus (du passé) que par un projet constitué, a été longtemps la marque des radicaux (Alain), et se désigne plutôt aujourd'hui comme *progressisme*<sup>159</sup>.

Or, si l'option conservatrice est éliminée sans hésitation, les voix progressiste et téléologique sont à égalité : elles s'accordent sur le projet immédiat de passer par Koh-ring, parce que les deux voies conduisent à l'indépendance avec la même efficacité.

Pour Leggatt, indépendance veut dire liberté (« *a free man* », p.431)<sup>160</sup>, et pour le narrateur, elle signifie être seul maître à bord, dans « *the perfect communion of a seaman with his first command* » (p.431), avec « *the sensations of a man who feels for the first time a ship move under his feet to his own independent word* » (p.418). Mais pour tous les deux, elle est un but à atteindre.

Ainsi donc, les voies de l'indépendance (nationale, comme elle se manifeste en Bulgarie et ailleurs) sont-elles incontestablement doubles : la vision grandiose (« *a new*

---

<sup>159</sup> Celui-là même qu'analyse Jean-Claude Milner dans son *Archéologie d'un échec* (Milner 1993).

<sup>160</sup> Sans l'enthousiasme avec lequel on l'accueille « *in a boy's adventure tale* » (p.423), sans grandes illusions (« *on that enormous mass of blackness there was not a gleam to be seen* » (p.428)), mais liberté tout de même.



*destiny* » (p.431)) vaut le pragmatisme (« *a free man* » (*ibid.*)). Le résultat est également obtenu, que l'on s'enthousiasme pour une grande idée ou que l'on compose avec les forces en présence. Et cela seul compte dans l'immédiat.

La polyphonie est donc ici réelle, et historique... ce qui confirme que Koh-ring est un chronotope tachychronique <sup>161</sup> plein, et que la mer calme permet l'ancrage d'un véritable système, que l'on peut pour conclure, avant d'étudier ce qu'il en est des mers démontées, exposer dans le tableau suivant :

Topographie	Marine	
Chronotopes	Enallage [= saut temporel] <i>Indian-Ocean</i>	Tachychronie [= accélération du temps] Koh-ring
Œuvres	'The Black Mate' 1886-1908 <i>Lord Jim</i> I 1900 'A Smile of Fortune' 1911	'The Secret Sharer' 1910 The Shadow-Line 1916

<sup>161</sup> Car le temps, sur la mer d'huile du 'Secret Sharer', s'accélère bien : l'accident de la découverte du fugitif arrivera toujours trop tôt aux yeux du narrateur (« *everything was against us in our secret partnership ; time itself* » (p.417)), et les nuits ne s'alanguissent pas assez : « *It was three o'clock by now [...]. I sat there [...] greatly bothered by an exasperating knocking in my head. It was a relief to discover suddenly that it was not in my head at all, but on the outside of the door [...]. The steward entered with a tray* » (p.408), faisant passer tout le monde directement de 3 heures du matin au lever du jour.



## IV. Les bateaux, machines à arrêter le temps

*Et par manque de brise, Le temps s'immobilise... Jacques Brel, 'Les Marquises' (1977)*

*Und im Schauen verlor ich die Zeit. Stefan Zweig, Der Amokläufer (1922)*

### 4.1 'Typhoon'

Si l'on a pour objet l'étude des textes de Conrad qui traitent de mers démontées, la simple nomenclature des œuvres impose de commencer par la nouvelle de 1902, 'Typhoon' : aucun titre en effet n'a jamais été, ni ne sera jamais, plus explicite chez l'écrivain anglais.

Il l'est même tellement qu'il oriente d'emblée la lecture : on attend d'un récit portant ce titre qu'il décrive avec minutie la tourmente, et le comportement des hommes pendant qu'elle fait rage.

En un sens, on peut dire que cette attente n'est qu'à moitié satisfaite. Après un premier assaut de l'ouragan en effet, le texte annonce une lutte plus difficile encore, dès que le *Nan-Shan* sera sorti de l'œil du cyclone (« *The worst was to come* » ; « *And the worst was to come yet !* » (Conrad 1902a, p.146)), parce que le baromètre est au plus

bas : « *It was the lowest reading he had ever seen in his life.* » (*Ibid.*). Or, cette deuxième phase, plus violente que la première, est court-circuitée, effacée par une ellipse narrative qui fait passer directement du moment où le capitaine MacWhirr, voyant l'ouragan revenir, déclare : « *I wouldn't like to lose her* » (p.150), au moment où il en sort indemne : « *He was spared that annoyance* » (*Ibid.*). Ce second assaut par conséquent « *takes place in the gap, so to speak, between chapters 5 and 6* » (Batchelor 1994, p.117).

Cependant, si l'ellipse est une figure de rhétorique, l'annonce disant que le pire est encore à venir ne l'est pas moins : les vents de part et d'autre de l'œil d'un cyclone ont en général la même force, pour la simple raison que ce ne sont pas deux vents distincts, mais un seul, circulaire. Et si le baromètre est à son minimum au centre de la tourmente, il ne peut plus que remonter...

A tout le moins, au regard des trois longs chapitres détaillés sur la première partie de l'ouragan, est-il outré de dire que « *the great typhoon is not described* » (Batchelor 1994, p.117) ! C'est même aller si vite en besogne que l'on frise le *lapsus lecturæ* : l'essentiel ayant déjà été dit, une redondance, même superlative, alourdirait le récit sans y apporter grand-chose. Ce souci d'économie narrative n'est en tout cas pas en mesure de vraiment décevoir l'attente du lecteur, ni même de le surprendre : il n'y a rien là d'assez remarquable pour justifier un long développement.

De la même façon, il n'y a rien de surprenant à voir le texte s'étendre pendant les deux premiers chapitres sur la stupidité du capitaine MacWhirr. John Batchelor a beau absoudre le marin en disant que son erreur, son obstination à naviguer droit devant quand tout indique un grain exceptionnel, « *is not outrageous, given the season – the storm takes place on Christmas day, which is not the typhoon season in China seas* » (Batchelor 1994, p.116), le texte de Conrad dit exactement le contraire : « *He was now in command of the Nan-Shan in the China seas during the season of typhoons* » (Conrad 1902a, p.99)<sup>162</sup>. La stupidité de MacWhirr est donc bien la cause directe du problème qu'il rencontre, et plus de clairvoyance, voire simplement de souplesse, aurait épargné à tous l'épreuve éreintante qu'ils ont à subir : le maître à bord n'aurait à vrai dire comme seule excuse qu'une lecture du nom de son navire, *Nan Shan*, en « gentil sud »<sup>163</sup>, ce qui le rendrait bien peu conscient de la férocité environnante.

Ainsi le noyau de la nouvelle est-il effectivement celui que désigne son titre, et tous ses éléments s'organisent-ils bien autour de ce point culminant, de ce *climax*, qu'est le typhon.

Tous ses éléments... sauf les lettres du capitaine MacWhirr, de son second Jukes et de son « *chief engineer* » Solomon Rout, lettres dont le contenu est lui aussi décrit avec force détails, ce qui se justifie pleinement au chapitre VI quand chacun raconte ce qu'il a traversé, mais nullement au chapitre I, quand ce qu'ils disent ne peut pas encore avoir de lien direct avec l'événement central de la nouvelle.

Si bien que ces pages concluant le premier chapitre et révélant trois discours,

<sup>162</sup> Nous sommes loin ici du lénifiant 'Christmas Day at Sea' (Conrad 1923f).

<sup>163</sup> Et non en « montagne [*shān*] sud » ou en « brise [*shàn*] du sud ».

c'est-à-dire trois attitudes sémiotiques, sont une apparente digression. La question est donc double : quel poids ont ces lettres initiales sur la suite du récit ? C'est-à-dire : en quoi la caractérisation *sémiotique* des trois personnages éclaire-t-elle leur comportement dans le cyclone ? Et quelle différence observe-t-on entre les premières lettres et les dernières ? C'est-à-dire : quelle *émergence* individuelle les deux lots de lettres révèlent-ils ?

#### 4.1.1 Caractérisation sémiotique

---

En une série de notations proches les unes des autres, le texte définit sans tergiversations le comportement épistolaire des trois personnages dont les voix se font le mieux entendre : le capitaine MacWhirr reste « *faithful to facts* » (Conrad 1902a, p.95) ; le chef mécanicien s'offre ici ou là une « *airy generalization* » (p.97) ; tandis que le second est « *unable to generalize* » (p.97). Ce sont là trois modes d'interprétation, de glose, du monde, trois approches sémiotiques, qu'il faut examiner de plus près.

##### 4.1.1.1 Le clerc & la mono-sémiosis

La « fidélité » du capitaine MacWhirr aux « faits » par exemple, ne signifie pas qu'il ne perçoit aucun signe : nous n'abordons pas ici une *umpteenth* version de l'a-sémiosis.

***The China seas north and south are narrow areas. They are seas full of every-day, eloquent facts, such as islands, sand-banks, reefs, swift and changeable currents – tangled facts that nevertheless speak to a seaman in clear and definite language. Their speech appealed to Captain MacWhirr's sense of realities... (Conrad 1902a, p.96)***

Ces faits qui « parlent » si clairement au capitaine sont donc lus par lui comme des signes, des éléments d'une sémantique sinon d'une syntaxe, encore que cette dernière seule justifierait l'allusion à « l'éloquence » et au discours (« *speech* »).

Le problème de MacWhirr par conséquent n'est pas qu'il ignore le signe. Le problème est qu'il donne à chaque signifiant un signifié univoque : le capitaine MacWhirr ne conçoit pas l'idée de trope, d'un signifiant à deux signifiés, d'un signe ambivalent, équivoque.

Cela est annoncé par les limites de son « imagination » : « *Having just enough imagination to carry him through each successive day* » (p.88). Cela est surtout souligné par sa « surdité » (au sens où il entretient avec Jukes un « dialogue de sourds ») à certaines interprétations. Non seulement, cela va de soi, « *omens were as nothing to him* » (p.89), car le signifiant /baromètre-en-baisse/ a bien assez de son signifié « *dirty weather knocking about* » (*Ibid.*) sans s'encombrer d'un sur-signifié quelconque, du type « colère des dieux » ou « typhon » ; mais les faits eux-mêmes « *can speak for themselves with overwhelming precision* » (p.91) et ne développent jamais de sens complexe : si le drapeau siamois par exemple, signifie déjà le registre commercial où est inscrit le steamer *Nan-Shan*, il ne peut plus, pour MacWhirr, signifier quelque chose d'aussi « figuré » que la trahison d'un idéal patriotique. Aussi, quand Jukes veut sous-entendre une telle incongruité, son capitaine peine-t-il beaucoup à consulter (de façon comique) toutes sortes de livres pour déceler ce que le pavillon peut bien avoir, matériellement, de

*queer* » (p.92).

Bien entendu, les métaphores étant des tropes, le Captain MacWhirr, qui ne soupçonne même pas l'existence de ces derniers, ne peut comprendre correctement aucune comparaison tant soit peu imagée. Quand Jukes lui explique qu'il a si chaud qu'il se sent « *exactly as if I had my head tied up in a woollen blanket* » (p.103), le capitaine ne peut que réprimander son second pour parler de ce qu'il ne connaît pas, puisque celui-ci a bien été obligé d'avouer qu'il n'a jamais eu vraiment la tête enserrée dans une couverture de laine : cette « *manner of speaking* » (*Ibid.*) [c'est là ce que *tropos* en grec veut dire : une *tournure* (τρέπειν = tourner)] ne peut qu'outrager l'honnête MacWhirr, qui « *expostulated against the use of images in speech* » (*Ibid.*).

Si bien que, lorsqu'un manuel de navigation suggère une manœuvre d'esquive (« *to get behind the weather* » (p.109)) si les conditions l'exigent, MacWhirr ne peut qu'être décontenancé par cette proposition qu'il interprète évidemment à la lettre :

***'Running to get behind the weather ! Do you understand that, Mr. Jukes ? It's the maddest thing !' ejaculated Captain MacWhirr, with pauses [...]. 'If that thing means anything useful, then it means that I should at once alter the course away, away to the devil somewhere, and come booming down on Fu-Chau from the northward at the tail of this dirty weather that's supposed to be knocking about in our way. From the north ! (Conrad 1902a, p.109)***

Le « *literal MacWhirr* » (p.101) s'exagère le détour que la prudence lui imposerait, parce qu'il se représente le « *dirty weather* » comme un obstacle immobile qu'il faut littéralement contourner, et non comme une perturbation mouvante dont il suffit de s'écarter, pour revenir, sur sa traîne, certes, mais en lui ayant laissé faire l'essentiel du chemin : alors que le livre suggère de revenir sur « *Fu-Chau* » par l'est, MacWhirr s'insurge de devoir arriver par le nord.

Mais cela signifie que la mono-sémiosis de MacWhirr, sa lecture univoque des signes, n'est pas utilisée ici que pour ses possibles effets comiques. Elle est la cause directe de l'entêtement de MacWhirr à foncer droit devant (« *steaming straight into it* » (p.106)) : inaccessible aux synecdoques et aux métonymies par ignorance des tropes, il ne peut interpréter ni la houle, ni le manuel. La houle, comme synecdoque du typhon, en avertirait plus d'un, à commencer par le « *Captain Wilson of the Melita* », qui appliquerait alors sa « *storm strategy* » (p.110) et esquiverait le typhon comme il a jadis « *out-maneuvred [...] a terrific gale so that it never came nearer than fifty miles to him* » (*Ibid.*). Cette houle ne dit rien à MacWhirr : « *How he knew there was a terrific gale fifty miles off beats me altogether* », commente-t-il à propos de la tactique de Wilson (*Ibid.*), car les vagues-synecdoques, n'étant pas le coup de vent lui-même, sont littéralement in-signifiantes pour le capitaine, qui ignore l'un même en observant les autres. De même, dans le livre qu'il consulte, « l'arrière de la perturbation » étant une métonymie (usuelle en météorologie) pour « les eaux calmes que l'on retrouve après son passage » (métonymie où le sens temporel (« après ») glisse vers un sens géographique (« arrière »)), MacWhirr n'y comprend rien et écarte le livre d'un péremptoire : « *It's only to let you see, Mr. Jukes, that you don't find everything in books* » (p.109-110).

MacWhirr est donc une sorte de clerc, qui enregistre scrupuleusement les faits, dans ses lettres (« *faithful to facts [, he] would set them down with painstaking care upon many*

pages » (p.95)) ou dans son journal de bord (« *He copied neatly out of the rough-book the number of miles, the course of the ship, and in the column for 'wind' scrawled the word 'calm' from top to bottom of the eight hours since noon* » (p.104)), et qui n'anticipe rien (il écrit « calme » dans la colonne réservée aux vents parce que, jusque-là, pas un souffle n'a été détecté, alors même qu'il est « *exasperated by the continuous, monotonous rolling of the ship* » (*Ibid.*) : il ne prend aucune initiative (« *You could be sure [he] would not try to improve upon his instructions* » (p.92)).

#### 4.1.1.2 Le conteur & la tropo-sémiosis

Si Jukes en revanche peut écrire de son capitaine que « *outside the routine of duty he doesn't seem to understand more than half of what you tell him* » (p.97), c'est qu'il perçoit parfaitement, lui, la « moitié » figurée de certains signes, alors que MacWhirr n'en saisit que les sens propres.

Cette compréhension des tropes, sa tropo-sémiosis, lui permet notamment d'être réceptif au signifié patriotique du pavillon sous lequel il naviguait jusque-là, et de ressentir comme un « *personal affront* » le transfert « *to a Siamese flag* » (p.92)...

Cependant, ce qui caractérise Jukes n'est pas tellement qu'il « comprenne » les tropes : c'est plutôt l'abondant usage qu'il en fait, en « couvrant » constamment un signifié par un autre.

C'est ainsi que son « patriotisme », exprimé à propos du pavillon siamois, masque (mal) un racisme primaire, qui se traduit évidemment d'abord (l'appel à la sémiotique pour lire Conrad n'est rien moins qu'arbitraire) dans le langage : ses « *Wanchee look see, all same look see can do* » (p.94) font peu de cas des compétences linguistiques de son interlocuteur, pourtant envoyé à bord par la Bun Hin Company en qualité de « *interpreter* » (*Ibid.*). Au point que c'est Jukes qui paraît incompetent : « *Jukes, who having no talent for foreign languages mangled the very pidgin-English cruelly* » (p.94). Mais c'est que le fond de l'affaire est assez évident : « *He was a gruff, as became his racial superiority, but not unfriendly* » (*Ibid.*)

Or, ce racisme lui-même couvre une autre réalité : la peur. Bien que sa dernière lettre contienne des phrases « *calculated to give the impression of light-hearted, indomitable resolution* » (p.155), cette peur des Chinois n'y transparaît pas moins. Si « *my notion was to keep these Johnnies under hatches for another fifteen hours or so* », c'est que Jukes escompte, aux abords de « *Fu-Chau* », trouver « *there, most likely, some sort of man-of-war* ». C'est dire à quel point il craint la colère de ceux qui pourraient penser que les marins ont volé leurs économies : « *once under her guns we were safe enough* » (p.156).

Ainsi, la peur est-elle le sens profond du signifiant /raciste/ de Jukes, dont le « racisme » était déjà le sens profond de son signifiant /patriote/. Si bien que ce double trope peut se fondre en un seul : la peur est la raison profonde pour laquelle il regrette le changement de pavillon.

***It wasn't made any better by us having been lately transferred to the Siamese flag. [...] It is an infernally lonely state for a ship to be going about the China seas with no proper consuls, not even a gunboat of her own anywhere, nor a body to***

**go to in case of some trouble. (Conrad 1902a, p.156)**

Clairement, le pavillon anglais, comme signifiant la protection des patrouilleurs britanniques, couvrait du signifié « patrie » le signifié « sécurité ».

Ici encore, la tropo-sémiosis de Jukes est en liaison directe avec son comportement pendant le typhon : il ne fait alors rien d'autre en effet que couvrir le signifié « *daunted* » par le signifié « *calm* » (« *He conceived himself to be calm – inexorably calm ; but as a matter of fact he was daunted* » (p.122)). Ce qui se traduit par une « *trance* » (*Ibid.*) qui rappelle assez Jim sur le *Patna*, et par des « *moments of do-nothing heroics* » (*Ibid.*).

C'est sans doute pourquoi Jukes est le conteur, parmi les trois épistoliers : fait-il autre chose dans ses lettres que « couvrir » ses « moralités » par des anecdotes ? Si sa première lettre (pp.97-98) ne fait qu'illustrer la « stupidité » de son capitaine, et si cette « stupidité » même ne fait que démontrer le caractère plus pittoresque du « *Eastern trade* » (p.97), sa seconde lettre illustre comment une comptabilité pointilleuse peut s'élever au rang de sagesse, et comment cette sagesse, inspirée sans le savoir du jugement de Salomon<sup>164</sup> (« *There are things you find nothing about in books* » (p.159)), peut ramener la paix, et donc la sécurité à bord, si chère à Jukes (pp.155-159).

Les lettres de Jukes comme ses conversations avec MacWhirr, ses considérations sur le pavillon siamois comme son traitement de l'interprète chinois, relèvent donc d'une position sémiotique cohérente, et pertinente pour le récit.

**4.1.1.3 Le penseur & la méga-sémiosis**

Jukes a cet avantage sur MacWhirr qu'il comprend et utilise les tropes, dont le capitaine ignore jusqu'à l'existence. Il a cependant encore un handicap : il est « *unable to generalize* » (Conrad 1902a, p.97). Il n'a pas la capacité qu'a Solomon Rout de prononcer des aphorismes, d'extraire, à partir des événements des « maximes », comme La Rochefoucauld, ou des « pensées ». Jukes n'a rien du « penseur » pascalien dont Rout se rapproche en assénant des conclusions, d'ailleurs assez jansénistes, comme : « *the engineers that go down to the sea in ships behold the wonders [!!] of sailor nature* » (p.96), ou : « *give me the dullest ass for a skipper before a rogue. There is a way to talk to a fool ; but a rogue is smart and slippery* » (p.97).

C'est là un discours globalisant, une parole large, une méga-sémiosis, qui éloigne Rout du récit anecdotique d'un Jukes, ou des notations pointilleuses d'un MacWhirr : « *The chief wrote just a word or two of the typhoon* » (p.155).

Rout en fait parle peu : il disparaît quasiment pendant toute la durée du typhon, laissant à son second le soin de donner même les ordres pratiques pour le maintien de la pression (pp.140 et *passim*). Sage sans montagne, il n'en est pas moins isolé. Sans doute est-il hors de la peur et de l'agitation, mais il est aussi loin des réalités, du typhon (« *How was it above ?* » (p.133)) comme de la masse des coolies, et presque sans contact avec les autres marins, sans dialogue direct avec quiconque, pas même son capitaine : « *He [MacWhirr] stooped to the engine room speaking-tube, blew in, and bent his head. Mr. Rout below answered, and at once Captain MacWhirr put his lips to the mouthpiece* »

<sup>164</sup> Qui s'appliquait pourtant aussi à une question de « partage ». Voir *Le Livre des Rois I*, 3,16 à 3,28.



(p.132).

La position sémiotique de Rout est donc, comme pour MacWhirr et Jukes, cohérente avec son attitude pratique : à l'écart, et finalement assez taciturne, ce qui fait qu'il y a peu à dire sur lui.

Mais cette cohérence peut encore s'étendre, notamment aux actions et aux rapports au temps.

#### 4.1.2 Degrés de pragmatisme & perception temporelle

---

C'est certes un lieu commun que de supposer que le pragmatisme est inversement proportionnel à l'étendue de la vision du monde. Mais cette banalité se vérifie ici.

En effet, le capitaine MacWhirr, qui ne pense pas au-delà des faits bruts, est aussi celui qui est le plus pragmatique, le plus actif : constamment sur le pont, au point de dormir dans la « *chart-room* » (« *He had given up his state-room below and practically lived all his days on the bridge of his ship, often having his meals sent up, and sleeping at night in the chart-room* » (Conrad 1902a, p.96)), il contrôle tout, de la pression à maintenir (« *Must – keep – her – moving – enough to steer – and chance it* » (p.133)) au comportement des coolies (« *Can't have... fighting... board ship* » (p.128)), même au plus fort de la tourmente. Il est tout entier *praxis*, et ne pense pas un instant.

Par comparaison, Jukes, dont la pensée du moins s'étend jusqu'aux tropes, fait preuve d'un pragmatisme moins englobant, plus orienté : quand il n'accomplit pas une tâche sur ordre de son capitaine, il se préoccupe uniquement de sa sécurité. Il suggère : « *Head to the eastward* » (p.108) pour éviter le typhon ; il s'inquiète des canots emportés par les vagues (« *Our boats are going now, sir* » (p.117)) parce qu'ils sont de *sauvetage*.

Enfin, Rout, le penseur, l'auteur d'aphorismes, limite sa *praxis* à une tâche extrêmement étroite : maintenir la pression. Sans doute est-ce là aussi une synecdoque pour signifier que les machines sont en état de marche, et peut-être est-ce même une métaphore de la pression atmosphérique : ni manomètres, ni baromètres ne doivent enregistrer de chute trop marquée, et les efforts de Rout pour contrôler les uns peuvent être pris pour une tentative, pas nécessairement dérisoire, d'écarter le danger annoncé par les autres. Néanmoins, cette action unique n'est pas véritablement accomplie par Rout en personne : ce sont le second et Beale qui s'en chargent, sorte de Trinité (Rout, Beale et le second) somme toute burlesque qui manque pour le moins d'envergure, tant dans les enjeux de ses actes que dans leur effet hors de la salle des machines.

Car l'utilité même de ses efforts est énoncée « au-dessus » de Rout, par le capitaine (p.133, déjà citée). Si bien que Rout apparaît plutôt comme un vague garant de la bonne marche du navire que comme un personnage agissant. Ce qui ne l'empêche pas d'être si absorbé par sa tâche qu'il a l'impression d'être le seul à « faire quelque chose » : « *You fellows are going wrong for want of something to do* », dit-il à Jukes dans une phrase qui ressemble fort à ces sentences dont il s'est fait le spécialiste.

Cela se confirme donc : sur la question du pragmatisme aussi, la cohérence avec les données sémiotiques puis comportementales s'établit assez aisément.

Reste à voir ce qu'il en est sur le point plus délicat de la perception temporelle.

#### 4.1.2.1 MacWhirr, ou le temps discret

On ne compte plus les instants où les mouvements de MacWhirr se décomposent en fragments isolés, vus chacun pour lui-même mais dans une continuité dissoute, comme par effet stroboscopique.

C'est ainsi que l'opération habituellement simple qui consiste à s'habiller se dilue entre un paragraphe entier consacré à la fermeture d'un manteau ou au placement d'un bonnet (p.111-112), et un autre consacré à l'enfilage d'une botte :

***A pair of limp sea-boots with collapsed tops went sliding past the couch. [Captain MacWhirr] put out his hand instantly, and captured one. [11 lines]... Captain MacWhirr collared the other sea-boot on its violent passage along the floor. He was not flustered, but he could not find at once the opening for inserting his foot. (Conrad 1902a, p.111)***

De même, fermer une porte prend cinq lignes (p.112 & p.130), pour ne pas mentionner le partage de l'argent entre les coolies, qui prend trente pages entre le moment où Jukes s'avance pour interrompre la querelle à propos des « *Dollars ! Dollars, sir !* » (p.129) et celui où il rend compte de la répartition équitable des sommes (« *We finished the distribution before dark* » (p.158)).

Or, cet étirement indubitable du temps est dû directement au typhon lui-même : c'est la houle qu'il provoque qui envoie les bottes du capitaine rouler d'une paroi à l'autre de sa cabine, c'est le vent qui l'accompagne qui contrarie la fermeture des portes, c'est l'agitation qu'il cause qui retarde le moment où l'on pourra compter sereinement l'argent. Le tourbillon (*strobos*) du cyclone est à l'origine de la décomposition *stroboscopique* des mouvements.

Le langage lui-même n'est pas épargné : les voix ne sont perçues que « *in shreds and fragments* » (p.112), du moins celles de MacWhirr et de Jukes (pp.112, 120, 121, 123, 128, 133, & 134), les seuls à parler sous les assauts directs de l'ouragan. Les seuls aussi à distinctement ralentir le temps.

Car si le temps se décompose pour MacWhirr, il se suspend pour Jukes.

#### 4.1.2.2 Jukes, ou le temps suspendu

C'est Jukes en effet qui a l'impression de rester « *precariously alone with the stanchion for a long, long time* » (p.115). C'est lui encore qui ressent « *an incredible disposition to somnolence* » (p.120), alors même que « *the wind would get hold of his head and try to shake it off his shoulders* » (*Ibid.*). C'est lui toujours qui se permet de ne rien faire pendant ces « *moments of do-nothing heroics* » (p.122) qu'étire une certaine « *numbness of spirit* » (*Ibid.*). C'est lui aussi qui retarde la perception d'un appel de son capitaine (« *Jukes ! Jukes !* ») pendant dix-huit lignes (« *Jukes ! Mr. Jukes, I say !* » (p.123)). C'est lui enfin qui attend (« *He waited* », p.138) et observe l'arrêt momentané des machines (« *They paused in an intelligent immobility [...] as if conscious of danger and the passage of time* » (*Ibid.*)).

C'est dire que, si MacWhirr apparaît pendant les éclairs du stroboscope, dans les moments où il se passe visiblement quelque chose, Jukes est plus sensible aux instants où la lumière s'éteint, où plus rien ne bouge. Si bien qu'à eux deux, se complétant, ils fondent le chronotope stroboscopique qui caractérise la nouvelle 'Typhon', et qui est aussi opposé à la tradition littéraire que l'était la tachychronie sur mer calme : que le temps s'immobilise (ou du moins se ralentisse), alors même qu'on est dans le contraire d'un « manque de brise », voilà qui n'arrive que chez Conrad !

Qui plus est, cette complémentarité « stroboscopique » entre MacWhirr et Jukes, amène à nuancer leur approche sémiotique. Mono-sémiosis et tropo-sémiosis semblaient incompatibles. En réalité, elles se complètent aussi : la mono-sémiosis fait aller MacWhirr à l'évident, au tautologique (« *A gale is a gale, Mr. Jukes* » (p.110)), à la face éclairée du signe, tout comme la tropo-sémiosis fait, chez Jukes, s'enfouir les signifiés les uns sous les autres, faisant aller le second toujours à la face cachée, à la face sombre des signes. Flashes stroboscopiques ou sens premier, MacWhirr est l'honnêteté franche et sans zones d'ombre : un adret, un *yang* ; nuit non moins stroboscopique ou sens caché, Jukes est la dissimulation constante, la photophobie : un ubac, un *yin*. Mais, pour rendre à la Chine (« *China sea* » (p.115), déclinée en « *China seas* » (pp.92, 96, 99, 156) ou en « *coast of China* » (pp.91 & 96)) ce qui appartient à 'Typhoon', « le *yang* produit le *yin* et le *yin* supporte le *yang* »<sup>165</sup>. MacWhirr et Jukes sont les deux versants d'une même montagne.

#### 4.1.2.3 Rout, ou le temps régulier

Les aphorismes que Rout en revanche se plaît à énoncer sont des « vérités » intemporelles. Son rôle à bord du *Nan-Shan* est de faire tourner les machines en tout temps, « *like the beat of the ship's heart* » (p.133). Rien n'accélère ni ne ralentit jamais dans la grande salle des machines : « *This was their work – this patient coaxing of a distracted ship* » (p.138) ; « *At times, Mr. Rout's chin would sink on his breast, and he watched them with knitted eyebrows as if lost in thoughts* » (*Ibid.*). Des autres tâches du bord, Rout peut se permettre de dire : « *I don't care* » (p.140). Il est celui qui dira « *just a word or two of the typhoon* » (p.155).

Il est hors du temps.

#### 4.1.3 Non-émergence en elle-même historique

S'il doit donc être clair désormais que la question du lien entre approche sémiotique, comportement en mer, degré de pragmatisme et rapport au temps se résout dans une cohérence systématique, il reste à aborder le problème de l'émergence. Soit : les deux lots de lettres révèlent-ils une évolution marquée des trois personnages qui les écrivent ?

Il est vrai que le pragmatisme obtus de MacWhirr se modère à la fin d'un souci inédit de justice : « *Do what's fair* » (p.153).

Il est vrai que le modéré Jukes, celui qui osait nommer « *passengers* » les coolies

<sup>165</sup> (Tourchon 1994, p.59)

(p.107), au grand étonnement du monolithique MacWhirr (« *Passengers, indeed !* » (*Ibid.*)), réclame maintenant des canons : « *gun-boat* », « *man-of-war* », « *guns* », émaillent désormais son langage (p.156).

Mais quelle émergence est-ce là ?

L'intrépide (« *Face it* » (p.149)) qui se modère, et le modéré qui veut s'armer, cela revient à un simple échange de rôles : c'est une émergence à bilan zéro, circulaire, où MacWhirr émerge en Jukes (devient aussi modéré que lui) et où Jukes émerge en MacWhirr (devient aussi agressif que lui).

Quant à Mr. Rout, c'est pis encore : le réservé se fait taciturne. Émergence à rebours, pour ainsi dire.

Voici donc un dispositif lourd, insistant, tonitruant avec son système de lettres parallèles, qui n'aboutit qu'à faire des discours qu'il y inscrit des modèles de vacuité : irréfléchis, inefficaces, vains.

Or, cette émergence nulle est trop organisée pour ne pas être le fond de l'affaire.

Mais de quelle affaire ?

La Mer de Chine (« *China Sea* ») en 1902 n'a pas grand effort à faire pour se présenter comme une métonymie de la Chine en 1900. Or, en Chine, en 1900, éclate la révolte des Boxers. Typhon elle aussi dans l'histoire des colonisations par l'Occident, elle sera vaincue, mais par un déploiement de forces alliant les troupes de l'Allemagne, de la Russie, de la Grande-Bretagne et de la France. Cette commotion fera grand bruit, et n'aura pas seulement des répercussions sur *Partage de midi*, de l'ex-consul en Chine Paul Claudel (Claudel 1906) : de sérieuses questions se poseront sur la colonisation elle-même. Mais les Occidentaux ne seront pas ceux qui pourront y répondre : il n'y a aucune « émergence », aucune solution à attendre de leur côté.

#### 4.1.4 Polyphonie cause toujours

---

Il n'y a rien à attendre des Occidentaux, parce que leurs discours sur les colonies sonnent aussi creux les uns que les autres. A chaque voix qui s'élève, l'Histoire répond grossièrement : « cause toujours ! »

Entend-on celle d'un Solomon Rout, intellectuel pompeux à l'écart du vulgaire et posant à l'apolitique ? C'est la voix la plus blanche de toutes, celle qui avoue n'avoir rien vu, rien compris.

Entend-on celle d'un Jukes, raciste « *not unfriendly* » (p.94), modéré par crainte des éclats, « anti-colonialiste de droite », comme le définirait Marie-Christine Bellosta (1990, p.182) ? Elle ne fait pas longtemps illusion : très vite cette voix parle de canons et de guerre.

Celle du colonialiste, inébranlable comme MacWhirr, en est alors bien proche : lui aussi voit la tourmente comme une guerre, où approche « *an adversary* » (p.114), « *a personal enemy* » (p.114), où s'expriment « *wrath* » (p.114), « *hate* », « *ferocity* », « *rage* » (p.119) ; lui aussi, par crainte de plus grands troubles, découvre les vertus de la

modération. L'anti-colonialiste de droite et le colonialiste sont les deux versants d'une même idéologie.

Quant à « l'anti-colonialiste de gauche » (Bellosta 1990, p.182), celui qui, comme le second, remonte aux causes de tout ce désordre et accuse le capitaine (= le colonialiste) même d'avoir provoqué la tourmente « *after getting us into this mess* » (p.127), le vainqueur du moment, encore conquérant, ne lui laisse pas une chance de se faire entendre : il l'assomme, et l'accuse en retour d'avoir « *lost his nerves* » (p.134). Le second est la voix que l'on fait taire.

Les trois autres sont à égalité... dans leur mesquinerie, leur médiocrité, leur inefficacité. L'Histoire parlera plus fort qu'elles toutes, et au prochain typhon, la polyphonie occidentale, réelle mais vaine, cessera : « *Another one like this, and that's the last of her* » (p.139).

'Typhoon' offre donc un exemple de chronotope stroboscopique plein : le devenir *historique* y est si imminent qu'il entrave l'*émergence* d'individus (occidentaux) qui n'en peuvent mais ; et la *polyphonie*, pour vaines que soient les voix, n'en est pas pour autant artificielle, aucune de ces voix, pas même celle de l'auteur (occidental lui-même, comment pourrait-il produire un discours qui vaille mieux que ceux de ses compatriotes ?), ne dominant les autres.

## 4.2 The Nigger of the 'Narcissus'

Le chronotope stroboscopique est même si plein dans 'Typhoon' que l'on pense en avoir trouvé d'emblée le parangon : le roman de 1897, *The Nigger of the 'Narcissus'*, malgré le net ralentissement temporel qui le caractérise aussi, se fonde sur un chronotope différent.

### 4.2.1 Le taureau par les cornes

---

La différence toutefois ne tient pas dans l'idéologie autoriale qui, selon quelques critiques, s'y exprimerait trop audiblement.

Il est vrai que l'on pourrait en vouloir à Conrad d'avoir laissé imprimer de ces phrases aux sonorités détestables : « *the tragic, the mysterious, the repulsive mask of a nigger's soul* » (Conrad 1897a, p.12). Car beaucoup échouent à les justifier et doivent leur reconnaître un caractère raciste<sup>166</sup> qui ne peut que ternir la réputation de l'auteur

---

<sup>166</sup> Que l'emploi du terme « *nigger* » dès le titre semble confirmer. Cependant, il se pourrait que le vocable eût été moins politiquement incorrect au Royaume-Uni, où vivait et écrivait Conrad, qu'aux Etats-Unis. Ainsi, en 1956 encore, Ian Fleming, l'auteur des *James Bond*, pouvait écrire : « *Bond had a natural affection for coloured people, but he reflected how lucky England was compared with America where you had to live with the colour problem from your schooldays up. He smiled as he remembered something Felix Leiter had said to him on their last assignment together in America. Bond had referred to Mr Big, the famous Harlem criminal, as 'that damned nigger'. Leiter had picked him up. 'Careful now, James', he had said. 'People are so dam' sensitive about colour around here that you can't even ask a barman for a jigger of rum. You have to ask for a jegro.'* » (Fleming 1956, p.91)

lui-même. Ainsi Cedric Watts : « *The racism of this passage can be mitigated by noting that it is the mask, rather than the soul, which is declared 'repulsive' ; but the declaration remains irredeemably racist* » regrette-t-il (Watts 1986, p.135, note 22), même s'il se refuse à suivre Eugene B. Redmond dans la voie d'une accusation trop radicale (Redmond 1979), et ne condamne pas le roman avec Lawrence Hawthorn comme « *a tediously reactionary tract* » (Hawthorn 1990, p.128).

En effet, il faut garder conscience que nous avançons là sur le terrain le plus miné de toute la critique littéraire : en l'absence d'un paratexte<sup>167</sup> fiable, les contresens guettent la plupart des commentateurs.

Que ne déduirait-on pas en effet d'une phrase du genre : « comme certains israélites, l'ancien ami de mes parents [explicitement introduit auparavant comme un Juif converti au catholicisme] avait pu présenter tour à tour les états successifs par où avaient passé ceux de sa race, depuis le snobisme le plus naïf et la plus grossière goujaterie jusqu'à la plus fine politesse », si le paratexte ne nous avertissait que son auteur était lui-même juif et dreyfusard ? Heureusement que cette « déclaration » se lit dans *A l'ombre des jeunes filles en fleurs* (Proust 1918, p.347-348) ! La même phrase chez Henry Ford ou chez Céline aurait encore plus fait crier « haro ! » sur *The Dearborn Independent* (Ford 1920-onwards) ou sur *Bagatelles pour un massacre*.

Car c'est précisément cette absence de paratexte qui a un temps trompé André Gide, justement à propos du Céline de *Bagatelles* : « il va de soi que c'est une plaisanterie. Et si ce n'était pas une plaisanterie, alors il serait, lui Céline, complètement maboul. De même lorsqu'il fait entrer parmi les Juifs de son massacre, pêle-mêle, Cézanne, Picasso, Maupassant, Racine, Stendhal et Zola. Qu'est-ce qu'il vous faut de plus ? Comment marquer mieux que l'on rigole ? » (Gide 1938, p.468).

Lourde erreur de jugement, qui vient de ce que les indices de la « rigolade » n'en sont pas, et le tout sera de voir pourquoi.

Car à l'inverse, un Raymond Queneau, rendant compte pour le comité de lecture de Gallimard de l'ouvrage d'un tout jeune écrivain, a pu déconseiller sa publication pour cause d'antisémitisme. Bien qu'il sût que le père de l'auteur fût lui-même juif, le fondateur de l'Oulipo s'est laissé abuser : *La Place de l'étoile*, premier roman de Patrick Modiano (Modiano 1968), avec son Israélite collabo qui ajoute aux Juifs de ce nouveau « massacre » Montaigne et, cela va de soi, Céline lui-même, est tout sauf antisémite.

La confusion des sentiments, surtout s'ils veulent être bons, est ici à son comble : tout le monde, semble-t-il, se trompe sur tout le monde, s'il ne sait par ailleurs à qui il a affaire.

#### 4.2.1.1 Fi du paratexte !

Or, on ne peut accepter la « preuve » par le paratexte comme satisfaisante : la connaissance, biographique notamment, de ce qui environne une œuvre, limite les risques de dérapage, certes, mais elle ne répond en rien aux exigences, même de l'élémentaire commentaire composé. La « preuve » spécifiquement littéraire doit venir

---

<sup>167</sup> On emprunte bien sûr à Gérard Genette (1987) ce concept commode, qu'il étendra à tous les arts en 1997 (p.223).

d'indices internes sûrs, de signes clairs pour tout lecteur attentif, même peu versé dans les arcanes d'une publication déconseillée par Queneau et sauvée par Jean Cau alors secrétaire de Sartre, ou même ignorant les positions dreyfusardes de Marcel Proust.

L'un de ces indices, de ces signes, consiste en ceci. Tandis que la phrase proustienne est prononcée par un narrateur (c'est-à-dire un personnage fictif) reprenant ce qu'avaient dit d'autres personnages fictifs (en l'occurrence, ses parents), et tandis que le Raphaël Schlemihlovitch de Modiano est un petit-fils imaginaire de Chamisso qui répond point par point aux auteurs antisémites, de Robert Brasillach à Céline encore, les vitupérations de ce dernier sont prises dans un système d'où le personnage fictif est exclu : par sa forme pamphlétaire, *Bagatelles pour un massacre* fait rejaillir directement ses assertions sur son auteur. Comme le résume Marie-Christine Bellosta (1990, p.130), « du martyr medium qui porte des stigmates ignobles (dans *Voyage*) à la victime écumante et vengeresse (dans *Bagatelles*), il n'y a qu'un pas, un dérapage : sans doute a-t-il suffi que l'auteur se prenne pour son personnage, entrant dans l'engagement politique en conservant le point d'optique du narrateur romanesque. »

C'est donc cette absence de distance fictionnelle qui change tout. « On ne rigole pas » dans *Bagatelles*, n'en déplaît à Gide, parce qu'on ne fictionnalise pas. « Sans cette dissociation interne du 'je' entre narrateur et auteur, les prises de position du 'je' se collectionne[...]nt en des textes qui relève[...]nt de 'l'essai', de 'l'examen' ou du 'pamphlet' » (Bellosta 1990, p.52). A l'inverse, on n'est antisémite ni chez Proust, ni chez Modiano, parce que le discours antisémite en tant que tel est prononcé par une voix dont se désolidarise l'auteur.

C'est dire que seule la saine narratologie est en mesure de nous éviter de répéter les erreurs du passé. Et c'est dire qu'en ce qui concerne *The Nigger of the 'Narcissus'*, le statut de ces phrases au relent nauséabond dépend entièrement de la réponse apportée à cette question : *qui* les prononce ?

#### 4.2.1.2 Le narrateur immanent

Or, c'est un problème majeur que rencontrent les commentateurs du *Nigger* : qui parle ?

Tantôt usant de la première personne du singulier (« *I* »), tantôt de la première personne du pluriel (« *we* »), et tantôt de la troisième personne du pluriel (« *they* »), ce narrateur plurivocal, « schizé » selon le mot de Lacan pour qualifier les sujets manifestant leur *Spaltung*, déroute plus d'un lecteur, au point que Beth Sharon Ash y voit deux entités distinctes. Elle avance en effet que « *both of Conrad's narrators identify themselves with the crew's mystification [= the delusional communion with Wait]* » (Ash 1999, p.64).

Jakob Lothe, tentant de clarifier ce point, divise lui aussi le narrateur en plusieurs instances :

***'I' : Personal recollection by a crewman who was there, involved in the action, but who is eventually left alone after the completion of the voyage. 'We' : Personal recollection by a crewman who was there, involved in the action, and who tends to identify himself with those seamen who were capable of being deceived or confused. 'They' : (a) Personal recollection by a crewman who was there, involved in the action, but who is now recalling the actions of others as he saw***

**them. (b) Personal recollection by a crewman seeking a detached perspective. (c) Detached account by a reflective, but not necessarily omniscient, narrator. (d) Detached reflections and observations of an omniscient narrator. (e) Omniscient voice in lyrical interludes. (Lothe 1984, p.221-222, adapté par Watts 1986, p.xix-xx)**

Mais cette « clarification » elle-même rend obscurs plusieurs aspects du texte. Par exemple : y a-t-il vraiment un narrateur omniscient dans le *Nigger*, comme le tient pour acquis Maurice-Paul Gautier (Gautier 1982, p.1275) ?

Le concept d'omniscience appliqué à un narrateur lui donne une uni(cité) que peu de textes confirment. Plus souvent a-t-on affaire à un narrateur *omnivoque*, c'est-à-dire pouvant parler avec toutes les voix, sans restriction. Mais, à moins de supposer que cela inclue aussi une voix autoriale, transcendante au récit et dominant toutes les autres (qui n'est au mieux qu'une reconstruction *a posteriori*), force est alors d'admettre que cette *somme* de voix disparates n'est jamais qu'*immanente*.

Car nous avons déjà remarqué à propos de *Lord Jim* que, même pour ce qui concerne la connaissance des faits, un narrateur anonyme ne « surplombe » pas le savoir d'un Marlow, d'un Jim, ni d'un quelconque « auditeur privilégié ». Il *totalise* les savoirs des uns ou des autres, il les cristallise, et ne les transcende pas : le narrateur conradien dans *Lord Jim* est une multiplicité de voix dont le mode narratif du *discours indirect libre* brouille les traits distinctifs<sup>168</sup>, mais qu'il serait abusif d'unifier.

Or, si cela est vrai de la connaissance des faits, ce peut l'être encore plus aisément de jugements à l'emporte-pièce comme celui incriminé sur « l'âme des nègres », ou de ces envolées lyriques dont rien ne dit qu'un matelot serait incapable : le reproche de l'inadaptation du style au statut subalterne du narrateur en effet « tombe à faux, puisque Conrad avait été simple marin avant de devenir grand romancier anglais » (Gautier 1982, p.1263). Le narrateur immanent conradien suffit en réalité à rendre compte des points 3c, 3d et 3e de la classification de Jacob Lothe revue par Cedric Watts.

#### 4.2.1.3 Le narrateur & son discours

Prenons-en comme illustration le paragraphe même qui se conclut par l'allusion au « *repulsive mask* ». Il commence de façon plus flatteuse pour le « *Nigger* » :

***The nigger was calm, cool, towering, superb. The men had approached and stood behind him in a body. He overtopped the tallest by half a head. He said : 'I belong to the ship'. He enunciated distinctly, with soft precision. The deep, rolling tones of his voice filled the deck without effort. (Conrad 1897a, p.12)***

Ce sont là six phrases idéales pour qui voudrait se consacrer à une « défense » naïve de Conrad. Car si l'on veut bien se rappeler les poncifs fin-de-siècle sur les Nègres, ce passage est anti-raciste au possible : un Noir y apparaît en tout *supérieur* aux Blancs qui l'entourent (plus grand, plus calme, différant fort en cela du phénomène exotique que promène la princesse de Luxembourg sur la plage de Balbec, et dont il est dit qu'elle « fit payer les marchands par le petit nègre habillé en satin rouge qui la suivait partout et qui faisait l'émerveillement de la plage » (Proust 1918, p.555)) ; de plus, il parle un langage

<sup>168</sup> Comme le rappelle Josiane Paccaud-Huguet, « *when the expressivity cannot be referred to a definite origin, ambiguity appears* » (Paccaud-Huguet 1990, p.46).



précis, plus précis peut-être que celui de ses compagnons, en tout cas à cent lieues du « petit-nègre » que l'on lit ailleurs<sup>169</sup>, ou que l'on entend jusque dans les années 1960 dans une publicité pour une boisson chocolatée qui faisait prononcer par un tirailleur sénégalais un « Y'a bon *Banania* » rappelant fâcheusement les caricatures africaines du premier *Tintin au Congo* (Hergé 1930) !

Il serait donc tentant (et réconfortant) d'attribuer ce renversement des clichés à Conrad lui-même en entendant dans ces phrases initiales la voix transcendante du narrateur « omniscient ». Mais cette interprétation n'est pas la plus « économique », selon le mot d'Umberto Eco (1990c), car le narrateur immanent suffirait à rendre compte d'une telle ouverture, lui qui justement incarne ce « corps » des matelots qui se forme « *in a body* », précisément derrière le Nègre. Les premières lignes refléteraient alors la première impression que Wait fait sur eux... avant qu'ils ne se ressaisissent, c'est-à-dire avant qu'ils ne recouvrent cette réalité paradoxale avec des clichés confirmés.

Car il va de soi que cette domination de Wait ne peut être acceptée sans broncher par un équipage blanc : celui-ci, dans une telle situation, à une telle époque, ne peut que trouver déplacée la supériorité de celui qu'ils n'appellent pas encore « Jimmy ». D'où les accusations qui pleuvent ensuite à son encontre : on le suppose « *scornful* », « *condescending* », « *disdainful* » (Conrad 1897a, p.12). Ce qui amènera son rabaissement à la première occasion :

***He held his head up in the glare of the lamp – a head vigorously modelled into deep shadows and shining lights – a head powerful and misshapen with a tormented and flattened face – a face pathetic and brutal : the tragic, the mysterious, the repulsive mask of a nigger's soul. (Ibid.)***

Nul doute que seul l'ensemble des matelots, seul le narrateur immanent, ne porte ce jugement, car nul doute que seuls ceux qui voient Wait *dans cette lumière si particulière* peuvent recevoir ces impressions. Un narrateur omniscient ne serait pas « dans l'axe » d'où il faut contempler cet instantané pour en goûter toutes les nuances.

Les tenants de « l'omniscience » souligneront peut-être cependant que des mots comme « *tragic* » ne s'expliquent pleinement que si l'on sait déjà que Wait va mourir. Auquel cas la « *nigger's soul* » serait une annonce de sa séparation d'avec le corps imposant de « Jimmy », et son aspect « *mysterious* » ne viendrait que du manque de familiarité des vivants observant la scène (ou la lisant) avec les psychopompes qui se devinent rôdant autour de cette âme qu'ils s'appêtent à enlever. Une telle préscience serait bien transcendante, dans la mesure où elle ne peut être attribuée à aucun des personnages présents...

Mais sur une telle lecture, il convient de faire trois remarques :

La réintroduction de « l'omniscience » pour interpréter « *tragic* », « *mysterious* » et 1. « *soul* », innocente du même coup Conrad : ce qui est « *repulsive* » chez Wait n'est alors plus en aucun cas sa négritude, c'est sa proximité avec la mort. Il ne s'agit donc plus de racisme mais d'un frisson celtique au passage de l'Ankou. Autrement dit,

<sup>169</sup> Y compris dans *Le Côté de Guermantes*, où le nègre de Mme de Luxembourg se lamente : « Grand-duc battu moi, moi pas canaille » (Proust 1920, p.1155).

Conrad est raciste si et seulement si pèse sur lui la responsabilité d'une phrase aux sonorités abjectes ; cette responsabilité pèse sur lui si et seulement si s'entend en elle sa voix transcendante ; sa voix est transcendante si et seulement si elle est aussi « présciente » ; elle est « présciente » si et seulement si elle n'est pas raciste, mais prophétique... Bref : « Conrad est raciste si et seulement si il n'est pas raciste », preuve ab absurdo s'il en est que l'hypothèse de « l'omniscience » ne mène pas loin.

La préscience que l'on peut supposer décelable (à la seconde lecture exclusivement) 2. dans ces remarques sibyllines, n'est pas si extérieure qu'il y paraît au groupe des marins : un Singleton, vieux radoteur mystique, la manifeste assez dans la suite du récit, en annonçant par exemple que Wait mourra « in sight of land » (Conrad 1897a, p.96), pour qu'on décèle son influence ici, plutôt que celle d'un commentateur transcendant.

La teneur apparemment raciste (du moins à la première lecture, quand échappe 3. encore l'éventuel aspect programmatique) de ces lignes, n'est pas plus transcendante que la préscience de Singleton : elle est en prise directe avec les commentaires et l'attitude de Donkin (« blank his black soul » (Conrad 1897a, p.39)).

Ainsi, lire dans ces lignes les impressions non encore différenciées de la masse des matelots, y voir le discours immanent de ce groupe confus, c'est sans doute dédouaner Conrad de toute option fâcheuse, mais c'est surtout se donner les moyens de décrire le procédé narratif sans trébucher sur des contradictions insurmontables : au premier contact avec Wait, seule une pensée massive, grossière, collective, peut s'exprimer, qui mêle encore des voix qui ne s'individualiseront que plus tard. La narration ne peut qu'être immanente à ce stade, ce qui explique pourquoi le début du roman est si riche en passages de ce type.

Un exemple supplémentaire suffira à dépassionner cette question, en montrant l'immanence à l'œuvre dans un cas peu propice aux réactions épidermiques :

***The passage had begun; and the ship, a fragment detached from the earth, went lonely and swift like a small planet. (Conrad 1897a, p.21)***

Cela semble transcendant, poésie autoriale en surplomb de ce que pourraient penser ou dire les personnages...

A y écouter de plus près, la voix de Conrad est totalement absente de cette phrase.

Sa présence en effet y ferait entendre ce paradoxe deux fois déjà observé (dans *Lord Jim* et dans *The Shadow-Line*) d'un navire *immobile* comparé à une planète *lancée* dans l'espace. Or, ici, la rapidité du bateau (« *swift* ») fait de la comparaison une platitude, un poncif, une banalité comme en utiliserait bien un groupe de matelots, mais comme chercherait à les éviter un narrateur individuel tant soit peu exigeant.

Les voix sans originalité du narrateur immanent sont donc les seules que l'on entende d'abord, dans l'image de la planète comme dans celle de la « *great circular solitude* » pour décrire l'océan.

Il est vrai qu'ensuite les sons se font plus ambigus : comparer le soleil à un « *round stare of undying curiosity* » n'est certes pas une nouveauté révolutionnaire mais cela fait tout de même suffisamment écho au nom « d'œil du jour » (*matahari*) que les Malais

donnent au soleil, pour qu'on croie entendre ici la voix de celui qui a visité Kalimantan et Java sous celle de marins naviguant de Bombay à Londres... encore que la carrière d'un marin, surtout aussi âgé que Singleton, ne se cantonnât d'ordinaire nullement aux océans Indien et Atlantique. D'ailleurs, point n'est besoin d'être bilingue en malais pour parler d'*orang utan*, de thé, de mandarin ou de matahari : ce sont là des vocables que l'on peut entendre sur le premier dock venu.

Toutefois, la dernière phrase du paragraphe renverse si allègrement le poncif du temps étiré sur mer calme, qu'il semble difficile de ne pas y reconnaître un accent plusieurs fois désigné ici comme typiquement conradien :

***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... (Ibid.)***

Mais cet accent, on l'a vu, ne se fait guère entendre que par réaction à la littérature marine séculaire, laquelle ne saurait tromper un vrai marin : ceux qui s'adonnent à la lecture préfèrent le *Pelham* de Bulwer-Lytton (voir Conrad 1897a, p.3) à *Moby Dick*. C'est que la chasse à la baleine a été vécue, notamment par le capitaine Allistoun, qui, « *in his youth* », « *attained the rank of harpooner in Peterhead whalers* » (Conrad 1897a, p.22). Or, à ce souvenir, le capitaine se fige<sup>170</sup> et ne semble nullement voir dans cette période la grande quête symbolique que décrit Herman Melville (1851)<sup>171</sup> : il y a à l'évidence un monde entre la vie à bord d'un baleinier et les vastes rêveries mystiques.

Du reste, ceux qui ne s'adonnent pas à la lecture sont de toute façon trop occupés pour trouver le temps long :

***The men had shaken into their places, and a half-hourly voice of bells ruled their life of unceasing care. Night and day the head and shoulders of a seaman could be seen aft by the wheel [...]. The faces changed, passing in rotation. [...] All with the same attentive expression of eyes, carefully watching the compass or the sails. (Conrad 1897a, p.21)***

Si bien que ce dernier paragraphe, placé juste après celui où « *the days raced after one another* », l'explique et le justifie : la sensation de temps étiré sur mer calme est bonne pour les oisifs en croisière, et non pas pour les matelots en service. Le paradoxe n'est plus une trouvaille d'auteur, mais un sentiment partagé par tous les marins, une idée immanente par conséquent.

Ainsi, le texte a grand soin, même quand il affirme son indépendance littéraire, de ne le faire que sur un mode compatible avec sa structure narrative, prenant garde de jamais tomber dans la transcendance. Les passages les plus « lyriques » sont tous ancrables dans la conscience des travailleurs de la mer embarqués sur le *Narcissus*.

#### 4.2.1.4 Incohérence, ou polyphonie ?

Il est hors de doute cependant que « *the narrator of the tale has a peculiarly protean*

<sup>170</sup> « *When he spoke of that time his restless grey eyes became still and cold* » (Conrad 1897a, p.22).

<sup>171</sup> La traduction française de « *white whale* » en « baleine blanche » renforce encore le « symbolisme » en traitant comme animal fabuleux ce qui en anglais peut fort bien n'être qu'un vulgaire beluga.

*identity* » (Watts 1986, p.xix). Mais c'est *comme* narrateur immanent qu'il peut tour à tour être « lyrique » ou « détaché », selon les termes employés par Lothe et Watts dans leur classification sous les entrées 3c et suivantes. C'est parce qu'il est immanent (et non transcendant) qu'il peut « précipiter » (dirait-on en chimie) en narrateur collectif, et se mettre à dire « *we* », « *us* », « *our* », à partir de la page 24. C'est cette même immanence qui l'autorise en outre à entrer dans l'esprit de l'un ou l'autre des personnages pour en révéler les pensées intimes...

Le narrateur, pour protéiforme qu'il soit, est donc tout sauf incohérent, et c'est un abus que de désigner une quelconque « *inconsistency of narratorial identity* » (Watts 1986, p.xix) comme un « défaut », « *a flaw* » (*Ibid.*, p.xvii), du texte.

Bien plutôt s'agit-il d'un cas particulier de polyphonie, où toutes sortes de voix s'expriment sans qu'aucune ne domine, surtout pas celle du narrateur, qui, par son immanence même, se condamne à être tout entier un vaste discours rapporté : il faudra la dissolution du groupe pour qu'il investisse un « *I* » (Conrad 1897a, p.127) dont on ne saura jamais rien.

## 4.2.2 Polyphonie idéologique

C'est sans doute là, en dernière analyse, ce qui déroute le plus : que la polyphonie affecte le narrateur même. Mais c'est que tout le *Nigger* est centré sur cette question : que se passe-t-il quand la polyphonie métastase la société tout entière ? C'est-à-dire : que se passe-t-il quand une idéologie dominante est elle-même polyphonique, discordante, sans Sujet unificateur<sup>172</sup>, à Sujet double ?

### 4.2.2.1 Polyphonie sur la négritude

La société victorienne par exemple ne sait toujours pas trop quoi faire de ses « nègres ». L'esclavage ayant été aboli en 1833, elle n'a guère le choix qu'entre la nostalgie et l'égalitarisme. James Wait pose précisément ce problème aux marins du *Narcissus*.

Pour la plupart, les nostalgiques de l'esclavage, Donkin par racisme (« *black-faced swine* » (Conrad 1897a, p.33) ; « *blank his black soul* » (p.39)) et Singleton par régression (« *tattooed like a cannibal chief* » (p.3) ; « *He was old enough to remember slavers* » (p.95)), ne sympathisent jamais avec lui.

Quand ils le font, comme Belfast, c'est par une « dévotion » intéressée :

***It was at that time that Belfast's devotion – and also his pugnacity – secured universal respect. He spent every moment of his spare time in Jimmy's cabin. He tended him, talked to him; was as gentle as a woman, as tenderly gay as an old philanthropist, as sentimentally careful of his nigger as a model slave-owner. (Conrad 1897a, p.104)***

Ce qui signifie que la nostalgie esclavagiste n'est pas condamnée pour elle-même à bord. Si Donkin finit rejeté par tous, ce n'est certes pas pour un langage dégradant que ne se fait pas faute d'employer aussi Belfast. Nul en effet ne reproche à ce dernier ses « *cursed*

<sup>172</sup> Selon la terminologie althussérienne (Althusser 1970).

*nigger* » (Conrad 1897a, p.48) ni ses « *that half-dead nayggur* » (p.58), sauf bien sûr James Wait lui-même : « *You wouldn't call me nigger if I wasn't half dead, you Irish beggar !* » (p.58-59).

Ce qui fait toute la différence, c'est l'*empathie* que manifeste Belfast et qu'ignore Donkin. C'est cette compassion qui touche encore à la « dévotion » (p.104, déjà citée) chez Belfast, voire à la bigoterie chez le cuisinier Podmore (pp.84-86), et montre donc encore parfois son origine chrétienne, mais qui s'est laïcisée chez le reste de l'équipage, lequel oublie vite le « nègre » pour ne plus considérer que sa maladie.

Certes, tous passent par des moments de doute sur l'authenticité de cette dernière, tout en y croyant plus ou moins, jusqu'à ce que la mort de James Wait leur donne une certitude.

Mais cela signifie que très vite la question de la négritude est évacuée : les divisions sociales sur ce point particulier se règlent vite par l'intégration du « corps étranger » dont on ne sait pas tout de suite s'il fait partie du « *us* » ou s'il est un « *he* » à part.

La vraie question, celle qui demeure, est posée par le corps malade (nègre ou pas) : quel code de conduite adopter à son égard ?

#### 4.2.2.2 Polyphonie du code

Car c'est en ces termes que peuvent aussi se traduire les remarques précédentes sur l'*empathie*, sur la compassion, chrétienne ou non : « *I – in m[y book] – had been dealing with the same subject [...] – the crew of a merchant ship, brought to the test of what I may venture to call the moral problem of conduct* » (Conrad 1923e, p.95).

En effet, le code de l'*empathie* entre en conflit direct avec un autre : face aux tâches qui attendent ces hommes, le code marin du devoir leur commanderait plutôt d'ignorer Wait, voire de lui reprocher sa paresse et de reproduire ainsi un autre cliché raciste sur l'indolence des Nègres, alors même que leur compagnon est vraiment mourant :

***One has the shadowy discourse of colonial capitalism [...] in which, for instance, the indolent native again figures as someone whose natural depravity and loose character necessitate a European overlord. (Said 1993, p.167)***

Cette discordance entre deux codes dont aucun ne domine l'autre en 1897, est un des problèmes centraux du roman. C'est lui qu'il s'agit maintenant d'aborder de front.

#### 4.2.2.3 Pas plus Darien que Valois

Beaucoup de critiques ont évidemment perçu l'importance de ces « *codes in conflict* » (Meisel 1987, p.33). Mais l'*identification* des codes impliqués ne va pas de soi. Ainsi, certains parlent d'une « *perceived incompatibility between English ideals and English practice* » (Ash 1999, p.36), quand ce sont deux idéaux qui s'opposent. D'autres, liant explicitement la *Spaltung* du narrateur aux mouvements sociaux à bord du *Narcissus*, posent comme « *central thematic concern* » « *the dichotomy of altruism and egotism* » (Manicum 1986, cité in Ash 1999, p.20), allant parfois jusqu'à prendre à la lettre (et non comme un trompe-l'œil) le nom du bateau : l'*empathie* nommée *supra* est alors vue comme une « *narcissistic seduction (and attraction)* » (Alcorn 1984, cité in Ash 1999,

p.20), tandis que « *the self-sacrificing demands of duty* » (*Ibid.*) relèvent de « l'altruisme ». Mais Beth Sharon Ash observe :

***We might in a rough and ready way see Conrad valorizing duty as voiced by the third person, and as condemning the egotism and 'deluded' empathy of the first person, but the complicated cross-currents of the tale cannot be revealed through a rigid dichotomizing structure of interpretation. Further, the thematics, given by the two different narrative perspectives, are not just of an ethico-psychological nature, but also political and historically specific to late-Victorian England. (Ash 1999, p.21)***

C'est pourquoi bien des critiques ont préféré insister sur les aspects politico-historiques du roman. Mais cela s'est le plus souvent traduit en commentaires sur les options prétendument « conservatrices » de Conrad et sur la caricature qu'il fait de toutes les idées dites « de gauche ».

Ainsi, selon Cedric Watts, ce qui relève de « *politically reactionary features* » (Watts 1986, p.xi), ce qui pousse « *the text's political implications more to the right* » (*Ibid.*, p.xiii), c'est une adhésion à des « *themes of which Kipling was a famed popularizer : the importance of the solidarity of people working as a team in a patriotic cause ; the value of a stoical ethic of labour and duty ; and the merit of ordinary men who, by doing the dirty work, know more of reality than do the gentlemen in remote offices who presume to legislate for all.* » (*Ibid.*). Ce qui serait subversif en revanche, ce qui est prétendument attaqué dans le roman, « *are disrespect for the hierarchy, fear, sloth and a sympathy which the text defines as vicarious egotism or oblique self-pity, all of which may lead to anarchy and destruction.* » (Watts 1986, p.xvi). Si bien que « *one central struggle in The Nigger is between conservative co-operation and subversive sympathy* » (*Ibid.*).

Jacques Berthoud avait déjà analysé l'intrigue en termes semblables :

***The crew of the Narcissus can be said to be caught between two antithetical ideas of what a community should be. The first, upheld by Allistoun and Singleton, is inspired by the specific requirements of a common task. The second, inculcated by two new members of the crew, the sickly negro from St Kitts, James Wait, and the shifty and rancorous cockney, Donkin, is based on a demand for individual rights. (Berthoud 1978, p.30).***

Autrement dit, l'équipage serait ballotté entre un code conservateur et nationaliste, dont le Sujet serait le Devoir et l'Ordre, d'une part, et un code subversif et anarcho-syndicalisant, dont le Sujet serait la Reprise individuelle, d'autre part.

Il est vrai qu'en 1897, le fort subversif Georges Darien a déjà publié ses romans antimilitaristes *Bas les cœurs !* (1870-1871) (1889) et *Biribi* (1890), et il fait paraître son roman anarchiste *Le Voleur* (1897). Mais il est vrai aussi que le même Darien n'acceptait ni droite ni gauche, « et voulait se situer plus loin, au-delà de l'une et de l'autre, dans une synthèse ultra qui n'est autre que le fascisme. » (Bellosta 1990, p.276).

Est-ce à dire que Conrad pose déjà le problème d'une opposition entre les « valeurs nationalistes et un anarcho-syndicalisme sorelien », problème que Georges Valois résoudra par « une synthèse, sous le nom de fascisme » (Bellosta 1990, p.277), entre les deux<sup>173</sup> ?

A si mal poser le problème, on finit par formuler de ces questions dont

---

protégé en vertu de la loi du droit d'auteur.

l'anachronisme devrait sauter aux yeux.

Le ridicule d'un Donkin en effet n'est pas forcément le reflet des options politiques, même temporaires, de Joseph Conrad. Il est surtout la conséquence de ses observations historiques : l'anarcho-syndicalisme, dans l'Angleterre de 1897 qui vient à peine de se doter d'un *Labour Party* en 1893, n'est pas encore une force que l'on peut prendre au sérieux ou craindre autant, malgré l'attentat de 1894 contre l'Observatoire de Greenwich, que les nihilistes russes, dont le nom remonte à 1863 et au Tourgueniev de *Pères et fils*. Conrad aurait certes pu lire Darien dans le texte, et ses amis les Garnett avaient des « *Nihilist friends* » (Conrad 1897f, p.344). Mais rien de tangible ne les liait à l'Angleterre. Raison suffisante pour les lecteurs, et les critiques écrivant après 1945, de ne pas se laisser influencer par des fantômes qui ne pouvaient pas hanter encore un écrivain en 1897.

Car le pseudo-subversif Donkin au fond n'est qu'un trompe-l'œil qui n'abuse nullement les marins du *Narcissus*. Il ne leur est rien. La quasi-mutinerie à bord n'est pas causée par ce discoureur fantoche, agitateur qui envenime peut-être la situation, mais qui n'en est pas l'origine.

La source de cette mutinerie avortée est à chercher ailleurs.

#### 4.2.2.4 Empire en fête & Belfast en trêve

Ne serait-ce pas par exemple la tempête ?

Si Conrad range *The Nigger of the 'Narcissus'* parmi ses « *storm-pieces* », n'est-ce pas parce que ce « *storm* » est la clé du roman, l'emblème, historique y compris, des épreuves nationales ?

S'il est vrai que Conrad « *also wanted to connect the small world of the ship with that larger world carrying perplexities, fears, affections, rebellions, in a loneliness greater than that of the ship at sea* » (Conrad 1897g, p.421), il devient tentant d'interpréter l'ouragan comme l'une de ces guerres qu'a dû livrer l'Angleterre, entre autres dans ses colonies, et pourquoi pas en Inde, puisque l'histoire se situe largement dans l'Océan Indien et commence à Bombay.

La tempête serait alors cette guerre coloniale dont le pays est sorti victorieux, plus resplendissant que jamais, comme le *Narcissus* lui-même qui, à l'opposé du *Nan-Shan* de 'Typhoon', n'arrive pas au port à l'état d'épave, mais rutilant : « *Rapid and white she ran homewards in a straight path, under a blue sky and upon the plain of a blue sea* » (Conrad 1897a, p.73). A l'évidence, même matérielle, « *the hours of ineffective turmoil were forgotten* » (*Ibid.*).

Mais justement : la tempête en elle-même n'a aucun impact sur la suite, pas plus que

---

<sup>173</sup> De telles synthèses autoritaristes à partir du discours anarchiste individualiste ne surprennent que ceux qui mettent l'accent sur une hypothétique « liberté anarchique » (Sartre 1949, p.48) qu'impliquerait la position « anar de droite ». En réalité, en jouant l'individu contre toute institution, cet anarchisme extrêmement de droite ouvre grand la porte aux cultes de la personnalité et aux (re)prises individuelles... du pouvoir. D'une telle révolution individualiste (que ne nomme pas Gilles Lipovetski (1983) entre celle de 1789 et celle de 1968, et pour cause) aux pouvoirs « forts » (fasciste, nazi, stalinien ou poujadiste), il n'y a qu'un pas.

les guerres coloniales n'ont laissé de trace dans l'Angleterre de 1897. « *By the time of Victoria's Diamond Jubilee in 1897, the historian James Morris claims [in Pax Britannica], 'the idea of Empire had reached a climax', and the celebration of sixty years of Victoria's reign was as much an international celebration of the idea of the New Imperialism as it was a tribute to the venerable queen.* » (Thomas 1994, p.195).

Et de fait, la reine Victoria ayant été nommée *Empress of India* en 1876, il s'en faut de vingt ans au moins qu'un quelconque « *turmoil* » vienne troubler l'Empire Britannique de ce côté-là <sup>174</sup> ...

Plus récents il est vrai seraient les troubles avec l'Irlande.

Or, le surnom d'un marin, Belfast, invite à regarder dans cette direction aussi, d'où sont venues plusieurs vagues de violence, notamment causées par les *fenians*, ces membres de la Fraternité républicaine irlandaise fondée en 1858.

Mais les années 1890 marquent une trêve dans ces affrontements, et ce « *turmoil* » aussi est provisoirement oublié.

Si bien que la tempête qu'essuie le *Narcissus* relève tout autant du trompe-l'œil que les couinements sporadiques d'un Donkin, ce qui conduit à ne pas retenir les éventuelles menaces extérieures comme plus décisives dans l'amorce du « mouvement social » que connaît le navire que ne seront les harangues improvisées de meneurs qui ne mènent à rien.

#### 4.2.2.5 Conservatisme à la Disraeli

Le problème crucial est en réalité un problème *interne*. C'est-à-dire un problème non seulement interne à l'Angleterre, mais à son aile droite aussi bien : c'est que les deux codes qui s'affrontent, l'un d'inspiration nationaliste qui parle de devoir, l'autre d'inspiration chrétienne qui parle de compassion, sont aussi conservateurs l'un que l'autre, aussi ancrés dans la tradition marine et britannique, aussi décisifs dans l'idéologie dominante victorienne.

C'est pour cela, et pour cela uniquement, que l'ordre social profond est menacé : la société se fissure par le poids de ses propres piliers moraux, s'écartèle sous l'action de ses deux chevaux de trait dont l'un tire à hue et l'autre à dia. La faillite des idéaux culminera en 1915-1916 comme il a été vu à propos de *The Shadow-Line*, mais elle s'amorce dès la fin du XIX<sup>e</sup> siècle.

Ainsi, ce n'est pas un hasard si le fondateur du *Conservative Party* (successeur du *Tory*), Benjamin Disraeli, a été le *double* avocat de l'impérialisme britannique (amenant le contrôle du Canal de Suez en 1875, faisant couronner la reine Victoria *Empress of India* en 1876, annexant le Transvaal en 1877), et des droits de la classe ouvrière (se préoccupant notamment des quartiers insalubres (des *slums*), de la santé publique et des conditions de travail). Impérialiste, Disraeli faisait son devoir d'homme d'Etat ; concerné par les questions sociales, il faisait montre de l'empathie attendue dans une Angleterre

---

<sup>174</sup> Même les troubles à la frontière nord-ouest avec l'Afghanistan n'ont jamais conduit au conflit armé, et « en 1887 tout était enfin réglé pacifiquement » (Crokaert 1947, p.376).



assez pratiquante pour exiger de ses premiers ministres qu'ils fussent au moins baptisés selon le rite dominant. Disraeli résume cette question, interne au parti conservateur, de la compatibilité de ses deux codes moraux.

Ainsi, Conrad ne se moque-t-il ni du socialisme ni même du réformateur maritime Samuel Plimsoll (1824-1898), lui qui, à la même époque, pouvait aussi bien sembler partager certaines positions « *Labour Party* » de Cunninghame Graham (voir Conrad 1897h, pp.424-426 ; et encore Conrad 1899b, pp.157-160) : c'est Knowles qui les révoque tous deux en doute (Conrad 1897a, p.79), et cela n'a aucune importance. Conrad n'oppose pas même, et c'est là l'erreur récurrente des critiques modernes, une idéologie unique de droite à une menace de gauche. Il pose un problème interne à la droite dans un magazine de droite, *The New Review*, où s'expriment couramment « *Henley's patriotic, royalist and imperialistic opinions* » (Watts 1986, p.xiv).

Il interroge et ne répond pas. En lui non plus cette polyphonie n'est pas réductible : si compassion et devoir ne se concilient pas, comment se conduire ? Il ne le sait sans doute pas plus que ses marins ni que ses officiers : Allistoun lui-même compatit avec son Jimmy en phase terminale, en lui interdisant l'accès au pont (Conrad 1897a, p.88), à la surprise générale (« *He disappeared down below, leaving his mates facing one another, and more impressed than if they had seen a stone image shed a miraculous tear of compassion over the uncertainties of life and death...* » (p.94)), alors même qu'il ne sympathise aucunement avec les divers « mouvements » de gauche, disant facilement d'autres mutins ce que la bourgeoisie française avait dit en 1871 des communards : « *I knew what they wanted : they wanted to broach cargo and get at the liquor* » (p.101).

Conrad ne sait pas plus comment se conduire que son narrateur... ou que ses éditeurs, tout henleyens qu'ils fussent. La polyphonie traverse le narrateur parce qu'elle traverse l'auteur lui-même, qu'elle traverse les marins, l'Angleterre, Disraeli, la reine, toute la société britannique de ce temps.

La polyphonie est donc l'alpha et l'omega du roman, son sujet et son objet, sa trame et sa profondeur.

L'émergence s'ensuit, les dés tournoient, nul ne sait sur quelle option ils vont retomber au prochain heurt entre devoir et compassion : le navire qui a flotté une fois, plus blanc que jamais, pourrait bien couler. Il s'en est fallu de si peu !

### 4.2.3 Bilan : le roman fissuré

---

Tous les éléments du « grand » roman sont ainsi réunis ici.

La polyphonie est authentique, et aussi historique que Bakhtine la souhaitait, puisqu'elle traduit une fracture dans l'idéologie dominante au moment (historique) même où celle-ci triomphe, le *Liberal Party*, pourtant issu des *Whigs*, n'offrant pas d'alternative idéologique mesurable du point de vue moral des codes de conduite, et le *Labour Party* n'en étant qu'à ses balbutiements, articulés par un William Morris, un Keir Hardy et un Cunninghame Graham qui n'a pas encore commencé de s'en éloigner.

De même, l'émergence ici n'est pas un vain mot, pour peu qu'on comprenne celui-ci

comme désignant, non pas une évolution marquée, mais le moment où les dés tournoient en l'air et où tout est possible : survie, renforcement, affaiblissement ou rupture du Sujet idéologique conservateur.

Enfin, le temps s'étire au beau milieu de la tempête, non seulement parce que, comme dans 'Typhoon', on passe juste dans l'œil du cyclone (« *the ship [...] remained on her side, vibrating and still, with a stillness more appalling than the wildest motion [...] ; immobilised in a great craving for peace [...] right into the wind's eye* » (Conrad 1897a, p.40)), mais parce qu'il est de l'essence des chronotopes marins chez Conrad de contraster avec les chronotopes marins des autres écrivains. Ainsi, le temps ralentit même quand la furie reprend :

***The West-country men lay big and stolid in an invulnerable surliness. A man yawned and swore in turns. Another breathed with a rattle in his throat. [...] One or two passed, with a repeated and vague gesture, their hand over their faces, but most of them kept very still. In the benumbed immobility of their bodies they were excessively wearied by their thoughts, that rushed with the rapidity and vividness of dreams. (Conrad 1897a, p.57)***

Cependant, le mode de ralentissement ici n'est pas stroboscopique, mais lié à la pesanteur d'un ennui (« *yawned* » ; « *benumbed* ») que ne dissipent ni le tourbillon de la tempête (qui n'a d'effet à long terme que de recentrer (dans l'œil du cyclone) les préoccupations surla survie de James Wait), ni l'émergence (qui se résout vite dans la routine, si bien que les dés retombent par la seule force de l'inertie), ni la polyphonie (qui ne fait guère que laisser l'équipage ruminer ses propres pensées, tantôt doutant de la maladie de James Wait et revenant au Devoir, tantôt y croyant et s'abandonnant alors à une Compassion temporaire, voire réticente).

Pesanteur, recentrage, retombée, inertie, introversion : le chronotope ici est *centripète*, non au sens d'une focalisation, d'une consolidation par accroissement de la densité, mais au sens d'une menace d'effondrement par excès de gravité. La société britannique, encore géante rouge rayonnant de tout son impérialisme, se lézarde sous le poids de ses références historiques et pourrait sous peu se muer en naine blanche.

Le roman lui-même se fissure entre ses références à *Salammbô* (« Dans mon traitement des marins il y a un pâle reflet de la grande maîtrise de Flaubert dans son traitement des Mercenaires » (Conrad 1909d, p.310)), à *Bel-Ami* (le chat « *in the pose of a crouching chimera* » (Conrad 1897a, p.4) rappelle le chat de Maupassant « avec sa pose de Chimère accroupie », comme l'observe Cedric Watts (Watts 1986, p.134, n.14)), à La Rochefoucauld (« *The latent egoism of tenderness* » (Conrad 1897a, p.102) rappelle cette « pitié » janséniste qui « est une habile prévoyance des malheurs où nous pouvons tomber » (Watts 1986, p.140, n.47)), ou au Nietzsche de *Der Antichrist* qui seul explique le « *we were becoming highly humanised, tender, complex, excessively decadent* » de Conrad (1897a, p.103), par ce jugement selon lequel la pitié, as « *one of the chief instruments for the advancement of décadence – [...] persuades to nothingness !* » (cité par Watts 1986, p.140, n.48)).

Dans l'entre-deux d'une navigation entre océans Indien et Atlantique, dans cet espace lui-même dédoublé, 1897 n'annonce rien de bon :

***In his collection of review articles entitled *In Peril of Change*, the liberal politician and widely read journalist Charles Masterman voiced the typical anxiety of the 1880s and 90s. He notes that beneath the surface tranquility, where ‘outwardly things seem settled and unchanged’, England stood on ‘the verge of some vast disquietude, [and] our ears might well be deafened by the noise of the crash of elements, of growing and dying worlds’. (Ash 1999, p.35)***

## 4.3 ‘Youth’

L’année suivante, et la nouvelle qui forme avec le *Nigger* un continuum, ne font guère qu’assombrir le tableau.

Par continuum, il ne faut pas entendre que la nouvelle de 1898, ‘Youth : A Narrative’, soit située dans le même entre-deux, dans cet espace couvrant l’Océan Atlantique et l’Océan Indien : tous les problèmes que rencontreront les marins de la *Judea* prennent leur source entre Newcastle-upon-Tyne et Falmouth, et ils ne développeront leurs ultimes conséquences que dans une région que les annales impériales chinoises appelaient le *Nán Yáng*<sup>175</sup>, « l’océan sud », et qui n’est autre que notre actuelle Asie du Sud-Est, dans son mode maritime<sup>176</sup>. ‘Youth’ représente donc plutôt l’ellipse des Océans Indo-Atlantique tel qu’ils apparaissent dans le *Nigger*.

Mais ce n’est pas que la nouvelle ignore ou s’oppose au roman : bien plutôt en est-elle complémentaire.

### 4.3.1 Le continuum *Nigger*-‘Youth’

‘Youth’ en effet semble reprendre où *The Nigger of the ‘Narcissus’* s’est arrêté. Le *Narcissus*, arrivé à bon port à Londres, repart vers l’Orient sous la forme de la *Judea* : sauf dans leur ultime section, leurs routes se recouvrent.

De plus, les deux navires affrontent une tempête qui les place dans des positions curieusement similaires, c’est-à-dire couchés sur le flanc : « *the gale howling above, the ship tossing about like mad on her side* » (Conrad 1898b, p.154). Cette première tempête sur la *Judea* n’aura cependant d’autre conséquence qu’un important retard (« *When we got into the dock we had lost our turn for loading, and they hauled us off a tier where we remained for a month* » (*Ibid.*)), tout comme la tempête essuyée naguère par le *Narcissus* n’avait eu d’autre conséquence que la perte de quelques biens personnels de la part des matelots : rien qui pèse bien lourd sur la suite, dans un cas comme dans l’autre.

Il est vrai que la similitude entre l’attitude de James Wait, qui passe tout le temps de

<sup>175</sup>

(*Nouveau Dictionnaire Pratique Chinois-Français*, 1996).

<sup>176</sup> Tourchon 1989, p.38. C’est sous l’empereur Yung Lo, de la dynastie Ming, que culminera la présence chinoise en Asie du Sud-Est, notamment grâce à la « protection » offerte à Malacca en 1404 (*Ibid.*, p.34).

la tourmente dans sa cabine, et celle du steward Abraham qui « *persisted in clinging to his berth* » (Conrad 1898b, p.159) lors du second grain qu'essuie la *Judea*, n'est pas totale, car si Wait s'en sort indemne, les matelots de 'Youth', « *[who] went to look for [Abraham]* », conscients que cette empathie « *was chancing death, since once out of our lashings we were as exposed as if on a raft* », le découvrent « *out of his mind ; completely and forever mad* » (*Ibid.*).

Mais le parallèle n'en demeure pas moins insistant.

### 4.3.2 De l'instabilité interne

---

C'est d'autant plus significatif que les deux textes se rejoignent aussi par leur sens général : si le *Nigger* soulignait l'importance de problèmes internes, que dire de 'Youth' ! La tempête entre « *the Tyne* » (Conrad 1898b, p.154) et Falmouth, sans que la *Judea* quitte une seule fois les eaux territoriales de la Grande-Bretagne (ni même de l'Angleterre), est la cause première d'une combustion spontanée du charbon dans les cales, laquelle se manifeste pour les rats avant même que le navire ait repris la mer (« *all the rats left the ship* », p.161). Elle fait des problèmes rencontrés une difficulté *doublement* interne : intérieure à une nation et interne au bateau.

### 4.3.3 Change of scope : d'un parti à un Empire

---

Sans doute, nous l'avons dit, le Royaume-Uni de 1897 est-il relativement apaisé, et c'est pourquoi *The Nigger of the 'Narcissus'* peut se préoccuper de questions idéologiques (internes au parti conservateur, ex-*Tory*), alors que celles-ci ne sont qu'effleurées au début de 'Youth' avec ce « *lawyer* » qui, en tant que « *fine crusted Tory* » est à la fois un « *High Churchman* » et une « *soul of honour* » (Conrad 1898b, p.151).

Mais c'est que 'Youth' ne se situe plus en 1897.

Ecrit en 1898, le texte nous renvoie avec insistance « *twenty-two years ago* » (pp.152 & 153), soit en 1876, l'année même où Victoria est consacrée *Empress of India*<sup>177</sup>.

En un sens, c'est aussi une année calme. Mais avec le recul, ce calme à « l'intérieur » de l'Empire britannique ne peut que sembler précaire, puisque l'année suivante est une des plus « actives », et parfois des plus troublées, du ministère de Benjamin Disraeli.

<sup>177</sup> Le narrateur Marlow ne peut pas être né la même année que Conrad : il faudrait pour cela se situer en 1877, puisque Marlow alors serait aussi « *just twenty* » (Conrad 1898b, p.152). Mais on ne voit pas par quel arbitraire on décompterait alors de 1899 (1877 + 22) : Conrad, qui dit avoir fini 'Youth' dans une lettre datée du 3 juin 1898 (Conrad 1898f, p.63), n'a pas un instant envisagé de remettre sa publication à l'année suivante, puisque dès le 11 juin il remercie William Blackwood pour l'avance que celui-ci lui a versé sur la parution de la nouvelle dans son *Blackwood's Edinburgh Magazine* (le 'Maga') (Conrad 1898g, p.67). Or, si aucun millésime n'est spécifié, c'est qu'il nous incombe de compter de l'année courante : la fonction de l'auditoire de Marlow, décrit au début, et de ce « *I* » qui ne pèse en rien sur la suite du récit (Conrad 1898b, p.151), est, outre de distancier la voix de Marlow, d'ancrer sa narration dans la contemporanéité. Il faut donc admettre que Marlow est né en 1856, et que 'Youth' se situe bien en 1876.

C'est en 1877 en effet que celui-ci annexe le Transvaal, en Afrique du Sud.

Mais c'est en 1877 aussi que la Russie déclare la guerre à la « Turquie », c'est-à-dire à l'Empire ottoman, dérangeant en cela bien des rivaux européens, y compris le Royaume-Uni. Cela les dérange tant que le Congrès de Berlin l'année suivante obtiendra des concessions de la part des Russes, notamment sous la pression du premier ministre britannique.

Enfin, le Soudan de 1877 est aussi un sujet de préoccupation outre-Manche. Il faudra un Charles George Gordon pour rassurer la Couronne : c'est lui en effet qui gouvernera le Soudan égyptien de 1877 à 1880.

On le voit, l'année 1877 décidément est celle de tous les « *concerns* » pour la patrie adoptive de Conrad. Or, l'un au moins de ces événements majeurs pour la politique « impérialiste » britannique apparaît en filigrane dans 'Youth'. Que nous sont en effet les lectures de Marlow, sinon un repère historique ? N'est-il pas étrange que ce narrateur passe cinq lignes à commenter Carlyle et Burnaby ?

Il est vrai qu'une lecture du *Sartor Resartus* pendant une vérification vestimentaire menée par la femme du capitaine (« *She overhauled my outfit for me* » (Conrad 1898b, p.154)) est de l'ordre de l'humour de potache, puisque le sous-titre de l'ouvrage de Thomas Carlyle (*Le Tailleur reprisé*) est *La Philosophie du vêtement* (Thomas 1985, p.1252).

Mais que dire de la lecture du *Ride to Khiva* ? L'ouvrage du « *soldier* » Frederick Gustavus Burnaby (Conrad 1898b, p.154) n'est plus guère en rapport avec le geste généreux de Mrs Beard reprisant les chaussettes de Marlow !

Bien plutôt la référence fonctionne-t-elle comme un *terminus a quo* pour la diégèse : publiée en 1875, la *Chevauchée vers Khiva* situe indirectement 'Youth' dans les années qui suivent, et pourquoi pas l'année même où Jules Verne, connu pour souvent « revoir » les œuvres des autres, raconte une histoire similaire dans son *Michel Strogoff* (Verne 1876) ?

Mais Burnaby, qui « participa à l'expédition Gordon au Soudan jusqu'à Khartoum » (Thomas 1985, p.1252), fait aussi le lien avec l'un de ces pays dont l'Angleterre se soucie en 1877.

De plus, l'attitude des Russes en Turquie en 1877 n'est pas sans rappeler celle qu'ils ont adoptée en Tartarie du temps de Burnaby, et qu'ils adoptent encore en Mandchourie en 1898 : attitude dont Conrad se préoccupe dès avril, c'est-à-dire avant d'achever 'Youth'.

C'est dans une lettre à Spiridion Kliszczewski datée du « 12<sup>th</sup> April » en effet qu'il apostrophe ainsi son correspondant : « *What do you think of foreign affairs ?* » (Conrad 1898e, p.54), parce que, pour sa part, Conrad est « *simply sick to see the blind and timid bungling of the men at the head of affairs* ». Mais précisément : ce qui le rend tellement « malade » est l'attitude du premier ministre en poste, le Marquess of Salisbury, qui, en tant que *Foreign Secretary*, « *tried to improve relations with Russia just when that country was consolidating its hold over Port Arthur in Manchuria* » (Karl & Davis 1986, p.55, n.1).

Conrad commente :

***This is this country's very last chance to assert itself in the face of Russia and indeed of the whole Europe. I am convinced that at this moment all the chances would be in favour of England and after a first success there would be no lack of friends and allies. But there ! What's the use of talking ; I am not foreign minister. (Conrad 1898e, p.54-55)***

Et Lord Salisbury n'est pas Burnaby : ce dernier a entrepris sa chevauchée vers Khiva, « à travers la Tartarie, après qu'il eut appris que le gouvernement russe avait interdit l'accès à l'Asie Centrale aux voyageurs européens » (Thomas 1985, p.1252). Le marquis au contraire ne bouge pas quand les Russes prétendent se rendre maîtres de la Mandchourie : il reviendra aux Japonais de les en déloger, mais ce sera en 1904-1905.

Enfin, si la guerre des Boers n'a pas commencé au moment où paraît 'Youth', un esprit aussi politiquement tendu que celui de Conrad ne pouvait manquer d'en détecter les signes avant-coureurs. A l'annexion du Transvaal en 1877 allait en effet répondre une guerre qui s'étirera de 1899 à 1902, et à laquelle l'écrivain ne cessera de faire allusion dans sa correspondance à partir d'octobre 1899 (Conrad 1899g, p.206-207).

C'est dire si 1898 ressemble à 1876 : rien ne se déclare encore franchement, mais l'ambiance générale invite à un pessimisme que d'autres événements, comme cette guerre hispano-américaine qui commence les 24 et 25 avril 1898 (et qui se traduira par un changement de domination sur Cuba, Porto Rico, les Philippines et Guam), ne peuvent que renforcer.

C'est pourquoi Conrad semble écrire et publier sa nouvelle d'urgence. Sans doute la multiplication des signes de tension internationale l'alerte-t-elle d'autant plus que se devinent dans le milieu politique britannique des dissensions internes qui risquent de faire perdre au Royaume-Uni la capacité de surmonter victorieusement les épreuves qui l'attendent. Une voix, souvent audible chez l'exilé polonais que demeure Conrad, bien qu'elle soit parfois assourdie, reprend alors en lui de la vigueur et enrichit d'harmoniques géopolitiques le son rendu par sa fiction.

Ainsi reviennent en mémoire quelques faits historiques, avec lesquels la nouvelle de 1898 entre en « relation dialogique ». Par exemple, il est connu qu'aucun bâtiment (de guerre) britannique n'a jamais pu « atteindre » la Thaïlande, qui est toujours restée indépendante : la *Judea* comme les autres échoue à l'approcher<sup>178</sup>. Aucun bâtiment britannique non plus n'a jamais pu reprendre Java aux Néerlandais : les marins de la *Judea* peuvent sans doute espérer y trouver refuge, certainement pas y faire une arrivée triomphale. Le Royaume-Uni ne colonise pas toujours tout ce qu'il voudrait. Le ferait-il qu'il faudrait malgré tout se garder du triomphalisme, et éviter que l'Empire britannique de 1898 ne subisse le sort de la Judée, la *Judea*<sup>179</sup>, qui, après le règne de « *Solomon the Jew* » (Conrad 1898b, p.162), s'est fragmentée entre Israël et Judah.

Non, certes, que les craintes fussent vraiment fondées sur des échecs patents. Mais « *the danger to the Empire* » se profile néanmoins aux yeux de Conrad sous la forme

<sup>178</sup> Bangkok pour Conrad reste « *the Oriental capital which had as yet suffered no white conqueror* » (Conrad 1916a, p.243).

<sup>179</sup> Le passage du *Palestine* à la *Judea* n'est pas un simple clin d'œil de la fiction à la biographie! (Sur les bateaux effectivement connus de Conrad, cf Annexe A)

d'une « *conspiracy (to oust the Briton) [which] is ready to be hatched* », non seulement en Afrique du Sud, mais aussi « *in other regions* » (Conrad 1899h, p.211).

#### 4.3.4 Le feu sur l'eau

Serait-il possible de voir un renchérissement sur ces annonces alarmistes dans la façon qu'a Conrad de traiter les éléments naturels au long de sa nouvelle ?

Depuis Gaston Bachelard il est d'usage de mêler à l'étude de textes des remarques sur les quatre éléments de la philosophie platonicienne : l'air, le feu, l'eau et la terre. Aussi Claude Noël Thomas élabore-t-il sur ces thèmes dans sa 'Notice' sur 'Jeunesse' :

***L'eau dans 'Jeunesse' s'oppose et s'unit au feu, mais le feu de la Judée est finalement absorbé par les ténèbres aquatiques. Une tradition africaine peule attribue au feu une origine terrestre et une destinée céleste, puisqu'il s'élève dans les airs, tandis que l'eau est d'origine céleste et de destinée terrestre, puisqu'elle tombe en pluie. (Thomas 1985, p.1244)***

Mais c'est là la limite des commentaires de ce type : on y passe d'une banalité (« l'eau dans 'Jeunesse' s'oppose et s'unit au feu... ») à une « trouvaille » dont on ne voit guère la pertinence (on ne s'attendait guère de voir les Peuls en cette affaire !). De plus, dans une telle approche, les éléments sont étudiés pour eux-mêmes. Certes, leurs « unions » et leurs « oppositions » sont aussi mentionnées, comme dans les croyances animistes ; mais jamais ne sont prises en considération leurs *positions relatives*. Enfin, à réduire avec Platon leur nombre à quatre, on ne sera jamais frappé de l'absence du cinquième.

Puisqu'Asie il y a dans 'Youth', mieux vaudrait pourtant ne pas ignorer la philosophie *asiatique* (d'origine chinoise) des cinq éléments.

Celle-ci est assez proche de la conception platonicienne : on y retrouve le feu, la terre, l'eau, et même l'air, puisque le bois chinois est associé au vent. La différence entre la Chine et la Grèce, c'est la prise en compte dans l'Empire du Milieu d'un élément supplémentaire : le métal.

Or, s'il n'apparaît pas dans 'Youth', la nouvelle cependant *insiste* sur son absence : « *[The Judea] was all rust* » (le fer en est donc effacé par oxydation) et on ne trouve pas « *a bit of brass about her* » (Conrad 1898b, p.153), les loquets des portes étant eux-mêmes en bois. Mais nier son existence, c'est malgré tout le nommer, c'est-à-dire obliger tout lecteur à le prendre en compte, précisément en tant qu'élément protecteur manquant, celui qui aurait peut-être limité les dégâts causés par un incendie. Celui à tout le moins dont l'absence est *digne* d'être notée.

Indirectement donc, Conrad dépasse déjà ainsi le cadre trop strictement européen d'une philosophie des éléments naturels. Mais il va plus loin : il emprunte à l'Asie, non seulement son métal, mais sa théorie des *relations* entre éléments. Nommément, si Conrad utilise le Feu et l'Eau dans 'Youth', il les situe aussi *spatialement* l'un par rapport à l'autre.

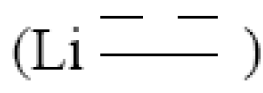
En cela toutefois, il n'est pas vraiment novateur : la littérature fin de XIX<sup>e</sup> siècle joue volontiers avec l'image du feu *sur* l'eau. Victor Hugo le fait déjà dans *Napoléon-le-Petit* en montrant un peuple inconscient campant sur les eaux gelées de la Neva : « on allume du

feu sur cette eau » (Hugo 1853, p.422a)<sup>180</sup> ; et Paul Claudel le fait encore, quoique plus discrètement, en 1906, quand ses colons Ysé, Mesa et Amalric, assiégés par les Boxers chinois révoltés, parlent d'abord du soleil qui se couche puis de l'incendie du club, c'est-à-dire du Feu sous ses deux formes les plus courantes, avant de s'attacher aux liquides (sang, lait, latex), c'est-à-dire à une Eau métonymique (Claudel 1906, acte III, p.1033).

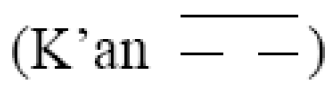
Si bien qu'en 1898, c'est Conrad qui reprend cette image, avec sa *Judea* qui n'en finit pas de se consumer *sur* les océans (ce qui est par ailleurs l'essence même des bateaux à vapeur : « *Now the travelling multitudes are taken to their destination because of the invariable resistance of water to the screwing motion of the propeller, with which fire (that other element) has a lot to do* » (Conrad, 'Ocean Travel', 1923b, p.35)).

Cependant, si l'image a tant inspiré les écrivains occidentaux, c'est d'abord parce qu'elle prend en Chine, et plus précisément dans son plus ancien livre, le *Yi-King*, un sens très précis.

Est-ce un hasard en effet si l'hexagramme 64 de ce vénérable ouvrage place lui aussi le feu



sur l'eau



? Est-ce un hasard s'il signifie « Avant l'accomplissement », c'est-à-dire « une époque où c'est tout d'abord le désordre qui prévaut » (*Yi-King*, p.793-794) avant que ne s'instaure un ordre nouveau, pendant ce « temps où le passage du désordre à l'ordre n'est pas encore accompli » (*Yi-King*, p.290), mais s'annonce par l'existence même du désordre ?

Quoi qu'il en soit, Hugo comme Claudel insistent bien tous les deux sur le désordre (causé par la petitesse d'un Louis Bonaparte se prenant pour Napoléon pour l'un, par les révoltes contre les colons pour l'autre) qui précède un ordre nouveau (le retour à la République pour l'un<sup>181</sup>, ou l'indépendance de la Chine pour l'autre).

Certes, Victor Hugo connaissait au moins de la Chine le style d'ameublement qui lui

<sup>180</sup> « Nous sommes en Russie. La Neva est prise. On bâtit des maisons dessus ; de lourds chariots lui marchent sur le dos. Ce n'est plus de l'eau, c'est de la roche. Les passants vont et viennent sur ce marbre qui a été un fleuve. On improvise une ville, on trace des rues, on ouvre des boutiques, on vend, on achète, on boit, on mange, on dort ; on allume du feu sur cette eau. On peut tout se permettre. Ne craignez rien, faites ce qu'il vous plaira, riez, dansez, c'est plus solide que la terre ferme. Vraiment cela sonne sous le pied comme du granit. Vive l'hiver ! vive la glace ! en voilà pour l'éternité ! Et regardez le ciel, est-il jour ? est-il nuit ? Une lueur blafarde et blême se traîne sur la neige ; on dirait que le soleil meurt. » (Livre 1, 'L'Homme', II, 'On se réveillera').

<sup>181</sup> Le passage cité de *Napoléon-le-Petit* s'achève ainsi : « [On dirait que le soleil meurt.] Non, tu ne meurs pas, liberté ! Un de ces jours, au moment où on s'y attendra le moins, à l'heure même où l'on t'aura le plus profondément oubliée, tu te lèveras ! ».



servira à décorer sa maison d'exil, justement sous Napoléon III ; et Claudel, l'ex-consul en Chine, a adapté en français les textes de Mong Hao-jan, poète chinois du VIII<sup>e</sup> siècle (689-740). Ce sont là les signes d'une sinophilie qui resterait à établir chez Conrad.

Mais enfin, son jeu sur les éléments, même s'il lui est plus inspiré, par-delà l'anecdote personnelle, d'Hugo que de Confucius, ne contredit en rien, c'est le moins que l'on puisse en dire, le sens historique de sa nouvelle.

#### 4.3.5 Piètres sémiologues

---

L'Angleterre donc serait en danger, comme l'est la *Judea*. A qui la faute ?

Nul doute que la nouvelle montre du doigt les lacunes des officiers du bord. On peut bien sûr blâmer le capitaine lui-même :

***Old Beard has none of the dignity or self-command that one expects from a skipper; when the Judea is damaged by a collision in the dock Beard's immediate – and highly unprofessional – concern is for his wife's safety. He gets her into the ship's boat which has no oars and a loose painter (further signs, I take it, of Beard slack seamanship). (Batchelor 1994, p.76-77)***

Mais l'équipage pardonne aisément ces petits (?) travers.

Ce qui semble plus grave est l'incapacité, de quelque officier ou matelot que ce soit, d'anticiper un problème dont les signes se font pourtant clairs avant même le départ de Falmouth.

Cela commence par un constat : le charbon de la cale est mouillé. Non pas mouillé dans le sens d'humide, mais dans le sens de noyé :

***We pumped all the four hours. We pumped all night, all day, all the week – watch and watch. She was working herself loose, and leaked badly – not enough to drown us at once, but enough to kill us with the work at the pumps. (Conrad 1898b, p.157)***

On ne saurait insister davantage : tout l'équipage sait que le charbon est détrem pé. Mais il ne s'inquiète pas des conséquences, bien qu'il ait les connaissances suffisantes et pourrait les anticiper, car lorsqu'enfin Marlow en vient à la conclusion que « *the cargo was on fire* » (Conrad 1898b, p.163), il n'hésite pas une seconde sur les causes de l'incident :

***You see it was to be expected, for though the coal was of a safe kind, that cargo had been so handled, so broken up with handling, that it looked more like smithy coal than anything else. Then it had been wetted – more than once. It rained all the time we were taking it back from the hulk, and now with this long passage it got heated, and there was another case of spontaneous combustion. (Ibid.)***

« *There was another case* » laisse entendre que ces combustions spontanées ne sont pas rares, et qu'en tout cas Marlow en a entendu parler auparavant.

L'encyclopédie du marin aurait donc dû suffire déjà à ce stade pour donner au signifiant */wet-coal/* un signifié « danger de combustion ». Mais curieusement, personne ne songe à s'y référer.

C'est encore plus surprenant, et coupable, lorsque « *all the rats left the ship* »

(Conrad 1898b, p.161). Car cette fois, « l'encyclopédie » est consultée. Mahon rappelle qu'elle mentionne « *the intelligence of rats* », qu'elle leur fait la réputation de savoir « *what is safe or what is good for them* » (*Ibid.*) : les rats quittent le navire quand celui-ci est perdu.

Mais au lieu de donner au signifiant */rats-leaving-the-ship/* le signifié que lui reconnaît l'encyclopédie : « navire en détresse », Mahon préfère croire que « *the ship was made seaworthy* » et que les rats sont des « *fools* ». Verdict avec lequel Marlow tombe d'accord : « *After some talk we agreed that the wisdom of rats had been grossly overrated* » (Conrad 1898b, p.161).

Autrement dit, qu'ils observent la cargaison ou les mouvements des rats, les marins refusent d'y lire des signes à interpréter.

Ce serait là un cas supplémentaire d'a-sémiosis, s'ils n'interprétaient jamais rien. Mais il leur arrive aussi d'interpréter « à vide », c'est-à-dire de supposer un signifié même quand il n'y a pas de signifiant.

C'est ainsi que Mahon prophétise que l'aventure « *would end badly* » (Conrad 1898b, p.160), alors qu'il n'a pour indice que la visite de l'armateur. De même, le « *boat-man* » dit à Marlow que la *Judea* « *will never get to Bangkok* », sans indice du tout cette fois, ce qui n'empêche pas le narrateur de frissonner : « *'That's all you know about it', I said scornfully – but I didn't like that prophecy at all* » (*Ibid.*, p.161).

C'est donc une *séparation* entre signifiants et signifiés qu'opèrent constamment les marins de la *Judea*, des officiers aux matelots : sans signifiants, ils développent des signifiés prophétiques ; face aux faits, ils oublient de les voir comme signifiants et de leur attribuer le signifié que leur encyclopédie atteste pourtant. Ils sont donc tous coupables de *dislocation sémiosique*. Si bien qu'une odeur persistante de « *paraffin-lamps* » même ne conduit qu'à cette plaisanterie : « *'Funny smell, sir', I answered negligently. 'It's good for the health they say', and walked aft* » (Conrad 1898b, p.162-163).

Or, c'est aussi par dislocation sémiosique que la lourde responsabilité qu'ils portent tous passe inaperçue de ces hommes : c'est grâce au signifié « destin », sans signifiant aucun pour l'appuyer, qu'ils peuvent arriver au bout de leur mésaventure sans s'être une seule fois interrogés sur le fait qu'ils ont été tout du long incompetents. Le signifiant */ignorance-de-la-cargaison-des-rats-et-des-odeurs/* devrait s'interpréter comme « faute professionnelle ». Marlow préfère parler de « *that ship doomed to arrive nowhere* » (Conrad 1898b, p.169).

#### 4.3.6 En mal d'émergence.

---

Du point de vue sémiosique donc, Marlow n'évolue pas le moins du monde : sémio-dislocateur il était lors de son embarquement sur la *Judea*, sémio-dislocateur il reste quand le bateau coule sous ses yeux quelque part dans le *Nán Yáng*. On ne peut guère parler ici d'émergence individuelle. Les raisons qui permettraient de comprendre que « *the young Marlow undergoes a rite of passage from which he emerges a more self-possessed and fully-formed person than he was at the narrative's beginning* » (Batchelor 1994, p.77), nous échappent.

Comme nous échappent les raisons qui conduisent à cette surprenante affirmation : « *The 'meaning' of 'Youth' does not have to be worked for.* » (*Ibid.*)

Hypothèse de travail étonnante, car le sens *historique* du texte n'est pas si apparent qu'il n'ait fallu le « creuser » quelque peu.

Or, l'histoire britannique est elle-même assez « non-émergente » dans la période 1876-1897 qui s'étend d'un couronnement à un jubilé : une fois Victoria promue *Empress of India*, l'Empire flotte bon gré mal gré, parfois battu par les flots, mais surnageant toujours.

De l'auto-complaisance en 1898 pourrait cependant résulter quelque désastre : ne pas lire à temps les signes de « points chauds » menaçant l'Empire, oublier les leçons que l'encyclopédie du passé a enregistrées, serait aussi fautif que d'en appeler ou de s'en remettre au destin. L'Angleterre de 1898 ne peut tolérer la dislocation sémiosique politique d'un Lord Salisbury, lui qui n'interprète pas les signes pourtant affichés par les Russes en Mandchourie, et croit encore pouvoir opérer un rapprochement avec eux : la non-émergence britannique pendant deux décennies ne veut pas dire que rien n'émergera plus jamais, que la paix pourra toujours se maintenir, que le temps s'est arrêté.

#### 4.3.7 Homéostasie

---

Le temps s'est peut-être ralenti pendant la période faste de 1876 à 1897. Mais aussi ralenti, aussi statique, soit-il, il ne s'en écoule pas moins : le verre, que sa viscosité extrême fait paraître solide, demeure malgré tout un liquide. Les délais n'annulent pas l'issue : tôt ou tard « *a stealthy Nemesis* » qui jusque-là « *lies in wait* », « *pursues, overtakes so many of the conquering race, who are proud of their wisdom, of their knowledge, of their strength* » (Conrad 1898b, p.180).

Le temps rattrape les conquérants s'ils n'y prennent garde.

Et pourtant, Conrad ne se fait pas faute de retarder l'issue négative à bord de la *Judea* !

C'est le chargement du charbon lui-même qui se fait d'abord attendre. Non seulement le trajet de Londres à Newcastle se fait en seize jours à cause d'un coup de vent (« *We took sixteen days in all to get from London to the Tyne !* » (Conrad 1898b, p.154)), mais « *when we got into the dock we had lost our turn for loading, and they hauled us off to a tier where we remained for a month* » (*Ibid.*).

Ensuite, une fois chargé (« *They loaded us at last* » (*Ibid.*)), la *Judea* entre en collision avec un steamer, ce qui endommage le voilier : « *It wasn't much, but it delayed us three weeks* » (*Ibid.*, p.156). Si bien que « *when we made that start for Bangkok we had been already three months out of London* », alors que « *we had expected to be a fortnight or so – at the outside* » (*Ibid.*). Le retard en lui-même se monte donc à deux mois et demi : au lieu d'appareiller en « *October* » (p.153), « *it was January* » (p.156).

Et voilà qu'un deuxième grain s'abat sur la *Judea* en plein Atlantique, ce qui l'oblige à faire demi-tour et à revenir sur Falmouth.

Obligés de pomper sans cesse, les marins en pleine tempête bien sûr voient le temps s'allonger : « *it seemed to last for months, for years, for all eternity* » (p.157). C'est-à-dire qu'à l'inverse de ce que répète le cliché littéraire, ce n'est pas la contemplation (*Schauen*) qui leur fait perdre la notion du temps (« *verlor ich die Zeit* », dirait Stefan Zweig (Zweig 1922, p.24)) : c'est le surmenage : « *we forgot the day of the week, the name of the month, what year it was* » (Conrad 1898b, p.157).

Il va de soi que dans un temps aussi dilué, la compréhension des événements ne peut être que retardée aussi : que le narrateur « *felt something hard floating on deck strike the calf of my leg* » sans saisir de quoi il s'agit, et mette six lignes à identifier « *a saucepan* », pour n'en conclure quelque chose à propos de la destruction des cuisines que trois lignes plus tard (Conrad 1898b, p.158), n'est pas qu'une occurrence anecdotique du prétendu « *delayed decoding* » conradien. Toute la nouvelle étant infiltrée de cette particularité que « *there were delays* » (p.159), ces derniers prennent toutes les formes connues.

Bien entendu, les délais majeurs sont dus aux avaries : la *Judea* finit par faire partie du paysage de Falmouth, parce que le navire « *has been here six months – put back three times* » (p.160).

Mais, même remise en état et « *seaworthy* », elle n'avance plus guère : « *mostly we strolled on at the rate of three miles an hour* » ; « *she lumbered on through an interminable procession of days* » (p.162).

C'est dans cet enlèvement général que s'incrivent des passages comme la décomposition d'un mouvement qui commence par l'impression que le « *carpenter* » « *was trying to tilt the bench* » où Marlow s'est assis (p.165) et ne s'achève que douze lignes plus bas par : « *I am falling into the after-hatch* » (p.166). Il ne s'agit donc pas d'un simple jeu poético-humoristique, mais d'un élément d'un système cohérent.

Un système où le temps s'englué tellement qu'on peut le croire parfois cristallisé, comme à Falmouth, de même que le feu à certains moments s'assoupit tellement qu'on peut le croire éteint : « *In two days there was no smoke at all* » (Conrad 1898b, p.165).

Or, cette *homéostasie*<sup>182</sup> repose avant tout sur une « *delusion* » (Conrad 1898b, p.165), comme l'extinction d'un feu qui ne fume plus : le temps comme l'incendie prendront par surprise tous ceux qui sont « *on the broad grin* » (*Ibid.*), car la flamme ne meurt que quand l'explosion couve. Que trente pages s'écoulent entre le moment où le feu est mis aux poudres de charbon, faisant fuir les rats, et celui où la cale saute n'y change rien.

#### 4.3.8 Désirs & réalités

---

Qualifier d'*homéostatique* le chronotope de 'Youth' se justifie donc. Mais il faut alors aussi prêter l'oreille aux résonances de ce concept d'homéostasie et s'assurer qu'aucun contresens potentiel ne compromet son emploi ici. En particulier : peut-on lire la nouvelle en gardant à l'esprit que « le principe du plaisir est [lui aussi] principe d'homéostasie »

---

<sup>182</sup> « Homéostasie, comme fonction d'un système entretenant son propre équilibre » (Lacan 1953, p.315).

(Lacan 1964, p.39) ?

La question n'est pas oiseuse si, au principe du plaisir, on oppose le désir :

***Le désir, lui, trouve son cerne, son rapport fixé, sa limite, et c'est dans le rapport à cette limite qu'il se soutient comme tel, franchissant le seuil imposé par le principe du plaisir. (Lacan 1964, p.39)***

Car que font les marins du *Judea*, sinon constamment manquer l'acte qu'imposerait leur désir conscient d'acheminer le charbon à bon port, pour mieux s'installer dans le *statu quo*, « au seuil le plus bas de la tension dont il[s] vivote[nt] » (Lacan 1963, p.251) ?

Certes, un coup de vent dès « *Yarmouth Roads* » (Conrad 1898b, p.153) suppose l'intervention de cette fatalité qui a de tout temps innocenté tous les marins, en les plaçant en difficulté « *not from any fault of yours* » (*Ibid.*, p.152). Le problème, c'est que ce coup de vent qui fait dire à Marlow « *we were flying light* » (*Ibid.*, p.153), ne suffit pas à expliquer un *retard*. Encore faut-il que le *Judea* se retrouve « *tossing like mad on her side* » (p.154) parce que « *on the second night, she shifted her ballast into the lee bow* » (p.153). Or, le choix et l'arrimage d'une cargaison, fût-elle un ballast, relève directement de la responsabilité des officiers du bord, sinon du capitaine lui-même : un mauvais ballast est la *faute* de quelqu'un.

Ce n'est pas, bien entendu, que le *Judea* soit victime d'un sortilège qui retournerait le dicton « l'abîme appelle l'abîme » en un burlesque « le sable appelle le sable » : par quelle figure de style le sable du ballast appellerait-il le (banc de) sable de « *Dogger Bank* » (p.153) sur lequel le bateau manque de s'échouer ? Non : il s'agit ici plus prosaïquement d'un de ces problèmes d'équilibre sur lesquels Conrad reviendra dans *The Mirror of the Sea*. Le ballast, certes, est indispensable : « *It is strictly true that most ships will sail without ballast for some little time before they turn turtle upon the crew* » (Conrad 1906a, p.46). Mais justement : de ce contrepois dépend tout le comportement du bateau. C'est un fait tellement établi qu'il y a eu par le passé des « *law cases where verdicts turned upon a point of stowage* » (Conrad 1906a, p.47). Le capitaine Korzeniowski lui-même a pu mesurer combien l'arrimage, c'est-à-dire la répartition des charges, était un problème subtil :

***By my system of loading [the ship] had been made much too stable. Neither before or since have I felt a ship roll so abruptly, so violently, so heavily. Once she began, you felt she would never stop, and this hopeless sensation, characterizing the motion of ships whose centre of gravity is brought down too low in loading, made everyone on board weary of keeping on his feet. (Conrad 1906a, p.53)***

Mais si la méconnaissance de lois physiques élémentaires, ou des caractéristiques d'un navire, peut altérer autant le comportement d'un voilier, alors le pilote Jermyn, « *[who] mistrusted my youth, my common-sense, and my seamanship* » (Conrad 1898b, p.153), n'a pas tort : « *I dare say he was right. It seems to me I knew very little then* » (*Ibid.*). Car le problème du *Judea* en route pour le Tyne, c'est précisément son roulis excessif qui fait glisser son ballast d'un seul côté : ce bateau aussi « *roll[ed] abruptly* ». D'où viendrait donc la rancune tenace de Marlow (« *I cherish a hate for that Jermyn to this day* » (p.153)), sinon de ce que le pilote justement tient pour acquise la « *faute* » que Marlow cherche à refouler par des dénégations répétées ?

On ne compte plus en effet les occurrences de cette *Verneinung* qui pousse Marlow à fuir la notion même de responsabilité. Cela commence par le « *not from any fault of yours* » déjà cité (p.152) ; cela se décline en insinuations malveillantes sur le second (« *there was something wrong with his luck* » (p.152)) ou sur le capitaine (« *He could just write a kind of sketchy hand* » (*Ibid.*)), défauts dont l'éventuelle implication sur la compétence de ces deux hommes est elle-même aussitôt déniée (« *Both were thorough good seamen of course* » (*Ibid.*)) ; cela culmine en régression patente : « *between those two old chaps I felt like a small boy between two grandfathers* » (*Ibid.*). Marlow ne cesse donc de répéter : « *personne n'est responsable des accidents du Judea, et surtout pas moi* ».

Une telle rhétorique défensive, déployée dès le départ, avant même que le premier grain soit essuyé, en dit long sur la double voix marlovienne : la voix audible, martelant la bonne volonté de l'équipage, a bien du mal à couvrir l'autre, qui murmure la culpabilité de tous.

Car se laisser dérouter par une tempête, passe encore. Mais comment justifier l'accident avec le *steamer* à la sortie du port ? La responsabilité de Marlow cette fois est directe : « *I watched the procession of head-lights* » (Conrad 1898b, p.155) ; et malgré cela, le narrateur ne voit pas à temps parmi ces lumières celle qui importe : « *The fore-end of a steamer loomed up close* » (*Ibid.*). Du moins ne prend-il pas immédiatement la décision d'arrêter d'urgence son voilier. Au lieu de crier l'ordre qui s'impose, il en appelle au capitaine : « *Come up, quick !* » (*Ibid.*), comme s'il songeait plus à éviter de prendre une initiative manifeste qu'à parer au plus pressé.

Le capitaine pourtant laisse toute l'initiative à ses officiers, car le plus pressé pour lui, c'est de gagner le canot et de s'éloigner avec sa femme. Cette désertion est minimisée par tous ensuite, et pourtant elle appelle quelques remarques :

Le « saut » du capitaine hors du *Judea* ne s'explique que s'il a cru son navire perdu. 1. A quoi bon en effet « sauver » sa femme si la coque du voilier doit seulement être éraflée ? Le capitaine « *understood at once what was the matter* » (p.155), et a craint que son bateau sombre. Mais justement : il abandonne son poste au moment même où il devrait s'y tenir le plus fermement. On sait les conséquences qu'un « saut » de même nature aura pour Jim, d'autant plus que le *Patna* ne sombrera pas. Le *Judea* ne coule pas non plus, son capitaine a failli au code... mais nul ne s'en offusque.

Si le capitaine a le temps, après avoir entendu Marlow lui crier « *Come up* », 2. d'accomplir tous les gestes qui sont censés sauver sa femme (« *he [...] caught up his wife, ran on deck, and across, and down into our boat, which was fast to the ladder* » (p.155)), il aurait probablement eu le temps aussi de crier l'ordre qu'on attend de lui : « *Stop her, sir* » (*Ibid.*). Mais qu'on puisse sauver sa femme par le fait même qu'on sauve le navire n'a apparemment pas traversé l'esprit du seul maître à bord après Dieu. On pourrait reprocher au capitaine son aveuglement, voire l'inadaptation de sa conduite, trop galante et « chevaleresque » pour qui doit être un marin avant tout : on ne sache pas qu'en cas de naufrage il convienne de crier « le capitaine et sa femme d'abord ! ». Tout le monde cependant à bord ferme les yeux avec indulgence : « *Not bad for a sixty-year old. Just imagine that old fellow saving heroically in his arms that*

old woman – the woman of his life » (Conrad 1898b, p.155-156).

Ainsi donc, un lieutenant laisse l'initiative du seul ordre qui importe à son capitaine, lequel en laisse l'initiative à son lieutenant, chacun fuyant ses responsabilités au mépris du code... et tous se retrouvent d'accord. L'acte manqué du choc contre le *steamer* ne réveille aucune conscience. Le capitaine entrevoit bien son propre défaut de *seamanship* (« *A sailor has no business with a wife* » (p.156)), il voit combien son comportement fut déplacé (« *There I was, out of the ship* » (*Ibid.*)), mais c'est pour minimiser la faute sous prétexte de conséquences mineures : « *Well, no harm done this time* » (*Ibid.*). Quelque chose surnage (« *this time* ») qui avertit que la même faute pourrait être autrement désastreuse *une autre fois*, mais Marlow est là pour effacer ces dernières traces de culpabilité : au *peccavi nimis omissione*, à la faute par omission, le narrateur préfère mentionner un insouciant « *It wasn't much* » (*Ibid.*).

La mauvaise foi des officiers du bord est telle, que la moindre « *gale* » (p.156) rencontrée en route prend des proportions démesurées. Alors que le premier grain au sortir de *Yarmouth Roads* pouvait encore être décrit en deux lignes <sup>183</sup>, Marlow n'a plus assez de superlatifs pour grossir celui que le *Judea* essuie « *three hundred miles or so to the westward of the Lizards* » (p.156) : il en est réduit à un usage intensif de l'anaphore.

***In two days it blew a gale. The Judea, hove to, wallowed on the Atlantic like an old candle-box. It blew day after day : it blew spite, without interval, without mercy, without rest. The world was nothing but an immensity of great foaming waves rushing at us, under a sky low enough to touch with the hand and dirty like a smoked ceiling. In the stormy space surrounding us there was as much flying spray as air. Day after day and night after night there was nothing round the ship but the howl of the wind, the tumult of the sea, the noise of water pouring over the deck. There was no rest for her and no rest for us. She tossed, she pitched, she stood on her head, she sat on her tail, she rolled, she groaned, and we had to hold on while on deck and cling to our bunks when below, in a constant effort of body and worry of mind. (Conrad 1898b, pp.156-157)***

Rien en somme que ne résume parfaitement l'expression « coup de vent », en trois mots au lieu d'onze lignes. Marlow force tellement la note qu'il fait retomber son récit dans les clichés millénaires, dans un chronotope constricteur classique, avec son rétrécissement de l'espace (« *a sky low enough to touch with the hand* ») et son accélération du temps (« *There was no rest for her and no rest for us* ») pendant une tempête. Un chronotope ponctuel en si patente contradiction avec l'homéostasie générale de la nouvelle, qu'il donne au « message » marlovien une fonction plus « émotive », ou « conative », que « référentielle » (selon la terminologie de Roman Jakobson). En effet, que Marlow s'adresse à lui-même pour mieux se convaincre, ou cherche à en imposer à ses auditeurs, la voix rhétorique de ce narrateur en mal d'hyperbole sonne faux.

Bien sûr, la tempête s'aggrave de fuites dans ce navire qui prend l'eau de toutes parts. Bien sûr, les pompes doivent toutes être activées, et « *We pumped all the four hours. We pumped all night, all day, all the week – watch and watch* » (p. 157). Mais

<sup>183</sup> « *It was wind, lightning, sleet, snow, and a terrific sea. We were flying light, and you may imagine how bad it was when I tell you we had smashed bulwarks and a flooded deck* » (Conrad 1898b, p.153). Le reste est consacré seulement au problème du ballast.

l'usage anaphorique du « *all* » de « *watch* » et de « *We pumped* » dans cette description ramène à la rhétorique déjà utilisée pour le grain lui-même, et ne sonne donc pas plus juste : Marlow est bien obligé d'avouer que, si le bateau « *leaked badly* », c'est néanmoins « *not enough to drown us at once* » (p.157).

Si bien que, lorsqu'enfin « *[the gale] eased before morning, and the next day the sky cleared* » (p.159), le *Judea* est suffisamment endommagé pour chercher à gagner un port au plus vite, mais après plus d'une semaine de navigation au-delà des « *three hundred miles or so to the westward of the Lizards* » (p.156), un dock breton aurait aussi bien fait l'affaire. La nécessité d'un *retour* à Falmouth (« *to put back* » (p.159)) ne semble pas s'imposer. Si l'équipage le demande (« *the crew demanded to put back* » (*Ibid.*)), et si Marlow approuve les marins (« *and really there was nothing else to do* » (*Ibid.*)), c'est peut-être que leur vraie raison est déjà celle qui finira par se dire lors du deuxième faux-départ : « *The crew said they weren't going to Bangkok* » (p.160).

Des arguments sont bien sûr avancés : Bangkok représente « *a hundred and fifty days' passage* » et le *Judea*, même après réparation, « *wanted pumping eight hours out of the twenty-four* » (p.160) ; mais ces arguments n'empêchent pas les « *nautical papers* » d'appeler l'attitude de l'équipage par son nom : « *crew refusing duty* » (*Ibid.*).

Tout le début de la nouvelle est donc un *crescendo* vers l'évidence : d'un premier incident, encore explicable, dû au glissement du ballast, on passe au ridicule complet de marins qui, même en eau douce, ne savent pas manœuvrer leur bâtiment ; viennent ensuite des plaintes de plus en plus déplacées sur le vent qui souffle et les jours qui passent. Ces hommes décidément n'aiment pas que l'on charge leur navire, fût-ce avec du sable, n'aiment pas que d'autres bateaux encombrant leur rivière, n'aiment pas être mouillés même par les embruns... Le refus final d'aller à Bangkok n'est donc somme toute que l'énoncé explicite de leur principe d'homéostasie.

La répétition incessante des retards de toutes sortes relève alors aussi de la *Wiederholungszwang* freudienne, de la « compulsion de répétition » (Lacan 1964, p.80), qui ne peut que les replacer dans ce non-acte permanent qu'est l'échec de toute tentative de quitter l'Angleterre.

Ainsi, à la différence des délais accumulés dans *The Shadow-Line* où la fatalité peut être invoquée sans trop de mauvaise foi, les délais dans 'Youth' relèvent d'une réticence de tous à être pleinement marins, réticence qui prendra vite la forme de cette « *incompétence* » qui causera finalement la perte du navire.

Tout se passe donc comme si le but inexprimé (préconscient) des officiers du *Judea* était de ne surtout pas atteindre leur destination, malgré les discours explicites qui prétendent le contraire. Tout se passe comme si le désir dicible de voguer vers la Thaïlande était éprouvé par un autre, armateur ou marchand. Les officiers à la solde de cet autre ne peuvent évidemment que reprendre son discours à leur compte, alors même que rester en Angleterre, ou, à défaut, ne pas atteindre la côte désignée, est tout ce qu'ils souhaitent.

Inutile de souligner alors combien l'esprit « conquérant » leur fait défaut : être les premiers à s'imposer en Thaïlande leur importe peu. L'idéal d'une extension territoriale, l'idéal impérialiste, leur est désormais étranger. La faillite des idéaux, lisible en 1916,



couve déjà en 1898, et cause cette fracture entre le Devoir imposé de l'extérieur et le principe intime d'homéostasie. Principe invouable en ce temps et en ce lieu, mais qu'une voix *en chacun* ne cesse pourtant de rappeler, tandis que la voix du désir conquérant échoue à dominer vraiment.

Or, une multiplicité (une dualité, du moins) de voix dont aucune ne domine, c'est la définition même de la polyphonie.

#### 4.3.9 Bilan : le chronotope du pessimisme

---

L'insistance, parfois pesante, sur l'homéostasie dans 'Youth', n'est donc pas gratuite. Elle va de pair avec une non-émergence historique montrée comme alarmante, ce qui donne sa portée à une nouvelle qui ne se réduit ni à une anecdote recuite au four à fiction, ni à un roman sophiste où le voyage « symbolise la marche du pèlerin engagé sur le chemin de la vie » (Thomas 1985, p.1241). 'Youth' vise à l'épaisseur chronotopique, avec ce que cela suppose d'espace (aboutissant au *Nán-Yáng*), de temps (même statique), mais aussi de (non-)devenir humain, de polyphonie et d'histoire.

Le chronotope homéostatique est d'autant plus « plein » qu'il porte nettement la marque d'un esprit inquiet : il est intimement lié, non aux événements du passé de l'auteur, mais à ses craintes présentes : pour sa première apparition, Marlow semble être à l'image de Conrad Korzeniowski. Vus de Grande-Bretagne, les enjeux politico-historiques en 1898 sont trop écrasants pour que la fiction prenne un ton détaché. La voix qui veut crier « au feu ! » est trop affolée pour ne pas s'exprimer sous la voix assurée du Devoir.

Quoi qu'il en soit, si les occurrences de l'émergence et de la polyphonie fluctuent dans les œuvres marines de Conrad, le procédé créatif qui consiste à renverser les clichés littéraires se confirme. Non seulement toutes les « *Calm-pieces* » ('The Black Mate', *The Shadow-Line*, 'The Secret Sharer', 'Smile of Fortune', *Lord Jim* I) sans exception accélèrent le temps (par énallage ou par tachychronie), mais, on le voit, toutes les « *Storm-pieces* » ('Typhoon', *The Nigger of the 'Narcissus'*, 'Youth'), sans exception, le ralentissent (par effet stroboscopique, par force centripète, ou par homéostasie).

### 4.4 'The End of the Tether'

Cependant, ce système tient encore à la tradition littéraire par un fil : il a fallu en effet jusqu'ici que la mer fût, ou bien trop calme, ou bien trop agitée. L'alternative millénaire n'a pas été elle-même remise en cause.

C'est en 1902 que Conrad bouscule cette dualité en présentant une longue nouvelle qui ignore la tempête et ne se soucie guère du calme. Le vapeur *Sofala* en effet n'essuie aucune tourmente et vogue sans l'aide du vent. Et pourtant, ce sont les problèmes de navigation qui restent au cœur de 'The End of the Tether'.

#### 4.4.1 Profondeur & horizon

---

Certes, la structure de la nouvelle est loin d'être linéaire. Mais il reste que l'unité des neuf premiers chapitres est assurée par la question purement technique du franchissement de la barre à l'entrée de Batu Beru, c'est-à-dire par la nécessité de mesurer sans cesse la profondeur du chenal qui conduit au port. De même, la fin du 'Tether' (Conrad 1902c, ch.XIV) est consacrée à l'autre question marine fondamentale : celle du maintien du cap. Si bien que les trois dimensions de la navigation, profondeur et points cardinaux, encadrent un récit, plein de retours sur le passé des personnages sans doute, mais qui garde ainsi sa cohésion.

C'est dire que les *conditions* de navigation ne comptent plus : que la mer soit d'huile ou houleuse ne change rien, ni à la lecture d'un compas, ni à l'usage de la sonde. Seule compte désormais la navigation *per se*.

Pour autant, la continuité avec des récits tels que 'Youth' ou *The Nigger of the 'Narcissus'* n'est pas rompue.

#### 4.4.2 Continuité & renversements

---

Le lien le plus manifeste entre le 'Tether' et 'Youth' est bien entendu la parution des deux nouvelles dans le même recueil, *Youth : A Narrative and Two Other Stories*, le 13 novembre 1902. Conrad dira bien en 1917 que « *the three stories in this volume lay no claim to unity of artistic purpose* » (Conrad 1917d, p.619), et n'a songé que fort tard, quand décidément *Lord Jim* prenait des proportions démesurées, à remplacer ce qui devenait à l'évidence un long roman par un récit plus adapté aux exigences d'un recueil de trois « contes ». Mais il demeure que les critiques sur ce manque d'unité sont mal reçues de lui : ne prend-il pas la peine, le 7 février 1924, dans une lettre à F. N. Doubleday, de défendre la place de 'The End of the Tether', en troisième position dans le recueil, au motif que cette histoire de décrépitude ne peut qu'être racontée après celle du débutant Marlow ('Youth') et celle de l'homme mûr ('Heart of Darkness') (Conrad 1924d, p.338) ?

Quand ce ne serait qu'une ultime coquetterie d'écrivain soucieux d'approbation, cette « correction » de la 'Note' introductrice de 1917, qui compense l'aveu d'absence d'unité « artistique » par une insistance sur une unité « thématique », en constitue la dernière version revue par l'auteur, et prend de ce fait l'importance que tout éditeur accorde d'ordinaire aux annotations autographes, même marginales. Mais qui plus est, la lettre de 1924 ne fait que reprendre ce que Conrad disait déjà en 1902 à propos du 'Tether', *avant* sa publication : « *It shall be maritime stuff in the manner of Youth and H[ear]t of D[arkness]* » (Conrad 1902d, p.376).

Mais alors, si lien thématique il y a, ne pourrait-on en supposer un aussi entre le 'Tether' et *The Nigger of the 'Narcissus'* ? Si les matelots du *Narcissus* en effet étaient déchirés entre deux codes de conduite contradictoires (celui, marin, du devoir et celui, chrétien, de l'empathie), le capitaine Whalley semble l'être aussi : il a apparemment bien

du mal à concilier son devoir de capitaine et son devoir de père. En tant que marin, il ne lui appartient pas de rendre le bateau qu'il commande « *unseaworthy* » (Conrad 1902c, pp.256 & 258) à cause de sa cécité. Mais c'est en tant que père qu'il s'est d'abord placé dans une situation qui le force désormais à continuer de naviguer coûte que coûte. Les deux codes, aussi attestés l'un que l'autre, semblent entrer ici aussi en concurrence.

Cependant, les perspectives ont changé entre 1897-1898 et 1902.

La continuité avec 'Youth' était déjà plus de l'ordre du renversement (de la prime jeunesse en décrépitude) que du prolongement.

Mais même le dilemme affronté par Whalley n'est plus du même ordre que celui qui troublait les marins du *Narcissus*. Car le code paternel qui entre en apparente concurrence avec le code maritime chez le capitaine du *Sofala*, ne s'applique pas sans soulever quelques difficultés.

#### 4.4.3 Fonctions référentielle versus émotive chez Whalley

Certes, le principe d'un père aidant sa fille financièrement n'a rien de choquant en soi. Il l'est ici d'autant moins que les circonstances qui conduisent à cette nécessité sont expliquées dans le détail. Whalley n'ignore rien de la « malchance » de son gendre<sup>184</sup>, et ne peut qu'offrir son aide éventuelle : « *You know, my dear, all I have is for you and the chicks. Mind you write to me openly* » (Conrad 1902c, p.167).

Il n'en demeure pas moins que l'envoi immédiat de 200 livres pour que sa fille pût ouvrir une « *boarding-house* » (Conrad 1902c, p.169) est un acte *irréfléchi*, impulsif.

Tout d'abord, le capitaine « *had made up his mind to sell the Fair Maid* » (p.170) en une seule nuit, perdant pourtant ainsi sa seule source de revenus sans avoir la moindre idée sur ce qu'il ferait ensuite. Mais la vente elle-même est effectuée si rapidement que « *Whalley found himself on a certain afternoon descending the steps of one of the most important post offices in the East with a slip of bluish paper in his hand* » (p.170), comme s'il ne savait trop lui-même comment il était arrivé là (« *found himself* ») ni ce que signifiait le papier bleu. En tout cas, le *delayed decoding* conradien (c'est la phrase suivante qui précise que le papier « *was the receipt of a registered letter enclosing the draft for two hundred pounds* » (*Ibid.*)) marque ici une accélération fulgurante du temps, qui ne laisse guère le loisir de penser et d'analyser.

Or, outre que ce saut temporel contredit le chronotope homéostatique dont on verra qu'il oriente par ailleurs toute la nouvelle, il ne suffit pas à engloutir dans sa béance de non-dit la « conscience de classe » de Whalley. Quand ce dernier en effet *réfléchit* enfin (mais c'est après coup, c'est-à-dire trop tard), il frémit :

***His feelings were horribly rasped by the idea of the boarding-house. In his rank of life he had that truly aristocratic temperament characterized by a scorn of vulgar gentility and by prejudiced views as to the derogatory nature of certain***

<sup>184</sup> « *His son-in-law's punctuality in failure caused him at a distance to feel a sort of kindness towards the man. The fellow was so perpetually being jammed on a lee shore that to charge it all to his reckless navigation would be manifestly unfair. No, no ! He knew well what that meant. It was bad luck* » (Conrad 1902c, p.167).

**occupations. (Conrad 1902c, p.171) A certain disrepute attached to the calling of a landlady of a boarding-house. These women are said to be rapacious, unscrupulous, untruthful; and though he condemned no class of his fellow-creatures – God forbid ! – these were suspicions to which it was unseemly that a Whalley should lay herself open. (p.172).**

Peut-être cette conscience de classe « aristocratique » limite-t-elle en outre le profit que Whalley eût pu tirer de la vente, puisqu'elle lui fait considérer toute négociation (« *bargain* », p.171) comme « *an undignified trial of wits at best* » (*Ibid.*). Mais le problème majeur est qu'elle ne parvient pas à conserver pour Whalley et sa fille le statut social qui était le leur : Whalley « *seemed already to have lost something of himself ; to have given up to a hungry spectre something of his truth and dignity* » (p.194), et aucune prétention (« *he condemned no class of his fellow-creatures* ») ne peut lui masquer la chute sociale de sa fille.

Si bien que toutes les réflexions menées ensuite par Whalley sur la vente précipité de la *Fair Maid*, quand il assure que « *such a step had been unavoidable* » (Conrad 1902c, p.173) et que « *in another year it would have been an utterly barren sale* » (*Ibid.*), sont biaisées. La « fonction » du « message » se veut « référentielle », selon la terminologie de Roman Jakobson. Mais elle se révèle en fait purement « émotive ».

Le langage de l'investissement en effet (« *Ivy's money – invested in her father* » (p.192) ; « *Not a bad investment for the poor woman this solid carcass of her father* » (p.194)) renforce à point nommé celui de la spéculation (« *in another year it would have been an utterly barren sale* » (p.173)), et d'autant plus efficacement que s'y ajoute sans tarder une opinion autorisée et neutre : le respecté capitaine Ned Elliott « *expressed at once his approbation of such an extremely sensible proceeding* » (Conrad 1902c, p.182). Mais dans tout ce verbiage qui suit l'action, Whalley ne s'adresse finalement qu'à lui-même, dans une quête désespérée d'auto-justification, révélant ainsi que la décision n'allait pas de soi, mais que la réflexion avait pourtant manqué jusque-là.

Bien sûr, il est naturel pour un « message » de s'émettre sur plusieurs modes, et la fonction émotive (centrée sur le destinataire lui-même) ne contredit pas *de facto* toute fonction référentielle. Mais ici, le décalage, voire l'*inversion* temporelle, entre le moment de la réflexion et celui de l'action, alerte sur une fracture dans le discours : à l'évidence, la motivation profonde du geste de Whalley ne peut tenir dans ses élucubrations *a posteriori*.

Si l'envoi immédiat des 200 livres a été aussi impulsif, ce ne peut être que parce que la motivation profonde du geste échappe aux calculs conscients. « *What sin is there in loving your child ?* » demande Whalley à Van Wyk (Conrad 1902c, p.257). La réponse dépend de la qualité de cet « amour », et des garanties qu'il prend contre l'inceste<sup>185</sup>.

Or, l'alerte est chaude pour le capitaine Whalley, qui souhaite d'abord donner à sa fille le moyen de le recueillir sur ses vieux jours, en préservant à cet effet les 500 livres qui lui restent de la vente de son voilier. Cela reviendrait à obliger la jeune femme à former avec son père un couple éternel. C'est pourtant là le vœu le plus intime du capitaine :

<sup>185</sup> Paul Rozenberg (1997, p.46) soutient que « [Conrad] s'interdira de traiter ouvertement de l'inceste père-fille, qui le passionne », tout en trouvant malgré tout cet inceste traité dans 'Freya of the Seven Isles' (« l'inceste père-fille (*Freya des Iles*) », *ibid.*, p.134) et dans les romans « malais ».

*there had sprung at first a desire to start right off and join his daughter. 'Here are the last pence', he would say to her ; take them, my dear. And here's your old father : you must take him too.'* » (Conrad 1902c, p.174). C'est seulement en se raisonnant que le capitaine parvient à résister à cette impulsion (« *impulse* ») :

***His soul recoiled, as if afraid of what lay hidden at the bottom of this impulse. Give up ! Never ! When one is thoroughly weary all sorts of nonsense come into one's head. A pretty gift it would have been for a poor woman – this seven hundred pounds with the incumbrance of a hale old fellow more than likely to last for years and years to come. (Conrad 1902c, p.174)***

Le principe d'homéostasie, qui convainc Whalley de se *maintenir* en activité (« *Give up ! Never !* »), n'est donc chez lui qu'une forme de *Verneinung* : il s'y replie par dénégation d'un désir, trop violent pour rester totalement inconscient, mais trop effrayant (« *[His soul was] afraid of what lay hidden at the bottom of this impulse* ») pour qu'aucune force ne s'y oppose.

La « résistance » de Whalley à son impulsion première est-elle donc de l'ordre du refoulement ? En partie, bien sûr, et le capitaine est « puni » pour son amour « paternel » exactement comme Œdipe le fut pour son amour trop peu filial : en devenant aveugle. Certes, Œdipe avait pour lui l'excuse de l'ignorance ; mais Whalley a pour lui celle de l'inconscience : il se croit d'une pureté sans ombre et se réfère plus volontiers à Samson (p.257) qu'au Thébain. Certes, Œdipe se crève lui-même les yeux ; mais Whalley ne consulte pas de médecin (p.258), renonçant par-là à toute chance, si ténue soit-elle, de guérison. Certes, Œdipe était le fils, et Whalley est le père : mais c'est là aussi ce qui nous fait parler de renversement, renversement qui expliquerait aussi bien cette Phèdre devenue barbue et cet Hippolyte devenu fille unique.

Quoi qu'il en soit, si les discours de Whalley sont à double entente, si ses messages, se voulant à fonction référentielle, se limitent à leur fonction émotive, c'est le résultat d'une *Spaltung* patente entre un désir refoulé qui fait manquer au capitaine le dernier acte de sa vie, et un principe d'homéostasie qui lui permet ce refoulement.

Il n'est pas surprenant alors de voir également se scinder chez lui le processus d'interprétation : la dualité structurelle du capitaine affecte aussi ses *interpretants*.

#### 4.4.4 Les mésaventures de l'interprétant

Selon Charles Sanders Peirce, les signes ne sont pas directement « compris », n'engendrent pas d'abord des « idées ». Tout signe engendre d'abord un autre signe, un *interpretant*, grâce auquel son lecteur le décode en établissant sa connexion avec la partie pertinente de son encyclopédie<sup>186</sup>.

Ces diverses étapes du processus d'interprétation sont d'ordinaire conduites par le même sujet, qui perçoit le signe, le « traduit » dialogiquement par un *interpretant*, et en tire les conclusions, pragmatiques ou sémantiques, qui en découlent.

<sup>186</sup> En quoi il le « recode » aussi : « *every decoding is another encoding* » comme se plaît à le souligner Morris Zapp (Lodge 1984, p.25 et passim).

Toute la nouvelle 'The End of the Tether' est cependant fondée sur l'éclatement de ce sujet comprenant.

#### 4.4.4.1 Whalley, ou la chaîne interprétative brisée

L'éclatement du sujet comprenant est ainsi maximal chez le capitaine Whalley : celui qui perçoit traduit bien par un interprétant, mais cet interprétant lui-même doit être traduit par un être concevant qui n'est pas l'être percevant. Le *Serang* perçoit son environnement de façon parfaite, et possède un lexique marin et local suffisamment étendu pour produire le plus souvent un interprétant exploitable. Cependant, la conclusion définitive en revient à Whalley, le seul à posséder tous les éléments de l'encyclopédie. Le capitaine Whalley est l'entendement qui contrôle et vérifie les interprétants, qui s'assure que le signe ne sera pas ignoré.

*A priori*, il pourrait sembler que les cinq sens et l'interprétant élémentaire qu'ils permettent d'élaborer fussent suffire. « *Do you know, sir, that a dam' Malay like a monkey is in charge of your ship – and no one else ?* », apostrophe Sterne (Conrad 1902c, p.229). Mais ce même Sterne reconnaît pourtant ensuite que le « *Captain Whalley, poor man, is by no means useless* » (p.262).

Certes, c'est à première vue un racisme primaire qui fait dire au second : « *These natives, sir, as long as they have a white man close to the back, will go on doing the right thing most surprisingly well* » (p.263). Mais ce que dit ainsi Sterne, c'est aussi que l'interprétant (dans ce cas, pragmatique (« *doing the right thing* ») plus que sémantique), tant qu'il est contrôlé par l'encyclopédie, restera correct.

Car le risque vient des ruptures dans la routine.

Tant que les événements suivent leur cours habituel, tant que les signes se répètent, l'encyclopédie qui a été mobilisée lors de leurs premières occurrences n'est plus aussi nécessaire : l'interprétant correct a déjà été attesté, il n'est qu'à se le rappeler. C'est ce lexique de base, ce *phrase book*, que le capitaine Whalley a pris grand soin d'établir pour son maître d'équipage malais : « *He has drilled him so well that now he needs hardly speak at all. I have seen that little wrinkled ape made to take the ship out of Pangu Bay on a blowy morning and on through the islands* », se rappelle Sterne (p.263). Mais justement : le *Serang*, au lexique limité, peut bien être dressé à répéter les mêmes opérations indéfiniment, comme un « singe » peut l'être à donner toujours les mêmes réponses aux mêmes stimuli. Ce qui lui manquera toujours, ce sera l'initiative face aux imprévus : seule l'encyclopédie alors permettra de s'assurer que l'interprétant est approprié.

Cela se vérifie évidemment au moment du naufrage final.

Un *serang*, un être percevant, peut, par action réflexe, maintenir un cap, plein nord. Mais que l'aiguille du compas dévie soudainement, personne ne sait plus produire d'interprétant correct : cette anomalie « surprend », mais n'amène aucune nouvelle interprétation. « *The quartermaster [...] perceived with amazement that in that short time, in this smooth water, with no wind at all, the ship had gone swinging so far out of her course. He had never known her get away like this before. With a slight grunt of*

*astonishment he turned the wheel hastily to bring her back north, which was the course* » (Conrad 1902c, p.275).

Tandis que le capitaine, découvrant la veste lestée de fer laissée par Massy à proximité du compas, réinterprète aussitôt tous les signes et ordonne l'arrêt immédiat des machines : il conçoit sans délai, grâce à son encyclopédie notamment informée des lois physiques de l'aimantation et des récifs à l'est de l'île de Pangu, la catastrophe qui s'annonce : « *Wrong course. Wreck her.* » (p.277).

Certes, quand l'homme de barre modifie la course du navire en croyant la rectifier, le Captain Whalley, qui en a pourtant conscience, ne réinterprète rien et se contente d'une remontrance : « *Take better care* » (p.275). Mais c'est qu'il ne perçoit ni le signe (il ne voit pas le saut du compas), ni même l'interprétant premier qui a fait réagir le « *quartermaster* » (celui-ci ne l'informe de rien). Il ne perçoit que « *the grinding of the steering-chains, the chiding murmurs of the Serang, who had come over to the wheel* » (p.275), c'est-à-dire l'effet ultime du zèle des malais du bord, le dernier maillon de la chaîne interprétative, qui ne signifie plus, ni la soudaineté, ni l'étonnement, ni le degré de déviation, mais seulement l'aveu par les matelots eux-mêmes qu'ils ont « compris » avoir commis une erreur dans le maintien du cap.

La compétence sémiotique du capitaine Whalley n'est donc pas en cause. Il est seulement victime de la *Spaltung* du sujet comprenant, du dédoublement de l'interprétant.

#### 4.4.4.2 Massy, ou la double encyclopédie

Cependant les risques que fait courir au *Sofala* la situation particulière de son capitaine n'aurait pas de si graves conséquences si Massy lui-même n'était pas, sur un autre mode, également soumis à une *Spaltung*. Sa double fonction d'armateur et de chef mécanicien en effet l'oblige à accepter toujours simultanément deux interprétants, incompatibles parce qu'ils sont attestés dans deux encyclopédies distinctes : celle du financier spéculateur, et celle du marin rétif.

Serait-il simple *engineer*, il n'observerait pas autant Whalley, il ne verrait pas « *his dislike blaze [...] up secretly into hate* » (Conrad 1902c, p.236) à cause de l'intention qu'a Whalley « *to leave him at the end of the time* » (*Ibid.*). Il serait plutôt comme le Solomon de 'Typhoon', toujours dans la salle des machines, ne percevant pas l'état du capitaine.

Mais, même si d'aventure il l'observait, son interprétant et sa conclusion pragmatique seraient tout autres. Tout d'abord, l'interprétant « capitaine humiliable » serait aussitôt attesté dans son encyclopédie du parfait petit rancunier ayant lui-même souffert tant de vexations au terme d'innombrables voyages. Massy en effet est « *clearly a mutinous sort of chap* », si bien qu'il est considéré comme « *a perfect nuisance* » et est « *everlastingly shipped and unshipped, unable to keep a berth very long* » (p.187). Quelle aubaine ce serait pour lui si, pour une fois, c'était son capitaine et non lui qui se voyait « *unshipped* » ! Quelle éclatante revanche ! Revanche qui lui ferait viser au plus grand scandale possible, le ferait dénoncer d'autant plus vite et d'autant plus bruyamment l'imposture que, contrairement à Sterne, il ne mêlerait pas d'ambitions personnelles à sa « découverte ». Si bien que non seulement l'armateur, mais toutes les autorités du port et tous les autres matelots de la région en seraient avertis, rendant les éventuels calculs et le silence du

propriétaire inutiles.

A l'inverse, Massy serait-il seulement armateur, il ne serait pas à bord et ne percevrait pas l'anomalie : il ne serait informé au mieux que par un rapport circonstancié des matelots. Il aurait donc du mal à contrôler leurs actes et surtout leurs paroles, du mal à les intimider, étant peut-être le dernier à savoir la vérité. Il ne serait pas en position « *to terrorize that mean sneak [c'est de Sterne qu'il s'agit] into silence* » (p.236). Son interprétant sur Whalley ne serait certes plus « capitaine invalide » mais « partenaire éjectable », et il aurait dans son encyclopédie de spéculateur toute confirmation de l'aubaine que cela représente, mais il resterait impuissant à plier les marins, qui ne partagent aucun de ses intérêts, à une manigance trop sophistiquée, et notamment ne saurait faire placer de veste à l'endroit judicieux et causer l'accident qui seul le sert : le « *risk* » en dissuaderait plus d'un. Conscient que « *not everybody would dare* » (p.271), il ne saurait même formuler une demande qui pourrait le faire dénoncer aussitôt. Et comment tabler sur un véritable accident ? Comment leurrer tous les matelots jusqu'au jour hypothétique d'un problème patent ? Il ne pourrait que chasser le capitaine et refuser de lui rembourser ses 500 livres au titre de la clause « *illness* » du contrat : il ne croyait pas lors de la signature à cette éventualité (« *How could he [Whalley] be expected ? . . .* » (p.235)), mais il a fait inscrire la clause par pure « *hostility* » (p.236) envers le capitaine.

Ainsi, un interprétant et une encyclopédie uniques auraient eu dans tous les cas pour résultat l'expulsion humiliante de Whalley, et sa ruine, mais n'auraient causé la mort de personne.

Le problème réside dans la dualité de Massy. La simple rupture de contrat, propre à satisfaire l'armateur ou le chef mécanicien, ne peut convenir à ce sphinx qui affuble son corps d'*engineer* d'une tête de propriétaire.

Le propriétaire en effet ne songerait qu'aux aspects financiers, qui peuvent être provisoirement résolus de deux façons : ou bien on utilise la « *[Captain]'s affliction [...] just to kick him out, and thus defer the term of a difficult payment for a year* » (p.270-271) ; ou bien on garde « *the secret of the affliction and induce him to stay [...] ; and that settled the question of refunding him his share* » (p.271). Par dénonciation ou par chantage, on retarde le moment du paiement.

C'est l'*engineer* en lui qui est trop près des chaudières et qui en vient à haïr le *Sofala* : « *He wished her at the bottom of the sea* » (p.271), « *he enveloped in the same hatred the ship with the worn-out boiler and the man with the dimmed eyes.* » (*Ibid.*). Ces questions pratiques de réparations ne se traduiraient chez le financier pur que par un calcul : « *If he, Massy, could get hold of [Whalley's money], that would pay for the boilers, and everything could go on as before.* » (*Ibid.*). Mais chez le sphinx au corps de mécanicien, la lassitude d'un travail éreintant coexiste avec les questions de comptabilité. En tant que « *child of a drunken boiler-maker* » (p.233) qui est passé directement « *from the workshop into the engine-room of a north-country collier* » (*Ibid.*), il ne peut que faire une fixation sur les problèmes de chaudières quand ils entravent son rêve sur « *the absolute idleness of wealth* » (*Ibid.*). Les aspirations du financier sont sans cesse contrecarrées par les conditions matérielles de son existence de chef mécanicien. Détruire le *Sofala* devient pour Massy le moyen d'écarter ce qu'il prend pour un obstacle à une plus grande fortune, fortune qu'il conçoit uniquement du point de vue de l'ignare



comme un gros lot gagné au jeu, et non du point de vue de l'investisseur comme fruit d'une exploitation habile de son patrimoine. Il échoue à saisir les subtilités de la haute finance parce qu'il reste au fond un vulgaire chauffeur.

C'est peut-être là une vision conservatrice sur un ordre du monde où chacun a la place qu'il mérite ; c'est surtout une observation sur le caractère intenable d'une dualité idéologique dans une société divisée en classes. *Gentleman-farmer*, passe encore ; bourgeois-prolétaire, certainement pas. Le monde est incompréhensible, il s'estompe derrière l'écran de la paranoïa (« *the problems [...] have been put in his way by the obvious malevolence of men. As a shipowner everyone had conspired to make him a nobody.* » (p.234)), si les encyclopédies et les interprétants se heurtent.

#### 4.4.4.3 Fonctions conative versus méta-linguistique chez Massy

L'écartèlement de Massy entre deux classes aux encyclopédies distinctes le condamne *de facto* à manquer lui aussi ses discours. Il les voudrait à fonction conative, toujours autoritaires, voire menaçants (« *the character of his whine became again threatening* » (p.208)), mais il n'obtient de cette façon que le refus de tous de servir sur le *Sofala*, et compromet ainsi l'avenir même de son commerce dans la région.

C'est que chez Massy la fonction méta-linguistique fait toujours écran à la fonction conative : les ordres qu'il donne ou les menaces qu'il profère se réduisent à un commentaire, à une glose, sur les « messages » qu'il croit recevoir des autres personnages. Par exemple, si son autorité a pour but « *to terrorize that mean sneak [= Sterne] into silence* » (p.236), ce n'est pas en réponse à un « message » que Sterne lui aurait transmis : Massy ne lui a pas laissé une chance de l'émettre. L'*engineer* réagit en fait à l'*intention d'émission* de Sterne. Il refuse d'être le « destinataire » du message, parce qu'il est dans la position qu'occupera 30 ans plus tard Roman Jakobson lui-même : il est celui qui en connaît d'avance à la fois le contenu (« *Mr. Sterne could have told him nothing he did not know* » (*Ibid.*)), la fonction référentielle (Whalley devient vraiment aveugle), la fonction conative (que Sterne « révèle » à Massy la cécité de Whalley, et l'*engineer* sera forcé d'obéir au Second, soit en le promouvant capitaine, soit du moins en chassant Whalley), et qui connaît si bien le processus d'émission qu'il peut l'interrompre avant qu'il ne s'amorce.

Moins subtilement, il « menace » Whalley (« *his whine became again threatening* » (p.208)) uniquement pour obtenir la glose qu'il cherche pendant trois pages avant d'avouer : « *I always wondered what was your motive* » (p.209).

Cependant, nulle part la fonction méta-linguistique ne se marque mieux pour Massy que dans sa recherche d'une martingale pour un second gain à la loterie. La volonté de découvrir la clé explicative du « message » transmis par « *the list of the winning numbers from the last drawing of the great lottery* » (Conrad 1902c, p.231), tourne en effet chez lui à l'obsession :

***Massy kept them [= these documents] under lock and key like a treasure. There was in them, as in the experience of life, the fascination of hope, the excitement of a half-penetrated mystery, the longing of a half-satisfied desire. (Ibid.)***

Inutile de revenir avec David Lodge sur ce qu'une telle « *obsessive reading* » peut avoir

de symptomatique d'une « *displaced expression of a desire to see the mother's genitals* » (Lodge 1984, p.27), bien qu'une telle interprétation pût donner son sens profond à « *the excitement of a half-penetrated mystery* ». Le tout est de voir qu'il est bien question ici du désir, même s'il reste à ce stade « *half-satisfied* » : le désir de vivre en millionnaire, dans « *the absolute idleness of wealth* » (Conrad 1902c, p.233). Comme chez Whalley donc, un désir s'oppose chez Massy à l'homéostasie qui lui ferait *maintenir* sa position d'armateur-mécanicien. Certes, tandis que Whalley *optait* pour l'homéostasie afin de ne pas céder à un désir coupable, Massy *se révolte* contre l'homéostasie qui l'empêche selon lui de satisfaire son désir le plus vif. Néanmoins, la *Spaltung* de Massy est aussi patente que celle de Whalley, et affecte autant ses interprétants que ses discours, autant sa définition personnelle que sa position sociale.

#### 4.4.4.4 Sterne, ou l'interprétant à double détente

Par comparaison, l'usage que le second, Sterne, fait de l'interprétant, semble plus pertinent.

Comme chez Whalley, cet interprétant est explicite et mis en relief, nettement visible entre le signe et la conception. Mais au moins ne conduit-il pas à des conclusions trop erronées.

Le signe que perçoit Sterne, c'est l'étroite association entre le capitaine et le *Serang* : « *there they were together, never far apart* » (Conrad 1902c, p.220). C'est cette « *close association* » (p.219) qui amènera le second à concevoir la cécité de Whalley. Entre les deux, un interprétant est nécessaire pour ne pas réduire la collaboration du *Serang* à une simple manifestation de la paresse du skipper : « *What was it ? Indolence or what ? That old skipper must have been growing lazy for years.* » (p.219).

Cet interprétant est souligné dans le texte par une insistance notable :

***There they were together, never far apart ; a pair of them, recalling to the mind an old whale attended by a little pilot-fish. The fancifulness of the comparison made [Sterne] smile. A whale with an inseparable pilot-fish ! That's what the old man looked like ; for it could not be said he looked like a shark, though Mr. Massy had called him that very name. But Mr. Massy did not mind what he said in his savage fits. Sterne smiled to himself – and gradually the ideas evoked by the sound, by the imagined shape of the word pilot-fish, the ideas of aid, of guidance needed and received, came uppermost in his mind : the word pilot awakened the idea of trust, of dependence, the idea of welcomed, clear-eyed help brought to the seaman groping for the land in the dark : groping blindly in fogs [...] A pilot sees better than a stranger, because his local knowledge, like a sharper vision, completes the shapes of things hurriedly glimpsed... (Conrad 1902c, p.220)***

Mais si l'interprétant est ainsi décomposé, analysé, disséqué, c'est qu'il est complexe et opère en deux temps.

Le signe, l'observation de ce couple étrange, conduit à un premier interprétant, qui est amené en partie par la différence de taille des deux associés, laquelle fait écho dans l'encyclopédie consciente de Sterne aux procédés du grotesque, parce qu'il s'agit pour lui d'un trait générique : « *the great disparity of size in close association [generally] amused Sterne like the observation of a bizarre fact in nature.* » (p.219).

Mais il est amené aussi par jeu sur les noms. L'encyclopédie marine de Sterne l'informe que le poisson-pilote, la rémora, accompagne aussi bien baleines que requins. Le nom « *shark* » employé par Massy convient cependant moins bien que « *whale* » au capitaine, non seulement à cause des clichés fabulistes sur le caractère anthropomorphe des animaux (« *there were as queer fish out of the sea as any in it* » (p.219)), mais aussi par simple onomastique : *Whalley* contient le mot « *whale* », pas le mot « *shark* »<sup>187</sup>.

Ainsi se construit, de façon déjà alambiquée, l'interprétant zoologique « baleine et son poisson-pilote ».

Mais à ce stade, c'est une impasse. Car l'encyclopédie d'un officier de marine ne peut ignorer que la rémora ne « pilote » aucunement les baleines et les requins, mais profite d'eux comme d'un moyen de transport vers des terrains de chasse prometteurs. Or, conclure que le *Serang* monte sur le dos du capitaine pour profiter des reliefs de ses repas serait une vision délirante du monde.

L'interprétant premier, zoologique, où l'onomastique n'avait joué qu'un rôle secondaire de confirmation presque inconsciente, a besoin d'un nouvel élan, où cette fois les jeux sur les mots feront tout : ce seront les sons (« *the sounds* »), la forme des mots (« *the imagined shape of the word* »), qui relanceront le processus interprétatif. Le mot « rémora » ne conduit à rien, mais l'expression « poisson-pilote » conduit à l'interprétant maritime du mot, à ce marin qui monte à bord des navires pour les guider vers l'amont des fleuves jusqu'au port, et sans qui, comme dans 'Falk' (Conrad 1903a), le capitaine court le risque de s'échouer sur les hauts fonds. « Pilote » conduit à ce regard, plus efficace parce que mieux informé, et de là à l'interrogation sur l'acuité visuelle de *Whalley*.

C'est donc par une double détente, comico-zoologique d'abord, morpho-sémantique ensuite, que l'interprétant de Sterne fonctionne. Contre-exemple nécessaire où un interprétant dédoublé conduit à une conception point trop incorrecte, non plus brouillée comme chez Massy ou à la merci d'un imprévu comme pour *Whalley*, mais adaptée aux faits. Or, ce contre-exemple est aussi la confirmation que pour les trois personnages principaux de 'The End of the Tether', ce qu'il advient de l'interprétant est décisif.

#### 4.4.5 Flux temporels

---

Le traitement de l'interprétant est décisif, mais non encore suffisant, car les conséquences de ses divers usages ne se font sentir que dans certaines conditions d'écoulement du temps.

##### 4.4.5.1 *Whalley*, ou l'homéostasie aiguë

Pour le capitaine *Whalley*, le temps a certes dû s'écouler, puisqu'il est capable de dater avec précision des événements du passé : « *And Captain Whalley remembered immediately that, in 'forty-seven, the then Sultan, 'this man's grandfather', had been*

<sup>187</sup> Il y a loin du nom d'origine à ce nom définitif. Le nom du capitaine *Louttit*, qui apparaît dans le manuscrit et par lequel Conrad désigne sa nouvelle en août 1899 (« *I would like to give Mr B'wood the sketch of old Captain Louttit* » (Conrad 1899d, p.193)) ne permettait aucun jeu de mot. « *Whalley* » a probablement été choisi plus tard pour le jeu qu'il permettait sur les signifiants.

*notorious as a great protector of the piratical fleets of praus from the far East* » (Conrad 1902c, p.247). Cette mémoire qui spécifie à l'année près des époques vieilles de deux générations (« *this man's grandfather* ») atteste à coup sûr l'écoulement du temps historique.

Mais cela est moins net pour le temps biologique. Le capitaine bien sûr sait quel âge il a (« *And he was sixty-seven years old* » (Conrad 1902c, p.163)), mais il se sert plus de cette donnée comme une mesure de la petite histoire des transactions de toutes sortes que comme un indice sur son état physiologique : il se rappelle plus « *those bygone days* » pour « *the conflicting interests of owners, charterers, and underwriters* » (*Ibid.*) ou pour le crash d'une « *notorious* » banque, que comme un crédit temporel qu'il lui faudra tôt ou tard rembourser.

Car en réalité, cette mémoire même lui donne un sentiment d'éternité : « *he had lasted well, outlasting in the end the conditions that had gone to the making of his name* » (*Ibid.*). Même en donnant à cette réflexion un sens ironique, impliquant que le capitaine a duré « trop longtemps », cela le fait néanmoins se sentir plus « durable » que les circonstances historiques qu'il a connues et se sentir vivre dans un « *time-defying body* » (p.235). Whalley présente donc un cas d'homéostasie aiguë.

Peut-être est-ce dû à cet accomplissement singulier qui vaudra à son nom l'immortalité d'une inscription cartographique : « *The General Directory vol. ii p.410, begins the description of the 'Malotu or Whalley Passage' with the words : 'This advantageous route, first discovered in 1850 by Captain Whalley in the ship Condor', etc.* » (p.162).

Peut-être est-ce dû à la remise en cause répétée de projets qui tenaient compte de sa possible décrépitude : « *When he grew too old [= quand il serait devenu trop vieux] to be trusted with a ship* » (p.163)... il ne serait déjà plus en possession de la *Fair Maid* sur laquelle il comptait pourtant faire son voyage funéraire (« *he would lay her up and go ashore to be buried* » (*Ibid.*)). Le temps historique a toujours passé plus vite que son temps biologique, les conditions ont toujours changé avant qu'il atteigne le terme envisagé. Aussi croit-il plus aisément au bouleversement du monde qu'à son propre déclin.

Il pressent par exemple que ses exploits passés n'impressionnent plus personne aujourd'hui : « *he felt that the unique document [the testimony of his whole life] would be looked upon as an archaic curiosity of the Eastern waters, a screed traced in obsolete words – a half-forgotten language* » (p.175). Le monde a vieilli plus vite que lui.

En revanche, il ne prévoit pas la moindre « *illness* » pour son corps d'Hercule : « *'Let that go', Captain Whalley had said with a superb confidence in his body* » (p.235) quand un notaire, « *a young man fresh from Europe* » (*Ibid.*) (qui ignore par conséquent la fugacité des choses de l'Extrême-Orient et la pérennité du capitaine Whalley), a suggéré d'inclure une clause « *maladie* » au contrat qui lie ce dernier à Massy.

Si bien que, même quand il doit s'avouer (et plus tard, avouer à Van Wyk) : « *I am going blind* » (p.256), il s'imagine encore pouvoir durer jusqu'au terme du contrat sans être démasqué. Il s'imagine survivre toujours à tous les bouleversements, durer toujours au-delà de tous les termes envisageables.

L'homéostasie de Whalley se traduit donc par cet excès de durée qu'il reconnaît lui-même : les 500 livres seront le « *last gift of a man that had lasted too long* » (p.270). Il est l'homme qui a duré plus longtemps que sa fortune, plus longtemps que son voilier, plus longtemps que ses yeux...

Il se pense l'homme qui durera plus longtemps que le *Sofala*, plus longtemps que le dernier voyage vers Pangu Bay, plus longtemps que le prochain problème qui ne peut pas être dans la course si régulière du vapeur sur une mer si calme entre la plantation de Van Wyk et l'île de Pangu, mais qui sera dans l'effroi de Massy à voir le contrat arriver à son terme. Pour Whalley qui dure toujours au-delà de tous les termes, il ne peut pas y avoir de terme avant celui qui est dûment annoncé.

C'est pourquoi finalement il fracasse son bateau contre les récifs de Pangu : l'homme qui a duré trop longtemps attend aussi trop longtemps. Non seulement son interprétant de seconde main retarde sa conception du danger, mais son homéostasie l'incite à ne s'inquiéter que trop tard : quand « *the horror of incertitude had seized upon Captain Whalley* » (p.277), il est déjà « *half-past three, Tuan* » (p.276), c'est-à-dire déjà l'heure où le *Sofala* devrait être en vue de l'île (« *keep a good lookout ahead for land, about half-past three* » (p.273)). L'anomalie qui fait que pas même une vague brume n'est détectable (« *Tuan, there's no mist* » (p.277)) devrait déjà pousser Whalley à réagir : « *Should he stop the engines at once [...] ?* » (*Ibid.*). Mais il n'en fait rien. Il perd un temps précieux à tenter de regarder le compas, comme si sa cécité ne progressait pas, comme si ses yeux pouvaient durer plus longtemps que le mal : « *by bending his face right down to the glass he had been able before. . . .* » (*Ibid.*). Ce n'est qu'en identifiant la veste lestée qu'il réagira enfin : « *Jump and stop her !* » (*Ibid.*).

Ainsi, la quasi-simultanéité de l'ordre de stopper les machines et du choc contre le mur qui se dresse hors de l'eau à marée basse n'est pas le fruit d'un hasard, une manifestation de la *tukhè* tragique : Whalley, qui a refusé jadis *Iphigénie*, *Phèdre* et *Œdipe*, ne peut pas redevenir un héros grec à si bon compte. S'il échoue à agir au moment même où il en conçoit la nécessité, cela est dû à sa double incapacité, à sa schizo-sémiosis partielle (qui rompt l'interprétant en deux) dans une homéostasie devenue écrasante. Whalley est « schizé » dans sa lecture des mythes et des signes *comme* dans sa perception du temps.

#### 4.4.5.2 Massy, ou l'homéostasie démesurée

Il va sans dire que Massy ne lui cède en rien.

En effet, à sa schizo-sémiosis personnelle (qui ambiguïse l'interprétant par duplication encyclopédique), il ajoute lui aussi une forme d'homéostasie, qui dépasse toutes les bornes pourtant déjà fort reculées par Whalley.

Il partage bien parfois celle du capitaine, en doutant lui aussi que ce corps puissant puisse tomber malade (« *How could he be expected ?* » (p.235)). Mais cette convergence de vues n'est que temporaire et illusoire : si Whalley est fautif, que dire de ce Massy qui en tout point est un Whalley outré !

La différence se lit tout d'abord dans leurs façons respectives de faire fortune.

Whalley avait compris bien des ressorts de la haute finance, jouant honnêtement le jeu du commerce (« *he had never [...] consented to a shady transaction* » (p.163)) ou de l'investissement (« *he had not been alone in believing in the stability of the Banking Corporation* » (*Ibid.*)). Sa croyance en la « stabilité » d'une banque, qui finalement le perdra, peut certes passer pour un produit dérivé de son homéostasie profonde, mais « *men whose judgment in matters of finance was as expert as his seamanship had commended the prudence of his investments, and had themselves lost much money in the great failure* » (*Ibid.*). Il n'encourt pas vraiment de blâme, si ce n'est celui d'un manque de diversité : « *the only difference between him and them was that he had lost his all* » (*Ibid.*). Peut-être fut-il victime d'une croyance en la « magie » des nombres ronds<sup>188</sup>, magie qui perdrait alors de son efficacité à diviser les investissements entre plusieurs compagnies. Cependant, dans l'ensemble, il n'a enfreint aucune règle boursière ou commerciale.

Tandis que Massy ne contrôle rien, ne connaît rien au monde des affaires (« *his ignorance of affairs* » (p.190)), et s'en remet au hasard pour amasser ses richesses. Pis : il cherche des règles où tout mathématicien depuis Blaise Pascal sait qu'il n'y en a aucune (« *There was a hint there of a definite rule* » (p.232)) et ignore de ce fait jusqu'au premier mot des probabilités. Cela ne l'empêche d'ailleurs pas d'avoir raison sur un point : « *he had somehow arrived at the conviction that, in the course of years, every number was bound to have its winning turn* » (*Ibid.*). Cela est certain. Simplement, avec des nombres à cinq chiffres (« *The next winning number of the great prize was forty-seven thousand and five* » (*Ibid.*)) mis en jeu dans un unique tirage mensuel (« *Three years ago, in the September drawing...* » (*Ibid.*)), il n'a pas tort d'acheter « *as many tickets as he could afford for every drawing* » (*Ibid.*), parce qu'à raison d'un seul billet par mois, il risquerait d'avoir à attendre... 8333 ans !

Si Whalley fait parfois figure de patriarche, du moins ne songe-t-il pas à pulvériser aussi impudemment un record de longévité qui, dans la Bible, est encore 8,6 fois plus court que celui que nécessiterait la stratégie de Massy.

Le propriétaire-mécanicien s'abandonne donc à la démesure : qu'il outre l'homéostasie de Whalley, ou qu'il table sur une Providence particulièrement bienveillante à son égard, voire sur une « magie » numérique centuplée, il pousse l'improbable jusqu'à l'impossible.

La différence entre ces deux « partenaires » se voit encore dans la façon respective qu'ont ces marins de résoudre leurs difficultés financières. Whalley a été aussi propriétaire que l'est Massy. Mais, tandis que ce dernier ne cesse d'aggraver sa situation en engloutissant l'argent même qui devait le renflouer, et fait du *Sofala* un panier percé alors même qu'il commence pendant « *the halcyon*<sup>189</sup> *days of steam coasting trade* » (p.188), le capitaine a sauvé sa mise par deux fois grâce à sa *Fair Maid* : après la débâcle de la Banking Corporation, c'est sa « *pretty little barque* » (p.163) qui le maintient à flot en lui permettant de gagner « *the ginger-bread* » (p.167) ; et après la lettre de sa fille, c'est la vente de ce même bateau qui lui permet d'avoir immédiatement des espèces disponibles

<sup>188</sup> « *With the entire five hundred one felt a substance at one's back ; but it seemed to him that should he let it dwindle to four-fifty or even four-eighty, all the efficiency would be gone out of the money, as though there were some magic power in the round figure.* » (Conrad 1902c, p.176-177).

(« *He made up his mind to sell the Fair Maid* » (p.170)). Whalley et Massy partent du même point, c'est-à-dire d'une fortune réduite à leur patrimoine flottant : « *The price of the Sofala took up pretty near all the lottery-money. [Massy] had left himself no capital to work that* » (p.188), comme la ruine de Whalley ne lui avait laissé aucun autre capital que son voilier. Mais quand arrivent de plus mauvais jours encore, le capitaine est solvable (« *He had no difficulty in finding a purchaser, a speculator who drove a hard bargain, put paid cash down for the Fair Maid* » (p.170)), tandis que Massy est virtuellement en faillite et ne peut plus même assurer l'entretien du steamer (« *If he, Massy, could get hold of it [Whalley's money], that would pay for the boilers* » (p.271)). Or, ceci est la conséquence directe de la gestion avisée de l'un, par contraste avec la prodigalité maniaque de l'autre (« *all the earnings of the ship went that way [purchasing lottery tickets] and also the wages he allowed himself as chief engineer* » (p.232)), et pas uniquement de la concurrence nouvelle que font au *Sofala* les « *confounded German tramps turned up east of Suez [who] prowled on the cheap* » (p.188). Car ces conditions historiques changeantes n'atteignent pas Whalley (il dure toujours plus longtemps qu'elles) quand elles achèvent Massy.

Autrement dit, si Whalley est cohérent et gère les événements imprévus en maintenant le plus possible sa continuité personnelle, Massy s'ingénie à retourner tous les problèmes prévisibles (réparation de chaudières ou restrictions du marché) en catastrophes, et ne fonde sa survie que sur les événements les plus improbables : une longévité millénaire, une Providence à son service, ou un deuxième gros lot. Il ne peut dès lors qu'envisager de retourner un accident en plan de sauvetage : « *He wished her at the bottom of the sea, and the insurance money in his pocket* » (p.271).

Ainsi, alors que chez Whalley l'homéostasie était essentiellement biologique, sur fond de temps historique instable, chez Massy elle est démesurée, métaphysique (il rêve que ses coups de dés abolissent le hasard (comme ne dirait pas Mallarmé)), sur fond de temps biographique brisé jusqu'à la discontinuité par des espoirs de « *fresh starts* » successifs que même le Conrad encore marin n'aurait pas entretenu (voir *supra*, chapitre 1, Conrad 1890b) : dans ses extrapolations comme dans son traitement des ruptures temporelles, Massy en fait toujours (beaucoup) trop.

#### 4.4.5.3 Sterne, ou le temps strict

Il est à noter toutefois qu'à l'inverse des deux fautifs de l'interprétant que sont Whalley et Massy, le second, Sterne, n'est sujet, ni aux erreurs d'interprétation, ni à l'homéostasie : il sait bien, lui, que « *these old men go to pieces all at once sometimes* » (Conrad 1902c, p.213). Il y puise même un réconfort contre l'apparente homéostasie du capitaine : « *Sterne was greatly chagrined, however, to notice that he [Whalley] did not seem anyway near being past his work yet* » (*Ibid.*), ce qui le fait douter qu'il ait avant longtemps

<sup>189</sup>

Il est vrai que les *halcyon days* ne sont pas faits pour durer : « *You know something ? It's like the halcyon days.*' / 'What are they, Arthur ?' / 'A period of calm weather in the middle of winter. The ancients used to call them the halcyon days, when the kingfisher was supposed to hatch its eggs. Remember Milton – 'The birds sit brooding on the calmed wave' ? The bird was a kingfisher. That's what 'halcyon' means in Greek' » (Lodge 1984, p.321). Mais les bonnes fortunes ne durent pas non plus, et tout tient à la fermeté avec laquelle on saisit sa chance.

l'occasion de le supplanter.

C'est dire que Sterne sait que le temps passe, que les conditions et les hommes changent, mais il sait de plus que la courbe temporelle n'est pas une ligne absolument droite : celle-ci ne manque pas de se briser parfois, et il attend, impatiemment il est vrai, son heure.

Impatiemment, car il ne cherche surtout pas à maintenir pour lui-même un *statu quo*. Au contraire, il tient à ce que sa position, déjà honorable, de second, se change vite en celle de capitaine. Sterne est à l'opposé de ses deux maîtres : il est celui pour qui le monde ne change pas aussi vite que ses propres capacités, et tarde donc à les reconnaître (« *Nowadays, professional merit alone does not take a man along fast enough* » (p.213)). D'où son insistance maladroite auprès de Massy, avec ses « *I am fit for the work as much as that Serang* » (p.229) qui pourraient, si l'armateur-mécanicien possédait l'esprit littéral d'un MacWhirr, lui valoir d'être promu comme... maître d'équipage.

D'où aussi son « retard » sur Massy en ce qui concerne la « découverte » que Whalley devient aveugle. C'est que le travail de décodage chez Sterne est laborieux, sans illusions : il a besoin que le signe suggère un interprétant, que l'interprétant se développe par exploration minutieuse, austère, stricte (*stern*) des encyclopédies disponibles. Mais c'est aussi qu'il n'escompte, ni l'accélération subite du flux temporel « historique » qui ferait changer son environnement soudain plus vite qu'il ne l'a fait jusque-là (bien que son encyclopédie l'informe en théorie de ce qui peut arriver aux vieillards), ni une homéostasie qui le ferait durer nettement plus longtemps qu'un Whalley. C'est là qu'il perd du terrain sur Massy, dont l'homéostasie délirante et le goût pour les ruptures temporelles se combinent pour lui donner une conscience accrue, à la fois de sa longévité bien supérieure à celle du capitaine (lequel risque donc de lui faire faux bond et de compromettre ce *statu quo* qu'il tente de prolonger) et de l'imminence d'un bouleversement dramatique de la routine : Massy est le premier à noter que « *of late he [= Whalley] had changed* » (p.236), et le dernier à en conclure un changement pour lui-même. Au contraire espère-t-il faire chanter Whalley pour l'obliger à perpétuer la course du *Sofala* : « *he had not yet given up the desire and the hope of inducing that hated old man to stay* » (*Ibid.*).

Il n'est pas jusqu'à la « haine » de Massy pour le capitaine qui ne le rende « *so clear-eyed that for a long time Mr. Sterne could have told him nothing he did not know* » (*Ibid.*). Mais cette haine elle-même vient de ce que Whalley lui demeure « *incomprehensible in his simplicity, fearlessness, and rectitude* » (*Ibid.*). Or, ces trois qualités indiquent que le passage du temps sur Whalley contrecarre l'attente de Massy, attente qui n'en devient que plus féroce et le rend aux aguets, « *clear-eyed* ».

En effet, Whalley, tel que le perçoit Massy, semble avoir gardé deux caractères de la chevalerie médiévale : la prouesse (« *fearlessness* ») et la loyauté (« *rectitude* »). Or, cette « extension » du capitaine dans les siècles précédents renforce son homéostasie (il n'a pas changé depuis le XII<sup>e</sup> siècle), concurrençant par-là celle de Massy, de façon d'autant plus menaçante que la seule qualité chevaleresque que Whalley a remplacé par un trait de caractère moderne (« *his simplicity* ») est précisément celle qui aurait permis au propriétaire de durer : la largesse. La générosité du capitaine est en effet ce qui



manque le plus cruellement à l'armateur-mécanicien à l'approche des échéances financières.

Si bien que son « avance » sur Sterne n'est qu'un effet de son homéostasie démesurée, et que la distorsion temporelle n'est en aucun cas imputable au second.

Bien plutôt celui-ci est-il le métronome par contraste avec qui le tempo des autres se mesure. Il n'en est pas pour autant sympathique, mais il n'est en rien halluciné non plus.

### 4.4.5.4 Van Wyk, ou *bis repetita*

Quant à l'autre personnage de quelque poids dans le récit, le Néerlandais Van Wyk, il n'est guère qu'une pâle synthèse des deux associés ennemis.

Comme Whalley en effet, il essaie de se prolonger en s'appesantissant sur *The Times (magazine)* et en maintenant le lien, en plein cœur de sa jungle, avec son Pays-Bas natal : il empile les numéros du *Rotterdam Courant* (Conrad 1902c, p.241).

Il est en cela assez homéostatique pour croire lui aussi à la solidité de Whalley : « *Had the captain of the Sofala been another sort of man he would have suspected the work of age there* » (p.254).

Mais Van Wyk et Whalley s'opposent aussi : l'un est aussi sceptique que l'autre est confiant en la providence ; l'un est aussi retiré du monde que l'autre y demeure actif à tout prix (« *Whether it was fortune or seclusion from his kind that Mr. Van Wyk sought, he could not have pitched upon a better place* » (p.240)).

Si bien que la négation d'un quelconque « progrès » entre les pirates Balingini et « *Mr. Massy* » (p.247) ressemble plus à l'énoncé d'une loi constante comme celles que cherche désespérément l'armateur-mécanicien sur les nombres tirés à la loterie, qu'à la conscience historique du capitaine.

Cependant, l'interprétant de Van Wyk, qui observe dans son salon un Whalley proche de sa fin, est bien plus vague que celui de Massy sur le même sujet : « *His hand would hover irresolutely, as if left without guidance by a preoccupied mind* ». Et il méprise l'idée du chantage auquel pourtant songe Massy et que lui a suggéré Sterne, en s'insurgeant contre « *the debasing taint of blackmailing* » (p.254).

Cette sorte d'Almayer sédentaire se définit donc surtout par une série d'oppositions, tantôt à Massy, tantôt à Whalley, qui nuance finalement le contraste entre les deux personnages centraux de la nouvelle et donne même à Sterne la patience qui lui manque tant. Van Wyk est l'élément pondérateur du récit.

### 4.4.6 Chronotope homéostatique

---

On le voit donc finalement, un chronotope se dessine à nouveau qui associe à une variété originale de schizo-sémiosis une homéostasie marquée, et rappelle donc clairement les caractéristiques du *Nán Yáng* de 'Youth', de cette région située ici entre un Singapour que Conrad ne nomme jamais mais que chacun reconnaît, et des lieux dont les noms à consonance malaise (« *Batu Beru* », « *Pangu* ») confirment l'appartenance géographique.

Nous sommes cette fois cependant coupés du Royaume-Uni. Le « repli » vers la mère patrie est devenu impossible : Massy en manque l'occasion (« *everybody expected now that he would take himself off home with his money* » (Conrad 1902c, p.188)) parce qu'il songe à prendre sa revanche sur place (« *nobody could put him out now* » (*Ibid.*)) ; la fille de Whalley encore enfant retourne bien pour un temps en Angleterre (« *in due course [Mrs Gardner] took her to England* » (p.166)), mais « *her own home* » par la suite se situe en Australie (*Ibid.*), et encore n'est-ce qu'une *boarding-house*, « *no sort of home though it may get you a living* » (p.171) ; le capitaine quant à lui résume sa situation par un laconique « *no ship – no home* » (p.171) ; et les officiers du *Sailor's Home* à Singapour sont tous, selon Ned Elliott, « *frightened to go home. Nice and warm out here to lie about a verandah waiting for a job* » (p.184).

L'homéostasie qui faisait hésiter les marins de 'Youth' à quitter les eaux territoriales britanniques en 1898, se retourne donc en réticence à quitter l'Asie en 1902. L'esprit conquérant, l'idéal impérialiste, vacillaient en 1898, mais le sentiment d'appartenance à un pays sauvait encore les apparences. En 1902, même cette enveloppe se vide. Les temps sont venus où plus aucun des discours glorieux ou satisfaits n'est en mesure de convaincre.

#### 4.4.6.1 Le temps de la poudre aux yeux.

Le paragraphe d'ouverture de la nouvelle est à cet égard exemplaire :

***For a long time after the course of the steamer Sofala had been altered for the land, the long swampy coast had retained its appearance of a mere smudge of darkness beyond a belt of glitter. The sunrays fell violently upon the calm sea – seemed to shatter themselves upon an adamantine surface into sparkling dust, into a dazzling vapour of light that blinded the eye and wearied the brain with its unsteady brightness. (Conrad 1902c, p.160)***

Dans ce paysage qui n'est plus que décor, tout n'est que trompe l'œil (« *appearance* », « *seemed* », « *dazzling* », « *blinded* ») ; on croit encore à la lumière (« *glitter* », « *sunrays* », « *sparkling* », « *light* », « *brightness* ») quand tout est déjà décomposé. Au-delà du scintillement ne s'étendent que des marécages (« *swamps* ») ; ce qui étincelle n'est que poussière (« *dust* ») ; la lumière n'est que vapeur (« *vapour* ») ; la luminosité est chancelante (« *unsteady* ») ; la violence même des rayons solaires est une vaine démonstration sur une mer dont le calme (« *calm sea* ») vient d'une volonté inflexible (« *adamantine* »)...

Le rayonnement (solaire ou impérial) est donc sans autre effet que de tromper les observateurs, de leur cacher ce fait que « cet autre monde [qui se devine dans l'ombre (« *darkness* »)] ne fera qu'entrer en lumière quand le nostre en sortira » (Montaigne 1588, p.887).

#### 4.4.6.2 Le temps où la machine s'emballe

A qui la faute ? La concurrence allemande ou japonaise ne simplifie rien, mais l'Empire a-t-il besoin de quiconque pour s'effriter ? Le *Sofala* en tout cas fait très bien naufrage tout seul. Si le calme de la mer autour de Pangu est une différence notable avec la tempête de

'Youth' (« *Even one [boat] will save you all in this calm* » (Conrad 1902c, p.279)) c'est que la théorie de Conrad sur les *steamers* est bien établie<sup>190</sup> : avec un bateau à vapeur, plus besoin d'ouragan pour faire naufrage ! Si les hélices tournent, on est précipité sur la côte comme par le vent le plus violent, et si les machines tombent en panne, on repeint illico le *Radeau de la 'Méduse'*, comme dans les dernières pages de 'Falk : A Reminiscence' (Conrad 1903a)<sup>191</sup>. La technologie occidentale s'est si bien développée que l'on peut désormais couler sans pirates et sans vent contraire, tout comme l'économie nationale britannique peut entrer en crise<sup>192</sup> sans guerre et sans calamité naturelle : en inventant la navigation à vapeur ou la surproduction, l'Occident s'est donné les moyens de s'auto-détruire.

Il fut un temps où le discours de l'investissement était d'ordre pragmatique. Whalley l'a su, qui a placé son argent en bourse et spéculé sur l'avenir d'une banque. La fonction d'un tel discours était alors référentielle. Mais après la crise, après la banqueroute de la Banking Corporation, parler encore d'investissement est illusoire : l'argent d'Ivy ne trouve à s'investir que dans le corps de son père (« *not bad an investment for the poor woman this solid carcass of her father* » (Conrad 1902c, p.194)), au moment même où celui-ci « *met, as it were incidentally, the thought of death* » (*Ibid.*). Comme il a été vu, Whalley ne peut plus se tenir ce discours que comme auto-justification, mais par là il lui ôte sa fonction référentielle pour ne lui laisser que sa fonction émotive. L'un des discours favoris du temps de la grandeur de l'Empire se vide ainsi de son contenu.

L'autre discours que l'Empire tenait avec quelque raison était celui du pouvoir. La domination de fait que l'Occident exerçait sur l'Orient donnait à ce discours, lui aussi pragmatique, sa fonction référentielle. Et il donnait au discours des hommes de terrain, qui tenaient le pouvoir dans les colonies, sa fonction conative.

Mais chez Massy, la fonction conative devient illusoire également, diluée par la fonction méta-linguistique qui referme les discours sur eux-mêmes. D'autres par le passé ont pu exercer une autorité véritable. Il ne reste chez Massy qu'une croyance en sa propre autorité.

#### 4.4.6.3 Le temps des retournements

Si les discours naguère pragmatiques aujourd'hui se vident, si les fonctions référentielle et conative se muent en fonctions émotive et méta-linguistique, les « valeurs » portées par ces discours ne peuvent non plus rester intactes.

Whalley certes ne fait pas que refouler son désir d'inceste. Sa résistance, par respect du code paternel, à sa première impulsion (« *here's your old father : you must take him too.*' » (Conrad 1902c, p.174, cité *supra*)) relève aussi de la *sublimation* du désir

<sup>190</sup> « *Machinery, per se, will not make a ship more safe* » (Conrad 1919e, p.79).

<sup>191</sup> Une nouvelle qui par ailleurs est aussi peu « marine » que peut l'être 'Freya of the Seven Isles' (Conrad 1912b) ou *The Rover* (1923a). Aussi ni 'Falk', ni 'Freya', ni *The Rover* ne peuvent-ils vraiment s'intégrer aux présents chapitres.

<sup>192</sup> 1873 en Angleterre a marqué l'inauguration de ces crises d'un nouveau genre (voir Crokaert 1947, pp.360-363).

incestueux en homéostasie sacrificielle : le capitaine doit désormais être « *ready for her sake to live for ever* » (Conrad 1902c, p.257). Mais un tel sacrifice ne peut s'opérer qu'une fois. Quand un autre code, celui du marin, vient exiger de lui qu'il sacrifie ses 500 livres pour ne pas rendre le *Sofala* « *unseaworthy* », Whalley le transgresse *par* homéostasie. Ce retournement éthique accompagne alors le retournement de la clairvoyance (il a su jadis imaginer et *prévoir* toutes les conséquences d'un retour chez sa fille) en cécité.

Il est vrai qu'à l'inverse, Massy au temps de sa richesse ne sublime aucun désir. Désire-t-il seulement ? Il ne sait que répondre à sa *Weltanschauung* paranoïaque. Ainsi, par manque de vision sur ce que lui permettrait de faire sa fortune (« *everybody expected now that he would take himself off home with his money* » (Conrad 1902c, p.188)), il s'enferme dans l'homéostasie et reste chef mécanicien, pour défier les capitaines de le chasser de son poste : « *nobody on earth could put him out of his engine-room now* » (*Ibid.*). Il se prive *de facto* de toute liberté de quitter volontairement sa salle des machines. Il faudra que sa cécité intellectuelle se retourne en vision d'un avenir oisif, pour que le désir de vivre en millionnaire, dans « *the absolute idleness of wealth* » (Conrad 1902c, p.233), naisse. Ici encore l'homéostasie se fait alors entrave au désir. Entrave, non pas consentie, voire érigée en rempart comme chez Whalley ; entrave importune, qui ne fait que porter à son comble l'impatience de Massy, mais entrave toujours : *par* homéostasie, Massy est condamné à chauffer ses machines éternellement. Son aveuglement personnel une fois surmonté, il devient plus clairvoyant (« *clear-eyed* », p.236) à propos de Whalley, mais cela ne le conduit qu'à un dessein de fraude aux assurances : ignorant tous les codes, y compris financiers, il n'en apprend que ce qui peut nourrir chez lui l'espoir de les transgresser.

Comme si l'émergence ici s'orientait vers un point de fuite : Whalley, naguère sublime dans sa victoire sur l'inceste, transgresse aujourd'hui le code du marin pour 500 livres. Massy, naguère délirant dans sa « victoire » qui l'enferme entre deux chaudières, maintenant se surpasse et reprend conscience de certaines nécessités matérielles (« *he needed every penny of profit the Sofala could make* » (Conrad 1902c, p.232)), ce qui le fait convoiter ces mêmes 500 livres que tente de sauver Whalley. Esau et Jacob s'épient pour le même plat de lentilles.

#### 4.4.7 Polyphonie

---

La *Spaltung* de ces sujets qui ne peuvent plus être ce qu'ils furent, ou qui s'essoufflent à devenir ce qu'ils ont failli être, est d'autant plus pathétique que l'homéostasie elle-même se fracture. Chez Whalley, elle rend impossible la conservation à *la fois* de son statut de marin et de son statut de père : pour ne pas rentrer indigent chez sa fille, le père doit garder les 500 livres, bien que cela lui impose de tromper les autres sur la sécurité à bord... il prend alors le risque de perdre son statut de marin, sa « *fame* », son « *honour* » (Conrad 1902c, p.162) ; mais rester un marin intègre imposerait de sacrifier les 500 livres, et de ne pouvoir survivre qu'en étant une plus lourde charge qu'auparavant pour sa fille... c'est-à-dire de déchoir plus visiblement de son statut de père.

De même, Massy ne peut plus maintenir à flot à *la fois* le vapeur et ses finances. Conserver le *Sofala* en le rentabilisant demanderait de réinjecter un capital supérieur aux

500 livres déjà investies, et personne ne sait où trouver le crédit nécessaire.

Or, si l'homéostasie est ainsi condamnée par ces contradictions internes, personne ne peut plus s'en libérer non plus.

Ce pathétique individuel cependant ne serait que mélodramatique si l'Empire britannique ne suivait la même voie. Tenir encore le discours impérialiste après la mort de Victoria et surtout après la révolte des Boxers (et *pendant* la guerre des Boërs), c'est aussi se faire croire qu'on peut se survivre à soi-même en parlant un langage qui, de pragmatique qu'il avait pu être, n'est plus guère qu'idéologique, voire bassement politicien.

La voix de l'investissement et du pouvoir n'est plus la seule à se faire entendre. Elle n'est même plus dominante, mal gré qu'elle en eût : devenue la voix de l'auto-persuasion ou de la glose, elle ne couvre plus les voix jadis minoritaires de ces autres sujets de la couronne que sont les indigènes (les Boxers, ou même les *serang* malais) ou que sont les membres des classes-laborieuses-classes-dangereuses. En Massy le mécanicien se révolte contre son sort, tandis que chez Whalley la voix aristocratique se meurt, supplantée par la seule voix pragmatique qui subsiste et qu'il est bien forcé de faire partiellement sienne : celle de sa fille, « tombée » dans la bourgeoisie médiocre des tenancières de pensions de famille. La révolte de l'un et la chute de l'autre tend ainsi à réduire les écarts, et le point de fuite de cette émergence sociale semble se situer vers la bourgeoisie rentière, puisque le mécanicien aussi rêve d'une oisiveté financée par les intérêts d'un capital revigoré.

La multiplicité des voix dont aucune ne domine, la polyphonie, résulte donc ici d'un équilibre instable : la voix impériale dominait jadis, et la voix des minorités, surtout exotiques, risque sous peu de dominer à son tour. Mais pour l'instant, l'Histoire en est à ce point d'émergence collective où tous les dés tournoient ensemble.

La mort du capitaine Whalley à la fin de la nouvelle semble pourtant trancher, faire retomber au moins ses dés. Prenons garde cependant que le sort *des* Whalley reste encore indéterminé en la personne de la fille : l'avenir seul dira ce que ses dés, à elle, afficheront. Pour les autres, tout reste possible. Massy par exemple annonce à qui veut l'entendre qu'il « *was going to make his fortune dead sure in Manila* » (Conrad 1902c, p.282) : l'ex-armateur n'est visiblement pas guéri de ses chimères, mais l'avenir seul dira s'il court encore à sa ruine, ou si ses dés retomberont sur une combinaison plus viable. Seul Sterne manque son objectif : il ne deviendra pas capitaine du *Sofala*. Mais encore plus clairement que les deux autres, lui qui lit correctement les signes et le temps, il garde tout l'avenir devant lui.

Jusqu'au bout donc, les dés tournoient, l'émergence les maintient en suspens, et la polyphonie reste authentique, sans voix, même autoriale, pour assourdir les autres. Le chronotope homéostatique du 'Tether' est aussi plein qu'il l'était dans 'Youth'.

## 4.5 Bilan des chapitres 3 & 4

On ne sait dans quelle mesure Ford Madox Hueffer est intervenu dans la rédaction de 'The End of the Tether', en particulier après la destruction partielle du manuscrit par une lampe à pétrole (Batchelor 1994, p.82)<sup>193</sup>. Mais qu'à cela ne tienne : il n'a manifestement pas « créé » la structure de la nouvelle, qui s'accommode trop bien du Conrad « marin » observé jusqu'ici.

Non seulement en effet le réflexe créatif du retournement des clichés littéraires est manifeste ici comme ailleurs, mais les quelques constantes que l'on peut isoler dans la production « marine » conradienne se retrouvent clairement dans le 'Tether'.

La première de ces constantes, c'est la systématique décomposition des processus sémiotiques chez Conrad. Toute fiction est certes susceptible de se laisser approcher par la sémiotique, mais ici, c'est la sémiotique qui est l'objet même du traitement fictionnel : qu'il s'agisse de l'interprétation du signe ou du traitement des codes, rien n'est laissé dans le flou de l'implicite. Les personnages sont avant tout définis comme purs vecteurs d'un « mot »<sup>194</sup> (même s'ils ont parfois un vague homonyme dans le monde réel, biographique, de l'auteur), comme pures instances d'une problématique sémiotique.

C'est là peut-être une marque de fabrique ; c'est sans doute par-là que le surmoi de l'écrivain reprend les rênes de son inspiration ; cela fait en tout cas partie intégrante du processus créatif de Joseph Conrad.

La deuxième constante était certes attendue. Découper l'espace et le temps n'est pas un épiphénomène chez Conrad. Cela est si essentiel que les approximations se muent en graves contresens : qui penserait que la mer par exemple pourrait désigner un de ces lieux distincts où la fiction prend une forme spécifique, ferait, sur Conrad, une erreur particulièrement grossière, c'est-à-dire manquant de finesse. La mer n'est pas seulement un espace distinct de la terre : c'est une multitude d'espaces incompatibles, malgré leur éventuelle proximité. Le *Nán Yáng* n'inclut pas Koh-ring, pas plus que l'Océan Indien ne ressemble à la Mer de Chine.

Comme de plus chaque espace a son temps propre, sa forme d'émergence, son concert de voix, il est clair désormais que l'œuvre conradienne est essentiellement chronotopique :

---

<sup>193</sup> La correspondance de Conrad qui mentionne l'incident (Conrad 1902f) ne laisse pas entendre que Ford Madox Hueffer eût été plus qu'un premier informé.

<sup>194</sup> Au sens bakhtinien.

Topographie	Marine				
Chronotopes	Enallage Indian-Ocean	Tachychronique Koh-ring	Stroboscopique China Sea	Centripète Indo-Atlantique	Homéostatique Nán Yáng
Œuvres	'The Black Mate' 1886-1908 <i>Lord Jim</i> I 1900 'A Smile of Fortune' 1911	'The Secret Sharer' 1910 The Shadow-Line 1916	'Typhoon' 1902	The Nigger of the 'Narcissus' 1897	'Youth' 1898 'The End of the Tether' 1902
Désignation*	~ Calm-pieces		~ Storm-pieces		
* Par J. Conrad lui-même.					





## V. La problématique du delta

*Anster, Omster, something like that. Paul Auster, Timbuktu (1999).*

*Pigafetta points to the island and asks for its name. The farmer, thinking he was pointing to the coconut tree, answers in Sarawakian Malay: buah nyiur [buahnjo:] (« coconut »). Pigafetta then records that the island is named [bohnjo:] and spells it « Bor-neo ». Plaisanterie favorite de M. Murphy @ Manggeng, Bidayūh Sentah de Kampung Sungei Dūh.*

### 5.1. Le poids de l'Histoire

S'il a parfois été délicat d'établir une relation dialogique entre la fiction conradienne et l'Histoire en marche dans les textes « marins », en ce qui concerne du moins le diptyque du Berau (le diptyque Almayer), sinon la prétendue « trilogie » située au Kalimantan (et où Tom Lingard réapparaît), rien n'est mieux assuré.

Encore faut-il faire la part, dans cette assurance, de « l'histoire anecdotique » (cette *Anecdotal History* dont Charles Buckley parle à propos de Singapour (Buckley 1965) ; « *anecdotal* » (Conrad 1896a, p.199)) et de l'histoire internationale : si l'une oriente semble-t-il la genèse des textes de la « trilogie », l'autre est seule en mesure d'en orienter la lecture.

### 5.1.1 Romans en dialogue avec l'Etat civil

---

Le poids du « paratexte » (Genette 1987 & 1997) biographique dans la genèse d'au moins deux des trois romans abordés ici ne fait plus guère de doute depuis les travaux de John Dozier Gordan sur *Joseph Conrad : The Making of a Novelist* (Gordan 1940) et de Norman Sherry sur *Conrad's Eastern World* (Sherry 1966). Il est en effet désormais établi qu'*Almayer's Folly* (Conrad 1895a) et *An Outcast of the Islands* (1896a) puisent dans un fonds de témoignages contemporains sur les activités occidentales autour de Tanjung Redeb, sur le fleuve Berau à Kalimantan Timur, témoignages dont le moindre n'est pas celui de Joseph Conrad lui-même.

#### 5.1.1.1 Convergences

John D. Gordan puis Norman Sherry soulignent d'abord le lien direct qui demeure visible entre le nom des personnes en poste à Tanjung Redeb vers 1880 et ceux des personnages conradiens.

C'est notamment le cas du « *Captain Tom Lingard* » d'*Almayer's Folly* et *An Outcast of the Islands*, personnage que l'on retrouvera aussi dans *The Rescue*. Bien que Conrad n'ait probablement jamais personnellement rencontré le vrai capitaine William Lingard, « disparu » en 1885, il n'a pu manquer d'en entendre parler lors de ses quatre voyages vers Tanjung Redeb comme second du *Vidar* entre le 22 août 1887 et le 4 janvier 1888 (voir Annexe A, p.IV).

Or, William Lingard entre dès 1864 en relation avec cet Olmeijer qu'une simple transcription phonétique du néerlandais vers l'anglais transforme en « Almayer » chez Conrad :

***In 1864 we find Lingard connected for the first time with the Olmeijer (Almayer) family. On 18 November he brought the Coeran in from Macassar in Celebes and eight days later was married at the Presbyterian Church, Orchard Road, Singapore, to Miss Johanna Carolina Olmeijer (spelt 'Olmeyor' in the marriage certificate). (Sherry 1966, p.94)***

Tom Lingard et Kaspar Almayer seraient donc les reflets à peine décalés des deux figures occidentales majeures du Berau.

Leurs « rivaux » du reste ne semblent guère créés *ex nihilo* non plus. Cet « *Abdulla* » qui inquiète si fort Almayer et dont Cedric Watts soupçonne qu'il trame « *a covert plot* » contre les Blancs du district (Watts 1983), n'est pas mal nommé non plus, puisque l'armateur du *Vidar* sur lequel navigue Conrad quand il visite Tanjung Redeb, Syed Mohsin bin Salleh Al Jooffree, avait placé son fils aîné, Syed Abdulla, en poste sur le Berau (Sherry 1966, p.107).

De même, il n'est pas indifférent de noter que « *th[e Arab] station, which was responsible for much of Olmeijer's misfortune as an independent trader, was operated for more than twenty years by Syed Mohsin's son, Syed Abdulla, with the assistance of Haji Mohammad Nohr and a local Buginese, Daeng Marola* » (Warren 1977, p.29), car cela donne au « *Dain Maroola* » de Conrad un quasi-homonyme sur le terrain aussi<sup>195</sup>.

Il n'est pas jusqu'au Jim-Eng conradien qui n'ait sa source probable dans Po Eng Sing, marchand chinois qui devint le beau-père de Jim Lingard<sup>196</sup>, ou jusqu'aux Daoud Sahamin et Mahmat Banjar d'*An Outcast of the Islands* qui ne remontent à « *Sahamin Orang Banjar of Berouw who used the Vidar to trade* » (Gordan 1940, p.48).

En somme, les romans kalimantanais semblent tellement « à clés » que ceux parmi les colons de Tanjung Redeb qui les lisent se posent des questions :

***Most of them live out there and even read my books and wonder who [the] devil has been around taking notes. My visitor told me that Joshua Lingard [Jim's brother] made the guess ; it must have been the fellow who was mate in the Vidar with Craig. (Conrad 1909a, p.277-278)***

### 5.1.1.2 Fictionalisation

Cependant, toute cette érudition déployée autour d'un poste commercial qui serait sans Conrad tombé depuis longtemps dans l'oubli, pourrait autant servir à poser des problèmes qu'à avancer des réponses.

En effet, si le diptyque est une chronique du district de Berau de 1845 à 1885, alors pourquoi les William deviennent-ils des Tom et les Charles des Kaspar ? A l'inverse, si Tom et Kaspar sont là pour tirer l'ensemble vers le romanesque, alors pourquoi garder les patronymes Lingard et Almayer, au risque que ces « personnes existant ou ayant existé » intentent à l'auteur quelques procès s'ils n'apprécient pas la réputation que les romans leur font<sup>197</sup> ? Il est heureux au fond pour Conrad que « *all these men of 22 years ago feel kindly to the chronicler of their lives and adventures* » (Conrad 1909a, p.278) ! Heureux que ni la famille Lingard, ni la famille Olmeijer, n'ait relevé de propos diffamatoires sous la plume du marin démasqué.

A moins que ce ne soit pas un hasard : Conrad a pris grand soin, dans *Almayer's Folly* et dans *An Outcast of the Islands*, d'éviter de porter gravement atteinte, notamment à la dignité du Captain William « Tom » Lingard, en ne disant sur lui rien que de flatteur et en n'entrant pas trop dans les détails.

Précaution banale, qui cependant ne peut s'appliquer aussi simplement pour *The Rescue*. En effet, la manœuvre dans cet ultime roman kalimantanais est plus délicate : comment impliquer Tom Lingard dans une intrigue sentimentale plutôt scabreuse et dans des projets chimériques, sans qu'un colatéral de William s'en offense ?

Le retard qu'a pris la rédaction de *The Rescue* a fait l'objet de multiples

<sup>195</sup> Jim Warren se fonde sur le *Diary* de William Pryer, June 27, 1880, et sur une lettre de Pryer à Reed, July 31, 1880.

<sup>196</sup> « *Statement of Kang Si Gok, Anang Dachlan and the Ratu of Gunung Tabor, widow of Sultan Achmud, in Mr. Haverschmidt to Dr. J. G. Reed, January 24, 1951, Haverschmidt Papers ; interview with Mrs. C. C. Æhlers by Dr. D. J. Reed, April 13, 1951, Reed Papers* » (Warren 1977, p.26, n.22).

<sup>197</sup> Somerset Maugham a frôlé pour moins que cela des actions en justice. Des inconnus nommés Walter et Kitty Lane, comme les personnages de *The Painted Veil* (1925), « *threatened to sue, but they settled out of court when Maugham offered them two hundred fifty pounds and changed 'Lane' to 'Fane'* » (Morgan 1980, p.279).

commentaires. Commencé en 1896, le troisième roman où Lingard se manifeste ne paraîtra qu'en 1920 : quiconque se préoccupe de reconstruire la psychologie conradienne est souvent tenté de prendre comme pierre de touche cet acte si longtemps manqué. Comme le dit sarcastiquement (mais sans proposer de contre-hypothèse) John Batchelor, « *the received wisdom [set out in A. J. Guerard, Conrad the Novelist (1958) and Thomas Moser, Joseph Conrad : Achievement and Decline (1980)] on Conrad's difficulties with The Rescue [...] is that he found it difficult to dramatize heterosexual relationships* » (Batchelor 1994, p.50).

Or, l'insinuation n'explique rien. Certes, Conrad disait déjà dans 'The Warrior's Soul' que « *passages of love, however, are more impressive perhaps than passages of danger. You don't go affronting love in troops as it were. They are rarer, more personal and more intimate* » (Conrad 1917a, p.541) ; mais dans *An Outcast of the Islands*, il contourne la difficulté (si difficulté il y a) en puisant dans ce que la littérature, notamment française, a déjà proposé comme scènes sentimentales pour narrer le rapprochement entre Willems et Aïssa : « *During the composition of his second novel, An Outcast of the Islands (August 1894 – September 1895), Conrad turned for assistance to Flaubert [&] Maupassant [...] in a variety of scenes dealing with sexual relationship* » (Hervouet 1985, p.23).

Ainsi, la scène, cruciale parce qu'initiale, où Aïssa « *sank on the grass by his side and with a quick gesture took his hand in hers* » (Conrad 1896a, p.77), reprend un passage de *Madame Bovary* (Hervouet 1985, p.24) ; mais la scène tout aussi cruciale, parce que terminale, où Willems se sent plus isolé que jamais, surtout aux côtés d'Aïssa, provient elle-même d'un passage de *Bel-Ami* (Hervouet 1985, p.26). Si bien que tout cet aspect du roman centré sur la relation de Willems avec Aïssa est serti dans une forte intertextualité.

Qui empêchait donc Conrad de recourir encore à Flaubert et à Maupassant pour *The Rescue* ? Ou à Bernardin de Saint-Pierre même si bon lui semblait ! On ne met pas vingt-trois ans à fouiller les rayons des bibliothèques pour réamorcer une inspiration défailante.

En revanche, on peut très bien hésiter pendant vingt ans à achever un roman qui, une fois publié, risque de paraître diffamatoire au neveu et protégé du principal intéressé : Jim Lingard, que Conrad connaissait personnellement<sup>198</sup>, pouvait encore s'offusquer en 1896 d'un portrait irrévérentieux de Tom Lingard dans ses aventures avec Mrs Travers et dans son manque à la parole donnée à Hassim et Immada. Mais « *in about 1916* » (Warren 1977, p.26, n.22), Jim s'éteint à Sumatra<sup>199</sup>, si bien que les diverses tentatives de Conrad pour reprendre son manuscrit (tentatives dont la dernière, avortée, remonte à

<sup>198</sup> Conrad connaissait aussi Joshua Lingard, le frère aîné de Jim : « *I knew slightly both his [Captain Lingard's] nephews, Jim and Jos* » (Conrad 1917f p.317). Mais Joshua était marin, donc moins versé que Jim dans les affaires de Tanjung Redeb et du Kalimantan, et plus « collègue » que « *tuan* » aux yeux de l'écrivain : pas assez impressionnant pour « bloquer » sa narration.

<sup>199</sup> « *According to his daughter [...] at the age of fifty-four* » (Warren 1977, p.26, n.22) ; « *Jim's son, Mr. Edward Lingard, says that his father was born on 25 August 1862* » (Sherry 1966, p.100, n.\*), ce qui donnerait bien 54 ans en 1916. Quant à Joshua, « *he was five years older* » (Sherry 1966, *ibid.*), né donc, comme Conrad, en 1857, et « *his death certificate shows that he died on 29 November 1920* » (Sherry 1966, *ibid.*).

juin 1916 (Conrad 1916b, pp.603-604 & 606)) pouvaient enfin aboutir en 1918-1919<sup>200</sup>.

On objectera que le traitement d'Almayer, dès 1895, est rien moins que flatteur. Pourquoi Conrad braverait-il les foudres de l'un quand il craignait celles du colatéral de l'autre ?

C'est sans doute que la question se pose différemment :

La faiblesse d'Almayer le conduit à un déclin et à une mort en patente contradiction 1. avec la prospérité et la santé du vrai Olmeijer. Or, cette santé et cette prospérité sont de notoriété publique (à l'inverse de ce qui se passe généralement pour les écarts sentimentaux) : « We do know that Olmeijer, at least in later years, was by no means the helpless figure that Conrad makes him. Van der Burg, in the K[oninklijke] P[aketvaart-] M[aatschappij] report of 1893, writes that Olmeijer was 'in fact the head of the area' and that 'the sultans seek his counsel in all circumstances' » (Sherry 1966, p.113).

Le patronyme même d'Olmeijer (à la différence de celui de Lingard) est modifié. 2. Certes, l'homophonie demeure ([olme(j)ɪ]), mais c'en est fait de l'homographie. Pourquoi alors, à l'hypothèse d'une ignorance conradienne (« it is likely that Conrad never saw[Olmeijer's name] written down » (Batchelor 1994, p.52)), ne pas substituer celle d'une prudence élémentaire ?

En tout cas la défense était prête : Almayer, à l'évidence, n'est pas Olmeijer. Comme si Conrad avait gardé conscience de tous les risques judiciaires et avait paré d'avance quelques attaques potentielles.

Mais cela nous ramène au paradoxe initial : pourquoi, s'il s'agit de brouiller les pistes, garder même l'homophonie pour Olmeijer, et à plus forte raison l'homonymie totale pour Lingard, alors que, lorsqu'un personnage est vraiment par trop lamentable, ou même simplement compromis, Conrad sait fort bien éviter de lui donner un nom trop vite identifiable ?

Le nom du capitaine Ford notamment, impliqué selon Conrad dans le trafic de poudre à canon, ne rappelle en rien celui du capitaine Craig, même si certains critiques font le rapprochement.

De même, le nom du piètre Willems ne dérive directement de celui d'aucun colon du Berau, bien que Conrad relie également cette figure de la déchéance à la vie du comptoir est-kalimantanais :

***The man who suggested Willems to me was not particularly interesting in himself. My interest was aroused by his dependent position, his strange, dubious status of a mistrusted, disliked, worn-out European living on the reluctant toleration of that Settlement hidden in the heart of the forest-land, up that sombre stream which our ship was the only white men's ship to visit.[...] It was clear that in those days Willems lived on Almayer's charity. (Conrad 1920a, p.xlv-xlvi).***

Sans doute Norman Sherry peut-il, sur deux points, rapprocher Willems de Jim Lingard :

<sup>200</sup> Il sera aussi suggéré en 5.4, lors de l'étude spécifique de *The Rescue*, que, structurellement, la difficulté pour Conrad de créer une véritable polyphonie dans ce roman fut un obstacle bien plus probable que les scrupules à copier sur ses prédécesseurs.

La rivalité entre Almayer et Willems, envoyé par Lingard à Sambir dans *An Outcast of the Islands*, est explicite :

***Suspicious from the first, Almayer discouraged Willems' attempts to help him in his trading... From cold civility in their relations, the two men drifted into silent hostility, then into outspoken enmity. (Conrad 1896a, p.64)***

Or, les conditions pour qu'une telle animosité existe entre Charles Olmeijer et James Lingard sont réunies :

***For one thing, Olmeijer had been ten years at his trading outpost when Captain Lingard settled his young nephew, Jim, at Berau. [...] This may well be the origin in Conrad's fiction of the Willems/ Almayer [...] antagonism. (Sherry 1966, p.132).***

« Perhaps [...] the love that Willems had for the native girl Aïssa had its origin in the love Jim Lingard had for his Sea Dyak » (Sherry 1966, p.136).

Toutefois, il faudrait alors combiner la biographie de Jim Lingard avec celle d'un individu moins reluisant, comme cet « *alcoholic Dutchman, Carel de Veer* » dont parle aussi Norman Sherry (Sherry 1966, p.132). Si bien que l'identification de Willems à Jim Lingard paraît aussitôt abusive. Les noms de Ford et de Willems sont manifestement forgés pour éviter de telles assimilations.

C'est dire que le problème posé par l'utilisation de noms attestés est assez complexe. Un impératif double semble présider au transfert de ces noms, tirés de la chronique établie sur place par Conrad, vers sa fiction : un impératif de proximité et de distorsion.

Or, ces noms sont aussi liés à des événements. Le transfert des uns vers la fiction impose donc aussi le transfert des autres, ce qui ne laisse pas d'augmenter encore la difficulté. Le tableau en annexe B s'emploie à clarifier les correspondances entre les faits et la diégèse.

Le premier problème que soulève une synthèse de ce genre, c'est l'apparente difficulté que l'on rencontre à dater précisément la diégèse d'*An Outcast of the Islands* sans faire référence à *Almayer's Folly*. Le *terminus ad quem* de 1871 en effet n'est donné que par le premier roman, et aucun indice du départ de Nina pour Singapour ne reparaît dans le second avant l'épilogue qui ne date rien.

Certes, Conrad a écrit ses deux textes d'un même élan, s'attelant à l'*Outcast* alors même qu'il n'était pas encore certain de la publication d'*Almayer*, comme en témoigne sa lettre à Marguerite Poradowska d'août 1894 (Conrad 1894b, pp.168-169), puisqu'après avoir annoncé « J'ai envoyé réclamer le renvoi du M[anu]s[crit d'*Almayer's Folly*] », il avoue avoir « commencé d'écrire – avant-hier seulement. [...] J'appelle ça 'Deux Vagabonds' (Two Vagabonds) », titre provisoire de ce qui deviendra *An Outcast of the Islands*. Ainsi, la diégèse du premier roman est encore fraîche dans sa mémoire quand il amorce le second.

Mais on ne peut décemment exiger de son Lecteur Modèle qu'il fût l'enthousiaste assidu et contemporain seul en mesure de recevoir les deux volumes comme les volets d'un diptyque. Or, tout lecteur moins informé se retrouverait rapidement dans la situation

du lecteur français, qui a pu lire *La Folie Almayer* en 1919 grâce à la traduction NRF de Geneviève Séligmann-Lui, mais qui devra attendre 1937 pour se délecter d'*Un Paria des îles* (comme l'atteste l'article du traducteur G. Jean-Aubry à la une du quotidien *Le Jour* du dimanche 11 avril 1937 (Jean-Aubry 1937)) et qui, en 18 ans, aura eu largement le temps d'oublier 1871 et ce que cette année signifie pour Nina.

Serait-ce alors à dire que la datation, et ce qu'elle implique de relation dialogique avec l'histoire générale, ait soudain paru superflue à Conrad, tant son deuxième roman parvenait à se détacher des données temporelles pour mieux élaborer son monde possible ? Ce n'est en tout cas pas ce que la lettre citée *supra* suggère : « Ce qui m'ennuie le plus c[est] que mes personnages sont si vrais. Je le[s] connais si bien qu'ils m'entravent l'imagination » (Conrad 1894b, p.169).

Mieux vaut donc nuancer l'assertion. Si le *terminus ad quem* fourni par le départ de Nina manque effectivement dans *An Outcast of the Islands*, le *terminus a quo* du canal de Suez s'y inscrit par deux fois (Conrad 1896a, pp.12 & 109). De plus, la bataille des drapeaux entre Almayer et Willems ne s'étale pas gratuitement sur 11 pages (Conrad 1896a, pp.176-186) : elle pointe avec insistance vers un choc anglo-néerlandais, et il ne faut pas être grand clerc pour en trouver, dûment enregistrés par la chronique du temps avant le traité de Sumatra, qui fournit alors un *terminus ad quem* d'une autre nature, historique et non plus diégétique, à la date du 2 novembre 1871.

La relation dialogique avec l'histoire en marche est donc aussi explicite dans *An Outcast of the Islands* que dans *Almayer's Folly*. Simplement, elle s'opère sur un autre mode : le tragique d'*Almayer* fait place à la farce. L'*Union Jack* en particulier jaillit plus comme un *Jack-in-the-box* que comme un digne emblème patriotique (« *I ran up the Union Jack to the flagstaff in the yard. I had no other protection* » (Conrad 1896a, p.176)), et la frénésie qui s'ensuit touche au burlesque. D'une part, les motivations de tous ces agitateurs d'étendards ont perdu leur noblesse : « *There were only three men besides Ali that stuck to me – three cripples for that matter, too sick to get away* » (*Ibid.*, p.176) ; « *I decided [...] to let nobody land on our shore. Private property, that* » (*Ibid.*, p.176). Et d'autre part, leur attitude manque quelque peu de dignité : « *He [Willems] talked a lot, swinging his arms about* » (*Ibid.*, p.177) ; « *It appears he [Patalolo] begged Abdulla to let him have a passage in the Lord of the Isles* » (*Ibid.*, p.177)<sup>201</sup>.

Le microcosme de Berau n'intègre donc plus l'histoire dans *An Outcast* : il la parodie. L'avidité d'Abdulla et la lubricité de Willems font flèche de tout bois, et partant rabaissent les causes qui sont encore nobles ailleurs. Briser les monopoles et garantir la liberté d'entreprise par exemple peut se défendre sérieusement du point de vue historiciste d'un De Waal : ses lois agraires de 1870 vont précisément dans ce sens. Mais jalouser Almayer ou Lingard, quand on est incapable d'accomplir de semblables prouesses (découvrir un chenal comme Lingard, ou vivre l'ascèse protestante<sup>202</sup> d'Almayer), et n'avoir finalement pour cause à défendre que son ego ou sa libido, cela fait trop tomber les masques pour que, sous Enée (« *Æneas* », Conrad 1896a, p.54) et Œdipe, ne se

<sup>201</sup> « *However, nobody was killed. A few broken heads – that's all* » (*Ibid.*, p.178) ; « *It was that woman, who went for Willems [...]. Some say it was about that flag. He carried her off, flung her into a canoe, and went on board Abdulla's ship* » (*Ibid.*, p.180) ; « *That Jim-Eng, he burst through the bush and fell into my arms, so to speak* » (*Ibid.*, p.181-182).

révèlent plutôt Arlequin et Pantalon.

Du poids de l'histoire, on passe donc au prétexte de l'histoire.

Mais enfin, l'histoire est là, et c'est elle qui permet de résoudre le deuxième problème mis en relief par le tableau de l'annexe B.

En effet, le plus visible après une telle mise en parallèle, c'est le décalage chronologique entre l'anecdote attestée et sa réplique (dialogique) fictive.

Il est vrai que l'année 1869 donnée par Norman Sherry pour l'arrivée du vrai Olmeijer à Berau n'est qu'un *terminus ad quem*, et que l'arrivée du fictif Almayer au même endroit en 1863, six ans plus tôt, n'est pas en contradiction absolue avec cette estimation. Mais que dire du mariage ! Le vrai Olmeijer se marie en 1874, tandis qu'Almayer convole en 1863 : il s'agit d'une différence d'onze ans entre les faits et la fiction. Onze ans qui expliquent qu'Almayer ait les cheveux gris en 1884, alors qu'Olmeijer, né en 1848, n'aurait eu que 36 ans : si Almayer est d'onze ans son aîné, ses tempes grisonnantes se conçoivent mieux.

Quant à Lingard, c'est encore plus frappant. Le Captain William Lingard se retire et disparaît en 1885, tandis que son reflet Tom est ruiné et disparaît en 1871, soit quatorze ans avant William. De plus, alors que William est promu « *Rajah Laut* » en 1862, Tom obtient ce titre au plus tard en 1855, soit sept ans plus tôt.

Ainsi, si les noms fictifs en rappellent certains bien réels, tout le reste, des événements désastreux aux dates, est faussé. Conrad était parfaitement honnête quand il écrivait à Wilfrid Hugh Chesson, justement à propos d'*Almayer* : « *The river and the people have nothing true – in the vulgar sense – but their names* » (Conrad 1894d, p.186).

Dans ce décalage chronologique, il ne s'agit cependant pas à proprement parler du recul d'une génération. Certes,

***He [Conrad] created his fictional Arabs by moving the actual Arabs forward one generation [...]. In the printed text Moshin [Abdulla's father] was completely dropped, and his place taken by Abdulla [...]. The fictional Reshid, who had no existence in real life, was put into the generation of the actual Abdulla, upon whom he was modeled. (Gordan 1940, p.47)***

Mais cela ne rend pas compte du décalage dans le temps pour les autres personnages : sept ans, onze ans, quatorze ans, cela n'a rien à voir avec une « génération perdue », même si l'on ne donne pas à cette expression le sens judaïque qu'elle avait en un temps où, pour annuler le règne d'Hérode, on avait rajusté les décomptes calendaires de 40 ans.

Non. Il s'agit ici plus précisément de recentrer l'anecdote sur l'histoire internationale. Il s'agit de réorganiser le monde possible en le faisant dialoguer avec Suez (1869), avec la colonisation britannique et néerlandaise de l'archipel malais (Traité de Sumatra en 1871, guerre d'Aceh en 1873-1882-1903, création de la *British North Borneo Co.* en 1881). Tous les réajustements chronologiques s'expliquent parfaitement si l'on les conçoit comme imposés par ces deux pics historiques que sont 1869-1871 d'une part, 1881-1882

---

<sup>202</sup> La vie de l'entrepreneur protestant en effet « emprunte souvent un visage ascétique [...]. Il ne 'tire rien' de sa richesse pour lui-même » (Weber 1947, p.75) : Almayer ne songe qu'à enrichir sa fille Nina.



d'autre part.

Autrement dit, l'anecdote de Berau ne suffisait pas, manquait d'envergure, et les noms de personnes devaient être assez modifiés (impératif de distorsion) pour échapper à la simple chronique. Mais à l'inverse, c'est l'anecdote de Berau qui permet le transfert du monde « réel » historique vers le monde possible romanesque, et les noms devaient rester assez évocateurs (impératif de proximité) pour prévenir la dilution du récit en une grande fresque géopolitique. Ainsi se justifie le « double impératif », délicat à négocier, qui oriente l'onomastique conradienne dans son diptyque, et donc aussi, par effet secondaire, dans *The Rescue*.

### 5.1.2 Ancrage géographique

---

Berau est donc une synecdoque de l'archipel malais tout entier, synecdoque nécessaire d'une région trop vaste sinon.

Ce recours à un trope éprouvé se confirme par le fait que les noms personnels ne sont pas tous issus du microcosme kalimantanais. C'est bien sûr le cas de Hudig, dont les romans ne disent pas qu'il eût jamais quitté Macassar. Mais Conrad va le chercher bien au-delà de l'archipel malais puisque, à en croire John D. Gordan, « *[Conrad] gave old Hudig [...] the name and possibly the personality of a Dutch Merchant whom he knew in Amsterdam during the winter of 1887 just before he went to Borneo* » (Gordan 1940, p.46). Moins éloignées, mais sans contact direct avec le Berau, quelques personnes rencontrées à Dongala ont également fourni des noms pour la fiction conradienne. Ainsi, « *according to Mr. Cools, Patalolo, the name given the old Rajah of Sambir, was taken from Patalolo, Sultan of Dongala, Celebes, where the Vidar touched* » (Gordan 1940, p.48). De même, « *at Dongala Conrad saw Babalatchi and probably Lakamba* » (*Ibid.*)...

Le Berau fictif est ainsi un résumé de toutes les Indes néerlandaises, c'est-à-dire de l'implication des Pays-Bas (Hudig et Amsterdam) dans la colonisation de l'Asie du Sud-est. Sambir est donc plus dense que nature.

Cependant, la scène se situe explicitement à Bornéo, « *in the close and stifling heat of a Bornean evening* » (Conrad 1895a, p.6, ll.37-38), et si Conrad nomme le fleuve « *Pantai* » dès l'ouverture d'*Almayer's Folly*, ce n'est pas pour dissimuler le Berau sous un nom inventé :

***In 1887, the year Conrad visited the river Berau in the Vidar, it was actually called the Pantai as the Singapore and Straits Directory, 1887, shows. Conrad was not, therefore, changing the name of the river from Berau to Pantai for fictional purposes as Gordan suggests ([Gordan 1940,] p.51). (Sherry 1966, p.119, footnote).***

De fait, de nos jours encore, l'une des branches du fleuve à son delta est nommée Muara Pantai (le *Mœara Pantai* de l'*Encyclopædie* néerlandaise (Paulus 1917, p.368)), un nom qui, en malais, ne veut rien dire d'autre que « embouchure de la plage ».

Il est vrai que le fleuve romanesque peut aussi être nommé le « Sambir » (Conrad 1895a, p.13, l.26), quand ce nom ne désigne pas le village en soi (*Ibid.*, p.13, l.34 et *passim*). Mais c'est, là aussi, puiser dans la toponymie des environs du Berau : de

Sambaliung à Samburakat et Sambujan, de Sembalang à Samiroa, le nom fictif s'inscrit par apocope et anagramme, ou plus simplement « *from an abbreviation of Sambaliung* » (Gordan 1940, p.51).

Si bien qu'il n'est pas surprenant de trouver le Berau nommé explicitement au moins une fois : « *She seemed to have forgotten in civilised surroundings her life before the time when Lingard had, so to speak, kidnapped her from Brow* », glisse Conrad à propos de Nina (1895b, p.68). L'orthographe « *Brow* » en effet est l'équivalent phonétique anglais ([bRaU]) du nom malais de ce fleuve, et apparaît épelé ainsi dans les journaux anglophones de l'époque, en concurrence avec « *Barow or Barong* » (Leyden 1837, p.96). Les Néerlandais quant à eux privilégient l'orthographe « *Beracœ* » (Paulus 1917, p.367) ou « *Berouw* » (Tillema 1921, p.210a), mais, comme Conrad, ils appliquent parfois ce nom au *district* tout entier :

***Les derniers survivants de ce malheureux peuple [= les Punan] se sont enfuis vers Berau. On peut estimer que les natifs de Tanjung [Redeb] incluent 250 à 300 familles***<sup>203</sup>. (Tillema 1921, p.210a).

Il n'est donc pas assuré que ce « *Brow* » dans *Almayer's Folly* ait « échappé » à Conrad. Norman Sherry s'avance trop quand il présume que « *the spelling [...] 'Brow' [...] agrees with Conrad's when by accident he failed to take the name out of the published text of Almayer's Folly and replace it with the fictional 'Sambir'* » (Sherry 1966, p.95), et Eddleman & Higdon corrigent abusivement le texte conradien dans leur édition (Conrad 1895a, p.33, l.40). Étant donné que Conrad ne fait rien pour dissimuler les noms, et étant donné que, dans les comptes rendus contemporains, sont interchangeable « *Brow* » et « *Pantai* » quand il s'agit du fleuve, ou le cours d'eau et le district quand il s'agit de Berau, on ne voit pas pourquoi l'onomastique conradienne aurait renâclé à user d'un nom attesté partout.

Il est vrai que par deux fois, le nom « *Brow* » apparaissant sur manuscrit a été remplacé par « *Pantai* » dès le passage au tapuscrit. Mais cette correction concerne à chaque fois (Conrad 1895a, p.20, l.9 & p.28, l.7) le nom *de la rivière* (Eddleman & Higdon 1994, pp. 207 & 210). Rien n'indique que Conrad se fût aussi repenti sur le nom *du district*.

Quoi qu'il en soit, ces noms géographiques finalement subissent un traitement comparable à celui des noms personnels : un impératif de distorsion opère sur Sambir, mais l'impératif de proximité demeure pour Pantai et Bornéo.

C'est que la cause d'un tel traitement spatial réside également dans la nécessité de réduire un champ trop vaste (tout l'archipel malais) pour l'amener au format d'un roman (une seule île et un seul district), sans pour autant céder aux forces centripètes qui ne feraient du Sambir synecdoque que le strict Tanjung Redeb de mince intérêt.

<sup>203</sup> « *De laatste overblijfselen van dit ongelukkige volk [= Pœnan] zijn ontvlucht naar Berouw. Men kan den stam der Tœnjæng op 250 à 300 familiën begrooten.* »

## 5.2 Almayer's Folly

Est-ce alors cette difficulté de combiner dans les premiers romans les lignes temporelles historique et anecdotique, de fondre les espaces sud-est asiatique et riverain du Berau, qui a amené Conrad à se rapprocher d'Aristote, comme il a été argué *supra*, au chapitre 1 ? Ou bien est-ce déjà l'espace-action-sémiosis-temps conradien qui a conduit l'écrivain à aborder d'emblée des problèmes de cet ordre ? Toujours est-il qu'*Almayer's Folly* est la meilleure illustration de l'approche aristotélo-sénéquienne appliquée au roman.

### 5.2.1 Unité de temps et d'action

Pour ce premier volet, l'approche se fait même presque *néo-aristotélicienne*, l'unité de temps s'interprétant ici quasiment comme *unicité* du temps. En effet, si Conrad ne limite pas sa diégèse à une journée, sachant bien qu'en 1651 déjà on annonçait « que l'on serait réduit à la fin à se dispenser de la règle des vingt-quatre heures » (Scarron 1651, p.184), il s'impose néanmoins une règle des quarante-huit heures, en cadrant son récit sur le retour de Dain Maroola<sup>204</sup>, ce qui est plus un assouplissement des thèses de Jean Chapelain<sup>205</sup> qu'une véritable contre-offensive.

Bien entendu, cela le conduit, comme ses aînés, non pas certes à utiliser un messenger pour raconter ce qui n'est pas joué sur scène, mais à s'autoriser d'amples retours en arrière pour mieux situer les deux jours (« *the last two days* » (Conrad 1895a, p.148, l.12)) fatidiques d'Almayer. C'est là la version romanesque du *multa tolle ex oculis* (de ces événements nombreux qui ne se déroulent pas au moment où le lecteur a les personnages sous les yeux) et dont beaucoup d'écrivains font usage, du Scarron du *Roman comique* (1651 & 1657 : un unique séjour au Mans est informé du passé de chaque comédien de la troupe) au Saint-Exupéry de *Pilote de guerre* (1940 : une unique mission est informée de toutes les autres), voire au Louis Malle du *Voleur* (1967 : la seule nuit du cambriolage chez M<sup>e</sup> Vivonne est informée de toute la vie du héros de Darien), tant le cinéma suit de près le roman dans ce qu'on y appelle le *flash back*.

Or, le maintien de telles cohérences temporelles, malgré toutes les incidentes et les digressions qui les entravent, est précisément le problème majeur affronté par Almayer.

<sup>204</sup> De la première nuit (celle du retour de Dain) à la seconde (celle où Nina quitte la maison d'Almayer), dix chapitres s'écoulent. Le chapitre XI conduit au matin suivant, soit à environ 36 heures de la première scène, tandis que la troisième nuit (celle qui suit le départ définitif de Nina, qui a quitté Sambil l'après-midi), après 48 heures donc, tombe au milieu du chapitre XII et dernier (« *They slept on the river that night* » (Conrad 1895a, p.147, l.29)), ne laissant plus qu'une dizaine de pages pour conclure.

<sup>205</sup> « La règle des vingt-quatre heures avait été discutée par Chapelain en 1630 dans une lettre de réponse à Godeau. Cette exigence mit assez longtemps à s'imposer et ne triompha qu'après 1640. » (Giraud 1981, p.356, n.165)

## 5.2.2 Almayer et le temps linéaire

Dès les premières lignes en effet, Almayer est montré comme une figure de l'anticipation, tentant de tracer une ligne droite temporelle vers son avenir : « *'Kaspar ! Makan !' The well known shrill voice startled Almayer from his dream of splendid future* » (Conrad 1895a, p.5, ll.1-3). Et la suite ne fait que marteler cette attitude : « *there would be an end to all this soon* » (*Ibid.*, l.7-8) ;

***He absorbed himself in his dream of wealth and power away from this coast where he had dwelt for so many years ; forgetting the bitterness of toil and strife in the vision of a great and splendid reward. They would live in Europe, he and his daughter. They would be rich and respected. (Conrad 1895a, p.5, ll.18-22) 'I can see the end of a long road. And it leads us away from this miserable swamp. We shall soon get away from here, I and you, my dear little girl, and then – ' He rose from the table and stood looking fixedly before him as if contemplating some enchanting vision. 'And then' – he went on – 'we shall be happy, you and I, live rich and respected far from here' » (Ibid., p.15, ll.32-39)<sup>206</sup> .***

Déjà par le passé, Almayer avait bâti de ces plans sur la comète, principalement sous l'influence de Tom Lingard : « *He [Lingard] spoke [...] of new combinations that were in the future to bring profits bigger still* » (Conrad 1895a, p.9, ll.31-33) ; « *There will be millions Kaspar ! Millions I say !* » (*Ibid.*, p.10, ll.12-13) ; « *He [Almayer] saw in a flash of dazzling light, great piles of shining guilders, and realized all the possibilities of an opulent existence* » (*Ibid.*, p.10, ll.17-19).

Il existe cependant une différence entre Lingard et Almayer : figure de l'extrapolation<sup>207</sup>, Lingard prolonge une ligne temporelle qui a commencé de se former quelques décennies plus tôt, quand il a découvert un chenal sur le Berau. Sa fortune et sa réputation s'étaient alors établies (« *'Captain Lingard has lots of money' – would say Mr Vinck solemnly [...] – he would add in an explanatory whisper ; – 'You know ; he has discovered a river.'* » (Conrad 1895a, p.8, ll.15-20)), et il ne fait qu'espérer pour l'avenir la répétition de ce schéma : il découvrirait une mine d'or que nul autre ne saurait atteindre.

Tandis qu'aucune ligne temporelle n'est encore tracée pour Almayer quand il rencontre Lingard. Il adopte celle du capitaine, et « *guided by the scraps of information contained in old Lingard's pocket book he was going to seek for the rich gold mine* » (Conrad 1895a, p.48, ll.26-28), mais le partage des secrets de son aîné se fait plutôt pour lui à l'improviste, contre toute attente, sans continuité avec la courbe que sa vie a suivie jusque-là : « *After a year or so Lingard having been brought often in contact with Almayer in the course of business, took a sudden and, to the onlookers, a rather inexplicable fancy to the young man* » (Conrad 1895a, p.9, ll.16-18).

<sup>206</sup> « *All would be well. Must be well* » (*Ibid.*, p.13, l.21) ; « *We shall live a – a glorious life. You shall see !* » (*Ibid.*, p.16, l.17) ; « *And he began – after his manner – to plan great things, to dream of great fortunes for himself and Nina* » (*Ibid.*, p.26, ll.24-25) ; « *vivid dreams of untold wealth ; [...] in a gorgeous vision of a splendid future existence for himself and Nina* » (*Ibid.*, p.49, ll.2-4).

<sup>207</sup> Fondée sur son équation personnelle, où son talent de découvreur, déjà attesté au moins une fois, est un paramètre important.

Si bien que ce qu'Almayer attend de l'avenir, ce n'est pas l'étirement d'une ligne amorcée, c'est une série d'autres ruptures favorables : « *Then she [Lingard's adoptive daughter] may mercifully die. He was always lucky !* » (Conrad 1895a, p.10, ll.29-30) ; « *always expecting some favorable turn of fortune* » (*Ibid.*, p.24, ll.2-3) ; « *Great changes were expected* » (*Ibid.*, p.26, l.35).

Almayer adopte donc l'optimisme de Lingard sans en comprendre les fondements : tout ce qu'il retient, c'est la vision d'un avenir radieux, mais il escompte que cet avenir déjà tracé pour lui vienne apposer sa marque sur le présent, et gauchir en sa faveur tous les événements. Almayer remplace l'extrapolation de Lingard par un *foreshadowing*, que Gary Saul Morson définit comme « *[a] backward causation* » : « *Instead of being caused by prior events, [certain events] happen (or also happen) as a consequence of events to come* » (Morson 1994, p.7).

Almayer en somme lit le monde à l'envers, se montrant aussi piètre sémioticien que son mécène est cohérent.

### 5.2.3 Sémiotique de l'extrapolation

Certes, il ne s'agit pas ici d'interpréter des signes à proprement parler, et nous ne retombons pas sur la problématique des œuvres marines de Conrad, bien que Lingard reste marin avant tout comme le confirmera *The Rescue*<sup>208</sup> : entre la parole donnée à deux Wajo et le code du sauvetage en mer, il n'hésitera qu'à peine à trahir la première pour satisfaire au second.

Il n'en reste pas moins qu'une autre sémiotique est en jeu, qui gouverne, non le rapport aux signes, mais le rapport au temps qu'établissent les personnages. Une sémiotique qui fait que leur interprétation de l'avenir dépend elle aussi de la richesse et de la pertinence de leur encyclopédie.

C'est que l'extrapolation opérée par Lingard n'est pas purement mathématique : il ne lui suffit pas d'induire l'équation d'une courbe à partir de son segment disponible pour pouvoir en tracer le segment suivant. Par exemple, il ne lui suffit pas d'observer que la jeune pirate qu'il a recueillie, et partant aussi capturée, « *accepted her position calmly* » (Conrad 1895a, p.18, l.32), pour extrapoler sa soumission indéfinie. On ne devient pas Lingard sans connaître l'existence de quelques ruses, dissimulations, ou trahisons. Non, Lingard envisage l'avenir de cette « *Malay girl* » en se référant également à une encyclopédie ethnologique, vulgarisée par les *Jungle Books* de toutes sortes, qui a depuis longtemps enregistré qu'en de telles situations, l'indigène considérerait sa position comme « *quite natural ; for, was she not a daughter of warriors, conquered in battle, and did she not belong rightfully to the victorious Rajah ?* » (Conrad 1895a, p.18, ll.33-35). Ce n'est que parce que l'attitude de la jeune captive est conforme à ce qu'annonce l'encyclopédie du moment dans un cas semblable, que Lingard interprète la passivité en

<sup>208</sup> Et bien que « *a good deal of spying and eavesdropping* » occupe les personnages : « *the whole novel appears to be an omnipresent quest for meaning* » (Maisonnat 1991c, p.3). Simplement, ces problèmes ponctuels de décodage s'inscrivent dans un cadre plus vaste qu'il s'agit justement de caractériser ici.

acceptation.

Ce faisant, il commet une erreur. Mais une erreur qui n'est ni méthodologique (Lingard n'oublie pas de passer les faits à l'épreuve de l'encyclopédie), ni sémiotique (l'encyclopédie n'est pas si mauvaise, puisque la voix de la « *Malay girl* » énonce la règle qui vaut pour les filles de guerriers). Une extrapolation ainsi sémiotisée n'est donc pas une faute en soi. L'erreur ne vient que du paramètre ignoré : le jour de sa capture, la jeune Malaise « *had been fighting desperately like the rest of th[e pirates] on board the prau* » (Conrad 1895a, p.18, ll.5-6). Cela ne veut pas dire que les lois enregistrées par l'encyclopédie ne s'appliqueraient pas aussi bien. Cela veut seulement dire que la « *Malay girl* » n'est plus « *some child* » (Conrad 1895a, p.8, l.9), mais déjà une guerrière, une femme mûre. En tant que telle, « *she nourished a hope of finding favour in his [Lingard's] eyes and ultimately becoming his wife* » (Conrad 1895a, p.19, ll.20-21). Or, Lingard « *spoke of her as 'my daughter'* » (Conrad 1895a, p.8, l.13). Cette erreur d'interprétant est encore liée au temps, biologique, de l'âge réel de la captive. C'est elle seule qui cause l'erreur liée au temps, chronologique, de l'avenir d'Almayer et de sa relation à sa fille Nina. Mais de cette erreur d'interprétant, Lingard n'est pas vraiment responsable : « *no one knew that [...] she had been fighting like the rest of them on board the prau* » (Conrad 1895a, p.18, ll.2-6). Si bien qu'on ne peut pas dire de Lingard qu'il ignore la sémiotique, ni qu'il la maîtrise mal. Sa quasi-sémiosis est *presque* correcte, ne pêchant que par le choc des points de vue, celui de l'enfant qui se voit en femme, et celui du vieux marin qui ne voit pas la guerrière sous sa juvénilité. L'encyclopédie de Lingard est *presque* complète : il n'y manque qu'un oxymoron pour prévenir contre les bébés-pirates, les *warrior-toddlers*, les fillettes nubiles.

Nous sommes loin par conséquent de la caco-sémiosis d'Almayer. Ses cacophonies interprétatives en effet laissent pantois. N'ayant pas de courbe à extrapoler, il n'escompte que des ruptures, ce qui serait la position défendable de Gary Saul Morson et de son *sideshadowing* s'il disait avec Aristote que,

***when in future events there is a real alternative, and a potentiality in contrary directions, the corresponding affirmation and denial have the same character. (Aristotle, On Interpretation, 9, 19b33-34)***

ou, avec Montaigne, que

***ce que nous voyons advenir, advient ; mais il pouvoit autrement advenir ; et Dieu, au registre des causes des advenemens qu'il a en sa prescience, y a aussi celles qu'on appelle fortuites. (Montaigne 1580, II, p.687)***

Mais Almayer ne veut rien de fortuit, il n'attend pas de rupture dans toutes les directions : il ne veut que des surprises favorables, de l'imprévu planifié, en ligne avec ses espérances, un chaos orienté. Il vit, redisons-le, dans le *foreshadowing*.

Evidemment, à cette aulne les vrais imprévus ne peuvent que le déranger. Ainsi, la déflagration sentimentale qui a lieu dès que Dain Maroola est mis en présence de Nina interrompt le discours d'Almayer pour son plus grand embarras : « *the tranquilised master of the house was going to resume the conversation when struck by an unexpected change in the expression of his guest's countenance he turned his head and saw Nina standing in the doorway* » (Conrad 1895a, p.42, ll.25-28) ; « *[Dain] stood, almost facing her, a little on one side, and struck by the beauty of the unexpected apparition, had bent*

low » (*Ibid.*, ll.37-39) ; « *Dain Maroola dazzled by the unexpected vision forgot the confused Almayer* » (*Ibid.*, p.43, ll.27-28). A l'évidence, Dain comme Nina accueillent les imprévus en les prenant immédiatement en compte. Mais cet imprévu-là n'abonde pas dans le sens des rêveries d'Almayer, ce dernier perd l'initiative en tentant de l'ignorer, et est ainsi dépossédé de son statut de protagoniste. Le centre d'intérêt se déplace vers sa fille, le point de vue dominant devient celui de Dain Maroola, tandis qu'Almayer glisse progressivement, de « *tranquilised* » qu'il était encore, à « *confused* », puis à « *embarrassed* » : « *'It is my daughter' – said Almayer in an embarrassed manner* » (Conrad 1895a, p.43, l.32). Les trois occurrences en deux pages de l'adjectif « *unexpected* » sont comme les jalons de cette chute qui en programme bien d'autres : effet du surgissement de « l'altérité radicale », cet imprévu lance Almayer et Dain sur deux voies divergentes. C'est pourquoi

***il convient d'entrée de jeu de remarquer que c'est le personnage de Nina qui sert de révélateur, de catalyseur à l'[']évolution inverse [d'Almayer et de Dain]. Grâce à Nina, Dain accède à la reconnaissance de l'Autre en elle et de l'Autre en lui, et donc au désir et à la vie. Par contre c'est par l'affirmation de son Altérité face à son père que Nina fait apparaître chez lui cette perversion que constitue une stratégie d'évitement de la castration symbolique qui conduira chez lui au mutisme, à la folie et à la mort. (Maisonnat 1991b, p.3)***

C'est pourquoi aussi Dain sera amené à « trahir » Almayer et à simuler sa propre mort, imprévu culminant qui non seulement fait s'effondrer tous les plans du colon blanc, mais fait cesser de sa part toute tentative d'auto-persuasion.

***A strange fancy had taken possession of Almayer's brain, distracted by this new misfortune. It seemed to him that for many years he had been falling into a deep precipice. Day after day, month after month, year after year he had been falling, falling, falling ; [...] he had reached the bottom. (Conrad 1895a, p.75-76, ll.36-39 & 1-5)***

Ainsi, quand le changement radical tant souhaité arrive effectivement, son caractère négatif, pourtant aussi probable qu'un aspect favorable, est si contraire aux chimères d'Almayer qu'il en développe aussitôt une autre, outrant son malheur comme ses rêves avaient jusque-là gonflé ses espérances, outrance négative qui lui fait contempler un moment le suicide (« *Why doesn't he cut his throat ?* » (Conrad 1895a, p.76, l.12) ; « *I may just as well burn all my boats* » (*Ibid.*, p.77, ll.77-78)) ou perdre l'esprit (« *I am not going mad ; – of course not, no, no, no !* » (*Ibid.*, ll.17-18)), sans pour autant le corriger vraiment : « *I had it all nearly in my grasp. [...] Do you hear ? I had it all there ; so ; within reach of my hand* » (*Ibid.*, p.77, ll.27 & 30), continue-t-il de croire, alors que « *the unreality of his aims* » (p.78, l.6) devrait enfin lui apparaître.

Il ne faut donc pas rapprocher trop vite Lingard d'Almayer sous prétexte que tous deux escomptent s'enrichir. Alors que les calculs de l'un ne se faussent que sur un paramètre difficile à estimer, l'autre ne semble rien savoir du cœur ou des intérêts des hommes. Tandis que l'un ignore les méandres œdipiens qui feront que sa captive rêvera en mari celui qui ne se veut que son père adoptif, l'autre s'y abandonne en n'offrant à Nina que la perspective d'une vie en tête-à-tête avec son géniteur : « *I and you, my dear little girl [...] you and I* » (Conrad 1895a, p.15, ll.34 & 38).

Lingard et Almayer sont donc des figures opposées, comme s'oppose l'extrapolation

au *foreshadowing* (c'est-à-dire à la « *speculation* » (Conrad 1895a, p.93, l.24) sur le saut soudain de la mauvaise à la bonne fortune, au rebours d'Aristote) ; comme s'oppose aussi la quasi-sémiosis à une caco-sémiosis qui conduit parfois à l'aveuglement total aux signes<sup>209</sup> ; et comme s'opposent enfin les traitements de l'espace.

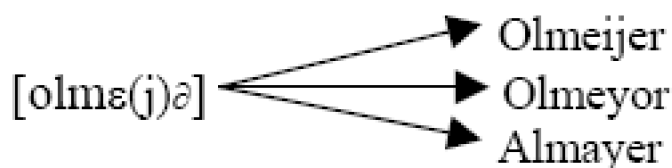
## 5.2.4 Le chronotope D

Sur ce grand delta que forme le Berau en aval de Tanjung Redeb, et que forme aussi le « *Pantai* » en aval de « *Sambir* », la sémiosis de Lingard comme celle d'Almayer ont de quoi s'exercer.

Lingard en effet, champion de l'extrapolation, de la continuité quand il s'agit de lignes temporelles, ne pouvait laisser une ligne spatiale, fût-elle fluviale, se ramifier. Aussi efface-t-il le delta du Berau en traçant une unique ligne navigable continue entre le comptoir et la mer, « *into that river whose entrances himself only knew* » (Conrad 1895a, p.8, ll.25-26).

Almayer en revanche, dont le *foreshadowing* ignore la géométrie rationnelle, ne peut que fonder toutes ses espérances sur un delta providentiel favorable à lui seul et maintenant les navigateurs arabes hors de ses eaux. Or, « *the Arabs had found out the river* » (Conrad 1895a, p.20, l.25), et cela seul suffit à retourner une « *conquest* » en « *struggle* » (Conrad 1895a, p.20, ll.21 & 29).

Autrement dit, *Almayer's Folly* met en place un chronotope Delta, où temps, espace et sémiosis sont indissolublement liés. Au temps presque droit de Lingard, à son encyclopédie presque complète, se joint un espace presque lisse, où le delta est presque maîtrisé. Au temps chaotique d'Almayer en revanche, à sa sémiosis désordonnée, se mêle un espace perméable de toutes parts, où le delta est peut-être d'autant plus incontrôlable qu'il s'inscrit aussi dans un nom intranscriptible. De la chaîne phonétique [olme(j)ə] en effet, doit-on déduire Almayer, comme dans la fiction ? Olmeijer, comme dans les affaires ? ou Olmeyer, comme sur le certificat de mariage ? Hasard ou inspiration, ce nom deltaisé :



est une aubaine pour un personnage qui évolue dans l'incohérence perpétuelle.

## 5.2.5 Deltas relationnels

<sup>209</sup> « *The dilated nostrils and the flashing eyes were the only signs of the storm raging within, and those signs of his daughter's emotion Almayer did not see for his sight was dimmed by self pity, by anger, and by despair* » (Conrad 1895a, p.78, ll.37-40).



Cependant, dans un chronotope Delta cohérent, on attend aussi des relations en triangle<sup>210</sup> entre les différents personnages.

### 5.2.5.1 La Trinité Sujet

Et de fait, Lingard et Almayer ne forment pas une paire efficace.

Leur association, pour porter ses fruits et son profit, a toujours eu besoin d'un troisième élément : le Rajah de Sambir. « *Almayer struggled [...] friendless and unaided save for the protection given him for Lingard's sake by the old Rajah, the predecessor of Lakamba* » (Conrad 1895a, p.20, ll.29-32).

Si bien que c'est une sorte de Trinité séculaire qui règne sur Sambir : le Père en est Lingard, initiateur et pionnier, *Deus Plasticator* du comptoir entier ; le Fils en est Almayer, consubstantiel au père dans ses visées et ses espoirs, mais sans initiative propre, *Deus Loquens*, porte-parole, Verbe de Lingard qui s'est fait chair sans y pouvoir grand-chose et qui marche droit à sa Passion en croyant briguer la couronne<sup>211</sup> ; le Saint-Esprit en est le Rajah, celui qui assure la cohésion des trois éléments et la collaboration des « fidèles », des indigènes.

Peut-être cette lecture christique particulière de la figure générale du triangle fonde-t-elle en partie l'approche qu'a Conrad de sa problématique du delta : c'est en tout cas une vision du monde à laquelle il avait accès. Peut-être, plus banalement, s'agit-il seulement d'un effet de cette « fascination » pour les triangles à laquelle la littérature « fin de siècle » anglaise s'abandonne parfois (voir Zatlín 1994, qui emploie ce terme de « *fascination* » à propos d'Aubrey Beardsley).

Quoi qu'il en soit, on ne peut s'empêcher aujourd'hui de songer aussi à la lecture idéologique que l'on peut faire de ce type de relation triangulaire. Car ce « dogme de la Trinité » est désigné par Louis Althusser comme « la théorie même du dédoublement du Sujet (le Père) en sujet (le Fils) et de leur relation spéculaire (le Saint-Esprit) » (Althusser 1970, p.119, n. 21). C'est-à-dire que dans la Trinité s'inscrit l'interpellation par l'idéologie des individus en sujets, comme elle s'inscrit dans le triangle conradien.

Un Sujet Absolu, Dieu ou l'Impérialisme (autrement nommé Capitalisme Conquérant), représenté par un Père ou par un Lingard, se dédouble en Christ ou en Capitalisme gestionnaire, représenté par Jésus ou par Almayer, afin de « bien montrer empiriquement, visible aux yeux [...] des sujets [fidèles ou indigènes] que, s'ils sont sujets, assujettis au Sujet, c'est uniquement pour rentrer finalement au jour du Jugement Dernier [ou des prises de bénéfices] dans le sein du Seigneur [ou dans le monde du pouvoir d'achat], comme le Christ [ou comme les Blancs], c'est-à-dire dans le Sujet » (Althusser 1970, p.119). Trinité ou triumvirat, nous avons affaire à cette

**structure spéculaire [= 'en miroir' (p.119)] redoublée de l'idéologie [, qui] assure à**

<sup>210</sup> On pourrait objecter qu'il y a un saut logique entre l'image du delta d'un fleuve (son déploiement en lignes incompatibles) et celle du triangle. Il reste que le nom donné à ce type d'embouchures ne l'a été que par référence à la figure géométrique tracée par la lettre grecque majuscule.

<sup>211</sup> « *Made king among men by old Lingard's money* » (Conrad 1895a, p.10, l.24).

**la fois : 1) l'interpellation des 'individus' en sujets [Tous, des autochtones aux Arabes, doivent définir leur relation au triumvirat et au Capitalisme], 2) leur assujettissement au Sujet [Tous (même les rebelles, qui ne cherchent à supplanter Lingard et Almayer que pour mieux les imiter) se veulent capitalistes, conquérants ou gérants], 3) la reconnaissance mutuelle entre les sujets et le Sujet, et entre les sujets eux-mêmes, et finalement la reconnaissance du sujet par lui-même [Tous se voient, se réunissent, complotent ou s'affrontent en fonction de leurs positions par rapport au triumvirat et au commerce]. (Althusser 1970, p.120)**

Certes, Althusser vient trop tard pour Conrad. Mais l'inspiration du théoricien se nourrissant explicitement de Spinoza, rien n'interdit d'envisager chez l'écrivain anglais une intuition du même ordre. En tout cas, d'Abdulla à Lakamba, de Nina à Taminah, de Dain à Babalatchi, tous, sans exception, vivent, agissent et nouent des relations uniquement en fonction de leur rapport à la triade jadis dominante. Tous sont sujets du Delta.

### 5.2.5.2 Triumvirat spéculaire

Si certains sujets sont « dissidents » cependant, comme Lakamba, Babalatchi et Abdulla, leur rapport à la triade dominante est bien sûr complexe, c'est-à-dire qu'il est ambigu : à la fois les rétifs s'opposent à Lingard, au Rajah et à Almayer, mais en même temps ils les reconnaissent comme modèle.

Ainsi, Lakamba, au temps où Almayer venait d'arriver, passe son temps « *plotting against the old Rajah and Almayer* » (Conrad 1895a, p.20, l.35). Mais à la mort du chef indigène, il ne fait pas autre chose que s'asseoir sur son trône (« *Lakamba reigned in his stead now* » (*Ibid.*, l.36)), ce qui suppose au moins l'approbation des autorités néerlandaises (« *having been well served by his Arab friends with the Dutch authorities* » (*Ibid.*, ll.38-39)). C'est là une piètre remise en cause du colonialisme et de son Sujet idéologique !

De même, si Abdulla fomente « *a covert plot* » (Watts 1983) contre Almayer et Lingard, c'est une intrigue visant à devenir « *the great man and trader of the Pantai* » (Conrad 1895a, p.22, l.39. L'idéologie mercantile n'est donc aucunement remise en cause), après s'être haussé patiemment à la hauteur de Lingard en « trouvant » le chenal qui ouvre toutes les possibilités : « *the Arabs had found out the river* » (Conrad 1895a, p.20, l.25). Le Sujet Lingard-Père-Mercantilisme fait un nouvel adepte, et non un opposant.

De plus, le « *covert plot* » se mène d'abord en considérant « *a scheme of marriage : he [Abdulla] had thought that his nephew Reshid might marry Nina* » (Watts 1983, p.228). Il s'agit donc en premier lieu de viser à se faire encore plus sujet, « *so that the rival, Almayer, would thus become a relative and partner* » (Watts, *ibid.*). D'où les visites d'Abdulla, accompagné de Reshid, à Almayer : « *he explained to the dumbfounded Almayer that if he would consent to the alliance of his offspring to that true believer and virtuous man Reshid, she would be [...] first wife of the first Arab in the Islands* » (Conrad 1895a, p.36, ll.14-17). Ainsi, non seulement Abdulla tente-t-il de se faire définitivement sujet, mais il le fait à la manière d'Almayer, qui s'est associé à Lingard par la même

manigance matrimoniale, en épousant sa fille adoptive. Supplanter suppose bien sûr une éviction, mais aussi l'adhésion au système en place.

Ce premier plan cependant n'ayant pas porté ses fruits, la rivalité s'exprime ensuite plus ouvertement. Mais elle le fait surtout à l'égard d'un autre petit sujet, Dain, en le dénonçant aux autorités néerlandaises, entérinant par-là le système colonial : « *'An Arab trader of this place has sent the information about your goings on here to Batavia, a couple of months ago' – said the officer* » (Conrad 1895a, p.93, ll.16-17). Cela certes rejaillit sur Almayer, mais l'officier le rassure : « *Your head is not in any danger* » (*Ibid.*, p.94, l.22). Tandis que la tête de Dain, elle, est si compromise que tout le monde croit qu'elle a été décollée : « *'As you observe gentlemen' – he added gravely – 'there is no head and hardly any neck'* » (*Ibid.*, p.108, ll.11-12).

Ainsi, Almayer est ruiné, et en ce sens Abdulla est vainqueur, mais à aucun moment ce dernier ne songe-t-il à l'éliminer physiquement. Seul Lakamba prononce un « *Almayer must die* » (*Ibid.*, p.67, l.18), mais c'est qu'il croit que le « trésor », l'or d'une mine inconnue, est déjà découvert, et craint qu'Almayer n'en révèle le secret aux Néerlandais « *so as to find mercy* » (*Ibid.*, p.67, l.14). La sentence et son mobile n'ont donc rien à voir avec le « *covert plot* » d'Abdulla, ni avec une quelconque option idéologique : ce n'est qu'un réflexe jaloux sans portée sur la suite.

Quant à Babalatchi, il est aux ordres de Lakamba comme Almayer l'était à ceux de Lingard (« *Call me father, my boy. [...] Damme, tho', if I didn't think you were going to refuse. Mind you, Kaspar, I always get my way so it would have been no use* » (*Ibid.*, p.10, ll.37-40)) et n'en est que le porte-parole, le Verbe incarné : « *Listen Babalatchi ; [...] you cross over and tell the white men* » (*Ibid.*, p.98, ll.8-9). Mais il est sans aucun doute inclus dans les triangles : « *Babalatchi who was always a third party at those meetings* » (*Ibid.*, p.45, ll.11-12).

Le rival Abdulla joue donc à être Lingard en « trouvant » la rivière et en contrôlant toutes les activités de Sambir. Le rebelle Lakamba joue à être le Rajah reconnu par ses sujets et par Batavia. Le secret Babalatchi joue à être Almayer, sans initiative et sans verbe propre. Les « opposants » ne font ainsi que recréer en miroir la Trinité initiale, ne visent qu'à instaurer un triumvirat spéculaire qui prolonge le premier. Les divergences ne fondent donc aucune polyphonie, tous parlant d'une même voix cupide, chacun ne cherchant qu'à couvrir celle de l'autre mais avec les mêmes mots.

### 5.2.5.3 Temps non polyphonique

Dans leur rapport au temps aussi bien, les trois arrivistes reproduisent le discours de leurs prédécesseurs.

Abdulla emprunte à Lingard sa foi en des extrapolations rationnelles quand il persiste à rôder autour du Berau (prouvant ainsi qu'il a un objectif plus défini dans l'avenir) sans trop s'y risquer (prouvant ainsi la sagesse de son approche), là où d'autres « *came to grief on hidden sandbanks and coral reefs* » ou « *got discouraged* » (Conrad 1895a, p.8, ll.36 & 38).

A l'inverse, Lakamba fonde beaucoup de ses espoirs sur une fortune favorable : ainsi, il accède au pouvoir « *when by a convenient decree of providence [...] the old Rajah*

of *Sambir departed this life* » (Conrad 1895a, p.22, ll.35-37), comme Almayer escomptait perdre sa femme pour mieux s'épanouir : « *and then she may mercifully die* » (*Ibid.*, l.29). Certes, le « décret de la Providence » pour Lakamba fut aidé d'une petite « *scientific manipulation* » (*Ibid.*, p.22, l.36), mais la pensée d'Almayer selon laquelle il est « *easy enough to dispose of a Malay woman* » (*Ibid.*, p.10, ll.32-22), tout aussi imprécise, a des accents tout aussi lugubres.

Une telle foi en un *foreshadowing*, que ne peut que nourrir cette arrivée elle aussi providentielle d'un Arabe plus obstiné qui aplanit maintes difficultés pour le roitelet (« *well served by his Arab friends with the Dutch authorities* » (*Ibid.*, p.22, l.38)) fait donc de Lakamba un reflet chronotopique d'Almayer.

Moins audacieux mais tout aussi opportuniste fut le pseudo-*sideshadowing* du vieux Rajah. Que l'on sache, il n'a rien comploté et s'est contenté de saisir l'occasion offerte par Lingard comme elle venait, mais enfin, il a alors tracé d'emblée la ligne durable du règne de son nouvel homologue des mers, « *the Rajah Laut* » (Conrad 1895a, p.8, l.5), en escomptant la prolonger grâce à Almayer : c'est le sens de la « *protection given to [Almayer] for Lingard's sake* » (*Ibid.*, p.20, l.31). Cette unique fortune favorable a semblé lui suffire et il n'en attend pas d'autre, mais il table sur la pérennité de la situation initiale.

En cela, il est comme Babalatchi. Pour ce dernier, l'aubaine, dont rien ne dit qu'il l'eût escomptée, fut le succès de Lakamba, mais désormais il table aussi sur la perdurance de ce nouvel ordre établi et se satisfait de sa position : « *I am only my master's slave* » (*Ibid.*, p.45, l.17).

On remarquera que cette fois, le miroir se déforme : Babalatchi reflète plus le vieux Rajah qu'Almayer, et Lakamba reflète plus Almayer que le Rajah. Mais aucun des nouveaux venus n'adopte un *sideshadowing* plus authentique que celui de ses prédécesseurs : à propos du temps non plus, il n'y a pas de véritable polyphonie. La « fin de l'histoire » semble ici se confirmer avec « l'éternel retour du même » gagnant éphémère.

## 5.2.6 Le Delta selon Nina

---

Par contraste, dans le triangle familial, Nina se distingue nettement.

### 5.2.6.1 *Sideshadowing* authentique

A l'opposé d'Almayer, Nina ignore le *foreshadowing*. Tout pour elle est imprévu, parce que rien par elle n'est jamais anticipé. Bien sûr, sa première rencontre avec Dain Maroola est le plus inattendu des événements pour elle : « *She felt a hitherto unknown feeling of shyness mixed with alarm and some delight [...]. Confused by those unusual sensations she stopped in the doorway* » (Conrad 1895a, p.43, ll.19-22). Mais même son éveil amoureux suit un cheminement qu'elle n'aurait jamais su concevoir auparavant : « *She recognised with a thrill of delicious fear the mysterious consciousness of her identity with that being. – Listening to his words it seems to her she was born only then to a knowledge of a new existence* » (Conrad 1895a, p.50, ll.4-7). Cette nouvelle existence amoureuse ne tardera évidemment pas à entrer en conflit avec son ancienne existence de petite fille

sage. Le temps de la bifurcation, où il faudra choisir entre prolonger l'état ancien ou dévier vers le nouveau est dès lors prévisible à court terme. Pourtant, quand il se présente, il laisse un moment Nina

***With her breast torn by conflicting impulses raised unexpectedly by events she had not foreseen, or at least did not expect to happen so soon. With her heart deeply moved by the sight of Almayer's misery, knowing it in her power to end it with a word ; longing to bring peace to that troubled heart, she heard with terror the voice of her overpowering love commanding her to be silent. And she submitted after a short and fierce struggle of her old self against the new principle of her life. (Conrad 1895a, p.78, ll.25-32)***

C'est-à-dire qu'à la fois Nina n'anticipe pas le changement (elle se laisse surprendre et écoute encore son « *old self* »), mais s'y soumet sans trop d'atermoiements. N'attendre rien d'une quelconque fortune, mais s'engager dans les voies divergentes sans s'apesantir outre mesure sur le passé, c'est bien là ce qui peut caractériser le mieux un esprit ouvert au *sideshadowing*.

Nina ignore tellement les extrapolations, se soumet tellement aux hasards sans compter sur eux à aucun moment, accepte si spontanément l'*aléapotation* que dit le *sideshadowing*, qu'elle ne se figure nullement d'avance ce que sera sa vie avec Dain. Leur « *infatuation* » mutuelle (Conrad 1895a, p.50, l.20) lui suffit : adviene que pourra. Même son « *it could not be !* » (*Ibid.*, p.116, l.4), quand sa mère envisage d'autres femmes dans la vie de Dain, ne trace pas la ligne continue de la fidélité du Prince Charmant, mais annonce uniquement l'impossibilité pour Nina de tolérer de tels écarts. Son « *It could not be !* » n'est qu'une variante du « *I could not live* » prononcé juste avant (*Ibid.*, l.3), et laisse seulement prévoir au moment crucial une adhésion tacite à la conclusion de sa mère : « *then [...] to that woman Nina show no mercy* » (Conrad 1895a, p.116, ll.5-6). Ce n'est donc ni une extrapolation sur la pérennité des sentiments, ni le *foreshadowing* d'une future nouvelle bonne fortune qui rectifierait d'avance tous les événements, mais une préparation minimale à l'éventuel prochain *sideshadowing* où la fortune pourrait fort bien être moins clémente. Nina, jusqu'à son départ effectif avec Dain inclus, reste donc une figure sans faiblesse de l'*aléapotation* authentique.

### 5.2.6.2 Polyphonie sur le D

Cette approche qu'a Nina du chronotope Delta, si radicalement opposée à celle de son père, ne lui vient pas non plus de sa mère, qui, elle aussi, s'abandonne volontiers au *foreshadowing*.

Dès sa capture par Lingard en effet, cette jeune fille sans nom se livre à ses « *dreams of the future* » (Conrad 1895a, p.19, l.23), puisque « *she nourished a hope of [...] ultimately becoming [Lingard's] wife, councillor and guide* » (*Ibid.*, ll.20-22).

Aussi, dès qu'elle apprend que Nina est courtisée par Dain, se reprend-elle à anticiper un avenir chatoyant. Si bien que lorsque, par moments, Nina « *felt as if [Dain] was the embodiment of her fate* » (*Ibid.*, p.49, ll.38-40), la fille d'Almayer ne fait pas qu'accepter la voie déviante qui s'offre à elle à cet instant : elle est aussi sous l'influence du *foreshadowing* de sa mère, sachant que Dain est « *the ideal Malay chief of her mother's tradition* » (*Ibid.*, p.50, ll.2-3). Qu'est-ce en effet qu'une « tradition », sinon la

prolongation indéfinie d'une idéologie donnée sur une ligne temporelle sans ruptures ?

C'est alors la mère de Nina, et nullement Nina elle-même, qui voit en Dain « *a great and powerful chief* » (*Ibid.*, p.50, ll.20-21) ; c'est la mère encore qui imagine que Nina « *will be a Raneé* » (*Ibid.*, p.51, l.33) ou qu'elle sera « *a Queen* » (*Ibid.*, p.112, l.27) ; c'est cette mère qui fascine Nina « *by the oracular certainty of expression* » dont elle use parfois, sans que sa fille ne soit tout à fait dupe : « *the oracular certainty of expression which, together with her fits of violence, had contributed not a little to the reputation for witchcraft she enjoyed in the settlement* » (*Ibid.*, p.112, ll.23-26). La « violence » jointe aux oracles comme fondement d'une « réputation » seulement, montre en effet toute la distance que maintient quiconque prononce cette phrase. Or, il n'y est question que de ce que Nina « *felt herself* » (*Ibid.*, p.112, l.22), et rien n'empêche de la lire comme discours indirect libre.

Ainsi, le *sideshadowing* authentique de Nina se maintient-il contre le *foreshadowing* de ses parents. Dans le triangle familial, Nina, au moins sur les questions temporelles, est une rebelle véritable : « *you wanted me to dream your dreams – to see your own visions [...] But while you spoke I listened to the voice of my own self* » (*Ibid.*, p.134, ll.18-21) ; « *'And yet [...] – interrupted Almayer – [...] I wanted to give you years of happiness [...]. I only knew of one way'. 'Ah but it was not my way !' she replied* » (*Ibid.*, p.143, ll.17-20).

### 5.2.6.3 Polyphonie idéologique

Nina ne se rebelle pas uniquement contre la ligne temporelle continue que son père veut tracer pour elle. Ce faisant, elle renonce *de facto* aux perspectives de prospérité dans le commerce de Sambir : elle va jusqu'à quitter le comptoir, et pas seulement la maison paternelle.

En d'autres termes, Nina ne reconnaît absolument pas le Sujet qui fait pourtant si bien l'affaire des deux triumvirats rivaux. Nina n'est pas l'un de ces sujets qui acceptent leur existence étriquée, à l'horizon borné par les rives d'un fleuve. Elle veut une vie à elle : « *'Life !' she repeated with a sudden energy that sent the word ringing over the sea* » (Conrad 1895a, p.143, ll.21-22).

Mais si sa vie n'est pas centrée sur un Sujet Mercantile, et si son but n'est pas uniquement de nouer avec Dain une relation plus sentimentale que celle qu'elle a observée entre Almayer et sa femme (« *Between you and my mother there never was any love* » (Conrad 1895a, p.143, ll.35-36)), qu'entend-elle par-là ?

Sa définition tient en une phrase : « *Life that means power and love* » (*Ibid.*, p.143, ll.22-23).

Qu'on y prenne garde, par conséquent : sous l'apparente banalité de cette réplique, se cache le Sujet idéologique de Nina. Il convient donc de l'explicitier.

### 5.2.6.4 Life & love

Si la déclaration de Nina était si banale, chacun la comprendrait d'emblée. Or, Almayer n'y entend goutte : « *you do not understand the meaning of my words* » (Conrad 1895a, p.143, ll.34-35), lui reproche Nina.

Cette incompréhension d'Almayer n'est pas due seulement à l'absence du mot « richesse » dans cette définition de la vie. Il pourrait interpréter la puissance que mentionne sa fille (« *power* ») comme celle qu'il a acquise grâce à l'argent : « *money is powerful* » (*Ibid.*, p.10, l.30).

Mais la discussion qui s'engage entre lui et sa fille porte sur le deuxième terme de la définition : « *love* ». C'est apparemment le plus naïf des deux, le plus fleur-bleue, mais c'est celui où tout se joue : « *when I returned to Sambir I found the place which I thought would be a peaceful refuge for my heart, filled with weariness and hatred – and mutual contempt* » (*Ibid.*, p.143, ll.36-38). Autrement dit, « *love* » ici n'est pas seulement la vague « *infatuation* » (Conrad 1895a, p.50, l.20) de deux tourtereaux. « *Love* » ici ne s'oppose pas non plus uniquement à la morosité (« *weariness* ») et à la haine (« *hatred* »), opposition qui n'éclaire pas beaucoup son sens. Il s'oppose plus précisément au mépris (« *contempt* »).

Or, cette fois, Almayer comprend parfaitement ce que cela signifie. Il vient de montrer son mépris pour Dain en le désignant par « *'That' – said Almayer pointing his finger at Dain* » (Conrad 1895a, p.143, l.24) quand Nina a parlé de « *power and love* ». Et il sait bien que Nina vise juste en lui disant de sa mère : « *her who was the regret and shame of your life* » (*Ibid.*, p.143-144, ll.40 & 1), car il se l'est assez répété : « *As to the other side of the picture – the companionship for life of a Malay girl [...] there was only the shame that he a white man –* » (*Ibid.*, p.10, ll.25-28). Il sait que « mépris » ici est seulement l'autre nom du racisme. Et il sait que c'est ce mépris pour les autochtones, ce sentiment de la « dignité » du Blanc, qui l'a empêché d'aimer Nina autant qu'elle le méritait : « *What if he should let the memory of his love for her weaken the sense of his dignity ? She was a remarkable woman* » (*Ibid.*, p.144, ll.29-31).

Nina, l'adepte du *sideshadowing*, à ce point nodal de leur dernière entrevue, offre donc à Almayer un ultime choix, entre la route du mépris raciste prolongé, extrapolation de l'Almayer sempiternel, et la route toute nouvelle pour lui d'un amour désintéressé du prochain. Almayer contemple cette ultime bifurcation : « *What if he changed his heart if not his skin and made her life easier between the two loves that would guard her from any mischance* » (*Ibid.*, p.144, ll.35-37). Autrement dit, et si Almayer-le-Fils dans cette Trinité où Lingard est le Père, se faisait véritablement christique, ce qui inclut aussi et d'abord de pardonner ?

Cela ne serait pas un reniement de son statut de Blanc : il n'aurait pas à changer « *his skin* », seulement « *his heart* », parce que le pardon, l'amour du prochain, font partie de ce que les Blancs peuvent « dignement » adopter comme ligne de conduite.

Pourtant, Almayer refuse cette nouvelle voie. Pas de pardon : « *'I shall never forgive you' – he repeated with mechanical obstinacy* » (*Ibid.*, p.144, ll.9-10) ; « *only one idea remained clear and definite : – not to forgive her [...]. And this must be made clear to her – and to himself – by frequent repetition* » (*Ibid.*, p.144, ll.22-24) ; « *'I will never forgive you Nina !' he shouted* » (*Ibid.*, p.144, l.39).

Bien sûr, on ne s'attendait pas à ce que ce forcené du *foreshadowing* se laisse séduire aussi facilement par un imprévu dont rien ne dit qu'il lui fût favorable. Car aux yeux du colon, le refus du pardon « *was his idea of his duty to himself – to his race* »

, p.144, ll.24-25), et suivre la voie nouvelle serait comme tomber dans une race inférieure. Mais au fond ces raisons ne tiennent pas. La tentation est forte de suivre Nina quand même : « *His heart yearned for her. What if he should say that his love for her was greater than –* » (*Ibid.*, p.144, ll.37-38), parce que le Sujet chrétien existe, disponible à n'importe quel Blanc qui n'aurait que la peine de s'en saisir. Non. Ce qui retient Almayer n'est pas la fidélité à soi-même ni à sa race, qui ne sont que des paravents. Le nœud du problème ne s'avoue, comme toujours, qu'en dernier : « *his duty to himself – to his race – to his respectable connections* » (*Ibid.*, p.144, l.25).

Autrement dit, c'est l'appartenance au groupe qui retient Almayer en dernière analyse. L'appartenance à un groupe que seul un Sujet commun permet de fonder et de définir. L'appartenance à ce groupe « respectable » qui, de Lingard aux Néerlandais, n'est en « connexion » avec Almayer que pour la perdurance du Sujet Mercantile colonial.

### 5.2.6.5 Life & power

Entre deux Sujets occidentaux, le Capitalisme et le Christ, qu'Almayer ni aucun autre ne parvient à concilier, Almayer reste fidèle au premier.

Pour autant, le second Sujet ne pourrait être celui que propose Nina qu'au prix d'une occidentalisation totale de la jeune fille (solution qu'elle refuse farouchement : elle reproche à son père d'avoir voulu lui imposer « *your own visions. The visions of life amongst the white faces* » (*Ibid.*, p.134, l.19)) et au prix d'une réduction de la problématique à une dichotomie entre Capital et Foi qui a peut-être stimulé les esprits au XVI<sup>e</sup> siècle, mais qui serait singulièrement déplacée dans le Bornéo du XIX<sup>e</sup> siècle.

Si le Sujet que reconnaît Nina inclut bien l'Amour, et est par-là accessible aux âmes occidentales pour peu qu'elles soient moins sèches que celle d'Almayer, il inclut aussi la Puissance, le Pouvoir, que n'est pas censé chercher le chrétien. Ce « *power* » est d'autant moins compatible avec un Amour christique qu'il n'est pas, puisque Nina refuse le modèle colonial de son père, l'effet secondaire de l'enrichissement capitaliste dont ont réussi à s'accommoder les protestants (voir Max Weber 1947).

Nul doute que l'Amour n'eût été entendu par Nina dans ces moments où « *I listened to the voice of my own self* » (Conrad 1895a, p.134, l.21). Mais « *I have listened to your voice and to her voice* » également (*Ibid.*, p.143, ll.38-39), dit-elle à son père. Et comme elle ne rencontre qu'incompréhension chez ce dernier (« *then I saw that you could not understand me* » (*Ibid.*, p.143, ll.39-40)), comme elle ne s'entend pas avec le Sujet Mercantile (« *she had breathed the atmosphere of sordid plotting for gain, of the no less disgusting intrigues and crimes for lust and money* » (*Ibid.*, p.34, ll.22-24)), il ne lui reste à entendre que la voix de sa mère : « *for was I not a part of that woman ?* » (*Ibid.*, p.143, l.40) ; « *she fell more and more under the influence of her mother* » (*Ibid.*, p.35, ll.9-10).

Une partie du Sujet que reconnaît Nina lui vient donc de sa mère, qu'elle écoute effectivement beaucoup : « *she listened with avidity to the old woman's tales* » (*Ibid.*, p.35, l.11).

Elle y entend peut-être l'amour maternel, encore que le même *foreshadowing* lui donne une qualité peu différente des rêves paternels : seule la forme change.



Mais elle entend surtout parler des « *departed glories of the Rajahs from whose race she had sprung* » (*Ibid.*, p.35, ll.11-12). Cela ne lui suffit pas à tracer d'avance une ligne temporelle au bout de laquelle elle renouerait déjà avec ces gloires passées. Mais cela la rend « *gradually more indifferent, more contemptuous of the white side of her descent represented by a feeble and traditionless father* » (*Ibid.*, p.35, ll.12-14).

Autrement dit, découvrant l'Amour par elle-même et méprisant la sordide cupidité (« *sordid greed* » (*Ibid.*, p.35, l.2)) à laquelle n'échappe pas sa mère (« *Nina [...] looked down on many little canvass bags [...] wherefrom her mother extracted handfuls of shining guilders and Mexican dollars letting them stream slowly back again through her claw-like fingers* » (*Ibid.*, p.51, ll.24-28)), elle choisit de retenir pour son Sujet le Pouvoir guerrier indigène. Pouvoir guerrier qui ne se soucie pas de l'Amour du prochain comme le conçoivent les chrétiens, mais qui ne fait aucune place au mépris raciste qu'est seul chargé de tenir à distance le « *love* » retenu et expliqué par Nina.

Ainsi, si « *life that means power and love* » a l'air si familier aux oreilles occidentales qu'ils y lisent volontiers une banalité d'adolescente, en niant le pouvoir financier et l'amour christique, Nina redéfinit un Sujet idéologique opposé à celui de Lingard et de ses partenaires ou rivaux. En affirmant l'avènement d'un pouvoir guerrier non raciste, elle dessine un Sujet à la fois plus traditionnel (celui de la puissance militaire, perdurant bien sûr sous le règne du Capital, mais née avant lui) et plus en phase avec l'histoire récente où le mépris des peuples fonde trop souvent les rapports géopolitiques.

Ce Sujet est incompatible avec celui de Lingard, et cependant il ne « vaut » moralement pas mieux : le Sujet de Nina n'est finalement que celui du Despotisme Eclairé, que nul ne songe à proposer comme parangon.

La divergence entre Almayer et Nina est donc une polyphonie vraie, où la voix de Nina ne domine pas plus celle de son père que celle d'Almayer ne domine celle de sa fille : le Capitalisme colonial et le Despotisme éclairé se renvoient aisément dos à dos d'un point de vue moral. Et du point de vue historique, les victoires annoncées d'un Sujet ou de l'autre restent éphémères : Almayer a perdu, mais contre un Abdulla qui défend le même Sujet et dont rien n'annonce encore la chute ; Nina réactualise un Sujet antithétique, mais sa fuite de Berau n'est qu'une « victoire » strictement personnelle, et nul ne dit que les prises d'indépendance futures de tel ou tel Etat se feront au nom du Sujet de Nina plutôt qu'à celui du Sujet de Lingard<sup>212</sup>.

Deux visions du monde conflictuelles restent donc de force égale, et la voix de l'auteur à ce sujet se garde bien de trancher.

### 5.2.6.6 Dain & Taminah comme sujets

---

<sup>212</sup> Aux dernières nouvelles, la « Vision 2020 » du premier ministre malaisien espère faire de son pays une nation « pleinement développée » avant cette date fatidique (adoption sans frilosité du Sujet 1, capitaliste industriel, et entrée sans sourcilier dans l'ère de la globalisation), tandis que les pouvoirs militaires, éclairés ou non, continuent de se faire sentir de Birmanie aux Philippines (le Sujet 2 reste d'actualité en Asie du Sud-Est). On a beau proclamer que la Globalisation (Sujet 1) est inéluctable, que la fin de l'histoire est confirmée, cette idéologie n'est pas encore dominante dans tous les recoins du monde, pas plus sur le Berau que sur le Mékong.

Tel Sujet donné est si peu dominant que Dain Maroola en change sans plus de formalités.

D'abord complice d'Almayer dans les trafics de poudre à canon (« *A man with whom you had some dealings [...]. You sold him the gunpowder he had in that brig we captured* » (Conrad 1895a, p.93, ll.11-13)), il est aussi celui qui recherche, toujours pour le compte d'Almayer, la mine d'or que Lingard est censé avoir découverte : « *he [Almayer] was going to seek for the rich gold mine [...]. To obtain the necessary help he had shared his knowledge with Dain Maroola* » (*Ibid.*, p.48, ll.27-30). Dain adopte donc dans un premier temps le Sujet de Lingard et d'Almayer. Si ce dernier doute par intermittence de la loyauté de son complice (« *trusting to Malays was poor work* » (*Ibid.*, p.13, l.19)), c'est seulement qu'il craint que Dain s'allie à Abdulla en dépit de protestations véhémentes (« *I shall not go to the Arabs. – Their lies are very great ! What are they ?* » (*Ibid.*, p.41, ll.29-30)). Mais ce changement d'alliance ne signifierait pas un changement de Sujet, et Almayer se rassure : « *Dain was not going to play him false. It was absurd. Dain and Lakamba [« who gave his support to the enterprise on condition of sharing the profits » (*Ibid.*, p.48, ll.31-32)] were both too much interested in the success of his scheme* » (*Ibid.*, p.13, ll.17-19).

C'est seulement pour Nina que Dain adopte un Sujet nouveau. Certes, il fuit le Berau en partie pour échapper à la justice néerlandaise après qu'il eut causé la noyade de deux officiers. Mais c'est Nina qui le « forge » selon son Sujet à elle : « *I shall make him great* » (*Ibid.*, p.134, l.40). C'est Nina qui en fait son sujet : « *the thing was done. Her mother was right. The man was her slave* » (*Ibid.*, p.129, ll.13-14). C'est pour Nina que, de trafiquant, il redevient Rajah (« *My Ranee smiles* » (*Ibid.*, p.141, l.36)), c'est-à-dire se replie sur le Sujet non mercantile d'un pouvoir traditionnel. Bref, c'est Nina qui « interpelle » l'individu Dain en « sujet », et ce d'autant plus facilement que, adepte du *sideshadowing* également, Dain se laisse aller au fil de toutes les bifurcations rencontrées, accueille tous les « *unexpected* » (*Ibid.*, p.42, l.38 & p.43, l.27).

A l'inverse, Taminah est sujette du Sujet traditionnel depuis le début. Servante esclave, « *she knew of no other sky, no other water, no other forest, no other world, no other life* » (Conrad 1895a, p.85, ll.27-28). Partant, elle ne connaît pas le *foreshadowing* (« *the slave had no hope and knew of no change* » (*Ibid.*, p.85, ll.26-27)). Mais pour l'extrapolation, il faudrait un passé, un segment déjà tracé que l'on puisse prolonger. Or, Taminah n'a pas non plus de mémoire. Après avoir été jalouse de Nina, elle se rassure à l'idée de savoir Dain séparé d'elle : « *This thought soothed the last pangs of dying jealousy that had nothing now to feed upon, and Taminah found peace* » ; « *She dropped back into the torpor of her former life* » (*Ibid.*, p.88, ll.13-18). Taminah ne ressent qu'au présent, non seulement parce qu'elle ignore l'avenir, mais parce que sa vie passée est vide. Elle est prête à tous les *sideshadowings* parce qu'elle est sans ombre aucune : elle est dans le *nonshadowing* de Peter Schlemihl.

C'est donc par défaut qu'elle est sujette du Sujet défendu par Nina. Mais, tant par son acceptation du pouvoir traditionnel que par son rapport *de facto* au temps, elle y est, non pas interpellée, mais assujettie d'emblée.

Le *sideshadowing* pour elle consisterait donc à se tourner vers le Sujet mercantile. Or, c'est exactement ce qu'elle fait en « collaborant » avec Abdulla, en dénonçant Dain et

Nina, en préférant voir tuer pour de bon ce Rajah de qui elle est d'autant plus sujet qu'elle en est amoureuse, plutôt que de laisser Nina triompher : « *That woman has told them all ! [...] The she-dog with white teeth ; the seven times accursed slave of Bulangi. – She yelled at Abdulla's gate till she woke up all Sambir. – Now the white officers are coming guided by her and Reshid. If you want to live do not look at me but go !* » (*Ibid.*, p.136, ll.31-37).

Reniant le Sujet que représente pourtant Dain, tuant son idéologie initiale pour s'assujettir à une autre sans bien mesurer ce qu'elle est, Taminah n'agit que contre Nina. Enfin interpellée par le Sujet traditionnel, elle s'en détourne. Elle vise à y tuer l'Amour, mais elle ne peut y parvenir qu'en y tuant aussi le Pouvoir, puisque les deux notions sont constitutives du Sujet restauré par Nina. En conflit avec Nina, elle prend donc un chemin idéologique inverse de celui de Dain, glissant vers le Sujet que celui-ci vient de quitter, mais elle le fait avec une force comparable : Dain ne peut que hâter sa fuite à l'approche de Taminah, il renonce par prudence à se mesurer à elle.

Ainsi, par le mouvement des petits sujets Dain et Taminah, le texte confirme-t-il l'incompatibilité de deux Sujets idéologiques, mais il en établit encore plus fermement l'équivalence historico-morale : Dain trahit Almayer (Sujet 1) pour Nina (Sujet 2) comme Taminah trahit Dain et Nina (Sujet 2) en s'assujettissant à Abdulla (Sujet 1). Les Sujets sont interchangeable, et si une trahison semble plus négative que l'autre (effet de la jalousie plus que d'un grand sentiment), le Sujet 2 échoue à constituer une Trinité véritable : au sommet du triangle aspire à se placer Nina-la-Mère, mais Dain-le-Fils, Verbe incarné de Nina, doit aussi faire office de Rajah-Saint-Esprit. Le triangle du Sujet 2 est bancal quand le Sujet 1 en fabriquait de parfaits, mais les motivations y sont plus défendables peut-être : on perd en structure ce qu'on gagne en noblesse, et inversement. C'est bonnet blanc et vert chou.

### 5.2.7 Bilan sur les émergences

La polyphonie idéologique s'établit donc autant que la polyphonie temporelle : les Sujets s'opposent autant que les formes d'aléa- et d'extra-polation s'opposent au *foreshadowing*, et à puissance égale. Et si c'est Almayer qui, dans ce premier roman, est la voix du Sujet Colonial et du *foreshadowing*, c'est la voix de Nina qui en est le véritable contrepoint.

Cela confirme ce que beaucoup de critiques ont déjà remarqué chez Conrad : les rôles féminins sont loin d'être mineurs dans son œuvre. C'est ce qu'a redit récemment le dramaturge malaisien U-Wei, qui songe, pour cette raison entre autres (U-Wei 1999), à adapter *Almayer's Folly* au théâtre. Mais c'est ce que d'autres ont dit bien avant, notamment quand ils comparent Conrad avec ce deuxième voyageur bornéen que fut Somerset Maugham : « *[Robert Bruce] Lockhart cultivated Maugham and seems genuinely to have enjoyed his company, but in his diary [after May 13 1935] he was critical of the man and his work. 'Conrad was very good on women', he wrote. 'Maugham as pederast, always cruel and unfair to women.'* » (Morgan 1980, p.388).

En tout cas il ne fait aucun doute que Nina représente ici le parangon de l'émergence individuelle, au sens bakhtinien du devenir : de petite métisse entourée d'un mépris plus

ou moins dissimulé, elle se hisse au rang d'inspiratrice, elle revivifie un Sujet agonisant. Elle émerge de la galaxie Almayer à mesure que ce dernier décline.

Mais cette émergence individuelle se double d'une émergence historique, celle que la critique conradienne n'a cessé de souligner, que l'histoire dont elle parle fût anecdotique ou internationale. Or, cette émergence est plutôt à entendre au sens lacanien du point nodal où les dés tournoient<sup>213</sup>. L'insistance sur les bifurcations temporelles ne dit pas autre chose : à de tels moments, tout est possible. Dain peut trahir ou rester fidèle ; il peut trouver la mine d'or ou la manquer ; le Sujet 1 peut se maintenir contre le Sujet 2 ou être renversé ; les Britanniques peuvent prendre le contrôle du Berau ou le laisser aux Néerlandais...

Certains de ces dés, de ces *alea*, retombent : on sait ce qu'il en est de la British North Borneo Company. Mais d'autres restent en suspens : les deux Sujets se définissent et ne pourront que s'affronter, mais rien n'annonce l'issue de cette joute. Ainsi, le chronotope Delta, le *sideshadowing*, cet autre nom de l'émergence lacanienne, n'est-il pas simplement l'un des thèmes du roman : il en est l'armature et le sens, le mobile et la visée.

Le Delta dans *Almayer's Folly* est un chronotope plein.

## 5.3 An Outcast of the Islands

Avec le deuxième roman du Berau, le Delta d'*Almayer's Folly* se démultiplie. Non seulement l'émergence, le tournoiement des dés, sont ramenés précisément au moment où l'accès au delta du fleuve est l'enjeu principal, mais le *sideshadowing*, le delta temporel, l'éventail de futurs possibles à partir de ce point nodal, est ce qui trouble le plus le personnage central qu'est Willems.

### 5.3.1 Willems frappé de *sideshadowing*

---

L'ouverture d'*An Outcast of the Islands* montre avec insistance un Willems tout entier préoccupé d'extrapolation, voire de *foreshadowing*. Pour conserver l'illusion de suivre encore « *the straight and narrow path of his peculiar honesty* » (Conrad 1896a, p.3), celui-ci en effet réduit d'avance l'instant où « *he stepped off the path of honesty* » (pp.3 & 11) à « *a thing of no moment* » ; il se répète que « *nothing would be changed* » (p.3), « *he would soon put it right again* » (p.11). Il efface donc tout nouveau paramètre afin de ne surtout pas modifier son équation personnelle centrée sur « l'honnêteté ».

C'est déjà là une différence notable avec Lingard, qui du moins ne s'aveuglait pas volontairement sur les faits. Mais Willems fait pis : il escompte, comme Almayer, qu'un avenir déjà tout tracé vienne corriger d'avance la courbe de sa carrière; il se voit toujours comme « *the rising man sure to climb very high* » (p.4), celui qui par conséquent « *would*

---

<sup>213</sup> Voir Milner 1995, *op. cit. supra*, 2.1.2.3 & 3.4.3.5.

*go unchecked towards the brilliant goal of his ambition* » (p.11).

Ainsi le premier chapitre est-il borné par les espoirs de Willems en un temps rectiligne.

Or, ce moment initial dans la stratégie narrative est aussi celui où les dénégations ne font que ressasser le fait incontournable : Willems a déjà renvoyé ses dés tourner, il a déjà baissé la garde face à l'imprévu, il a déjà quitté la ligne droite de cette honnêteté qui, pour être « *peculiar* », n'en fondait pas moins l'équation de sa ligne temporelle. En un mot qu'il ne peut plus taire, « *He was off the path of his peculiar honesty* » (Conrad 1896a, p.21).

Dans son cas cependant, l'image des dés qui tournoient n'est pas tout à fait exacte : la mauvaise fortune prend en partie pour lui la forme de ce « *run of bad luck at cards* » (*Ibid.*) qui sonne comme un cliché éculé, mais qui situe en même temps la « malchance » de Willems dans le champ de ces jeux de hasard sur lesquels se fondèrent à la fois les calculs de probabilités et le concept même d'aléatoire. Simplement, de Willems à Massy, les personnages conradiens ignorent tout des développements de la mathématique depuis Blaise Pascal.

De Willems à Whalley, ils ignorent également bien des règles de la finance, et leurs spéculations comme leurs prêts tournent au fiasco : « *the failure of a small speculation undertaken on his own account, an unexpected demand for money from one or another member of the Da Souza family – and almost before he was well aware of it he was off the path of his peculiar honesty* » (Conrad 1896a, p.21).

Cependant, cette incompétence mathématique et comptable n'est pas seule à blamer, bien que Willems soit sujet à des sursauts de colère « *against himself* » (p.22) : c'est la « fortune » grecque qui rend compte de la simultanéité des trois obstacles. Le véritable imprévu réside en ceci que la perte au jeu se double de la perte d'un investissement et se triple d'une demande de prêt urgente. Aucun des trois revers qu'essuie Willems ne suffirait à fausser son équation personnelle ; c'est leur convergence qui le fait dévier. Aussi n'a-t-il pas tort, dans sa « *passion of anger against himself* », de diriger sa fureur aussi, « *and still more, against the stupid concourse of circumstances* » (p.22).

Pas plus que dans *Almayer's Folly* on ne trouve ici de condamnation *a priori* des extrapolations rationnelles : extrapoler, quand on maîtrise tous les paramètres, peut être positif. Le problème naît de l'aveuglement : changez un paramètre ou ignorez une donnée, et l'extrapolation tourne au *foreshadowing*, devient une catastrophe.

Ainsi, l'erreur essentielle de Willems, plus que le faux-pas, réside dans la négation obstinée du *sideshadowing* que ce faux-pas amorce, et pour tout dire manifeste.

Que Willems n'ait pas compris tout de suite, passe encore : « *It was such a faint and ill-defined track that it took him some time to find out how far he had strayed amongst the brambles of the dangerous wilderness he had been skirting for so many years* » (Conrad 1896a, p.21). Mais fallait-il s'obstiner ensuite dans la dénégation, ainsi qu'il appert au chapitre 1 ? Tout à sa croyance qu'un pas de côté peut être minimisé, « *he applied himself to the task of restitution, and devoted himself to the duty of not being found out* »

(Conrad 1896a, p.21). Aussi, « *on his thirtieth birthday* », se voit-il revenu sur le droit chemin qu'il s'était d'abord tracé : « *He saw himself safe. Again he could look hopefully towards the goal of his legitimate ambition* » (*Ibid.*). Il se félicite, deux jours avant qu'Hudig ne lui révèle que tout est découvert : « *Two days afterwards he knew* » (p.22).

Or, au moment où il quitte le bureau d'Hudig, il répète métaphoriquement le faux-pas qui vient de le faire moralement tomber : minimisant l'importance de quelque « *thin rope's end [which] lay across his path, [though he] saw it distinctly* », il croit pouvoir passer impunément dessus, « *yet stumbled heavily over it as if it had been a bar of iron* » (p.22). C'est dire que sa mauvaise fortune passée ne l'a pas alerté sur les embuches possibles : il se laisse encore surprendre.

Pis : il se laisse encore aller à spéculer sur la réaction de sa femme Joanna. « *Gradually he lost himself in his thoughts, in the endless speculation as to the manner in which she would receive his news* » (p.24). Et bien entendu, son anticipation (« *No doubt she will cry, she will lament, she will be helpless and frightened and passive as ever* » (p.24)) échoue parce qu'il n'a pas encore compris que rien n'est jamais « comme toujours » : changez « *Willems the successful* » en « *Willems the...* » (p.24), et toutes les cartes se redistribuent. Faute de saisir ainsi la nature des équilibres domestiques, et faute d'avoir préalablement analysé les sentiments de Joanna, Willems se laisse encore désarçonner : la colère et la révolte de sa femme « *stunned him* » ; « *Willems stared motionless, in dumb amazement at the mystery of anger and revolt in the head of his wife* » (p.27). C'est que, là où il voyait de la soumission, elle ne ressentait qu'humiliation : « *you that have wiped your feet on me* » (*Ibid.*). Il voyait de la permanence (« *as ever* »), là où Joanna espérait un changement (« *I have waited for this* ») qui lui permettrait de se libérer de sa peur (« *I am not afraid now* »), et donc de sa relation avec Willems (« *I do not want you* ») (p.27). Il traçait son extrapolation, inconscient que quelqu'un d'aussi « proche » pût tabler sur le *sideshadowing* des revers de fortune, inconscient de cet autre point de vue parce qu'incapable de concevoir l'aléapotation. L'espoir d'un changement (« *I have waited for this* » (p.27)) ne peut signifier pour lui qu'une extrapolation différente de la sienne (« *So you expected this* » (p.28)), c'est-à-dire un complot (« *It is a conspiracy* » (*Ibid.*)). Exemple canonique d'une caco-sémiosis digne d'un Almayer (cf 5.2.3).

Willems est si peu préparé au *sideshadowing* qu'il en est frappé, non seulement dans sa vie, mais dans son identité : « *It was some other man. Another man was coming back. A man without a past, without a future, yet full of pain and shame and anger* » (Conrad 1896a, p.30). Ce n'est pas de l'amnésie. Il n'y a ni « douleur », ni « honte », ni « colère » chez un amnésique : cet état serait encore trop serein pour Willems. C'est une impasse. Une fois que l'on commence à s'égarer « *amongst the brambles of the dangerous wilderness* » (p.21), il n'y a plus qu'à s'y enfoncer, « *as if pushing his way through some thick brambles* » (p.30), mais cette métaphore filée du cheminement parmi les ronces ne fonde pas une nouvelle allégorie. Le spéculateur ne se mue pas à si bon compte en explorateur. Une extrapolation n'en chasse pas une autre : la ligne désormais brisée du succès commercial ne dévie pas vers la ligne continue du défrichage. Le *sideshadowing* frappe sans relâche : « *Then suddenly he felt planks under his feet* » (Conrad 1896a, p.30). Des bureaux d'Hudig on est tombé dans les ronces, mais des ronces on aboutit à la jetée, et de la jetée à la fin abrupte de tout cheminement : « *The end of the jetty ; and here*

*in one step more the end of life ; the end of everything. Better so.* » (p.30). La ligne cette fois se brise presque pour de bon.

Mais l'imprévu arrive toujours, même au stade qu'on croit ultime. Le hasard « interrompt » encore la ligne juste avant son point final : « *His meditation which resembled slow drifting into suicide was interrupted by Lingard* » (Conrad 1896a, p.32). Un hasard qui ressemble fort à une nécessité narrative, dans la mesure où il boucle l'épisode ouvert par la rencontre impromptue entre Lingard et le jeune Willems : c'était déjà sur un quai, et l'effet de surprise y jouait déjà un grand rôle. « *Lingard thought himself alone on the quay* » (p.15) comme Willems se croit seul sur sa jetée. L'apparition de Willems fut aussi inattendue pour Lingard (« *'Where do you spring from ?' asked Lingard, in startled surprise* » (p.15)) que celle de Lingard l'est pour Willems au bord de son gouffre. La symétrie nous échappe d'autant moins que Willems y insiste : « *You helped me at the beginning ; you ought to have a hand in the end* » (Conrad 1896a, p.32).

Mais au lieu de donner à Willems « *a push now* » (p.32), Lingard reprend du début, retraçant pour Willems une ligne aux coordonnées corrigées, et à partir de laquelle une extrapolation eût été bénéfique : Lingard réhabilite cette mathématique temporelle en révélant chez Willems une double ignorance qui ne pouvait que tout fausser.

La première est une ignorance psychologique. Willems a humilié Joanna, qui a fini par se révolter. La même loi, que Willems n'a jamais entrevue, s'applique également à Leonard : « *You did your best to cram your boot down his throat. No man likes that, my boy* » (Conrad 1896a, p.33). Or, cette ignorance de la part de Willems est coupable, parce que la loi qu'il enfreint relève du degré zéro de la psychologie, degré zéro aujourd'hui nommé *behaviorism* : à un stimulus (une humiliation) répond un comportement (une révolte). Conrad, qui lisait Maupassant qui suivait les exposés de Charcot, ne pouvait s'y tromper.

La deuxième ignorance de Willems est plus circonstancielle. « *Why, you are not going to make me believe you did not know your wife was Hudig's daughter. Come now !* » (p.33). Or, c'est elle qui pèse le plus lourd sur l'extrapolation que Willems a tenté de tracer : « *In the light of this disclosure the facts of the last five years of his life stood clearly revealed in their full meaning* » (Conrad 1896a, p.34). Si Willems avait su !

Ainsi, celui qui ne concevait pas le *sideshadowing* a-t-il aussi manqué l'extrapolation, en partie par sa propre faute. Le *sideshadowing* s'est révélé à lui en le frappant de plein fouet, mais sans invalider pour autant les extrapolations rationnelles qu'une plus fine connaissance du monde eût rendu pertinentes. Willems au chapitre 4 apprend donc l'ABC des lignes temporelles. Il reste à voir comment il utilise cette nouvelle compétence.

### 5.3.2 Un Willems averti...

Le nouvel initié aux mystères du Temps ne sait d'abord pas trop s'il doit reprendre une extrapolation plus rigoureuse ou s'ouvrir au *sideshadowing* désormais connu de lui.

L'attitude hostile d'Almayer clarifie au moins d'emblée un paramètre, mais celui-ci ne peut que conduire Willems à anticiper « *the deadly dullness of his life* » (Conrad 1896a, p.64). Cette extrapolation-là est par trop déprimante.

Alors Willems se prend à espérer un *sideshadowing*, « *wondering dismally whether before the evening some change would occur* » (*Ibid.*). Le changement le plus probable serait le retour de Lingard : « *both wished ardently for Lingard's return and the end of a situation that grew more intolerable from day to day* » (*Ibid.*). Mais tout autre changement ferait l'affaire. Si bien que Willems ne revient pas au *foreshadowing* que d'autres maintenaient envers et contre tout : il n'espère pas un changement *favorable*, orienté vers un avenir écrit d'avance ; il est prêt à accueillir tout changement comme bienvenu. Tout, plutôt que la situation présente.

Aussi ne faut-il pas longtemps après cela (quatre pages suffisent) pour que Willems accueille le premier imprévu qui se présente : « *He stopped, surprised* » (p.68). Un imprévu extrêmement ténu :

***Willems saw a flash of white and colour, a gleam of gold like a sun-ray lost in shadow, and a vision of blackness darker than the deepest shade of the forest. He stopped, surprised, and fancied he had heard light footsteps – growing lighter – ceasing. He looked around. The grass on the bank of the stream trembled and a tremulous path of its shivering, silver-grey tops ran from the water to the beginning of the thicket. And yet there was not a breath of wind. Somebody had passed there. He looked pensive while the tremor died out in a quick tremble under his eyes. (Conrad 1896a, p.68)***

Admirable moment peircéen où l'Objet Dynamique, le percept, le *representamen*, l'Objet Immédiat et l'interprétant se succèdent ou se mêlent sans se confondre, dans une quasi-simultanéité qui n'occulte pas le processus.

Tout part d'un « flash » perceptif dont le moins que l'on puisse dire est qu'il ne conduit en rien à une « image mentale reproduisant les qualités de l'objet » (Eco 1997b, p.106)<sup>214</sup>. L'Objet Dynamique à l'origine de ce flash reste notoirement inaccessible et inconnaissable : il laisse Willems dans une pure priméité, dans « la lueur de l'instant, insaisissable, éternel » (Fabbrichesi, cité in Eco 1997b, p.104, n. 1)<sup>215</sup>. « La *Firstness* est une présence '*such as it is*', un simple caractère positif [Peirce 1885-1914a, 5.44]. C'est une '*quality of feeling*', telle qu'une couleur pourpre perçue sans aucune impression de début ou de fin de l'expérience, sans aucune conscience de soi distincte du sentiment de la couleur. La *Firstness* n'est pas un objet, elle n'appartient au départ à aucun objet reconnaissable. Elle n'a aucune généralité [Peirce 1885-1914a, 7.530] » (Eco 1997b, p.104)<sup>216</sup>.

Associer au « *gleam* » la qualité de « *gold* », et le comparer à un rayon de soleil (« *like a sun-ray* »), c'est donc déjà entrer dans la secondéité. C'est déjà jaunir l'image,

<sup>214</sup> « una 'immagine' mentale che riproduce le qualità dell'oggetto » (Eco 1997a, p.84).

<sup>215</sup> « È il baluginare dell'attimo, inafferrabile, eterno » (cité in Eco 1997a, p.394, n.26).

<sup>216</sup> « la *Firstness* è una presenza '*such as it is*', niente altro che un carattere positivo (CP 5.44). È una '*quality of feeling*', come un color porpora avvertito senza alcun senso d'inizio o di fine dell'esperienza, senza alcuna autocoscienza distinta dal sentimento del colore, non è un oggetto né è inizialmente inerente ad alcun oggetto riconoscibile, non ha alcuna generalità (CP 7.530) » (Eco 1997a, p.81-82).



c'est-à-dire donner à la « *colour* » indéfinie une position sur le spectre visible, et opposer mutuellement des qualités (or/soleil), qui elles-mêmes s'opposent à l'observateur et à l'arrière-plan (« *shadow* », « *darker* », « *shade* ») sur lequel le percept se détache : « *La Firstness est, et nous conduit à passer à la Secondness, pour que nous nous apercevions de la coexistence de plusieurs qualités, qui s'opposent déjà mutuellement avant de s'opposer à nous [Peirce, 7.533] » (Eco 1997b, *ibid.*)<sup>217</sup>.*

Dans la tiercéité, ce premier *representamen* se cristallise en Objet Immédiat, la qualité est devenue « qualité de quelque chose » (Eco 1997b, p.105)<sup>218</sup>, « chose » qu'un interprétant traduira en ÊTRE VIVANT.

Or, l'Objet Immédiat est une hypothèse : Willems ne tient encore qu'une idée, que la position forcément mentaliste où nous sommes placés (tout ceci se déroule dans l'esprit de Willems) décrit comme « *fancy* » : « *He fancied he had heard...* » (Conrad 1896a, p.68).

Qu'entend donc, que voit donc Willems, maintenant qu'il est entré dans la tiercéité ? Réponse : des signes. C'est-à-dire que les interprétants maintenant affluent. « La sémiose ne s'instaure de façon définitive que dans la *Thirdness* » (Eco 1997b, p.106)<sup>219</sup>, certes, mais Willems désormais s'y trouve et le bruit le plus léger (« *light – growing lighter* » (Conrad 1896a, p.68)) ou le mouvement le plus évanescent suffisent à conclure : « *Somebody had passed there* » (*Ibid.*). Or, le texte donne raison à Willems, le confirme comme sémioticien averti, parce qu'effectivement « quelqu'un » est là : c'est la rencontre avec Aïssa qui s'amorce au détour du fleuve.

On minimisera peut-être l'importance de ce passage en disant que ce n'est qu'un exemple de plus du prétendu *delayed decoding* conradien. Mais à cela nous nous empresserons tout d'abord de rétorquer que sous le nom fourre-tout de *delayed decoding*, trop hâtif et vague pour jamais atteindre au statut de concept, se cache souvent la fragmentation du processus interprétatif en ses différents moments, ce qui revient à dire que Peirce et Conrad travaillaient, vers la même époque, sur un modèle similaire de la sémiosis : un modèle largement phénoménologique qui ne devait rien encore à Husserl mais dont Lambert avait posé les bases.

Cependant, l'argument est ailleurs. Outre que ces quelques lignes confirment que désormais Willems ne se trompe plus aussi lourdement que jadis sur le sens des événements, elles soulignent aussi son nouveau rapport au temps. Les écarts de la ligne temporelle ne sont plus ignorés, réduits à « *a thing of no moment* » (Conrad 1896a, p.3). Les surprises dorénavant captent toute son attention, même avant le début de la sémiose, de la tiercéité : « *He stopped, surprised* » (p.68). La surprise en soi est un motif suffisant pour interrompre les flux.

<sup>217</sup> « *Esso è, e ci induce a passare alla Secondness, sia per renderci conto della coesistenza di più qualità, che già si oppongono mutuamente prima di opporsi a noi (7.533) » (Eco 1997a, p.82).*

<sup>218</sup> « *la qualità [... di] qualcosa » (Eco 1997a, p.83).*

<sup>219</sup> « *la segnità si instaura solo nella Thirdness » (Eco 1997a, p.83).*

Les moments les plus brefs sont considérés dans toute leur étendue : Willems percevant à peine des « *light footsteps* » leur donne pourtant toute latitude à s'estomper (« *growing lighter* »), voire à cesser (« *ceasing* ») (*Ibid.*) ; ou bien, percevant un frisson léger des herbes (« *the grass [...] trembled* »), attend pendant sept lignes qu'elles redeviennent immobiles, « *unstirring* » (*Ibid.*).

En somme, c'est l'entrée résolue dans le *sideshadowing* que ce passage marque sur une demi-page.

Cette philosophie du temps est si nouvelle chez Willems qu'on peut l'entendre à la lettre quand il se dit être un autre homme : « *Gone. All gone. All that had been a man within him was gone* » ; « *he would be left weak and helpless, as though despoiled violently of all that was himself* » (Conrad 1896a, p.77). Et de fait, disparaissent à ce moment la « *preoccupation [...] of his own career* », « *the assurance and pride of his cleverness ; the belief in success, the anger of failure, the wish to retrieve his fortune, the certitude of his ability to accomplish it yet* » (*Ibid.*). Mais il est moins certain que « *his very individuality was snatched from within himself by the hand of a woman* » (*Ibid.*). Willems le présente ainsi maintenant que la sémiose amorcée au coude du fleuve l'a conduit à un interprétant très élaboré, où le « *flash of white and colour* » (p.68) est traduit en « femme/nommée Aïssa/désirable ». Mais l'abandon du « *success* » comme unique but, l'acceptation d'une éventuelle « *failure* » qui serait alors prise sans « colère », et le deuil de la continuité financière quand la perte de « *his fortune* » devient patente, tout cela se résume à un renoncement au *foreshadowing*, renoncement dont on a vu qu'il précède toute sémiose, toute reconnaissance de féminité. « *[Willems's] very individuality was snatched from within himself* » par le simple fait qu'il a accueilli pour un temps toute surprise en soi comme un événement heureux. C'est même là la motivation première de son attachement pour Aïssa (mais c'est bien sûr ce que Willems ne peut pas se dire) : elle est la Surprise, le *Sideshadowing* incarnés, et Willems ne peut que lui laisser l'initiative. Il s'abandonne à tous les sauts temporels que l'Autre lui fera exécuter.

D'où la passivité de Willems même après plusieurs rencontres : « *she [...] took his hand in hers* » (Conrad 1896a, p.77) ; « *her fingers touched the hair of his temple* » (*Ibid.*). D'où ses interprétants hyperboliques exagérant soudaineté et imprévisibilité :

***he sat up suddenly with the movement and look of a man awakened by the crash of his own falling house. All his blood, all his sensation, all his life seemed to rush into that hand leaving him without strength, in a cold shiver, in the sudden clamminess and collapse as of a deadly gun-shot wound. (Conrad 1896a, p.77)***

D'où sa peur (« *His impulse of fear and apparent horror* » (*Ibid.*)) à ce moment crucial, car c'est le point de non retour : l'entrée en *sideshadowing* n'était pas encore irrémédiable jusque-là, le séminariste n'avait pas encore prononcé ses vœux. Qu'il s'unisse à Aïssa, et c'en sera fait des illusions d'un possible redressement des lignes temporelles. C'est pourquoi Willems tente de se convaincre que « *this must be the end of that adventure* » (p.78), et tente par conséquent de rentrer chez Almayer, de renouer avec le seul lien qui le rattache à sa vie passée : « *He marched up to Almayer's house with the concentrated expression and the determined step of a man who had just taken a momentous resolution* » (*Ibid.*). Peine perdue : il bascule tout entier vers Aïssa avant la fin du repas. La fin de la partie I du roman scèle le retournement de Willems en adepte de

l'aléapolation, adepte sinon définitif, du moins patenté.

Or, trahit-il, en dernière instance, le secret de Lingard, autrement que comme agent anti-extrapolation ? « *As far as you are concerned [dit-il à Lingard], the change here had to happen sooner or later ; you couldn't be master here for ever* » (Conrad 1896a, p.269-270). Willems reste donc ici cohérent... en partie malgré lui.

### 5.3.3 Un Willems en vaut deux

Le problème du nouveau Willems, c'est qu'il se souvient de l'ancien, voire le regrette encore. Ainsi, quand une situation le prend au dépourvu, quand il ne sait trop comment l'affronter, garde-t-il le réflexe de tenter un retour vers l'état antérieur.

La première crise éclate quand Aïssa disparaît : « *She's gone* » (Conrad 1896a, p.89). Mais cette crise, cette fuite, n'ont lieu, comme Aïssa l'explique ensuite (*Ibid.*, p.144) que parce que Willems tente de l'amener du côté Almayer de la rivière. Or, cela voudrait dire renouer avec la vie antérieure : « *I want to become a trader in this place* », dit Willems (p.92). Cela signifierait renouer avec le *foreshadowing*, et y absorber Aïssa (« *then I would have her all to myself* » (*Ibid.*)), en faire un objet : « *under my own influence – to fashion – to mould – to adore – to soften* » (*Ibid.*). L'incidente « *to adore* » a ici bien du mal à compenser tout le reste, qui consiste à vouloir faire d'Aïssa une autre Joanna, quelqu'un que l'on écrase.

Le Willems agent double se dévoile ici. Il est venu à Sambir pour prendre part à un plan (une extrapolation) de Lingard ; ce plan manquant de clarté et de perspective, il bascule dans le *sideshadowing* personnifié par Aïssa ; mais pour vivre avec Aïssa, il pense devoir renouer avec l'extrapolation ; n'y parvenant pas, il utilise le *sideshadowing* comme menace envers Almayer (« *An unscrupulous rival here would destroy your trade in a year* » (p.93)) puis comme excuse face à Lingard (« *As far as you are concerned, the change here had to happen sooner or later ; you couldn't be master here for ever* » (p.269-270, cité *supra*). Willems oscille constamment entre ses deux états ancien et nouveau, entre deux parcours temporels, l'un, le *sideshadowing*, que l'expérience lui a révélé, et l'autre, l'extrapolation, que Lingard a réhabilité devant lui.

C'est-à-dire qu'il perd tous ses repères : au point nodal de sa vie où il se trouve, pris dans un delta temporel, il va d'un delta sentimentalo-vagabond qui l'affole à un retour au passé qui lui est interdit. Voler le delta fluvial à Lingard pour l'offrir à Abdulla, c'est du moins imposer un delta temporel à tout Sambir, déloger Almayer de ses extrapolations arrogantes (« *The Arabs have been hanging about outside this river for years – and I am still the only trader here ; the master here* » (p.93)), et faire ainsi du Delta la norme commune. Willems au fond ne fait qu'abolir les privilèges qu'on lui refuse, redistribuant ces cartes qui l'ont une fois perdu, replaçant tous les joueurs à égalité. L'avenir n'étant plus tracé pour personne, chacun va devoir montrer ce qu'il sait vraiment faire.

Cependant, même après s'être installé du côté de Patalolo et d'Abdulla faute d'avoir pu retraverser le fleuve sans perdre Aïssa, et faute d'entrevoir le moindre moyen de subsistance du côté Almayer, Willems garde au fond de lui la survivance de son ancienne

tendance à l'extrapolation : sa qualité de « *trader* » ne le quitte pas, et il gagne, à aider les navigateurs arabes, un appui financier également (« *You will pay that money as soon as I come on board. That I must have* » (p.133)).

Mais *de facto* il confirme aux yeux d'Aïssa combien fragile est son adhésion au *sideshadowing* : son retour vers Almayer d'abord, puis le marché passé avec Abdulla, montrent combien l'ancien Willems dur en affaires persiste sous le nouveau. Pis : il n'oublie pas le monde d'où il vient. « *Instead of thinking of her caresses, instead of forgetting all the world in her embrace, he was thinking yet of his people* » (p.153).

Cette persistance inquiète Aïssa, l'inquiétude d'Aïssa irrite Willems, après qu'il eut tenté en vain de rassurer sa compagne<sup>220</sup>, et le cercle vicieux se dessine, faisant de l'œil d'Aïssa un reflet de celui qui regardait Caïn (la « faute » étant ici la persistance des lignes droites temporelles), et muant peu à peu en haine l'irritation de Willems :

***Look at her eyes. Ain't they big ? Don't they stare ? You wouldn't think she can shut them like human beings do. I don't believe she ever does. I go to sleep, if I can, under their stare, and when I wake up I see them fixed on me and moving no more than the eyes of a corpse. While I am still they are still. By God – she can't move them till I stir, and they follow me like a pair of jailers. They watch me ; when I stop they seem to wait patient and glistening till I am off my guard – for to do something. To do something horrible. Look at them ! You can see nothing in them. (Conrad 1896a, pp.270-271)***

### 5.3.4 Incompatibilité idéologique

L'antagonisme qui finit par dominer entre Willems et Aïssa est révélateur.

Tout d'abord, il révèle que, si polyphonie il y a dans ce deuxième roman, elle est à chercher au sein de ce couple instable : les voix un instant unies s'y font de plus en plus détonnantes.

Mais cela veut aussi dire que leurs visions du monde, leurs *Weltanschauungen*, leurs idéologies en un mot, divergent également. Le Sujet reconnu par Willems ne se résume pas à l'extrapolation, même s'il reprend par intermittence la quasi-sémiosis extrapolante

<sup>220</sup> Comment expliquer la suppression, juste après la déception (voire la soudaine « *humiliation* » (Conrad 1896a, p.153)) d'Aïssa, d'un paragraphe de l'édition originale à la fin de la partie II ? Entre un premier appel (« *'Aïssa !' he cried – 'come to me at once.'* ») et l'absence totale de réponse (« *He peered and listened, but saw nothing, heard nothing* » (Conrad 1895a, p.155)) s'insérait un discours indirect libre où l'on voyait un Willems non encore irrité et prêt à la réconciliation : « *Let him touch her only ; speak to her while he held her in his arms, under the gaze of his eyes, close, face to face ! In the tenderness of his caress he would melt her obstinacy, destroy her fears, and talking to her the only language common to them both – that speech without words, the language of the senses – he would make her understand, he would obtain her consent to any wish of his. Again he called out, and this time his voice trembled with eagerness and apprehension – / 'Aïssa !' »* (Conrad 1896b, p.165). Intéressant passage d'une extrapolation encore confiante (« *he would...* ») à une « *apprehension* », passage qui en dit long sur le fond incurablement extrapolant (et dominateur : « *he would obtain her consent to any wish of his* ») de Willems. Ceci est en apparence contradiction avec le « *I will do what you want* » qui suit (Conrad 1896a, p.156), mais une « *apprehension* » telle que celle qui pointe à la fin du paragraphe supprimé expliquerait assez ce revirement, sans qu'il soit besoin d'accuser Willems d'insincérité dans sa déclaration enflammée à Aïssa. A ce stade, le *sideshadowing* de Willems ne tient que dans la mesure où il craint de perdre Aïssa.

de Lingard. Le Sujet de Willems se définit plus sûrement comme Mercantilisme.

Or, Aïssa en 1896, comme Nina en 1895, ne reconnaît ni le Mercantilisme, ni les lignes droites temporelles.

Le temps pour Aïssa a toujours été « plus *rhizomatique* que linéaire » (Eco 1997b, p.167)<sup>221</sup>. Si elle vient à la rencontre de Willems en effet, c'est parce que « *to her he was something new, unknown and strange* » (Conrad 1896a, p.75) ; « *He had all the attractiveness of the vague and the unknown – of the unforeseen and of the sudden* » (*Ibid.*).

Mais l'attrance d'Aïssa pour Willems se fait aussi en fonction d'un Sujet idéologique qui ne doit rien aux profits escomptés : « *He was of the victorious race* » (Conrad 1896a, p.75). C'est l'idéologie guerrière qui est au travail ici : « *he appeared to her with all the fascination of a great and dangerous thing ; of a terror vanquished, surmounted* » (*Ibid.*) ; « *those victorious men ; they looked with just such hard blue eyes at their enemies* » (*Ibid.*) ; « *the fragments she understood she made up for herself into a story of a man great amongst his own people, valorous and unfortunate ; an undaunted fugitive freaming of vengeance against his enemies.* » (*Ibid.*). « *The attractiveness of [...] the unknown* » ne se distingue pas de « *the attractiveness [...] of a being strong, dangerous* » (*Ibid.*).

Le Sujet « Pouvoir traditionnel » est donc celui que reconnaît Aïssa :

***Can you see my life ? I also have heard – O man of so many fights – I also have heard the voice of firearms ; I also have felt the rain of young twigs and of leaves cut up by bullets fall down about my head ; I also know how to look in silence at angry faces and at strong hands raised high grasping sharp steel. I also saw men fall dead around me without a cry of fear and of mourning ; and I have watched the sleep of weary fugitives, and looked at night shadows full of menace and death with eyes that know nothing but watchfulness. (Conrad 1896a, p.245)***

C'est à ce Pouvoir qu'elle espère assujettir Willems : « *a terror vanquished, surmounted, made a plaything of* » (p.75). « *The attractiveness* » est donc aussi liée à la perspective de faire de Willems un sujet : « *alive, and human, ready to be enslaved* » (*Ibid.*).

De ce point de vue, Aïssa ne le cède en rien à Nina, qui rêvait aussi de faire de Dain « *her slave* » (Conrad 1895a, p.129, ll.13-14) (cf 5.2.6.6). Le *sideshowing*, le Pouvoir traditionnel guerrier, l'esclavage amoureux, tout participe de ce Despotisme Eclairé, aussi bien dans *An Outcast of the Islands* que dans *Almayer's Folly*. La problématique idéologique est la même, la polyphonie joue sur les mêmes harmoniques, le statut du personnage féminin est aussi élevé.

La différence réside en ce que Willems, hésitant comme Dain, se perd dans ses choix.

Mais c'est aussi que le roman cette fois ne s'arrête pas au moment où l'ex-sujet du Mercantilisme disparaît avec sa nouvelle compagne dans le monde de la Tradition retrouvée ou découverte. Le parallèle entre les parcours de Willems et de Dain ne dépasse pas la partie I d'*An Outcast of the Islands*. Tout ce qui suit est ce qu'*Almayer's Folly* ne disait pas sur les relations entre Nina et Dain. En ce sens, malgré la palinodie

<sup>221</sup> « *non lineare, a rete* » (Eco 1997a, p.138).

diégétique, *An Outcast* peut vraiment être considéré comme une suite (thématique) d'*Almayer*.

Or, cette suite semble contredire le *sideshadowing* fondamental d'Aïssa. Car la voici déçue dans son « *dream of everlasting, enduring, unchangeable affection* » (Conrad 1896a, p.333). Et qu'est-ce que « *trusting the future, blindly, hopefully* » (*ibid.*), sinon s'abandonner, non seulement à l'extrapolation, mais même au *foreshadowing* qui néglige nombre de paramètres ?

En un sens, ce *foreshadowing* parasite est en germe dans l'idéologie traditionnelle, puisque la réduction de l'amant en esclave (« *slave* » (Conrad 1895a, p.129 & 1896a, p.75)) n'est qu'une métaphore de la pérennité de la relation amoureuse. Le Sujet reconnu par Aïssa serait donc contradictoire, fondé sur le *sideshadowing* mais conduisant au *foreshadowing* aveugle (« *blindly* », p.333) : on entendrait alors comme un retour de la voix autoriale qui condamnerait une idéologie en faveur de l'autre au nom de contradictions internes.

Qu'on prenne garde cependant à trois paramètres, avant de se lancer soi-même dans la caco-sémiosis :

1. Au pis, le retour du *foreshadowing* dans le Sujet 2 de la Tradition le replacerait en ligne avec le Sujet 1 du Mercantilisme et, loin d'accentuer une hiérarchie, il nivellerait plutôt les deux idéologies.

2. Car au fond, le *foreshadowing* est la conséquence ultime de toute idéologie : non seulement, une fois que les individus ont été interpellés en sujets, s'attend-on à ce qu'ils le restent ; mais un avenir radieux est même pour eux toujours écrit d'avance. Seul le nom de cet Avenir varie avec le Sujet : le Salut, la Domination-de-la-Vraie-Foi, la Gloire, l'Empire-Sur-Lequel-le-Soleil-Jamais-ne-se-Couche, la Libre-Entreprise, le Progrès, la Société-Sans-Classes, la Race-Pure, la Domination-de-la-Race-Pure, le Développement, Internet-Pour-Tous... à chaque idéologie son utopie, c'est-à-dire son objet de désir.. L'esclavage est donc avant tout ici une métaphore de l'assujettissement, sans préjuger du Sujet dominant. Tout Sujet tombe dans « an intoxication of hope for great things born in the proud [...] consciousness of [its] influence » (Conrad 1896a, p.333).

3. Le *foreshadowing* d'Aïssa est d'autant moins contradictoire avec son Sujet particulier qu'il est trans-idéologique : Aïssa extrapole « with a woman's belief in the steadfastness of hearts » (p.333) ; « She, a woman, was the victim of her heart, of her woman's belief that there is nothing in the world but love – the everlasting thing » (p.334).

On pourrait bien sûr dire que sous le point 3 s'entend un préjugé sexiste et donc la voix misogyne de l'auteur. Cette lecture laissant du moins intacte la polyphonie entre Sujet 1 et Sujet 2, qui est tout ce qu'il nous importe d'établir ici, nous pourrions passer outre. Rappelons cependant que les données contextuelles comptent dans toute sémiose, et que s'il s'agit précisément ici de désamorcer toute hiérarchisation entre les Sujets 1 et 2, il n'est pas indifférent de noter que le « sexisme » qui semble sous-tendre cette

« explication psychologique » des motivations de la championne du Sujet 2, entre en conflit direct avec le sexisme exprimé par le produit du Sujet 1 qu'est Willems :

***You can't believe any woman. Who can tell what's inside their heads ? No one. You can know nothing. The only thing you can know is that it isn't anything like what comes through their lips. They live by the side of you. They seem to hate you, or they seem to love you ; they caress or torment you ; they throw you over or stick to you closer than your skin for some inscrutable and awful reason of their own – which you can never know ! (Conrad 1896a, p.268)***

L'un (Willems) ne voit qu'inconstance, y compris sentimentale (« *to hate you / to love you* »), quand l'autre (la voix narrative de la page 333) établit une « *reason* » au comportement féminin qui n'a rien de « *inscrutable* » ni de « *awful* », et qui ne se situe ni « *inside their heads* » ni sur « *their lips* » : ce sont les raisons « *of her heart* » (p.334), que la raison connaîtrait si elle s'en donnait la peine. Le Sujet 1 accuse le moindre *sideshadowing* d'inconstance et de perversité, tournant la misogynie en gunophobie ; le Sujet 2 remplit les cœurs et brouille les esprits, laissant à la misogynie le statut d'un préjugé qui n'excède en rien celui qui fait de Willems « *a warrior and a chief, ready for battle, violence, and treachery* » dans l'esprit d'Aïssa (« *What more natural ? (p.333)*).

Sujet 1 et Sujet 2 sont tous deux nourris de préjugés, et ne « valent » donc pas mieux l'un que l'autre ; mais ils restent incompatibles dans la forme que prennent ces préjugés. La polyphonie demeure.

Le *foreshadowing* sentimental d'Aïssa n'est donc en rien un reniement de son Sujet. On ne saurait en revanche absoudre aussi rapidement Willems de ses oscillations entre *fore-* et *side-shadowing*, et l'on ne peut que s'interroger sur l'individu qui en émerge.

### 5.3.5 L'émergence de Willems

Le lecteur qui se souviendrait du déclin et de la chute définitive d'Almayer dans le roman de 1895, attendrait peut-être une seconde histoire de déchéance totale, de trahison (d'Hudig) en trahison (de Lingard), jusqu'à l'abjection. Ce serait là une émergence négative, au sens bakhtinien d'une évolution individuelle d'un état à un autre.

Mais ici, Lingard, pourtant peu enclin à l'indulgence (« *He was very angry* » (Conrad 1896a, p.202)), est forcé de reconnaître que rien n'est aussi tranché. « *The scoundrel was not complete* » (p.202) ; « *the incomplete rascality of the proceeding disturbed him exceedingly* » (p.203).

#### 5.3.5.1 Le tournoiement des dés

De fait, rien n'obligeait Willems à se placer dans une position aussi scabreuse que celle qu'il finit par occuper face à Lingard, qu'il laisse venir l'affronter en personne. Lingard réfléchit que « *he ought to have cut Almayer's throat and burnt the place to ashes – then cleared out. Got out of his way ; of him, Lingard ! Yet he didn't* » (p.202) ; et Willems confirme le bien fondé d'une telle option : « *Don't you see that I could have had that fool over there killed and the whole thing burnt to the ground, swept off the face of the earth. You wouldn't have found as much as a heap of ashes had I liked. I could have done all*

*that. And I wouldn't.* » (p.264). De même, à l'approche de Lingard, il n'était pas encore trop tard pour que Willems échappât à une confrontation désagréable : « *If I had wanted to hurt you – if I had wanted to destroy you, it was easy. I stood in the doorway long enough to pull a trigger – and you know I shoot straight* » (p.265). Et pourtant, Willems se laisse frapper par Lingard sans réagir.

L'énigme Willems persiste donc et se condense dans ce seul mot : et pourtant, *and yet*.

Il a trahi la confiance d'Hudig, a été en conséquence dégradé et exilé, a trahi encore le seul être qui se fût véritablement intéressé à lui depuis ses 17 ans (« *In the whole world there was only one man that had ever cared for me. Only one white man. You !* » (p.274)), et pourtant il ne descend pas jusqu'au meurtre pour couvrir ses bassesses.

Lingard cherche plusieurs explications. « *Was it impudence, contempt – or what ? He felt hurt at the implied disrespect of his power* » (p.202-203). Et en effet, Willems néglige de se protéger, comme s'il craignait si peu la colère de Lingard qu'il n'y eût pas songé. Mais alors, on ne peut taxer de lâche cet homme qui ne perçoit pas la possibilité d'un danger ! C'est pourtant ce que Lingard finira par impliquer. Quand Willems confirme qu'il aurait pu tout détruire, mais ne l'a pas fait, Lingard suggère « *'You – could – not. You dared not. You scoundrel !* » (p.264).

Mais cette explication ne vaut pas pour l'échange verbal au cours duquel ces fortes paroles sont prononcées : Willems aurait pu tuer Lingard à son approche, avant qu'un seul mot ne fût échangé. C'eût été la solution la plus lâche. Si Willems ne l'a pas choisie, c'est donc pour un autre motif. « *'You would have missed', said Lingard, with assurance. 'There is under heaven, such a thing as justice'* » (p.265). Cette « explication » toutefois est si faible que Lingard s'en trouble à peine l'a-t-il émise, et perd son « assurance » : « *Was there, under heaven, such a thing as justice ?* » (p.265).

Il est clair qu'aucun jugement hâtif ne peut rendre compte du comportement de Willems. La ligne droite de son honnêteté s'est brisée plusieurs fois, et pourtant il n'est pas entré dans la spirale du meurtre. Entre les voies qui s'offraient à lui et qu'il a sondées en s'y avançant de quelques pas, il ne choisit toujours pas. Entre ligne droite et spirale, Willems choisit de rester sur le delta, de faire du sur-place sur le point nodal d'où partent ces ramifications qu'il ne veut pas suivre. En d'autres termes, Willems refuse de laisser retomber ses dés, et les maintient dans un tournoiement constant : face au *sideshow* incarné que représente Aïssa, et face à l'extrapolation résolue que représente Lingard (« *his actions like things preordained and unchangeable* » (p.235) ; « *How quickly he had planned a new future when Willems'[s] treachery destroyed their established position in Sambir !* » (p.294)), Willems représente l'émergence (au sens lacanien déjà explicité ici<sup>222</sup>) incarnée.

En tant que tel, il ne peut être compris de Lingard (Willems demeure pour lui « *incomprehensible* » (Conrad 1896a, pp.203 & 263)), pas plus qu'il n'est compris d'Aïssa, qui en est réduite, faute de percer le mystère de l'homme, à tenter de percer le mystère de sa langue :

<sup>222</sup> Cf 2.1.2.3, 3.4.3.5 & 5.2.7.



---

***She stood on one side and looked on eagerly, in a desperate effort of her brain, with the quick and distracted eyes of a person trying for her life to penetrate the meaning of sentences uttered in a foreign tongue. (Conrad 1896a, p.264)***

### 5.3.5.2 La force vitale

Ce qui échappe au sujet du Mercantilisme et de l'Extrapolation autant qu'au sujet de la Tradition et du *Sideshadowing*, c'est la nature de la force qui peut maintenir des dés en l'air. Or, s'il faut en croire Willems, cette force a un nom : les principes.

Celui qui s'est fait un temps si pleinement sujet du Sujet 1 Mercantile (« *Business is business, and I never was an ass. I have never respected fools. They had to suffer for their folly when they dealt with me* » (p.266)), celui qui s'est pour un temps assujéti au Sujet 2 Traditionnel (« *I was ready to do anything* » (p.269)), se pense en réalité comme sujet d'un Sujet 3 : la Vertu. « *I have always led a virtuous life* » (p.266) ; « *I had principles from a boy. Yes, principles* » (*Ibid.*).

C'est cette Vertu qu'il conserve même dans les négociations d'affaires les plus féroces : « *The evil was in them [= the fools], not in me* » (p.266). Ce sont ces principes qui le tiennent séparés d'Aïssa : « *She [...] was the victim of her heart [whereas] he was the victim of his strange principles* » (p.334). Peut-être sont-ce ces principes qui lui font refuser le meurtre, quoi qu'il arrive ?

Cependant, si l'on en croit Willems, si l'on accepte la constance de « *his principles* », aussi « *strange* » soient-ils, alors on retrace avec lui une ligne continue, qui nie toute émergence au sens lacanien.

En réalité, pour que des dés, ou d'autres objets, restent suspendus, il faut la combinaison de deux forces : sans une force centrifuge, ils retomberaient certes au sol, mais sans la gravitation, ils s'éloigneraient à l'infini. Or, ce qui retient Willems sur le sol de Sambir, c'est une force (une pulsion) de vie, mais ce qui l'en repousse, c'est l'ennui mortel (« *the deadly dullness of his life* » (Conrad 1896a, p.64)) que cette vie sans perspective lui impose. Entre la vie sans but et la mort sans appel, Willems ne peut que suspendre le cours de son existence.

Au début, face à la « *cruel consciousness of his superfluity, of his uselessness* » (p.65) dans le monde d'Almayer, sa pulsion de vie lui fait chercher un autre but, une perspective, n'importe laquelle. D'où l'ouverture au *sideshadowing* : « *I wanted to pass the time – to do something – to have something to think about* » (p.269). Mais la perspective ouverte par Aïssa débouche sur un Sujet 2 où Willems n'a guère de place. Non seulement son ancien moi s'insurge : « *I, a civilized European !* » (p.269), mais il se sait à jamais exclu du Pouvoir Traditionnel dont Abdulla et Patalolo le tiendront soigneusement éloigné. Une fois le chenal balisé, Willems, de ce côté de la rivière aussi, devient superflu. Par conséquent, brûler les bâtiments de la *Lingard & Co* et tuer Almayer, c'est-à-dire couper les ponts qui permettraient à Willems de retraverser éventuellement, c'est l'erreur à ne pas commettre. La dernière solution que Willems peut souhaiter, c'est d'avoir à disparaître (« *clear out* » (p.202)), parce qu'alors sa vie s'enracinerait aux environs de Sambir, et « *I don't want to die here* » (p.270).

En ne brûlant rien et en ne tuant personne, Willems garde donc encore un espoir,

« l'espoir d'espérer » un changement ultime, une perspective nouvelle : « *I expected . . . anything. Something to expect* ». Nommément, il espère « *something to take me out of this* », quelque chose qui le sorte de cette situation sans issue d'aucun côté et, dans l'immédiat, qui le place « *out of her sight* » (p.274).

A tout prendre, la haine de Lingard remplirait au moins sa vie (« *Hate is better than being alone* » (p.274)), et ce serait déjà un résultat positif, une victoire sur l'ennui, contre lequel la mort serait encore un dernier recours (« *Death is better* » (*Ibid.*)).

Autrement dit Willems place devant Lingard un delta véritable et le charge de faire retomber les dés : sortez-moi d'ici, ou laissez-moi, ou tuez-moi. Cependant, cet assoiffé de vie a pris soin de rendre la troisième voie, la plus tentante pour Lingard, moins justifiable : « *The obvious, the right thing to do, was to shoot Willems. Yet how could he ? Had the fellow resisted, showed fight, or ran away ; had he shown any consciousness of harm done, it would have been more possible, more natural. But no !* » (p.203). Willems ne fait rien pour faciliter la punition la plus radicale, ne commet pas l'ultime « *something that would have given [Lingard] a free hand in the work of retribution* » (*Ibid.*).

Pourtant, l'espoir que Lingard le sorte de Sambir, l'espoir d'un pardon, est peu fondé. Willems cependant s'y accroche, suggère un pardon point trop indulgent : « *Captain Lingard . . . anything . . . a deserted island . . . anywhere . . . I promise . . .* » (p.274). Si cela, contre toute probabilité, convainc Lingard, tant mieux. Mais si cela échoue, le refus du pardon étant pour chacun synonyme de colère prolongée (« *To forgive you must have been angry and become contemptuous* » (p.275)), alors se profile la haine que Willems appelle de ses vœux comme ultime rempart contre son intolérable solitude. Il y gagnerait encore, échappant à la mort et remplissant sa vie à la fois.

Mais c'est sous-estimer Lingard. Le champion de l'extrapolation qui efface deltas temporels et fluviaux ne laissera pas si aisément Willems lui poser un dilemme. Car ne pas tuer Willems est aisé. Il suffit de le prendre à son propre mot : « *You said you didn't want to die here – well, you must live* » (p.276). Mais ne pas sortir Willems de Sambir est encore plus aisé : il suffit de l'y laisser. Le problème est d'échapper à la fois à la haine et au pardon. Lingard y parvient rhétoriquement en égalant le pardon au mépris, puis en niant qu'il y eût chez lui un tel mépris, sans pour autant qu'il y eût de haine non plus : « *To forgive one must have been angry and become contemptuous, and there is nothing in me now – no anger, no contempt, no disappointment* » (p.275). Cette absence de sentiment, même relativement léger comme la déception, ne s'obtient qu'en déniait à Willems toute humanité : « *You are not a human being that may be destroyed or forgiven. You are a bitter thought* » (*Ibid.*).

Cependant, cette rhétorique serait sans portée si Lingard n'échappait pas pratiquement aussi à l'alternative proposée par Willems entre haine et pardon. Car en le laissant moisir dans les fourrés, Lingard accomplit un acte de vengeance particulièrement cruel maintenant que Willems a avoué que c'était ce qu'il ne supportait pas. Il échappe donc à toute clémence, à tout pardon. Mais en même temps, il prévient toute haine en l'assouvissant d'avance, en passant sa colère par cet acte de sadisme ingénieux. Willems ne peut s'y tromper (et ne peut donc que donner enfin un signe de désespoir : « *Willems [...] suddenly caught his hair* » (p.276)), ses dés ne peuvent que continuer de tourner

dans le vide que Lingard maintient autour de lui (« *You are alone* » (p.276)). Willems est maintenu en état d'émergence permanente, ce qui est sans doute la torture la plus raffinée que l'on puisse inventer.

### 5.3.5.3 D'un tournoiement à l'autre

Seul un imprévu peut donc interrompre cette lévitation perpétuelle des dés de Willems.

L'imprévu heureux serait l'arrivée d'une barque, pour fuir vers la mer et éventuellement ainsi quitter Berau. L'imprévu malheureux serait un accident mortel. Dans les deux cas, la « suspension » du sort de Willems cesserait.

Mais cette double possibilité pour un agent double désormais bigame et échaudé sur les questions de fortune, ne peut manquer de corser le processus.

Tout d'abord, Willems, abattu, se résigne à rester suspendu dans cette non vie que Lingard a décidé de lui faire mener : « *His imagination, exhausted by the repeated delineations of his fate, had not enough strength left to grip the idea of revenge. He was not indignant and rebellious* » (Conrad 1896a, p.341). Ce qui signifie, non pas qu'il revient au *foreshadowing* déprimant de ses premiers jours chez Almayer, mais qu'il l'a dépassé. Quand il ressentait jadis une « *savage rage at the cruel consciousness of his superfluity* » (Conrad 1896a, p.64), il n'est plus capable que d'un geste « *careless and tragic* » devant cette « *penetrating thought* » qu'il est désormais « *a lost man* » (p.340). Le temps pour lui est également suspendu et ne s'étend plus en aucun *shadowing*.

Si *foreshadowing* il y a, c'est uniquement celui qu'Aïssa déduit comme corollaire à l'interpellation apparemment définitive de Willems en sujet de la Tradition : Aïssa rêve « *of coming joy that would last forever* » parce qu'elle croit, lors d'un enlacement qui mime le retour de « *his love* », que cette fois « *it would never wander away from her any more* » (p.338). Mais un tel *foreshadowing* ignore ce paramètre décisif que lorsque Willems « *took her [= Aïssa] in his arms and waited for the transport, for the madness, for the sensations remembered and lost* » (p.338), quand Willems essaie encore de faire retomber les dés sur la seule face qui donnerait une consistance à sa situation présente, quand il essaie de faire sien le *foreshadowing* d'Aïssa pour sortir coûte que coûte de l'émergence indéfinie, sa tentative échoue : « *he held her and felt cold, sick, tired, exasperated with his failure* » (*Ibid.*).

La suspension de Willems n'est donc pas une simple métaphore. Il flotte parce qu'il est littéralement vidé de toute substance, réduit à un rien terrifiant :

***He was cowed. He was cowed by the immense cataclysm of his disaster. Like most men, he had carried solemnly within his breast the whole universe, and the approaching end of all things in the destruction of his own personality filled him with paralyzing awe. (Conrad 1896a, p.341-342)***

Il ne peut même plus remplir le temps à des occupations dérisoires : s'il « *watched with idiotic fixity half a dozen black ants entering courageously a tuft of long grass* », cela est encore trop substantiel et l'amène à la seule pensée qui demeure disponible pour un esprit aussi anéanti que le sien : « *There must be something dead in there. Some dead insect. Death everywhere ! [...] Death everywhere – wherever one looks* » (p.342). Aussi ne peut-il plus regarder nulle part et s'enferme-t-il « *in the darkness of his own making* »

*Ibid.*). Tel est le poids d'une émergence qui s'éternise.

Aussi, qu'une barque accoste près de sa clairière est un imprévu qu'il ne peut même plus concevoir : « *Illusion !* » ; « *Delirium and mockery !* » (p.342). Mais que cette barque dépose sa femme et son fils, cela dépasse tellement le « *delirium* » et les hallucinations de la fièvre (« *Fever comes back. He had it on him this morning. That was it* » (p.342)) que Willems « *accepted her presence there with a tired acquiescence in its fabulous improbability* » (p.344). Pour autant, cela ne manque pas de le ramener instantanément dans le Temps, dans « *the memories of things far off that seemed lost in the lapse of time* » (*Ibid.*), et plus précisément d'abord dans le *sideshadowing* : « *Anything might happen* » (*Ibid.*).

Mais, reprenant ses esprits, Willems renoue retrospectivement avec la bonne fortune (« *After all, she came just in time* » (p.348)), puis avec le *foreshadowing* : « *Nothing on earth could stop him now* » (p.349). Prophétie fragile cependant, car l'obstacle qui pourrait arrêter sa fuite n'est que trop connu. Le paramètre Aïssa ne peut être négligé : « *if she finds out, I am lost* » (p.349).

Ainsi la retombée des dés se fait-elle lentement et impose-t-elle à Willems de retracer à rebours toutes ses approches temporelles. Mais cela signifie alors que non seulement l'émergence (lacanienne) prend fin, mais qu'au total l'émergence bakhtinienne, le devenir de Willems, se solde par un score nul.

En effet, Willems n'a rien appris de tout ce gâchis. Il croit pouvoir, en s'embarquant, effacer Aïssa, comme il a cru naguère effacer Joanna : « *He had thought he was rid of her for ever* » (p.345). Il répète son erreur.

Mais de plus, il n'échappe à Sambir qu'en retournant à Macassar, en suivant Joanna, c'est-à-dire en allant vers cet autre lieu où il n'est plus rien. Si bien qu'au fond, il se retrouve devant un delta aussi déroutant que celui dont il vient à peine de sortir : entre n'être rien à Sambir sous la surveillance d'Aïssa et n'être rien à Macassar sous la surveillance de Joanna, comment choisir ? « *I will kill both of them* » (p.353) semble effectivement être le seul moyen d'échapper (la barque est toujours dans les parages) aux deux femmes dont aucune ne lui ouvre de perspective. Le sauvetage par Joanna est effectivement un leurre dans la mesure où, loin de faire retomber les dés, elle les envoie tournoyer, ailleurs certes, mais tournoyer toujours.

En lisant vite, on pourrait croire que la mort de Willems (« *he dies !* » (p.360)) résout toutes les tergiversations. Mais ce serait ignorer combien la mort de Willems elle-même est due à son *indécision* face à un choix que personne n'opère pour lui.

Joanna en effet n'est pas en mesure de menacer Willems ni de fomenter des représailles s'il ne la suit pas. Elle ne peut qu'ouvrir la voie sans perspective d'un retour à la case départ. Mais Aïssa, mieux armée, ne décide finalement pas pour lui non plus. Elle aussi ouvre des voies plus qu'elle n'en ferme, puisqu'elle offre une échappatoire à Willems : « *Go while I remember yet . . . remember . . .* » (p.360). Si bien que le delta se scinde entre une voie connue et sûre, celle de l'ennui éternel dans une clairière-oubliette, et un autre delta, un départ aventureux vers le foisonnement « rhizomatique » de tous les dangers, où Willems courrait tous ces risques pour revenir à Macassar et ne plus guère savoir comment s'en échapper ensuite : « *Go after her. Go to meet danger . . . Go to meet*

*death* » résume Aïssa (p.359). Incapable de choisir entre la sécurité mortellement ennuyeuse et un voyage potentiellement mortel, Willems veut les deux : le voyage et la sécurité relative que lui offrirait une arme à feu. Evidemment, Aïssa lui refuse cette arme comme Lingard avait refusé d'en passer par où Willems voulait : si les dés doivent retomber, c'est à Willems de causer leur chute et à personne d'autre. Associant Aïssa à la sécurité du *statu quo* et l'arme qu'elle tient à la sécurité du voyage, il est incapable de voir le mélange explosif que les deux cumulés représentent. Aussi meurt-il du non-choix, de sa tentative pour garder Sécurité et Voyage *ensemble*, sans comprendre à quoi cela conduit : « *Must pick up – Night ! – What ? . . . Night already* » (p.360). Il meurt d'avoir voulu suivre les deux branches du delta en même temps, c'est-à-dire de n'avoir pas su quitter le point nodal, le seul point où les deux branches se rejoignent effectivement.

Willems meurt émergeant.

### 5.3.6 Bilan

---

A en juger par le nombre d'articles consacrés à chacun des deux premiers romans de Conrad, ou à en juger par le laps de temps qui sépare la traduction en français de ces deux œuvres, la critique conradienne ne prise guère *An Outcast of the Islands* et lui préfère nettement *Almayer's Folly*.

Pourtant le roman de 1896 ne le cède en rien sur celui de 1895 : le chronotope Delta est aussi plein dans l'un que dans l'autre, et la polyphonie est aussi historique qu'idéologique dans les deux cas. La question de l'émergence est même nettement plus développée dans *An Outcast*, au point qu'elle en sature les parties III à V, qui suivent le retour de Lingard.

Mais le dédain critique vient peut-être justement de ce que personne ne sait quoi faire d'une émergence si persistante, de ce tournoiement si éthéré : quelle conclusion en tirer ?

Almayer ne nous aide pas beaucoup : « *Where's the sense of all this ? [...] Where's the good for anybody in all this ?* » (Conrad 1896a, p.367).

Willems n'existe que par un acte unique : il est celui « *who brought the Arabs here* ». C'est non seulement la définition qu'en donne Almayer (Conrad 1896a, p.363), mais c'est également celle que chacun reprend à son compte à propos de celui qui « *suggested Willems to* » Conrad (Conrad 1919c, p.xlv) : « *The only definite statement I could extract from anybody was that it was he who had 'brought the Arabs into the river'* » (Conrad 1919c, p.xlvi). Il est donc l'agent d'un changement, mais d'un changement qui lui-même n'a pas grand sens : « *Look at Abdulla now. He lives here because – he says – here he is away from white men. But he has hundreds of thousands. Has a house in Penang. Ships* » (Conrad 1896a, p.364). Les petits sujets changent, mais le Sujet 1 Mercantile reste vivace, avec ou sans Willems.

Seuls les monopoles sont atteints. Willems est celui qui ouvre les colonies à la libre concurrence : Lingard profitait de « *his queer monopoly* » (Conrad 1896a, p.202), ce qui ne pouvait durer indéfiniment. « *The change here had to happen sooner or later* » (p.269-270). Autrement dit, Willems rouvre un delta, multiplie les voies du profit en les ramifiant vers les Arabes autant que vers les Britanniques ou les Néerlandais. Willems est

l'agent d'une émergence économique : les dés coloniaux sont relancés, et tout redevient possible, la prospérité commune aussi bien que la ruine des uns et/ou des autres. Emblème de cette émergence historique du Kalimantan des années 1870, Willems ne peut lui-même se résoudre. En perpétuelle émergence, il meurt en laissant l'œuvre et l'histoire ouvertes. Trop ouverte sans doute pour que les lecteurs voient encore en Willems un personnage humain : ni « type » balzacien (il ne représente aucune classe, aucun groupe), ni individu crédible (il se traduit trop aisément en termes sémiotico-chronotopiques), il se dilue en pur facteur dans une équation économique datée.

## 5.4 *The Rescue*, ou le faux D

Face à l'unité des deux premiers romans, face au diptyque sur la paire Almayer-Lingard que forment *Almayer's Folly* et *An Outcast of the Islands*, le troisième roman où Lingard apparaît est problématique.

Non seulement ne peut-il se maintenir dans la même phase des années 1895-1896, qu'il déborde largement, mais il ne se situe pas non plus à l'embouchure du Berau. Il est donc à part. En même temps il reste bornéen et pose de nouveau le problème du *foreshadowing*. Mais il le pose sous un angle si différent qu'il semble abusif d'inclure *The Rescue* dans une « trilogie » sous le seul prétexte que l'on y retrouve Lingard.

Ces remarques en tout cas nous alertent sur la possibilité de différences chronotopiques notables.

### 5.4.1 Un roman bornéen

---

Il n'est pas fait mystère que le « *Schooner-yacht Hermit* », qui vient déranger tant de projets pour Lingard, « *had gone ashore upon some outlying shoals off the coast of Borneo* » (Conrad 1920a, p.32).

C'est ce qui explique que Mr. Travers ne se réfère pas au Traité de 1824 quand il veut arguer que la côte où il s'est échoué est sous la protection des Pays-Bas. Ce Traité en effet concerne toutes les îles de l'actuelle Indonésie, excepté Bornéo.

A Bornéo, ce qui existe, c'est une série d'accords spécifiques entre les Pays-Bas et des sultans locaux. Ainsi, quand Mr. Travers affirme que la côte où il se trouve « *has been placed under the sole protection of Holland by the Treaty of 1820* », il la situe *de facto* clairement à Kalimantan<sup>223</sup>, dans une province qui n'est ni Banjarmasin (traité signé en 1817 (Hall 1981, p.566)), ni Pontianak, ni Sambas (traités signés en 1818 (*Ibid.*)), mais qui n'est pas Berau non plus.

En effet, les premiers « *contracten* » passés avec le sultan contrôlant cette région, le

<sup>223</sup> Sans compter qu'un voilier « *coming from Manila* » et « *bound for Batavia* » (Conrad 1920a, p.34) ne peut guère s'échouer que près des côtes bornéennes.

Sultan de Banjarmasin, datent de 1756 et 1787. Il est vrai que les Néerlandais se retirèrent ensuite de leurs comptoirs bornéens : « *Batavia decided that the west coast settlements were 'useless and intolerable nuisances', and in 1791 they were abandoned. There was a similar withdrawal from Banjarmasin in 1797* » (Hall 1981, p.563). Les Britanniques alors occupèrent ces provinces, surtout après que le dernier bastion néerlandais, le fort de Tatas, eut été évacué à son tour en 1809. C'est ainsi que le 1<sup>er</sup> octobre 1812<sup>224</sup> un traité libellé en anglais fut signé.

Cependant, les Néerlandais revinrent sur leur décision et reprirent bientôt le contrôle de la région : le 1<sup>er</sup> janvier 1817<sup>225</sup> un traité libellé en néerlandais réduisait la domination britannique à un « *tussenbestuur* », à un simple inter-règne.

Ce traité fut renouvelé 13 septembre 1823<sup>226</sup>. Et après la mort de Soleiman le 3 juin 1825, un nouveau contrat fut signé le 4 mai 1826<sup>227</sup> ...

C'est dire que l'année 1820 ne marque rien de particulier à Berau.

Il est vrai que le naturaliste Frederick William Burbidge, qui entend parler de Lingard à Singapour en 1877, situe plutôt son fief dans la province de Kutei, juste au sud de Berau :

***A morning in the 'Square' gives one a tolerably clear insight into the enterprise and trade of Singapore. You hear a good deal about the price of sago or gutta and***

<sup>224</sup> « *Commissaris Hare sloot op 1 Oct. 1812 een nieuw contract, waarbij niet alleen het contract van 1797 [sic] werd vernieuwd, nu uiteraard ten gunste der Engelschen, maar waarin uitdrukkelijk werd vermeld, dat alle landen langs de Zuid-, Zuid-Oost-, Oost- en Noordkust aan het Engelsche Gouvernement werden afgestaan.* » (Nagtegaal 1938, p.8). [« Le Commissaire [Alexander] Hare conclut le 1<sup>er</sup> octobre 1812 un nouveau contrat, par lequel non seulement le contrat de 17[8]7 fut renouvelé, ce qui était déjà un avantage certain pour les Anglais, mais dans lequel il était aussi officiellement mentionné que toutes les provinces le long des côtes sud, sud-est, est et nord étaient placées sous l'autorité du gouvernement britannique. »]

<sup>225</sup> « *Na de teruggave van het eiland Borneo door de Engelschen aan het Nederlandsch-Indisch Gouvernement op 1 Januari 1817, werden op 3 Januari daaraanvolgend door den Commissaris J. van Bœkholtz, de met den Sultan van Bandjermasin in 1756, 1787 en 1812 gesloten contracten, thans met het Gouvernement, hernieuwd* » (Nagtegaal 1938, p.8-9) [« Après la restitution de l'île de Bornéo par les Anglais au gouvernement des Indes-Néerlandaises le 1<sup>er</sup> janvier 1817, il s'ensuivit, le 3 janvier, que les contrats conclus en 1756, 1787 et 1812 furent renouvelés par le Commissaire J. van Bœkholtz entre le sultan de Banjarmasin et le présent Gouvernement.»]

<sup>226</sup> « *Op den 13en September [1823] sloot Mr. J. H. Tobias naar aanleiding hiervan [=zijn komst te Bandjermasin] een nieuw contract met Sultan Soleiman* » (*Ibid.*, p.10). [« Le 13 septembre [1823] M. J. H. Tobias signa à cette occasion [= sa venue à Banjarmasin], un nouveau contrat avec le sultan Soleiman. »] ; « *Dezelfde opvatting heerste nog toen 1 Januari 1817, na het Engelse tussenbestuur, een nieuw contract met de soeltan van Bandjermasin gesloten werd door J. van Bœkholtz, met Ampliatie – en Altenatiecontract d. d. 13 September 1823 door Mr J. H. Tobias* » (Mees 1935, p.19). [« La même conception dominait toujours lorsque, le 1<sup>er</sup> janvier 1817, après l'inter-règne anglais, un nouveau contrat fut conclu par J. van Bœkholtz avec le sultan de Banjarmasin, suivi d'un contrat de confirmation – ou de substitution, signé le 13 septembre 1823 par M. J. H. Tobias. »]

<sup>227</sup> « *Op 3 Juni 1825 overleed Sultan Soleiman. Met zijn opvolger Sultan Adam sloot [...] op 4 Mei 1826 een nieuw contract* » (Nagtegaal 1938, p.10). [« Le 3 juin 1825, Sultan Soleiman mourut. Avec son successeur Sultan Adam, [...]un nouveau contrat fut signé le 4 mai 1826.»]

*rice, or about the chartering of steamers or sailing craft, or the freight on home or export goods. You are sure to meet two or three captains of trading steamers. Captain Lingard [sic], perhaps, after one of his trips to the Coti [= Kutei] river [sic] away on the south-east of Borneo, and then you will hear something of the rubber-market, or of the pirates, of whom, perhaps, few men know more than this energetic 'Rajah Laut', or 'Sea King', as he is called by the natives. (Burbidge 1880, p.19)*

Mais Kutei ne peut pas non plus être le théâtre des événements racontés dans *The Rescue*, pour cette raison que le sultan de Banjarmasin contrôlait aussi cette province, et qu'elle figure, avec beaucoup d'autres, sur les traités divers. Celui de 1812 par exemple ne laisse aucun doute :

*His Highness [= Sultan Soleiman] cedes to the hon. E[ast] I[ndia] Comp[any] in every right of sovereign jurisdiction, the Island, fort, town and batteries of Quën and Tatas ; the whole of the Dayac provinces Mandawie, Sampit, Pambœang and Cottaringin (Kottawaringin) with its dependencies Sintang, Lawi, and Jalai, Becompai and the Doosan country, Barau [= Berau], Coti [= Kutei], Passer, Pegattan and Poolo [sic, for Pulau] Laut with all their respective dependencies. (Reproduit in Nagtegaal 1938, p.8)*

Au demeurant, toutes les provinces orientales du Kalimantan sont situées bien trop loin de l'île de Karimata, en vue de laquelle se trouve Lingard dans *The Rescue* quand on vient l'informer qu'un yacht est en difficulté : « 'Where's your vessel ?' [...] 'I should think about sixty miles from here' » (Conrad 1920a, p.30).

Or, à 60 milles marins (soit 1 degré) à l'est de Karimata, dans une province cédée aux Néerlandais par un traité signé en 1820, le refuge de Lingard ne peut plus être qu'un *no-man's land* fictif situé dans le sud de la province de Sukadana, dans la zone hachurée sur la carte de la page suivante (Figure 1).

Ce qui appelle deux remarques :

La fiction cette fois ne s'encombre plus de références extérieures à son monde possible : le « Darat-es-Salam » de *The Rescue* est diamétralement opposé au Berau du diptyque. 1.

L'opposition diamétrale n'a cependant de sens que si le « cercle » est défini. Or, si le 2. cercle est ici toujours le Kalimantan, c'est qu'au-delà des différences chronotopiques, au moins un point commun doit subsister.

#### 5.4.2 Extrapolations conflictuelles

Et de fait, que la question du *foreshadowing* se pose une fois de plus n'est pas pour surprendre quand le lieu est Bornéo et que le personnage central est Lingard, le futur champion des extrapolations défendables. Le problème consiste plutôt à bien mesurer toute la *distance* qui sépare *The Rescue* des romans précédents.



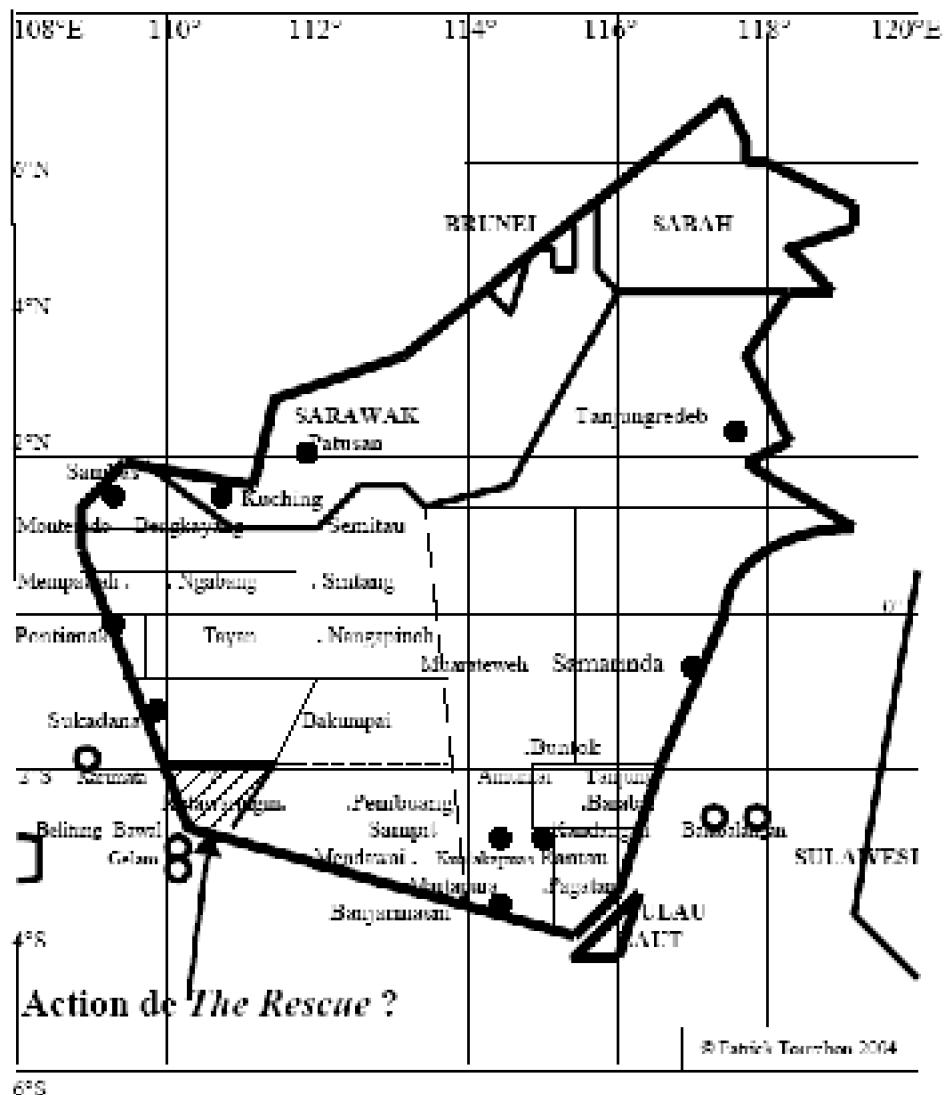


Figure 1 : Divisions au Kalimantan en 1889 Carte dressée d'après les indications du Dr. Theodor Posewitz sur le « Holländisch-Borneo » (Posewitz 1889, pp.2-4)

Lingard tout d'abord intervient dans les troubles de Boni (au Sulawesi) bien au-delà du simple sauvetage de « *Rajah Hassim and his sister, Mas Immada* » (Conrad 1920a, p.87), et cela, sans vraiment le décider : « *That adventurer had only a confused notion of being on the threshold of a big adventure. There was something to be done, and he felt he would have to do it. It was expected of him. The seas expected it ; the land expected it. Men also* » (Ibid., p.87) ; « *I took these people off when they were in their last ditch. That means something. I ought not to have meddled and it would have been all over in a few hours. I must have meant something when I interfered, whether I knew it or not. I meant it then – and did not know it.* » (Ibid., p.102).

Or, loin de se cabrer devant ce « *playful fate* » (Ibid., p.88), Lingard l'accepte si bien qu'il finit par croire l'avoir maîtrisé : « *'Nothing can go wrong as far as I can see', argued Lingard [to Jörgenson]* » ; « *I tell you I've fixed it so that nothing can go wrong* » (Conrad 1920a, p.103). La précaution du « *as far as I can see* » ne se maintient donc pas trois

lignes avant que la superbe du « *I've fixed it* » ne prenne le dessus. Il ne peut que s'ensuire une inflation de l'auto-satisfaction : « *The thing simply can't fail. I've calculated every move. I've guarded against everything. I am no fool* » (Conrad 1920a, p.104) ; « *I've foreseen every single thing. Trust me !* » (*Ibid.*, p.105).

Mais chez Conrad, ce sont là les formules types qui annoncent les catastrophes. Car, si l'extrapolation raisonnée n'est jamais condamnée ou moquée, s'il est justifié par exemple de prévoir une « *unavoidable defeat* » (Conrad 1920a, p.3) de ces hommes qui combattent « *against the Portuguese, the Spaniards, the Dutch and the English* » (*Ibid.*) et d'escompter que « *To-morrow the advancing civilization will obliterate the marks of a long struggle in the accomplishment of its inevitable victory* » (*Ibid.*), on sait aussi combien l'attention à tous les paramètres est nécessaire pour ne pas se fourvoyer. Or, le délire mégalomane de Lingard ne peut qu'échouer à intégrer de tels paramètres. C'est sur ceux qui ont « tout prévu » que tombe l'imprévu.

Ces extrapolations irraisonnées ont été définies *supra* comme *foreshadowing*, quand l'ombre d'un avenir déjà dressé se projette sur le chemin qui doit y mener. Ce *foreshadowing* reçoit un nom dans *The Rescue* : c'est une « *intoxication* ». « *For two years, Lingard [...] had lived in the long intoxication of slowly preparing success. No thought of failure had crossed his mind* » (Conrad 1920a, p.106).

C'est à cela que se reconnaissent les « intoxications » : la raison toujours envisagerait les obstacles et préparerait un plan B pour pallier l'éventuel échec du plan A ; le *foreshadowing* n'envisage rien, ne prépare rien, puisque l'ombre *prouve* l'existence de l'avenir qui la projette : il néglige les données les plus patentes.

Ainsi, Lingard, en posant à « *that adventurer* » (Conrad 1920a, p.87), oublie qu'il est d'abord marin.

***Lingard, unconscious of everything and everybody, contemplated the sea. He had grown on it, he had lived with it ; it had enticed him away from home ; on it his thoughts had expanded and his hand had found work to do. It had suggested endeavour, it had made him owner and commander of the finest brig afloat. (Conrad 1920a, p.127)***

*The Rescue* dit de lui ce que *Chance* disait déjà de Marlow : « *The sea is the sailor's true element, and Marlow, lingering on shore, was to me an object of incredulous commiseration* » (Conrad 1913a, p.34). Le roman envisage l'homophonie : Lingard / *lingered*.

Car ce que la qualité première de Lingard permettrait surtout d'extrapoler, c'est que, si le Code de Conduite du marin est convoqué un jour, Lingard s'y conformera d'instinct. Son « aventure » terrestre et son implication dans les intrigues politiques d'un minuscule *raj* sulawésien, qui ne s'appuie en rien sur sa qualité fondamentale, qui au contraire la narcotise, ne pourra donc aboutir que si le marin en lui n'est jamais réveillé.

C'est en marin que Lingard accédera au Berau, c'est en « *Rajah Laut* » qu'il y règnera<sup>228</sup>. Ses extrapolations alors garderont quelque chose de rationnel, et l'échec ne se profilera qu'assez tard. Mais ici, sur cette autre embouchure (sans delta : « *There was*

<sup>228</sup> *Laut* en malais, c'est « la mer ».

in its [= the coast] sombre dullness a clearly defined opening, as if a small piece had been cut out with a sharp knife. [...] 'This is the entrance to the place where we are going' » (Conrad 1920a, p.57)) qui ne lui est qu'un refuge temporaire<sup>229</sup>, Lingard oublie qui il est et se place à la merci de la « malchance » d'un accident en mer (« *but accident, ill-luck, accursed folly, had tricked him out of the success of his plan* » (Conrad 1920a, p.211) ; « *No. I am not a lucky man* » (*Ibid.*, p.329)), auquel il ne pourra que donner priorité : « *I must go to the rescue of those people* » (*Ibid.*, p.37).

Bien sûr, il se fait croire qu'il n'intervient que pour protéger le secret de ses desseins. Mais en réalité le marin en lui lui fait oublier Hassim et Immada. « *It had occurred to him that for the first time in two years or more he had forgotten, utterly forgotten, these people's existence* » (Conrad 1920a, p.135).

Nous sommes donc en présence d'une *double* ligne temporelle, aux extrapolations incompatibles.

Fût-il resté pleinement marin, Lingard en effet n'aurait pas considéré l'échouage d'un yacht comme un véritable imprévu, tant ces accidents font partie de la vie en mer. Il aurait vu la chose comme faisant partie intégrante de la ligne temporelle qu'il aurait été en train de suivre, et il aurait porté secours à l'équipage avec l'empressement dont il fait preuve dans *The Rescue*, mais sans se poser de cas de conscience : « *I won't let inoffensive people – and a woman, too – come to harm if I can help it* » (Conrad 1920a, p.39).

N'eût-il jamais été marin, fût-il un authentique aventurier familier des « *matters of high policy and of local politics* » (Conrad 1920a, p.273), il ne se serait pas laissé importuner par le yacht étranger. Il aurait mis à exécution la menace qu'il profère à Carter : « *I won't let the end of an undertaking go by the board while there is a chance to hold on [...]. I would as soon shoot you where you stand as let you go to raise an alarm all over this sea about your confounded yacht* » (Conrad 1920a, p.39). Il n'aurait pas dévié de sa ligne temporelle intrigante.

L'extrapolation marine n'eût donc pas été fautive chez un *pur* marin. L'extrapolation aventurière n'eût pas été fautive chez un mercenaire des jungles asiatiques. Mais qu'un marin se fasse mercenaire sans renoncer à être marin, voilà le vrai problème : en changeant de ligne temporelle en cours d'action, on ne peut qu'en interrompre ou en briser au moins une.



Car, contrairement à ce que Lingard se fait croire, on ne peut concilier ces deux lignes. On ne peut à la fois sauver la vie des « *inoffensive people* » du yacht et maintenir

<sup>229</sup> « *Darat-es-Salam, the 'Shore of Refuge'* » (*Ibid.*, p.92) ; « *The Shore of Refuge* » (pp.63 et passim) ; « *the Land of Refuge* » (p.115).

« *I have other lives to consider* » (Conrad 1920a, p.39). Il faudra choisir.

On pourrait interpréter ce dilemme et ces bifurcations comme le résultat d'un conflit entre deux codes de conduite : celui du marin, qui impose le secours en mer, contre celui du Blanc, qui impose le respect à la parole donnée. « *You are a white man and you can have only one word* » (Conrad 1920a, p.333). Car, que ce soit Jaffir qui présente les choses ainsi ne change rien : Lingard comptait bien tenir sa parole à l'égard de Hassim et d'Immada (« *I have other lives to consider – and friends – and promises* » (Conrad 1920a, p.39)).

Mais il faut bien voir que Lingard, en prenant fait et cause pour Hassim, *transgresse* le code du Blanc : il est de ceux qui « *were lost in the common crowd of seamen-traders of the Archipelago, and if they emerged from their obscurity it was only to be condemned as law-breakers. Their lives were thrown away for a cause that had no right to exist in the face of an irresistible and orderly progress* » (Conrad 1920a, p.4). Le « progrès » en effet demande des Blancs qu'ils n'interviennent dans un conflit local que pour défendre leurs propres intérêts, ou pour les établir (quand ils ne prennent pas d'autorité le contrôle d'un territoire en supplantant sultans, rajahs ou chefs locaux et en se couronnant eux-mêmes, comme le fit James Brooke). Ainsi, les collègues de Lingard, quand il commence à nouer des relations avec un Hassim alors toujours régnant, ne pensent-ils pas au-delà de la logique mercantile : « *A little professional jealousy was unavoidable, Wajo, on account of its chronic state of disturbance, being closed to the white traders* » (*Ibid.*, p.78).

Or, cette logique aurait dû pousser Lingard à s'associer avec les nouveaux maîtres de Wajo, avec ce « *strong party formed to oppose* » Hassim (Conrad 1920a, p.82) au lieu d'embrasser la cause perdue (« *a lost cause* » (*Ibid.*)) de Hassim. A moins que l'appartenance au camp des Blancs ne le pousse à sauver le yacht occidental *Hermit* au mépris de tout le reste : « *I am a white man inside and out ; I won't let inoffensive people – and a woman, too – come to harm if I can help it* » (Conrad 1920a, p.39).

Le code du marin et le code du Blanc se rejoignent donc, et devraient concourir à convaincre Lingard d'abandonner Hassim et Immada à leur sort.

Car à supposer que le Blanc se préoccupât plus de charité que de commerce, cela expliquerait que Lingard eût sauvé Hassim et Immada d'une mort certaine, comme Hassim avait auparavant sauvé sa vie (voir part II, chapitre 2, pp.71-72). Cela ne justifierait pas qu'il prît les armes pour les rétablir sur le trône.

De même si Lingard adopte le code chevaleresque. Il peut alors tenter de sauver une femme condamnée à mort pour avoir, comme Carmen, jeté « *a red blossom at [a French skipper] from within a doorway* » (Conrad 1920a, p.20) ; il peut rejouer à cette occasion le siège de Troie, comme « *them old-time Greeks fighting for ten years about some woman* » (*Ibid.*, p.22) ; mais il n'a pas à aller au-delà :

***a boat's crew from the Frenchman's ship found the girl lying dead on the beach. That put an end to our plans. She was out of her trouble anyhow, and no reasonable man will fight for a dead woman. I was never vengeful, Shaw, and – after all – she didn't throw that flower at me (Conrad 1920a, p.21).***

Aussi les Blancs peuvent-ils comprendre que Lingard ait volé au secours d'Immada : « *If she is a princess, then this man is a knight* » (Conrad 1920a, p.142). Mais là peut s'arrêter

à leurs yeux l'acte chevaleresque, et aller plus loin serait tirer ce « *descendant of the immortal hidalgo errant upon the sea* » (*Ibid.*) tout droit vers Don Quixotte. Peu importe à d'Alcacer, qui voit tout le parti qu'il peut tirer pour sa propre sécurité d'une intervention de la Femme, Edith Travers, auprès de Lingard ; mais aucun des codes connus (marin, Blanc, chrétien, chevaleresque, *gentleman-like* (qui ferait tenir les paroles données... à Edith Travers aussi bien qu'à Hassim<sup>230</sup>)) n'explique l'entreprise de Lingard après avoir sauvé Hassim et Immada.

Nous ne sommes donc pas revenus à la problématique du *Nigger of the 'Narcissus'*, malgré la proximité des dates de conception des deux romans (1896-1897). *The Rescue* a pris une tout autre voie que celle d'un affrontement entre codes marin et chrétien ; une voie où certains codes de conduite se laissent influencer par une présence féminine, où « *the point of honour and the point of passion* » (Conrad 1920a, Part V) se mêlent, et où d'autres codes sont transgressés sans que le protagoniste songe un instant à s'interroger.

C'est que les codes ici ne pèsent pas, et que les mouvements sont tout entiers régis par les lois de l'inertie, celles qui prévoient pour tout solide une trajectoire en ligne droite si aucune force ne les détourne... et si certaines de ces lignes ne viennent pas à se croiser : Lingard dans *The Rescue* est devenu ce héros moderne « qu'illustrent des exploits dérisoires dans une situation d'égarement » (Lacan 1953, p.242 & 1955c, p.17).

### 5.4.3 Lingard n'est pas Nemo

Dans son *foreshadowing*, dans son « intoxication », Lingard semble vouloir suivre les traces d'un autre fameux capitaine, qui, comme Ulysse répondant au Cyclope, se fait désormais appeler Nemo.

Marins enrichis, Nemo et Lingard se placent au côté des vaincus et tentent de les aider. Cependant, il demeure entre les deux une différence de degré.

La fortune de Lingard n'est certes pas négligeable, mais, due à « *a run of good luck on the Victorian gold-fields* » (Conrad 1920a, p.10), elle a été presque entièrement réinvestie dans la construction du brig dont « *King Tom* » est aujourd'hui si fier, et encore ne fut-ce que grâce à « *his sagacious moderation* » (*Ibid.*). Tandis que la fortune du capitaine Nemo, ex-prince Dakkar, est astronomique :

***Pendant bien des années, le capitaine visita tous les océans, d'un pôle à l'autre. Paria de l'univers habité, il recueillit dans ces mondes inconnus des trésors admirables. Les millions perdus dans la baie de Vigo, en 1702, par les galions espagnols, lui fournirent une mine inépuisable de richesses. (Verne 1875, p.805)***

De même, les combats de l'un, d'un Lingard dilué dans un tout petit royaume d'un coin perdu de Sulawesi, ne souffrent pas la comparaison avec les combats de l'autre, à grande envergure historique.

Réduit à vivre sur son *Nautilus* par suite de son rôle trop actif dans la révolte des Cipayes en Inde, Nemo emploie désormais sa fortune, « dont il disposa toujours, et

<sup>230</sup> « *I know what a gentleman would do. [...] Wouldn't he keep his word wherever given? Well, I am going to do that. Not a hair of your head shall be touched as long as I live* » (Conrad 1920a, p.164).

anonymement, en faveur des peuples qui se battaient pour l'indépendance de leur pays » (Verne 1875, p.805), pour aider des causes nationales, et non la cause de roitelets qui tombent de leur chaise, ou de leur trône.

Il est vrai qu'on défend les causes que l'on peut avec la fortune que l'on a, et Lingard n'est pas à blâmer. Mais il n'est qu'un Nemo miniature.

La différence la plus décisive cependant reste les parcours inverses de Lingard et de Nemo. Nemo, alors Prince Dakkar, est d'abord un combattant, un meneur de troupes. Il ne se fait marin à bord de son *Nautilus* que par force, et sans changer de ligne de conduite ni de code. Ce capitaine-là vit dans un monde inaccessible aux marins ordinaires, il ne se soucie pas du code de la rescousse et coule des bateaux si besoin est, car il est toujours en guerre contre les forces impérialistes. Il est seulement passé de la guerre ouverte à une guerre de maquis, si l'on peut appeler maquis l'univers sous-marin où il évolue. En tout cas il ne se laisserait pas troubler par un yacht, dont il eût tôt fait de se débarrasser, ou dont il laisserait les pirates indigènes se charger, comme l'envisage un instant Lingard : « *You people would disappear like a stone in the water. You left one foreign port for another. Who's there to trouble about what became of you ? Who would know ? Who could guess ? It would be months before they began to stir* » (Conrad 1920a, p.156) ; « *he [= Lingard] was utterly lost, unless he let all these people be wiped off the face of the earth* » (*Ibid.*, p.170).

Mais Lingard est le contraire de Nemo. Par le fait qu'il est d'abord un marin, il croule sous des scrupules, qui l'honorent peut-être, mais qui entravent aussi son projet politique, tandis que pour entraver la marche de Nemo il ne faudra pas moins que la tectonique des plaques et les mouvements telluriques : là encore, la différence d'amplitude des phénomènes creuse l'écart entre les deux personnages, et explique que, si Lingard se laisse réduire, comme le Nemo de *L'île mystérieuse*, à aider des naufragés au lieu de naviguer en maître des Océans, c'est dès le début de sa carrière d'aventurier, tandis que le capitaine vernien ne se trouvera en posture précaire que dans l'ultime période de sa vie :

***Le capitaine Nemo avait alors soixante ans. Quand il fut seul, il parvint à ramener son Nautilus vers un des ports sous-marins qui lui servaient quelquefois de points de relâche. L'un de ces ports était creusé sous l'île Lincoln, et c'était celui qui donnait en ce moment asile au Nautilus. Depuis six ans, le capitaine était là, ne naviguant plus, attendant la mort, c'est-à-dire l'instant où il serait réuni à ses compagnons, quand le hasard le fit assister à la chute du ballon qui emportait les prisonniers des Sudistes [...]. Tout d'abord, ces cinq naufragés, il voulut les fuir, mais son port de refuge était fermé, et, par suite d'un exhaussement du basalte qui s'était produit sous l'influence des actions volcaniques, il ne pouvait plus franchir l'entrée de la crypte. Où il y avait encore assez d'eau pour qu'une légère embarcation pût passer la barre, il n'y en avait plus assez pour le Nautilus, dont le tirant d'eau était relativement considérable. (Verne 1875, p.807)***

Moins riche, moins rompu aux combats politiques et aux batailles navales, troublé par le *foreshadowing*, Tom Lingard, comme aspirant-Nemo, est recalé à son examen.

#### 5.4.4 Lingard n'est pas Mesa

---

Lingard échoue à égaler Nemo, non seulement pour toutes les raisons énumérées ci-dessus, mais aussi parce qu'il aspire en même temps à devenir comme le Mesa de *Partage de midi* (Claudel 1906).

Sur le yacht, Mrs Travers, comme Ysé, s'ennuie entre un mari, Mr. Travers (comparable au De Ciz de Claudel), et un soupirant, d'Alcacer (sorte d'Amalric claudélien). Dans ce triangle (« le mari, la femme, l'amant » (Claudel 1948a, p.1338)), Lingard est aussi surnuméraire que l'était Mesa en 1906.

Pour autant, il ne s'agit pas que de passion amoureuse. Certes, « *there is ferocity in every passion, even in love itself* » (Conrad 1911b, p.446), mais ces deux personnages (Lingard et Mesa) restent aussi préoccupés de leur « vocation », à ceci près qu'une vocation de justicier des îles n'est pas assimilable à une vocation monastique. Peu importe : la « passion » troublera l'un comme l'autre, et contrecarrera leurs aspirations, quelles qu'elles fussent.

Cependant, si le schéma directeur est le même, l'ampleur des sentiments comme des problèmes reste, dans ce cas aussi, incommensurable<sup>231</sup> entre *The Rescue* et *Partage de Midi*.

Car une vocation de légaliste spontané n'est qu'un pâle reflet de la vocation religieuse, que Claudel décrit comme « la Conquête du Soleil, le coup de main sur Dieu » (Claudel 1916, p.1337).

De plus, dans sa passion pour Mrs Travers aussi, Lingard reste modéré, tiède, sans « ce grand appétit de bonheur qui [...] étouffe tout autre sentiment », sans cette « poussée irrésistible de l'être lui-même vers cet autre être qui était fait pour lui et qu'il a reconnu » (Claudel 1916, p.1338). Certes, Mesa n'est pas « capable de se donner complètement, de donner son âme », mais du moins essaie-t-il cette « étreinte désespérée qui cherche l'union suprême dans un anéantissement réciproque » (*Ibid.*). Lingard n'essaie pas, ne cherche rien, qu'à pérorer à mots couverts et dans l'ombre.

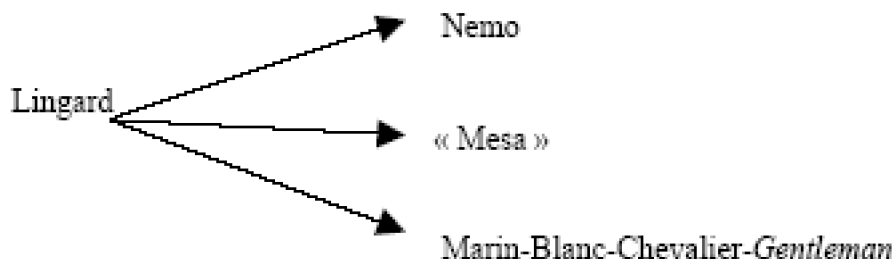
C'est-à-dire que Lingard tient, par son statut d'*outsider*, de Mesa, mais, par son peu d'empressement, il tient du mari De Ciz aussi bien. Il est « un de ces hommes faibles et insoucians qui sont le type même de l'aventurier, c'est-à-dire de l'homme incapable de résister à son imagination, de l'homme qui manque de force pour s'attacher solidement à quoi que ce soit » (Claudel 1916, p.1337) : Lingard est « *defenceless as a child before the shadowy impulses of his own heart* » (Conrad 1920a, p.11).

Et enfin, quelle portée ont les plans de Lingard pour la restauration de Hassim, en regard de cette révolte des Boxers en Chine en 1900, à laquelle sont confrontés les personnages de *Partage de midi* à l'acte III ? Un brig et un capitaine suffiraient pour réussir à Wajo, quand une alliance internationale a dû être mobilisée pour écraser la rébellion chinoise !

Avec tous ses calculs, ses promesses et sa réputation, le pauvre Lingard ne vise

<sup>231</sup> D'autant plus incommensurable que Conrad n'a pas pu lire ou voir *Partage de midi* : la première édition (1906) fut en effet « limitée à 150 exemplaires » (Madaule & Petit 1967, p.1335), et la première représentation complète eut lieu au Théâtre de Francfort en mai 1929, avant que Jean-Louis Barrault ne reprenne la pièce en 1948.

décidément pas bien haut. Peut-être est-ce le Nemo solitaire et digne qui entrave chez lui le Mesa passionné ? Peut-être est-ce le Mesa en lui qui mine le Nemo ? Toujours est-il que dans sa double « relation dialogique » à Verne et aux personnages dramatiques<sup>232</sup>, Lingard se disperse dangereusement.



Il se crée un delta intime qui le bloque en un point nodal.

#### 5.4.5 Dispersion, émergence & polyphonie

Lingard se disperse parce que la présence indésirable du yacht tout à coup, en ouvrant un éventail d'issues possibles, envoie ses dés tourner. Le « *Rajah upon the sea* » (Conrad 1920a, p.75), qui se prend pour Nemo, aux prises avec le Mesa qui sommeille en lui perd sa belle assurance, et l'émergence lacanienne s'instaure.

C'est-à-dire que, sur cette embouchure sans ramifications, dans cette situation qui a tout pour rester univoque, Lingard seul se fait homme-delta, et prend en charge toutes les voix encore audibles faute de choisir sa voie.

Toute la polyphonie du roman passe donc par lui, comme elle passait jadis<sup>233</sup> par les personnages du *Nigger of the 'Narcissus'*, mais sans cette fois refléter une fracture consciente de l'idéologie dominante : la voie Nemo suivie par un sujet britannique (et non plus un Indien comme le Prince Dakkar) n'est pas encore clairement concevable en 1920, même si elle est moins exotique alors qu'elle ne l'était en 1896 ; la voie Mesa est d'ordre privé ; et les voies marine, chrétienne, occidentale, chevaleresque et *gentleman-like* se fondent aisément.

*The Rescue* est donc ce cas d'école, insoluble en 1896, à peine moins ardu en 1920, où une polyphonie manifeste, à plusieurs personnages, est écartée, pour laisser place à celle qui se condense chez l'unique Lingard, et sur une question qui, d'inconcevable

<sup>232</sup> Dont Mesa n'est qu'un représentant, qui illustre à sa façon un type fréquent au théâtre : « il s'agit d'arracher un homme à lui-même. Il y faut un sacré cric. L'instrument indiqué était une femme » (Claudel 1948b, p.1345).

<sup>233</sup> Tout se passe comme si *The Rescuer*, le roman conçu en 1896, avait été le premier lieu d'exploration des codes en vigueur et de leurs divergences possibles au sein de la *Weltanschauung* qui tente pourtant de les intégrer tous. Mais, le sujet de ce roman initial ne permettant pas de donner son plein relief à une telle problématique, Conrad la simplifie et la déplace, ce qui donne *The Nigger of the 'Narcissus'* en 1897. Il faudra laisser passer la guerre de 1914-1918 pour que la problématique de *The Rescue* prenne un sens saisissable par le lectorat européen (voir 5.4.6 ci-dessous).



qu'elle était dans la pensée fin-de-siècle, devient tout juste perceptible après guerre.

#### 5.4.5.1 Racisme : fin de non recevoir

La question qui trouble les personnages n'est en effet pas celle du racisme. Celle-là est concevable depuis longtemps, si longtemps même qu'elle n'intéresse plus les lecteurs tant soit peu cultivés : elle ne fait qu'un petit tour et puis s'en va dans *The Nigger of the 'Narcissus'*, elle est disqualifiée d'emblée dans *The Rescue*, parce que la voix de ceux qui la posent n'est entendue de personne d'autre.

Ceux qui la posent sont Shaw et Martin Travers.

Shaw « *felt himself immeasurably superior to the Malay seamen whom he had to handle* », mais il est ridiculisé d'avance par ce commentaire introductif : « *He was a man – as there were many – of no particular value to anybody but himself, and of no account but as the chief-mate of the brig* » (Conrad 1920a, p.12). Si bien que dans le discours où Shaw se déclare opposé aux guerres, sauf contre les races inférieures (« *I don't hold with war. Sinful the old gentleman called it – and I think so, too. Unless with Chinamen, or niggers, or such people as must be kept in order and won't listen to reason* » (Conrad 1920a, p.22)), et en tout cas pas pour la beauté d'une femme (révélant par-là ce que Georges Brassens aurait appelé son côté « Corne d'Aurochs », celui qui « était incapable de risquer sa vie / Pour cueillir un myosotis à une fille » (Brassens 1955)), ce n'est que ce dernier point que veut bien entendre Lingard (« *I have read the tale [= L'Illiade]. She [= Hélène] was very beautiful* » (Conrad 1920a, p.22)), et encore l'entend-il juste assez pour alimenter sa propre rêverie : « *'I have read the tale in a book', said Lingard, speaking down over the side as if setting his words gently afloat upon the sea* » (*Ibid.*). Si Shaw insiste, c'est la cloche du quart qui dispense quiconque de lui répondre : « *The sound of a bell struck sharply interrupted Shaw's discourse* » (Conrad 1920a, p.23).

Au demeurant, quand aucune cloche providentielle n'est à portée d'oreille, Lingard ne se prive pas d'interrompre en personne le flot verbal de son second :

***'I could fight as well as any of them flat-nosed chaps we have to make shift with, instead of a proper crew of decent Christians. Fighting !' [...] 'That's all right. That's all right', said Lingard, stretching his arms above his head and wriggling his shoulders. (Conrad 1920a, p.25)***

Martin Travers ne réussit pas mieux que Shaw à faire entendre son discours raciste. S'il le profère, c'est au milieu d'une indifférence générale, entre un d'Alcacer qui « *lost himself in the recollection of Mrs. Travers and Immada looking at each other* » (Conrad 1920a, p.147-148) et des « *patient stewards [who] had been waiting, stoical in the downpour of words like sentries under a shower* » (*Ibid.*, p.148). Il n'est pas jusqu'au soleil qui ne quitte le ciel pendant la logorrhée du pontifiant :

***'And if the inferior race must perish, it is a gain, a step toward the perfecting of society which is the aim of progress'. He ceased. The sparks of sunset in crystal and silver had gone out, and around the yacht the expanse of coast and Shallows seemed to await, unmoved, the coming of utter darkness. (Conrad 1920a, p.148)***

Après un discours raciste, même les bancs de sable n'attendent plus que le retour de l'obscurantisme. Si bien qu'à chaque fois que Martin Travers revient sur le sujet, ne

serait-ce que pour critiquer les vêtements trop « indigènes » que porte sa femme, la conversation tourne au dialogue de sourds, les divergences entre les voix de Martin et d'Edith Travers étant telles qu'ils ne s'entendent pas :

***'You talk like a pagan'. It was a very strong condemnation which apparently Mrs. Travers had failed to hear for she pursued with animation : 'But really, you can't expect me to meditate on [the fact that her husband's life « hangs on a thread »] all the time or shut myself up here and mourn the circumstances from morning to night. It would be morbid. Let us go on deck'. 'And you look simply heathenish in this costume', Mr. Travers went on as though he had not been interrupted. (Conrad 1920a, p.275)***

Il y a donc unanimité pour rejeter les voix réactionnaires, et elles ne peuvent donc pas participer à une quelconque polyphonie.

#### **5.4.5.2 Sentiment anti-Néerlandais tenu pour acquis**

Cette unanimité anti-raciste fait écho à l'unanimité anti-néerlandaise qui existe à bord des deux voiliers.

Il n'est pas de plus grave insulte parmi les marins de la région que d'être accusé d'espionnage en faveur des Pays-Bas. Quand Jörgenson explique au marchand allemand que Lingard l'a chassé de son bateau « *because you are a Dutch spy* » (Conrad 1920a, p.95), l'accusé ne peut que sortir en claquant la porte (« *the door slammed* » (*Ibid.*, p.96)) après avoir vociféré son indignation : « *'Vat ? Vat ? Shentlemens, you all know me !* » (*Ibid.*, p.95).

Le soupçon en serait si grave que Lingard aussi croit nécessaire d'assurer à Jörgenson : « *'I don't interfere with the Dutch', interrupted Lingard, impatiently* » (Conrad 1920a, p.101).

Si bien que, lorsque Martin Travers commence à rappeler que « *'this coast [...] has been placed under the sole protection of Holland by the Treaty of 1820'* », il est moins écouté encore que lorsqu'il divague sur les races « inférieures » : « *Both his hearers [= Edith Travers & d'Alcacer] felt vividly the urgent necessity to hear no more* » (Conrad 1920a, p.147).

Toute polyphonie sur les questions géopolitiques dans l'archipel malais est donc elle aussi désamorcée d'emblée.

#### **5.4.5.3 Discordances géopolitiques dépassées**

Et pourtant, la question pourrait sérieusement se poser. Lingard, non content de sauver la vie de ses amis wajo, veut les rétablir au pouvoir. Soit. Mais ce faisant, il interfère avec les forces politiques locales, et on ne peut ignorer combien les gouvernements occidentaux aiment à établir des équilibres qui les avantagent en favorisant tel tyran plutôt que tel despote. Lingard risque donc de faire le jeu de l'une des puissances impériales, britannique ou néerlandaise, en présence dans l'Archipel. Et il n'est pas dit que lui, le sujet britannique, ne favorise pas indirectement les intérêts bataves. Jörgenson l'alerte sur ce point : « *'I want Hassim to get back his own — '* [affirme Lingard]. *'And suppose the*

*Dutch want the things just so*<sup>234</sup> ; *returned Jörgenson*' » (Conrad 1920a, p.101-102).

La polyphonie sur l'opportunité d'une aide de Lingard apportée à Hassim ne s'exprime cependant pas longtemps en ces termes.

C'est que la voix de Jörgenson, ce si farouche opposant aux Néerlandais que « *there was a lot about me in the Dutch papers at the time* » (Conrad 1920a, p.102-103), est explicitement montrée comme anachronique. Non seulement le « *at the time* » indique que les combats de Jörgenson appartiennent au passé (« *this Jörgenson knew things that had happened a long time ago* » (Conrad 1920a, p.90)), mais la personne même de ce vieux marin est assimilée à un Orphée manqué, ou à une Euridyce pas encore renvoyée outre-Styx, on ne sait, mais en tout cas à une figure fantomatique. « *Captain H. C. Jörgenson [...] – an adventurous soul longing to recross the waters of oblivion* » (Conrad 1920a, p.98) rappelle trop le « j'ai deux fois vainqueur traversé l'Achéron » de Nerval pour qu'on n'y voie pas d'orphisme. L'image est reprise à la fin du chapitre, où « *in this way did the restless shade of Captain H. C. Jörgenson recross the water of oblivion to step back into the life of men* » (Conrad 1920a, pp.105 & 249). « *The shade of Jörgenson had, indeed, stepped back into the life of men* » (p.175), mais garde sa grandiose vision géopolitique, qui ne laisse pas d'être montrée comme inadaptée : sa lettre à Lingard « *noted every gust of opinion and every event, with an earnestness of belief in their importance befitting the chronicle of a crisis in the history of an empire* » (Conrad 1920a, p.175).

C'est donc en dernière instance ce décalage, maintes fois déjà noté ici, qui invalide la position de Jörgenson. Non seulement les jeux géopolitiques entre Britanniques et Néerlandais sont faits depuis 1824 (même les crises aggravées par l'ouverture du canal de Suez en 1869, ou causées très localement par la *British North Borneo Co* en 1881, ne changeront rien), et Jörgenson date un peu, mais le minuscule *raj* de Hassim ne pèse pas plus dans ces jeux qu'un « œuf de mouche dans une toile d'araignée », comme disait Voltaire à propos des pièces de Marivaux. Si bien qu'aux yeux de Mrs Travers aussi, le vieux marin semble être revenu d'outre-tombe et ne plus vraiment avoir affaire au monde réel :

***What struck Mrs. Travers most, directly she set her eyes on him, was the other-world aspect of Jörgenson. [...] That appearance of a resuscitated man who seemed to be commanded by a conjuring spell strolled along the decks of what was even to Mrs. Travers'[s] eyes the mere corpse of a ship and turned on her a pair of deep-sunk, expressionless eyes with an almost unearthly detachment. (Conrad 1920a, p.248).***

On ne compte pas sur la voix d'un tel « *pure spirit* » (Conrad 1920a, p.248) pour établir une polyphonie. Bien que Mrs Travers s'avoue « *and yet she didn't dislike Jörgenson* » (*ibid.*), Conrad ne peut songer à fonder la multiplicité des visions du monde sur des séances de spiritisme.

<sup>234</sup> A moins qu'on ne comprenne « *so* », non comme anaphorique, renvoyant à la phrase interrompue de Lingard (parlant du rétablissement de Hassim sur son trône), mais comme déictique, renvoyant à la situation actuelle (où Hassim est un fugitif). Peu importe : l'anachronisme de la mise en garde de Jörgenson demeure, que Lingard selon lui fasse le jeu des Néerlandais ou le contraire.

#### 5.4.5.4 Voix audibles

Les voix de Shaw, de Martin Travers et de Jörgenson une fois muselées, il ne reste comme voix audibles que celles de Hassim, d'Immada, d'Edith Travers et d'Alcacer. Or, si ces voix expriment des visions du monde différentes, ce ne sont que celles entre lesquelles Lingard est partagé.

D'Alcacer voit-il Lingard en chevalier (« *this man is a knight* » (Conrad 1920a, p.142)) ? Il ne fait que désigner autrement ce que Lingard nomme la conduite du gentleman : « *I know what a gentleman is* » (Conrad 1920a, p.164).

Edith Travers prévoit-elle une diplomatie spéciale pour tirer son mari et d'Alcacer des mains des Belarab, Daman, Tengga et autres chefaillons du crû ? Elle ne doute pas que Lingard aussi se joue des « *conflicts of personal interests, mistrust between the parties, intrigues of individuals* » ; elle attend que « *his [= Lingard's] diplomacy made use of all that* » (Conrad 1920a, p.273). Et la suite lui donne raison : « *That move [= « the long negotiations inside Belarab's stockade for the temporary surrender of the prisoners »] had been suggested to him [=Lingard], exactly as Mrs. Travers had told her husband, by the rivalries of the parties* » (Conrad 1920a, p.280).

Mais encore, Hassim et Immada s'inquiètent-ils de la suite que Tom Lingard va donner à leur plan initial ? Ils n'exprimeront jamais leur inquiétude aussi brutalement que Lingard le fait en son for intérieur : « *it would mean the destruction of his plans and the downfall of his hopes ; and worse still would wear an aspect of treachery to Hassim and Immada* » (Conrad 1920a, p.281).

Ainsi, ce que Martin Travers ne cesse d'appeler une « *farce* » (Conrad 1920a, pp.265 & 266), voire une « *farical conspiracy* » (*Ibid.*, p. 271) est pour Lingard une « *tragedy* » (*Ibid.*, p.282), au sens où le héros est déchiré par « *the forces that seemed to tear at his single-minded brain* » (*Ibid.*).

Mais le plus remarquable est le mouvement inverse. Que Lingard intègre les voix de ses compatriotes, par culture, et celles de ses protégés, par choix, cela, pour être tragique si ces voix sont discordantes, n'en est pas déroutant. L'inattendu vient de ce qu'Edith Travers et, à un moindre degré, d'Alcacer, finissent par intégrer à leur tour le dilemme de Lingard.

***He [= Lingard] had extorted from her a response to the forces that seemed to tear at his single-minded brain, at his guileless breast. He shook her with his own struggles, he possessed her with his emotions and imposed his personality as if its tragedy were the only thing worth considering in this matter. (Conrad 1920a, p.282)***

La « réponse » d'Edith aux tourments de Lingard peut bien sûr être lue comme un effet de la passion naissante entre les deux personnages, mais cela va au-delà d'un « partage », de midi ou pas, puisque Mrs. Travers parallèlement est touchée du sort réservé à Immada en particulier : « *she envied, for a moment, the lot of that humble and obscure sister. [...] She glowed with a sudden persuasion that she also could be equal to such an existence* » (Conrad 1920a, p.153). C'en est au point que son entourage réagit à sa transformation. D'Alcacer le fait, discrètement d'abord (« *D'Alcacer was fine enough to be aware that*

*those two [= Edith & Lingard] seemed to understand each other in a way that was not obvious even to themselves* » (Conrad 1920a, p.310)), plus audacieusement ensuite (« *You, too, are the prey of dreams* » (*Ibid.*, p.315)). Martin Travers le fait grossièrement : « *'You were always laughing at people's crazes', was what he said, 'and now you have a craze of your own'* » (*Ibid.*, p.352). Parlent-ils de la « passion » entre Edith et Lingard ? Parlent-ils d'une sympathie d'Edith pour la cause des fugitifs wajo ? Le fait est qu'Edith ne peut s'intéresser à Lingard sans sympathiser en même temps et comme *de facto* à son projet : « *she had been taken into the confidence of that man's perplexity [...]. She was aware of something that resembled gratitude and provoked a sort of emotional return as between equals who had secretly recognized each other's value* » (Conrad 1920a, p.283).

De la part d'Alcacer, on n'attend bien sûr ni passion, ni enthousiasme trop manifeste pour une cause, quelle qu'elle soit. Pourtant, « *detached in a sense from the life of men perhaps as much even as Jörgenson himself, he took a yet reasonable interest in the course of events [...]. He had a sort of esteem for the outward personality and the bearing of that seaman* » (Conrad 1920a, p.309). D'Alcacer est un Jörgenson, qui ne rechigne pas non plus à s'imaginer « *crossing the Styx* » (Conrad 1920a, p.356), mais un Jörgenson en phase avec le monde moderne, ce qui lui fait accepter la cause de Lingard, assez en tout cas pour s'attirer les remarques de Martin Travers : « *I am afraid, d'Alcacer, that you, too, are not very strong-minded* » (Conrad 1920a, p.352). Nul doute que Travers reproche ainsi à d'Alcacer ses sympathies, car s'il s'agissait de pur stoïcisme (« *Mrs Travers tells me that we must be delivered up to those Moors on shore* » (p.349) ; « *I hope you don't think I have appeared unduly anxious* » (p.350)), il reconnaîtrait là au contraire les signes d'un « *strong-minded* » philosophe.

Les sympathies d'Alcacer, pour non dites qu'elles soient, si elles n'échappent pas à Martin Travers, n'échappent pas non plus à Edith. C'est pourquoi elle songe à partager avec lui « *the burden (for it was a burden) of Lingard's story* » (Conrad 1920a, p.283). Edith sait qu'Alcacer est « *an acute and sympathetic observer in all his secret aloofness from the life of men which was so very different from Jörgenson's secret divorce from the passions of this earth* » (*Ibid.*). Soulagée dans sa solitude d'unique confidente de Lingard, elle l'eût été aussi, en mettant d'Alcacer au courant, de partager « *the responsibility with somebody fit to understand* » (Conrad 1920a, p.283-284).

Les voix audibles d'Edith et d'Alcacer se mêlent donc à celle de Lingard, qui parle en partie en écho à celles de Hassim et d'Immada. Toutes les voix respectables résonnent par conséquent dans un seul esprit, schizé par les dilemmes et par les doutes. La polyphonie dans *The Rescue* est si présente qu'elle envahit l'intrigue et déchire tous les protagonistes l'un après l'autre. Elle les immerge dans un chronotope proto-Delta qui en dérouterait plus d'un.

#### 5.4.6 Bilan : polyphonie historique du proto-D

---

Les méandres de ce delta qui n'en est pas un, de ce pseudo-*sideshadowing* qui n'est qu'un double *foreshadowing*, de cette polyphonie intime, de ce temps bloqué sur le point nodal où les dés tournoient sans espoir, le chronotope proto-Delta en somme, où personne ne peut plus naviguer, est si déroutant, que l'on comprend qu'un auteur mette

23 ans à s'en extirper.

Il met 23 ans, c'est-à-dire exactement le temps qu'il faut à Lingard pour sortir de son invraisemblance pure de personnage a-social, a-occidental et a-typique (« *He found him also the distinction of being nothing of a type* » (Conrad 1920a, p.309)), de Blanc qui aide au maintien d'un royaume indigène, d'un *raj* aussi étroit que miraculeusement indépendant en 1896, sans tenter de s'en emparer, sans tenter d'y régner, sans tenter d'en tirer profit. Il faut 23 ans, le temps pour l'histoire de révéler, par une « guerre impérialiste » comme la nomme Trotski, combien les problèmes, désintéressés des dividendes immédiats et substantiels, que se posent Lingard, concernent le monde de son siècle. 23 ans, de 1896 à 1920, pour que l'impasse du colonialisme commence à se deviner. 23 ans pour qu'une lente décolonisation où l'intérêt de la paix et des légalismes prime sur les appétits mercantiles commence timidement à se présenter comme une voie officiellement envisageable, et non plus comme une voie réservée à des Nemo de tous calibres, à des *nobody* qui en tant que tels ne peuvent vivre qu'au pays de nulle-part, en *u-topie*.

L'homme-delta qu'est Lingard anticipe de beaucoup la société occidentale-delta du XX<sup>e</sup> siècle. En 1920, le monde industrialisé est encore très empêtré de morale puritaine et ethnocentriste. Lingard y apparaît pour beaucoup de Messieurs Travers comme un intrigant irrespectueux. Mais en 1896, il ne fût apparu que comme un illuminé, un utopiste renégat sans intérêt fictionnel. En 1896, *The Rescue* était impubliable. En 1920, le roman est seulement illisible pour les conservateurs, menaçant pour les modérés, discernable pour les audacieux. Le chronotope proto-D qui aujourd'hui, avec le recul, prend un sens plein, ne l'avait encore acquis que de justesse au moment où Conrad s'est enfin décidé à le rendre public.

## 5.5 Récapitulatif du chapitre 5

Topographie	Bornéenne	
Chronotopes	'Darat-es-Salam' Proto-D	Berau D
Romans	<i>The Rescue</i>	<i>Almayer's Folly</i> <i>An Outcast of the Islands</i>

## VI. *Lord Jim* II, ou les faisceaux dialogiques

*The past – it's pretty damn solid, Phil. It's a little like a compost pile – fairly soft near the surface but packed hard further down, with all that Time piled on top of it. F. M. Busby, 'A Gun for Grand-father' (1987).*

*He [the 'harlequin'] surely wanted nothing from the wilderness but space to breathe in and to push on through. J. Conrad, 'Heart of Darkness' (1899a).*

### 6.1 *Lord Jim* comme faisceau chronotopique

S'attarder sur les chronotopes marins (aux chapitres 3 & 4) avant d'aborder un chronotope bornéen (au chapitre 5) n'était pas un choix arbitraire, ou justifié seulement par les hasards de la chronologie littéraire conradienne qui s'ouvre sur une nouvelle maritime ('The Black Mate', 1886) suivie d'un roman est-kalimantanais (*Almayer's Folly*, 1895). C'est aussi que le roman de 1900, *Lord Jim*, articule l'Océan Indien (*Lord Jim* I et le *Patna*) et Bornéo (*Lord Jim* II et Patusan). Cette deuxième partie sera bien sûr étudiée pour elle-même, mais la perspective, déjà entr'ouverte au chapitre 3, est de comprendre sur quel mode s'opère la jonction, la convergence, entre des chronotopes que les chapitres précédents nous ont aidés à définir, convergence qui soulève, on s'en souvient,

la question de la ré-émergence.

## 6.2 Préliminaire inévitable

Prenons garde cependant, avant d'aller plus loin, à ce que nous avons avancé dans le paragraphe précédent : dire que *Lord Jim* I se situe sur l'Océan Indien est un énoncé trivial ; mais placer *Lord Jim* II à Bornéo, comme nous venons de le faire, est en revanche une assertion que l'abondance des commentaires qui la contredisent d'avance nous oblige à soutenir quelque peu.

Car les chapitres 3 à 5 nous ont appris à prêter attention à la précision géographique (et à ne pas mêler par exemple le Golfe de Siam et la Mer de Chine Méridionale), si bien que nous ne pouvons décidément plus nous contenter des oscillations entre Berau et Aceh qui constituent le fonds qu'une certaine critique a fait fructifier pendant un siècle !

### 6.2.1 Racine est Racine

---

« Patusan, c'est Patusan » ressemble à l'une de ces tautologies que Roland Barthes qualifie de petites-bourgeoises et qui « signifie[nt] une rupture rageuse contre l'intelligence et son objet » (Barthes 1957, p.109). Est-ce cette « menace arrogante d'un monde où l'on ne penserait pas » (*Ibid.*) qui a provoqué une telle frénésie pour « penser » Patusan ailleurs qu'à Patusan ?

La critique pourtant ne recule pas devant la trivialité d'énoncés comme « la Tamise, c'est la Tamise ». Et à bon droit, parce que ce n'est pas une vraie tautologie. On affirme ici quelque chose qui ne va pas totalement de soi : que la Tamise (des nouvelles conradiennes, de 'Youth' ou de 'Heart of Darkness') est la Tamise (le fleuve qui passe, « admire mon fils la prudence divine », juste au milieu de Londres). On pose que le nom utilisé dans un système fictionnel, dans un monde possible nettement distinct du monde consensuellement admis comme « réel », a quelque chose à voir avec son homonyme dans le monde « réel ».

De même, on pose d'ordinaire que le Congo c'est le Congo, que « Bangkok » c'est Bangkok, ou que « Samarang » c'est Semarang.

Que s'est-il donc passé pour que le lecteur qui, apprenant que Jim s'est réfugié à Patusan, refuserait de tergiverser et se dirait : « Soit. Stein est en relations avec Charles Brooke, deuxième de la dynastie, et a obtenu du rajah blanc des droits d'exploitation sur le site de l'ancien fort de Patusan, dressé dans l'un des coudes du fleuve Batang Lupar. » ; que s'est-il passé pour qu'un tel lecteur aujourd'hui soit aussitôt taxé de naïveté, voire d'incompétence petöfienne ?

### 6.2.2 Le nom de Patusan

---

La critique conradienne en tout cas ne pouvait pas tenir Patusan pour un lieu absolument



fictif, sorte de Costaguana asiatique : dès 1846, les amateurs de ces batailles comme les Britanniques les menaient alors ont eu de quoi se satisfaire avec le récit du *Captain Henry Keppel*, qui a aidé le gouverneur du Sarawak James Brooke à raser l'un des foyers de la piraterie locale.

Tous les détails de l'assaut sont fournis, y compris deux cartes : l'une montrant le fleuve, du confluent de la Sekerang (rivière épelée Sakarang, vers l'amont de laquelle il a fallu remonter pour aller déloger d'autres foyers de pirates autochtones) à son embouchure ;

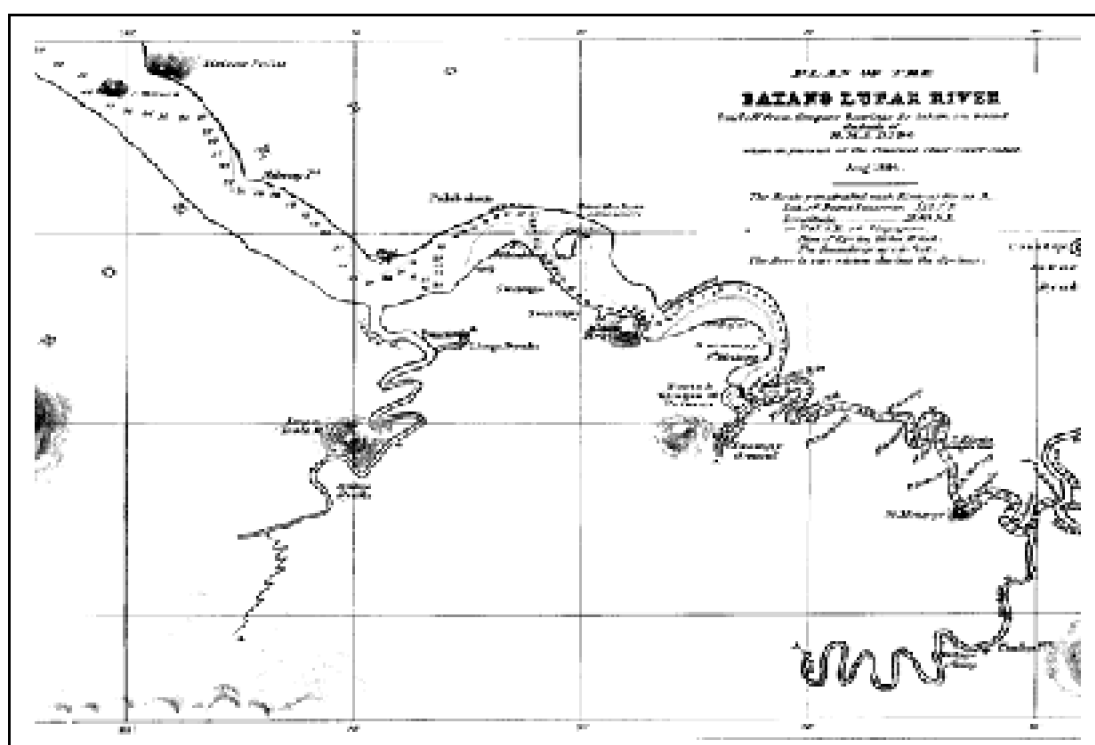


Figure 2 : Batang Lupar

et la deuxième détaillant le site de Patusan même (Figure 3 *infra*).

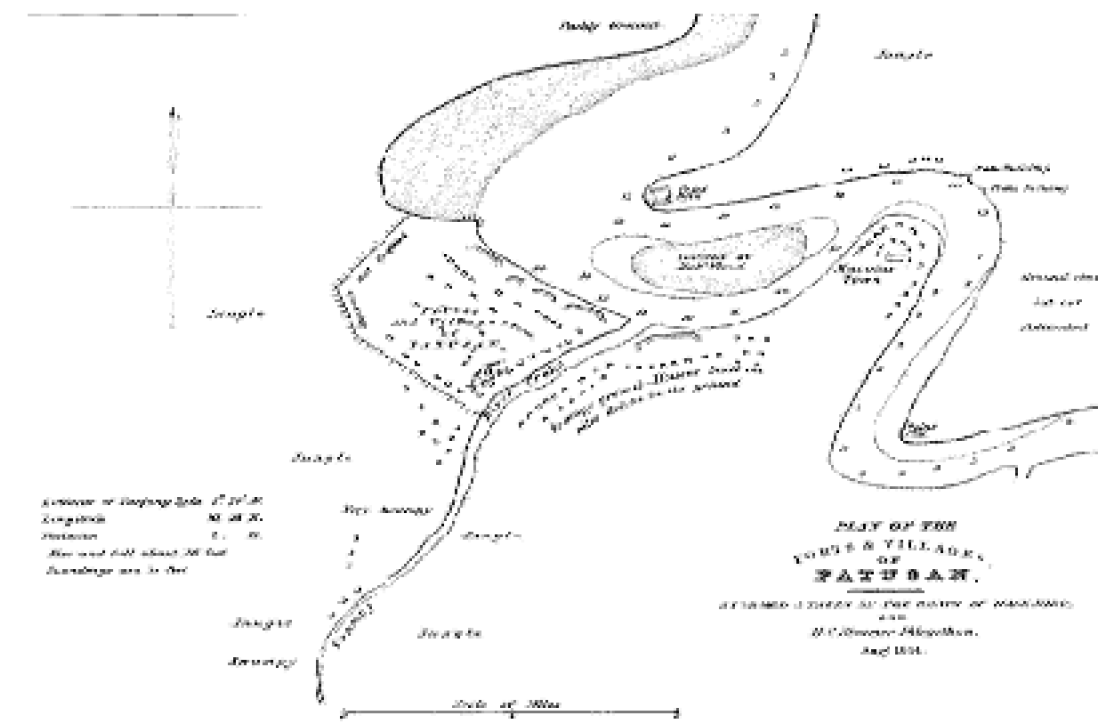
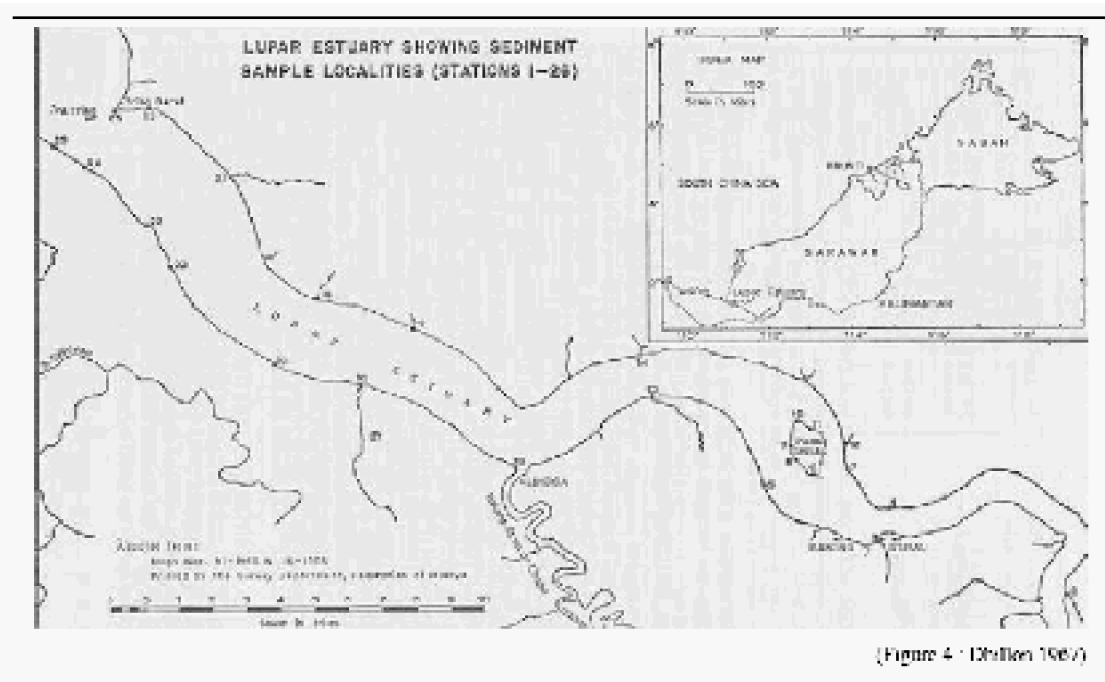


Figure 3

Or, si ces cartes font encore l'objet de rééditions dans des compilations (voir *Rajah Brooke's Borneo* (Tate 1988, pp.40 & 38 respectivement) par exemple), c'est que l'événement qu'elles aident à situer n'est pas négligeable : l'épisode a été abondamment décrit par les chroniqueurs de l'époque. Si bien que le nom de Patuan est parfaitement connu des critiques modernes, même si plus aucune trace n'en subsiste, ni sur place entre Bakong et Stirau, ni sur les cartes récentes, fussent-elles celles de géologues (Dhillon 1967, p.57 (Figure 4 *infra*)) ou du très officiel Jabatan Ukur dan Pemetaan Malaysia (Land & Survey Department. Carte au 1/50.000, n° 1/111/10).



(Figure 4 - Dhillon 1987)

Figure 4

Cette lacune cartographique n'empêche pas les conradiens de savoir de quoi il retourne. Ainsi, Henriette Bordenave pour son édition de *Lord Jim* (Bordenave 1982, page 1350, note 5) rappelle-t-elle que « le nom de Patusan a pu être emprunté à Henry Keppel, *Expedition to Borneo*, Londres, 1846, ou à Rodney Mundy, *Narrative of Events in Borneo and Celebes*, Londres, 1848, où se trouve le récit de la prise d'une forteresse pirate de ce nom, mais au Sarawak, au nord-ouest de Bornéo, dont le rajah était James Brooke<sup>235</sup> ».

Cependant ces commentateurs, aussi visiblement informés soient-ils, ne s'arrêtent pas à leurs propres remarques. Même John Dozier Gordan ou John Batchelor, qui insistent pourtant sur l'histoire du Sarawak comme source d'inspiration pour *Lord Jim II* (Gordan 1940<sup>236</sup> ; Batchelor 1988), ne franchissent jamais le pas : le nom de Patusan a beau être cohérent avec l'idée d'une « relation dialogique » entre *Lord Jim II* et l'histoire

<sup>236</sup> « Countless details confirm the probability that the Patusan episode derived from Conrad's reading about the Rajah James Brooke of Sarawak » (Gordan 1940, p.64).

des Brooke, il est hors de question pour ces deux critiques d'y situer le règne de Jim. John Batchelor préfère rapprocher le prénom du héros éponyme de celui du premier rajah blanc, James Brooke (*Jim's* « *real life namesake* », Batchelor 1994, p.111), plutôt que de trop rapprocher Patusan de Patusan.

Cette réticence est d'autant plus surprenante qu'elle ne fut jamais exprimée par Conrad, qui se montre pourtant parfois susceptible sur d'autres points : s'il rechigne par exemple à reconnaître un lien entre l'attentat de Greenwich du 15 février 1894 et son Secret Agent (Conrad 1907)<sup>237</sup>, rien n'indique de crainte sur la toponymie bornéenne. N'écrit-il pas en effet à W. H. Chesson : « The river and the people have nothing true – in the vulgar sense – but their names » (Conrad 1894d, p.186) ? Il s'agit certes à l'époque d'Almayer's Folly, mais il reste que l'on se demande qui a pu décider que les noms devenaient soudain négligeables en 1900, alors que Conrad ne se gêne par ailleurs, ni pour laisser à un lieu son anonymat (c'est le cas pour le Singapour de 'The End of the Tether'), ni pour forger un nom à sa convenance (comme Sulaco, Costaguana, Batu Beru ou Pangu Bay), s'il le juge bon : « You find the name of the country pretty often in collections of old voyages » (Conrad 1900, p.226).

Quel argument parviendra donc à nous convaincre que l'utilisation d'un nom aussi célèbre en son temps que Patusan<sup>238</sup> ait pu être placé là par hasard ?

<sup>235</sup> A Keppel 1846 et Mundy 1848, on pourrait ajouter : Saint-John 1879 pour sa biographie de James Brooke (où Patusan est nommé au ch.4, p.91 & p.92, n.1, au ch.5, p.103, et au ch.8, pp.166 & 168) ; et surtout Keppel 1899 qui revient sur cette affaire dans *A Sailor's Life*, vol.2, réactualisant au moment même où paraît *Lord Jim* le récit de ce haut fait. A noter cependant que Spenser Saint-John, dans son *Life in the Forests of the Far East* (Saint-John 1862, p.24) épèle la place *Pamutus*, et que Hugh Low dans sa description de *Sarawak, Its Inhabitants and Its Productions* la nomme *Pa-mutus* (Low 1848, ch.4, p.112). Il semble en effet que l'on ne s'accorde pas sur le nom exact : Keppel (1846) l'épèle parfois *Patusen*, Runciman (1992) l'écrit *Putusan*, Payne (1960) *Patusan*, tandis que Baring-Gould & Bampfylde (1909), bien qu'ils utilisent *Patusan*, spécifient en note (p.104, n.1) : « *More correctly Putusan, or Penutus. We retain the old spelling* ». La prononciation [putusʃn] entendue [pʃtusʃn] à cause de la non accentuation de la première syllabe, explique les hésitations sur la transcription orthographique entre *Patusan*, *Patusen* et *Putusan*. Il reste qu'un [pʃm/nutus] existe concurremment. Nous l'avons dit, ce n'est pas la cartographie qui nous éclairera. En revanche, la coexistence dans la langue Iban d'un *pemutus* qui signifie « *breakthrough* » (Sutlive 1994, p.199) et d'un *putus* (verbe d'où se dériverait aisément *putusan* par suffixation (notamment sous l'influence du malais *keputusan* (= « *settlement* » (Coope 1976, p.220b)), comme *pemutus* en dérive par préfixation) signifiant « *to break* » (Sutlive 1994, p.216), laisse entrevoir les raisons de cette double désignation d'un endroit où « perçe » effectivement la rivière Gran. *Putusan* ou *Pe[m]utus* : Baring-Gould & Bampfylde ont (presque) raison, Low et Saint-John (1862) n'ont pas tout à fait tort.

<sup>237</sup> Conrad reconnaît le lien en novembre 1906 : « *It is based on the inside knowledge of a certain event in the history of active anarchism* » (Conrad 1906g, p.371), mais « *he denied it to a correspondent in 1923 : he then said that he had been out of England at the time, and 'never knew anything of what was called [...] the 'Greenwich Bomb Outrage' [...]'* » (Seymour-Smith 1984, p.15, après Sherry 1971, p.228).

<sup>238</sup> Est-ce la perte de cette donnée, la célébrité (certes éphémère, mais tout de même) de *Patusan*, qui induit ainsi en erreur ? Il est possible en tout cas que cela explique que la toponymie ait fini par paraître secondaire et que d'autres considérations (notamment : les descriptions et les itinéraires) soient venues troubler les débats.

### 6.2.3 L'hypothèse Kalimantan

Le critique qui a rendu désormais inévitable cette argumentation préliminaire sur la possibilité pour Patusan d'être situé à Patusan, est sans conteste Norman Sherry dans son *Conrad's Eastern World* (Sherry 1966). Fort d'avoir établi le lien entre Conrad, *Almayer*, Lingard et le fleuve Berau (voir *supra*, chapitre 5), il place sans hésiter, et donc aussi sans vraiment étayer sa thèse, Patusan à Kalimantan Timur.

#### 6.2.3.1 Les noms qui ne nomment pas

Tout en fait se condense en une formule qui sonne comme un *credo* et que Norman Sherry place en tête de son chapitre 8 (Sherry 1966, p.173) :

***Where the naming of places in the East was concerned, Conrad seems to have had a settled policy – a policy of concealment. Either he gave no name and left the location of a story deliberately vague, as in the case of his 'Eastern' ports and the 'East' of 'Youth', or he provided a suitable fictional name, such as Sambir, or he transferred a name from another geographical area, such as Patusan.***<sup>239</sup>

Or, ce résumé mêle deux cas très disparates. Conrad en effet s'est expliqué sur l'anonymat conservé à certains lieux sommairement situés dans une région du globe. Dans une lettre à Richard Curle (Conrad 1922d) que Norman Sherry cite à l'appui de son axiome, il dit :

***Explicitness [...] is fatal to the glamour of all artistic work, robbing it of all suggestiveness, destroying all illusions [...] In 'Youth', in which East or West are of no importance whatever, I kept the name of the Port of landing out of the record for 'poeticized' sensations. The paragraph you quote of the East meeting the narrator is all right in itself ; whereas directly it's connected with Muntok it becomes nothing at all. Muntok is a damned hole without any beach and without any glamour, and in relation to the parag[raph] is not in tone. Therefore the parag[raph], when pinned to a particular spot, must appear diminished.***

Loin d'être une « *settled policy* », la dissimulation des noms tient donc à de sévères raisons, à un choix que Conrad prend grand soin de justifier par des mobiles particuliers. Et il est vrai qu'il n'est nul besoin de nommer même Singapour dans 'The End of the Tether' (puisque rien de décisif ne se passe dans la ville elle-même), ou Muntok dans 'Youth', pour qu'un chronotope *Nán Yáng* y fonctionne : la mention du *Far* « *East* » ou de faux noms à consonance spécifique suffit. A cette aune, que les vrais noms soient tus et dilués dans un espace plus vaste, ou que de faux noms ne viennent pas signifier autre chose que l'étendue approximative qui seule compte, revient au même.

Mais cela veut dire que la « *policy* » occasionnelle ne s'applique pas qu'aux « *places in the East* » : Sulaco sur la Côte à Guano qu'est le Costaguana se dilue aussi entre

<sup>239</sup> On se demande d'où monsieur Jean-Pierre Vernier tire sa note 2 sur la page 151 de son édition d'*'Au bout du rouleau'* (Vernier 1985, p.1296) : « Les lieux géographiques évoqués par Conrad sont souvent difficiles à identifier, car il avait coutume d'éviter toute référence à un endroit précis, soit en restant délibérément dans le vague, soit en créant des noms fictifs, ou en utilisant des noms de lieux réels dont il changeait le contexte géographique. »

*Costa Rica*, *Guatemala* et *Nicaragua*, ne signifiant guère que l'Amérique Latine, et restant par-là assez « *suggestive* » pour laisser la fiction se déployer. La phrase initiale du chapitre 8 de l'ouvrage de Norman Sherry discuté ici est donc un double coup de force intellectuel, limitant péremptoirement le problème au « *naming of places in the East* » et supposant (« *seems* ») une politique générale là où ne règne à l'évidence que le cas par cas.

A l'évidence, car les lieux nommés et situés comme tels en Extrême-Orient ne manquent pas : « *Penang* », « *Rangoon* », « *Batavia* », « *Samarang* », « *Bankok* », *the Moluccas*, *Java*, « *the Celebes* », « *Succadana* », *Zamboanga*, *Manila*, *Mindanao*, « *Poulo Laut* », *the Sunda Straits*, « *Malacca* », *Tondano*<sup>240</sup>, pour ne relever de toponymes que dans *Lord Jim* (Conrad 1900).

La question de Patusan ne sera donc résolue par aucune pirouette : dans *Lord Jim* la « *settled policy* » boite singulièrement. D'ailleurs, la « dissimulation » par « transfert » de nom d'une région géographique à une autre resterait un cas unique que les modes plus fréquents de brouillage rendent inexplicable : pourquoi soudain avoir choisi ce procédé quand nommer le « royaume » de *Jim Tanjung Lahir*, *Sungai Bersih* ou *Batu Tulis* auraient bien mieux fait l'affaire du « *concealment*<sup>241</sup> » ?

Nul doute que le couplet sur l'usage des noms chez Conrad ne soit qu'une tentative après coup pour théoriser la position prise dans les chapitres 5 à 7 de *Conrad's Eastern World*, à savoir l'attention exclusive prêtée aux descriptions de paysages ou d'événements vaguements biographiques.

### 6.2.3.2 *Forty miles* et deux collines.

Or, le recours aux descriptions pose un sérieux problème méthodologique.

Niera-t-on par exemple que *Les Misérables* se situent à Paris sous prétexte que le couvent du Petit Picpus où Jean Valjean se cache avec Cosette tombe dans un vide topographique (Modiano 1997, p.52<sup>242</sup>) ?

<sup>240</sup> Il s'agit respectivement de : Pulau Pinang (p.5) ; Yangon, la capitale du Myanmar (Birmanie) (p.5) ; Djakarta (pp.5 & 218) ; Semarang (pp.36, 149 & 346) ; Bangkok (pp.198, 200 & 345) ; les Moluques (p.202) ; un « *Javanese* » (p.204) et la « *Java Sea* » (p.356) ; Sulawesi (pp.205 & 256) ; une province de *Kalimantan Barat* (p.280), « *Sucadana, having fallen into insignificance* » (Low 1848, p.104) ; la ville à la pointe sud-ouest de Mindanao (Philippines) (pp.344 & 354) ; Manille (p.353) ; Pulau Laut (p.356) ; le détroit de la Sonde (p.357) ; Melaka en Malaisie péninsulaire (p.368) ; la ville de la pointe nord-est de Sulawesi (*Minahassa Peninsula*) (p.375).

<sup>241</sup> Ou tout autre « *Kuala Solor* », comme Somerset Maugham nommera (Maugham 1930, p.13 *et passim*) l'embouchure de cette « *Lupar River* » sur laquelle « *[he] nearly lost his life* » (Freitas 1975, p.4). On nous pardonnera ici les jeux de mots faciles sur, respectivement, le « cap [de la re-]naissance », la « rivière propre » ou la « pierre à écrire » qui n'est autre que l'ardoise scolaire, cette *slate* que Jim justement voudrait *clean* (Conrad 1900, pp.185 & 186). Joseph Conrad lui-même en commet de plus scabreux, notamment avec « *Batu Kring* », ce « Roc Sec » qui fait évidemment penser à un nom d'île, mais qui fait aussi calembour avec *batuk kring* (littéralement « toux sèche »), le nom malais de la tuberculose. Supposera-t-on en effet que la respiration difficile des tuberculeux est l'interprétation par humour noir conradien du « *sough[ing]* » (Conrad 1900, p.349) que l'on retrouve dans Pulau Terisau, l'île « trois fois bruisante » située dans l'embouchure du Batang Lupar ?

La vérité est que tout argument fondé sur le décor d'une histoire fictive s'expose à un feu nourri de contre-arguments.

Avec Norman Sherry sur Patusan, nul besoin même de chercher de telles répliques : les scrupules du critique le poussent à les fournir lui-même, et il ruine par honnêteté intellectuelle nombre de ses propositions, à peine les a-t-il exposées.

C'est le cas par exemple quand il voit dans la « *chain of islands* » qui s'étend au large de la côte de Patusan (Conrad 1900, p.332) un trait typique de l'embouchure du Berau : au paragraphe suivant il nous assure que « *such a coastline might be common to many Bornean estuaries* » (Sherry 1966, p.120).

Et que dire de tous les éléments de description qu'il ne relève pas parce qu'ils ne cadrent pas avec le paysage de la vallée du Berau !

Que sont par exemple ces cyclones qui « *passed within sixty miles of the coast* » (Conrad 1900, p.413) ? Le Sabah et la Mer de Chine Méridionale en connaissent, à 60 milles au nord des côtes du Sarawak ; à 60 milles à l'est de la côte de Kalimantan Timur, c'est-à-dire dans la partie sud de la mer des Célèbes, on n'en compte pas un !

Quant aux données biographiques, c'est encore bien pis. Noterait-on une convergence entre des situations inscrites dans *An Outcast of the Islands* (incontestablement situé sur le Berau) et *Lord Jim*, qu'il faudrait pouvoir en tirer une conclusion. Or, Norman Sherry avoue : « *The relationship between these two versions of what is basically the same situation [old traders having established trading-posts on an Eastern river, which are run by their agents], and the facts of the trading post at Berau as Conrad knew them, or had heard of them, cannot be definitely established* » (Sherry 1966, p.132).

D'ailleurs, établirait-on un lien que cela ne voudrait rien dire : le théorème énonçant que le lieu d'un événement fictif est le même que celui d'un événement biographique correspondant reste à écrire.

Car voici une autre situation connue de Conrad sur le Berau : un Blanc (Olmeijer ou Lingard) règne sur un territoire indigène. En conclura-t-on que Kurtz, le Blanc qui règne sur les travailleurs nègres, est un Olmeijer revisité et que le fleuve Congo coule en réalité en Indonésie ? Le mythe colonialiste (au sens freudien, où un seul individu condense ce que tout un groupe a en réalité accompli) du Blanc gouvernant des sauvages n'a pas besoin de s'ancrer dans une quelconque biographie. Quant à l'histoire, la grande (James Brooke) ou la petite (Olmeijer et Lingard à Tanjung Redeb), elle se répète à travers le monde du XIX<sup>e</sup> siècle. La fiction là-dessus fait ce qu'elle veut : *L'Adieu au roi* montre aussi un Blanc régnant sur des indigènes (Schöndörfer 1964), sauf que cette fois nous sommes au Sabah, à la source du fleuve Sembakung qui s'écoule vers Kalimantan...

---

<sup>242</sup> « J'ai relu les livres cinquième et sixième des *Misérables*. Victor Hugo y décrit la traversée nocturne de Paris que font Cosette et Jean Valjean, traqués par Javert, depuis le quartier de la barrière Saint-Jacques jusqu'au Petit Picpus. On peut suivre sur un plan une partie de leur itinéraire [...]. Et soudain, on éprouve une sensation de vertige, comme si Cosette et Jean Valjean, pour échapper à Javert et à ses policiers, basculaient dans le vide : jusque-là, ils traversaient les vraies rues du Paris réel, et brusquement ils sont projetés dans le quartier d'un Paris imaginaire que Victor Hugo nomme le Petit Picpus. »

Ainsi, avec quelques descriptions et quelques anecdotes dans sa besace, on est paré pour entrer dans toutes les auberges espagnoles de la littérature, et pour placer entre autres, si l'on y tient, le Damas de Saint Paul à Qumran (Baigent & Leigh 1992) !

Les pires manœuvres ont toujours été exécutées chaque fois que la « nouveauté » d'une thèse pouvait s'en trouver établie, et s'engager encore sur ce terrain est décidément téméraire.

On ne s'étonnera pas par conséquent de relever des modaux de l'incertitude à chaque détour de paragraphe chez Norman Sherry. « *Much of this is relevant to Conrad's portrait of Lingard, and perhaps of Stein in Lord Jim* » (Sherry 1966, ch.5, p.93) ; « *The connection between Lingard and Stein is less certainly proved, but remains, I think, a strong probability* » (*Ibid.*) ; « *The situation appears in Almayer's Folly and An Outcast of the Islands, and it is present to some extent in the second part of Lord Jim* » (ch.6, p.131) ; « *So far as I can gather, Jim Lingard lived with a Sea Dyak* » (p.136) ; « *Tamb' Itam may have had his origin in Lias* » (*Ibid.*).

Si bien qu'au bout du compte, les seuls éléments qui ne soient pas révoqués en doute par le critique lui-même sont au nombre de deux : le « *settlement* » est à « *about forty miles from the sea* » (Conrad 1900, p.220) et on aperçoit des « *twin hills* » du fort de Jim.

Arrêtons-nous sur chacun de ces éléments.

***Conrad's settlement has, therefore, certain distinctive features – the situation of the village forty miles from the sea, the junction of two rivers near the settlement, the bend in the river which shuts the view of the settlement. (Sherry 1966, p.122)***

Cela convient tout à fait au comptoir de Tanjung Redeb, puisque « *In the Eastern Archipelago Pilot I found confirmation of Conrad's statement that the settlement was 'about forty miles from the sea'* », nous apprend Norman Sherry (*Ibid.*).

Mais cela laisse rêveur. Les coordonnées de Patusan, telles qu'on peut les relever sur l'*Operational Navigation Chart* du ministère britannique de la Défense (1978), sont : 1°16'N et 111°24'E. Celles de l'embouchure du Batang Lupar, que l'on peut situer, disons, à Pulau Terisau, sont : 1°31'N et 110°58'E. A vol d'oiseau, la distance entre les deux est donc l'hypoténuse d'un triangle rectangle mesurant 15' (soit 15 milles marins) sur le petit côté et 26' (26 milles marins) sur le grand côté : Pythagore nous confirme que Patusan est à 30 milles à vol d'oiseau de l'embouchure du fleuve (« *Patusan town 'being situated internally', he remarked, 'thirty miles'* » (Conrad 1900, p.240)), ce qui, compte tenu des méandres du Batang Lupar, n'a aucun mal à le placer à « *about forty miles from the sea* » également ! Ce serait en tout cas dans l'ordre de grandeur des distances communément mentionnées, qui ne poussent guère que jusqu'à « *fifty miles up the Batang Lupar* » (Rutter 1930, p.113).

Mais alors, tout y est : la distance, « *the junction of two rivers near the settlement* » (la rivière Gran rejoint le Batang Lupar à Patusan : « *At Patusan there is a small river, the Grāhu [sic]* » (Saint-John 1879, p.92)), « *the bend of the river* »... La description de Tanjung Redeb pourrait à la virgule près être celle de Patusan. Nous ne sommes pas plus avancés.



Restent les deux collines. Que n'a-t-on pas glosé sur ces « *two steep hills* » qui s'élèvent « *above the level of the forest* » (Conrad 1900, p.220) ! Si Norman Sherry les mentionne par deux fois (Sherry 1966, pp.120 & 154), c'est évidemment parce qu'il les retrouve à Tanjung Redeb. Henriette Bordenave ne se fait pas faute d'y insister : « Cette agglomération [Tandjong Redeb], telle que put la voir Conrad, était, en effet, comme Patusan [je suppose que la commentatrice entend par-là le Patusan fictif conradien], dominée par des collines jumelles » (Bordenave 1982, p.1350). Et depuis, les visiteurs ne manquent pas de confirmer la pérennité de ce double tertre (voir Visser 1993, recopiant des passages de Young 1991).

Mais à Bornéo, ces formations jumelles de roches calcaires ou de grès sont légion. Dans ce que Conrad a pu lire, on trouve chez Spenser Saint-John cette remarque de 1862 sur « *the entrance of the Batang Lupar, which is marked by two conical hills – one the island of Trisauh [sic], in the centre of the river, the other on the right bank* » (Saint-John 1862, vol.1, ch.1, p.16). Le même auteur y reviendra dix-sept ans plus tard : « *Its entrance is marked by two hills, one on either bank [sic], with the island of Trisan [sic] in the centre* » (Saint-John 1879, ch.8, p.90).

Point n'est besoin d'ailleurs de se cantonner à ces deux embouchures. Loin vers l'intérieur, vers les sources de deux fleuves (Limbang et Trusan), on trouve un Batu Lawi que Harwant Singh, l'auteur du cliché ci-dessous (Figure 5), décrit comme « *a striking feature with two peaks aligned in a north-south direction* » (Harwant Singh 1998, p.15).

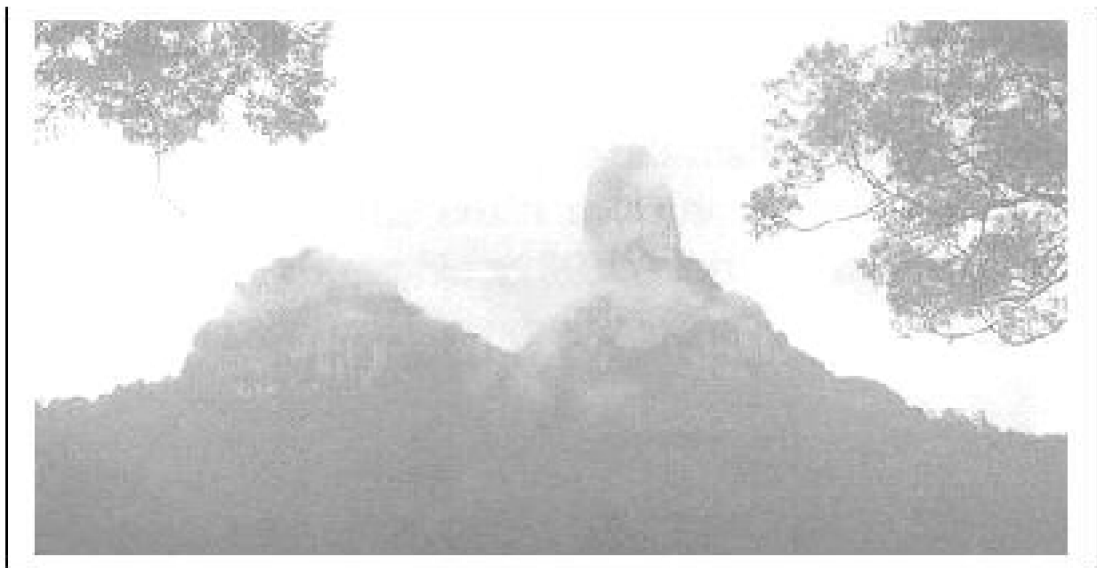


Figure 5 (Harwant-Singh 1998, p.16)

Il est vrai que Spenser Saint-John n'a pas réussi à voir, ni par conséquent à décrire, ce roc qu'il appelle Lawi, à cause de la brume. Mais cela ne l'a pas empêché de dépeindre ainsi les deux « frères » dont Batu Lawi est le « père » : « *two mountains next to us looked very high, perhaps between 7,000 and 8,000 feet* » (Saint-John 1862, vol.2, 'Limbang Journal', ch.5, p.128).

Tout cela pour dire combien la présence de deux collines jumelles à Tanjung Redeb

pèse peu, et pèse d'autant moins qu'aucun des deux romans conradiens situés explicitement sur le Berau (*Almayer's Folly* et *An Outcast of the Islands*) n'en fait mention. En effet, quand le deuil revient en écho à Almayer, il lui est renvoyé par des collines banales, dont rien ne dit qu'elles fussent jumelles ou quintuplées : « *From the hills far away the echo came back like a long drawn and mournful sigh* » (Conrad 1895a, p.81, ll.17-18).

D'ailleurs, dans *Lord Jim*, il ne suffit pas que les collines soient jumelles. Il faut encore que leur « *appearance from the settlement [be] of one irregularly conical hill split in two* » (Conrad 1900, p.220). Qui prétendra que ce trait vient d'une observation sur le site du Berau ? Bien plutôt est-ce un écho de ce que Conrad a pu lire sur le Bornéo de James Brooke, et en particulier de cet extrait du journal de 1845 de Hugh Low que l'auteur fournit à la fin de son livre sur le Sarawak (Low 1848, p.396) :

***We reached Si Budah, a temporary farm village of the Sempro Dyaks, situated at the foot of the mountain of the same name, which, like the others [along the Sarawak Kiri River banks], is limestone and precipitous. It appears higher than either Sebayet or Si Gigi, peaked on the face, towards the north, and appearing to be a narrow ridge on the top, as, through a large hole, which pierces the limestone, the sky can be seen.***

Voilà donc un exemple de colline unique mais fracturée...

Cependant on peut dire mieux encore. Cet accident du relief qui borne l'univers de *Lord Jim* mais qui par sa brèche laisse espérer l'accès à un autre espace est une métaphore connue du tournant de la vie ou du destin, métaphore soulignée encore par cette lune qui se lève en suivant juste la fissure : comme le franchissement du Rubicon, la faille propice est un cliché littéraire, depuis *Pyrame & Thisbé* (surtout traité par les comédiens du *Midsummer Night's Dream*<sup>243</sup>) jusqu'aux tours new-yorkaises entre lesquelles se lève à la verticale cette autre lune (de néon) qu'est l'enseigne du *Moon Palace* (Auster 1989, p.16-17).

Ainsi les traits les plus remarquables des environs du Berau se révèlent-ils banals, répandus sur toute l'île de Bornéo, ou métaphoriques, et ne prouvent rien.

C'est pourquoi une autre hypothèse a pu être avancée, qui se fonde non seulement sur des éléments de description négligés (!) par Norman Sherry et qui contredisent sa supposition kalimantanaise, mais aussi sur l'étude de l'itinéraire suivi par Gentleman Brown.

## 6.2.4 L'hypothèse Sumatra

Cette autre hypothèse n'est même pas bornéenne, et cependant elle est plus ancienne encore que celle de Norman Sherry : « *A convincing case for locating Patusan in NW Sumatra has been steadily building up since 1940* » (Van Marle & Lefranc 1988, p.382).

<sup>243</sup> « *And through Wall's chink, poor souls, they are content To whisper. At the which let no man wonder. This man, with lanthorn, dog, and bush of thorn, Presenteth Moonshine. For if you will know, By moonshine did these lovers think no scorn To greet at Ninus' tomb, there, to woo* » (Shakespeare 1595, V, 1).

On trouve effectivement l'hypothèse formulée par J. D. Gordan en 1940 (« *All implications put it in northern Sumatra* » (Gordan 1940, p.66)), mais Richard Curle dès 1923 situait Patusan « *on the south coast of north-west Sumatra* » (Curle 1923, p.570). C'est dire que le débat s'est ouvert très tôt.

L'argument majeur que la thèse Sumatra oppose à Norman Sherry, c'est le sens d'écoulement du fleuve. L'amont du Berau se trouve en effet à l'ouest, tandis que l'amont du fleuve baignant Patusan est plusieurs fois situé à l'est. Ainsi, quittant Lord Jim, Marlow regarde une dernière fois dans sa direction, tournant le dos au soleil couchant : « *The half-submerged sun faced him [Jim]* » (Conrad 1900, p.335) ; Jim « *remained persistently visible with a stronghold of the night at his back, the sea at his feet* » (p.336). Mais, même avant cela, entre les deux collines jumelles en amont du fort on voyait la lune se lever (p.220).

C'est là un argument négatif de poids. Mais seulement négatif, car il ne permet pas de départager entre le Teunom, que l'option Sumatra retient (« *There now is substantial agreement, for textual, contextual, and external reasons, that Patusan corresponds to the river Tenom or Teunom, between Rigaih and Meulabah on the NW coast of Sumatra, about 'a hundred miles' SE of the Head of Achin* » (Van Marle & Lefranc 1988, p.383), et le Batang Lupar, qui coule dans le même sens que le Teunom.

Il faut plus. Et ce supplément nécessaire est fourni par les itinéraires suivis, non seulement par Jim, mais par le bandit Brown.

### 6.2.4.1 Itinéraires

En effet, ce que l'on sait du chemin suivi par Jim pour rejoindre Patusan manque de précision : « *A brigantine of Stein's was leaving for the westward* » (Conrad 1900, p.237) à partir de Semarang.

Jim s'embarque donc, mais pour quel détroit ? Celui de la Sonde ? de Bangka ? de Gaspar ? de Karimata ? Tous sont à l'ouest de Semarang, mais conduisent à des îles bien distinctes.

En revanche, le parcours de Gentleman Brown est plus détaillé. Partant de Zamboanga (Conrad 1900, p.354), il s'enfuit plein sud parce que « *Brown's idea was to make for Madagascar* » (p.357). Il passe donc « *down the Straits of Macassar* » jusqu'à « *Poulo Laut* » et traverse « *the Java Sea* » (p.356). Après quelques frayeurs causées par « *an English gunboat* » (p.356) et « *a Dutch corvette* » (p.357), Brown parvient à traverser « *the Sunda Straits* » (*Ibid.*) : Batu Kring, à l'entrée du fleuve baignant Patusan, est à « *less than a week* » de ce détroit.

Si l'on suppose que Brown traverse la mer de Java d'est en ouest et franchit le détroit de la Sonde du nord au sud, il débouche dans l'Océan Indien en fin de parcours et n'a plus, à l'ouest (ainsi que le départ de Jim pour Patusan l'avait indiqué) de Semarang, c'est-à-dire de Java, que Sumatra comme ancrage possible. *Quod erat demonstrandum*.

Cela est clair, *si l'on suppose* que Brown traverse la mer de Java d'est en ouest et franchit le détroit de la Sonde du nord au sud.

Or, rien ne dit qu'il le fasse. Pressé de se rendre à Madagascar et craignant, à juste

titre, les patrouilleurs de la mer de Java, il peut opter pour le plus court, qui consiste à traverser la *Java Sea* du nord au sud et à s'en échapper par le détroit de Lombok. Le texte de Conrad maintient admirablement l'ambiguïté en jouant sur la direction des vents : « *three days of squally weather from the north-east shot the schooner across the Java Sea* » (p.356), dans une direction par conséquent comprise quelque part entre... l'ouest et le sud !

Notons cependant que des courants s'ajoutent généralement aux vents dans cette région, « des courants d'une telle impétuosité qu'ils entraînent les bâtiments même contre la mousson de l'ouest [*sic* pour « du sud-ouest », c'est-à-dire contre la mousson d'été] » (Verne 1891, p.147) ; des courants qui poussent donc vers le sud puisqu'ils contrecarrent par exemple la course de la *Dolly-Hope* qui vise Singapour<sup>244</sup>. Cela rend plus probable encore le choix pour Brown d'un itinéraire aidant à parer au plus pressé.

Mais surtout, la traversée nord-sud de la mer de Java résoudrait un problème que les tenants de l'option Sumatra reconnaissent affronter sans succès.

***The distance between the S point of Poulo Laut and the NE entrance to Sunda Straits is about 620 miles, a distance that Brown is reported to have logged in 'three days of squally misty weather from the north-east'. That would call for an average speed of some 8.6 knots which in turn would involve fairly long spells at ten knots or more, simply to keep up the rate of speed. It seems most unlikely that a nineteenth-century schooner which is described as 'stout' and therefore heavy (as opposed to graceful and fast) could have maintained such speeds over three days, especially in squalls, which bring revolving winds. (Van Marle & Lefranc 1988, p.383)***

En revanche, si Brown ne va plus de Pulau Laut au détroit de la Sonde mais à celui de Lombok, la distance tombe de 620 milles marins à 280, et la vitesse moyenne nécessaire pour couvrir la distance en trois jours n'est plus que de 3,8 nœuds : toutes les difficultés disparaissent d'elles-mêmes.

Or, ce n'est qu'une fois réfugié en hâte du côté Océan Indien de l'île de Java que Brown se ravise : « *Yet before he could face the long passage across the Indian Ocean food was wanted – water too* » (Conrad 1900, p.357). C'est alors, et alors seulement, qu'il songe à Patusan (« *Perhaps he had heard of Patusan* » (*Ibid.*)). Il choisit de s'y rendre. Mais au lieu de revenir dans cette dangereuse mer de Java qu'il a fui si précipitamment, il a plutôt intérêt à longer Java par le sud et à rentrer dans l'archipel en franchissant le détroit de la Sonde du sud au nord.

La distance qui lui reste à parcourir n'est alors plus « *between Point B[e]limbing (just SW of the Straits) and Teunom* », soit « *840 miles* » (Van Marle & Lefranc 1988, p.383), mais entre le détroit de la Sonde et le Sarawak via le détroit de Gaspar, soit 600 milles environ. De nouveau, le problème d'une navigation rapide s'atténue. « *[It] would seem quite unlikely that Brown's schooner succeeded in logging ten miles during each of th[e] fourteen hours a day at best when winds give a sailing vessel a reasonably good push over a six-day period* » (Van Marle & Lefranc 1988, p.383). Mais peut-être une vitesse

<sup>244</sup> On aime généralement à dénier à Jules Verne toute qualité de marin. Mais son jeune frère Paul a fait carrière dans la marine et pouvait lui fournir ce genre de renseignements.

moyenne de 7 nœuds sur les 600 milles jusqu'à Patusan serait-elle plus vraisemblable !

En tout cas cela limiterait l'embarras des critiques qui s'empêchent dans leurs conclusions : « *Conrad, then, must in this instance be given the benefit of the doubt, and full allowance must of course be made for the fact that he has to get Brown and his men all the way from Poulo Laut to far-away Patusan in a minimum number of days, the food and water on board being scarce* » (Van Marle & Lefranc 1988, p.383).

Car au lieu de « douter » (pour quel « bénéfice » exactement ?) des connaissances de Conrad sur la navigation dans l'archipel malais, il suffirait de douter que Patusan soit sur le Teunom.

### 6.2.4.2 Sumatra, entre Aceh et les Batak

A l'insouciance surprenante dont certains critiques font montre sur les questions de navigation quand il s'agit d'une œuvre de l'ex-capitaine Joseph Conrad (!), s'ajoute d'ailleurs une ignorance coupable de la situation ethno-politique du Sumatra de 1900.

S'il n'est pas assuré, même dans l'hypothèse Sumatra, que le fleuve de Jim soit exactement le Teunom (pourquoi pas le Woyla puisque Van Marle & Lefranc eux-mêmes descendent jusqu'à Meulab[o]h (voir *supra*) ; ou même le Teripa ?), au moins les adeptes de cette théorie le situent-ils tous dans la province d'Aceh (« *Achin* », comme diraient Van Marle & Lefranc (1988, p.383)), ou au pis dans la région des Batak (le « *Bataklanden* » des gazettes néerlandaises) juste au sud, à la hauteur de Medan. Jamais plus bas.

Or, chacune à sa façon, ces deux provinces sont lourdement marquées à l'époque de *Lord Jim* par des réputations dont on ne voit guère la pertinence pour le Patusan fictif.

Il est vrai pourtant qu'Aceh a longtemps été « *a native-ruled State* » (Conrad 1900, p.220), dominé par « *a dynasty of Bugis origin established in 1727 when the Maharaja Lela Melayu, a Bugis, was appointed ruler by the powerful orang kaya (merchant-officials) and ulubalang (territorial chiefs)* » (Lee 1995, p.1). Ceci expliquerait que les Bugis soient si souvent mentionnés dans *Lord Jim II* <sup>245</sup>.

Ce qui s'explique moins, c'est l'état de guerre perpétuel dans lequel s'est trouvé le sultanat d'Aceh depuis le XVI<sup>e</sup> siècle, quand les Portugais occupaient encore Melaka (1511-1640) : « *Over a period of more than a century, the Portuguese in Malacca fought several major wars with Aceh* » (Lee 1995, p.2).

Car il n'a pas suffi que les Néerlandais délogent les Portugais de leur comptoir malais.

Non seulement Aceh se battait aussi contre les Batak (voir le compte rendu à ce sujet dès les *Voyages* de Fernão Mendès Pinto (Mendès Pinto 1539)), mais le changement de colons à Malacca a simplement signifié un changement d'ennemis européens pour le sultanat. Et l'Indonésie d'aujourd'hui doit encore affronter le GAM (Free Aceh Movement) dont les « *rebels* » ne désarment que le temps d'un « *ceasefire* » jamais bien long : « *Thousands have been killed in Aceh in the past 10 years, mostly during the 1990s under autocratic ruler Suharto* » (AFP, *Sarawak Tribune*, 26-09-2000, p.10).

<sup>245</sup> (Conrad 1900, pp.257, 258, 261, 267, 287, 295, 296, 346, 351, 364, 366, 372, 375, 389, 390, 397, 398, 403, 405 & 414).

Quel rapport donc entre ce petit sultanat à velléités indépendantistes et islamistes, et le Patusan de *Lord Jim* ? Autant reconnaître que les Bugis sont sur toutes les côtes d'Asie du Sud-Est, et que le choix d'Aceh pour la ré-émergence de Jim serait d'autant plus mal inspiré que Conrad savait de quoi il retournait. Ne mentionne-t-il pas en effet « *the last Acheen war* » dans *Almayer's Folly* (Conrad 1895a) et dans 'The End of the Tether' (Conrad 1902c, p.245) ? Or, la « guerre d'Atjèh » comme la nomme monsieur Jean-Pierre Vernier (« ou Atchin, ou Achin »), « fut une série de rébellions menées par les tribus de cet Etat indépendant, alors appelé Achech [sic], contre les Hollandais [sic], de 1873 à 1903 » (Vernier 1985, p.1304, note 1 à la page 256 de 'Au bout du rouleau'). Ces rébellions faisaient donc encore rage au moment où Conrad écrivait *Lord Jim*.

Cependant, il serait pis encore de placer Patusan au pays des Batak. Car ce ne sont pas seulement les guerres qui en défraient la chronique : c'est aussi le cannibalisme.

Un cannibalisme dont on discute fort, depuis le début du XIX<sup>e</sup> siècle jusqu'à l'époque de Conrad. On réplique par exemple en 1827 à ce qui s'est dit en 1823 :

***The reviewer [Mr. Anderson, 'A Mission to the East Coast of Sumatra in the Year 1823'] seems to have confounded the tribes of that singular nation, inhabiting the districts above Delli and Langkat [= the 'Battak'], who are cultivators of pepper, with the more barbarous and indolent tribes who are found considerably further to the southward, in the interior of Batubara, Assahan, Beelah and Panei (Moor 1837 (collector), p.114).***

Car c'est en 1822 que les « *Proofs of Cannibalism among the Battas* » ont été apportées par une lettre du révérend Burton (Burton 1822) à T. S. Raffles.

Aussi, en 1891 encore, un von Brenner écrit-il sa *Besuch bei den Kannibalen Sumatra's*, qui sera citée jusqu'en 1921 par H. F. Tillema, bien que ce dernier, en tant que pharmacien (« *apotheker* »), s'intéresse surtout à la santé des indigènes :

***Parmi les maladies, qui se distinguent par leur prolifération et leurs nombreuses occurrences imprévues, la variole s'est déclarée dans un premier foyer, dit von Brenner. (Tillema 1921, p.28a)***<sup>246</sup>

Il est vrai qu'en 1933 déjà le silence commence à se faire sur cette question. Jacob Vergouwen n'en dit mot (Vergouwen 1933), et depuis, il semble convenu de ne plus y revenir : Jane Drakard dans *A Kingdom of Words* (Drakard 1999) ne mentionne jamais le soupçon qui a pesé sur les Batak, et Kerry B. Collison, dont un personnage avoue qu'il « *disliked Bataks* » (Collison 1998, p.238), se garde bien d'expliquer pourquoi.

Il reste que *Lord Jim* paraît au moment où les esprits étaient encore échauffés à ce sujet, si bien que Conrad ne pouvait placer dans une telle contrée son Patusan où l'anthropophagie n'a aucune pertinence.

On objectera sans doute qu'un débat similaire se menait à la même époque à propos d'une tribu du Sarawak, les Kayan.

L'explorateur Robert Burns s'indigne :

***That we have heard so much of the imputed horrors of head-hunting, and still***

<sup>246</sup> « *Onder de ziekten, die door hun uitbreiding en hun veel voorkomen opvallen, neemt de pokken de eerste plaats in, zegt von Brenner.* »

***know so little of the people of the interior of Borneo, might be accounted for by their having been maligned by foreigners, by the atrocious Malays of the coast, who have described them as being head hunters and cannibals (Burns 1849, p.142).***

Spenser Saint-John nie :

***Whilst in Baram I could hear nothing to confirm the account that any of the Kayans were cannibals (Saint-John 1862, vol.1, ch.3, p.123).***

Le naturaliste William T. Hornaday précise :

***One of the Kyan sub-tribes of Kotei, the Trings, some members of which were interviewed by Mr. Carl Bock, has the reputation of being not only head-hunters, but cannibals (Hornaday 1885, p.157).***

Mais le problème persiste : un Bidayūh de Kampung Stabūt que j'interrogeais sur le nombre de tribus que comptent les « Land » Dayak<sup>247</sup>, a cru bon, en en dressant la liste, de préciser spontanément que les Bitinguōn et les Biratak<sup>248</sup>, vivant près de la frontière du Kalimantan, étaient cannibales...

Ce qui ressort en tout cas de tous ces témoignages et commentaires, c'est que ces rites sont très localisés, et si des Kayan de Kutei ou des Bidayūh de Kalimantan s'y adonnent, cela ne signifie pas que le reste du Sarawak soit concerné, et surtout pas la région Iban de Patusan : Sibuyau n'est pas Kerumuk, pas plus qu'Aceh n'était Bataklanden. Le Patusan historique peut donc très bien convenir comme site policé, alors même que le choix de Sumatra nord semblerait peu judicieux.

## 6.2.5 Dernières objections

Il ne reste donc guère que deux objections possibles au maintien de Patusan à Patusan :

- Joseph Conrad n'a jamais visité le Sarawak 1.
- Le Patusan du roman est sous autorité néerlandaise. 2.

La première de ces deux assertions est indubitable. Alors que la *Sarawak Gazette* liste

<sup>247</sup> C'est à James Brooke que nous devons l'orthographe « D[aj]yak » pour un nom qu'il croyait désigner deux groupes, les Iban (« Sea Dayak ») et les Bidayūh (« Land » Dayak). Ici encore, précisons : comme d'habitude, les Bidayūh, interrogés par les occidentaux, ont répondu à la question rituelle « Comment vous désignez-vous ? » par la réplique non moins rituelle : « Et qu'est-ce que vous croyez qu'on est ? On est des gens ! ». Sur quoi les explorateurs ont noté que ces gens, ces *dayah*, s'appelaient les *Dayak*. Les Bidayūh sont donc des *dayah*. Les Iban n'en sont pas : aucun mot chez eux ne s'épèle ainsi. Quant au nom « Dayak » appliqué aux autres tribus indigènes de Bornéo dans les recensements indonésiens, c'est l'effet d'une homonymie approximative : une note manuscrite (Hewett 1923, p.163) conservée au Sarawak Museum précise : « Note 1. The word 'daya' also denotes 'country' as opposed to town [en langue Dusun]. 2. The name 'Dusun' is a descriptive term rather than a racial designation. The word means a 'village'. (See Marodius' Dictionary] : p.137). Orang Dusun = villagers ; Orang Dusun Daya = People of the country villages. Doubtless they were so called because they group their houses together in villages, which distinguishes them from all the Bornean tribes, who adhere to the long or communal house. » (cf Annexe C).

<sup>248</sup> M. Philip Langus énumère ainsi les Bidayūh : Jagoi, Singgai, Tenggang, Selako, Biatah, Prasuōn, Pinyawah, Braang, Bianaah, Tibiyaah, Bitinguōn, Bisikang, Biratak, Bukar et Bisadung, soit 15 tribus.

chaque mois dans ses rubriques 'Passengers' ou 'Our Notes' tous les passagers occidentaux qui empruntent l'un des bateaux desservant l'Etat au départ ou à l'arrivée, jamais le nom de Conrad, Konrad, Korzeniowski, ou patronyme approchant, ne se lit dans les numéros consultés sur microfilm à la Sarawak Museum Library, et qui s'étendent de 1879 à 1902 sur trois bobines.



Figure 6

Mais cela prouve seulement que le savoir de Conrad sur le Sarawak à l'époque de *Lord Jim* était purement livresque : personne ne songe à contester ce point, qui confirmerait plutôt, tant l'écrivain craignait d'être pris en défaut sur sa connaissance de l'Archipel, que Patusan soit resté là où il l'a trouvé.

La deuxième assertion serait plus décisive : « *He traded in so many [native States], and in some districts – as in Patusan, for instance – his firm was the only one to have an agency by special permit from the Dutch authorities* » (Conrad 1900, p.227) ; « *He had obtained from the Dutch government a special authorisation to export five hundred kegs of it to Patusan* » (*Ibid.*, p.362).

Patusan serait donc sous domination néerlandaise, ce qui nous ferait quitter le Sarawak pour revenir du côté indonésien... et rendrait tout à fait incompréhensible ces questions des délégués locaux : « *Were the Dutch coming to take the country ?* » (*Ibid.*, p.252). Car si Patusan est batave, pourquoi les Néerlandais ont-ils encore besoin de « prendre » le pays ?

On aurait d'autant plus de mal à bâtir (ou à détruire) une thèse sur une fondation aussi vacillante, qu'on ne sait trop si les « *authorisation* » et « *permit* » délivrés par les Néerlandais sont des permis d'importer les marchandises et les armes dans un Patusan qu'ils contrôleraient, ou seulement de les exporter (« *a special authorisation to export* » (p.362)) à partir de Semarang vers un Patusan indépendant.

Il semble de plus que, vue d'Europe, où Conrad escompte son lectorat, la distinction entre les parties non encore britannique (Charles Brooke règne toujours à titre privé) et néerlandaise de l'Asie du Sud-Est ne soit pas plus nette que, vue d'Asie, la distinction



entre Angleterre et Ecosse :

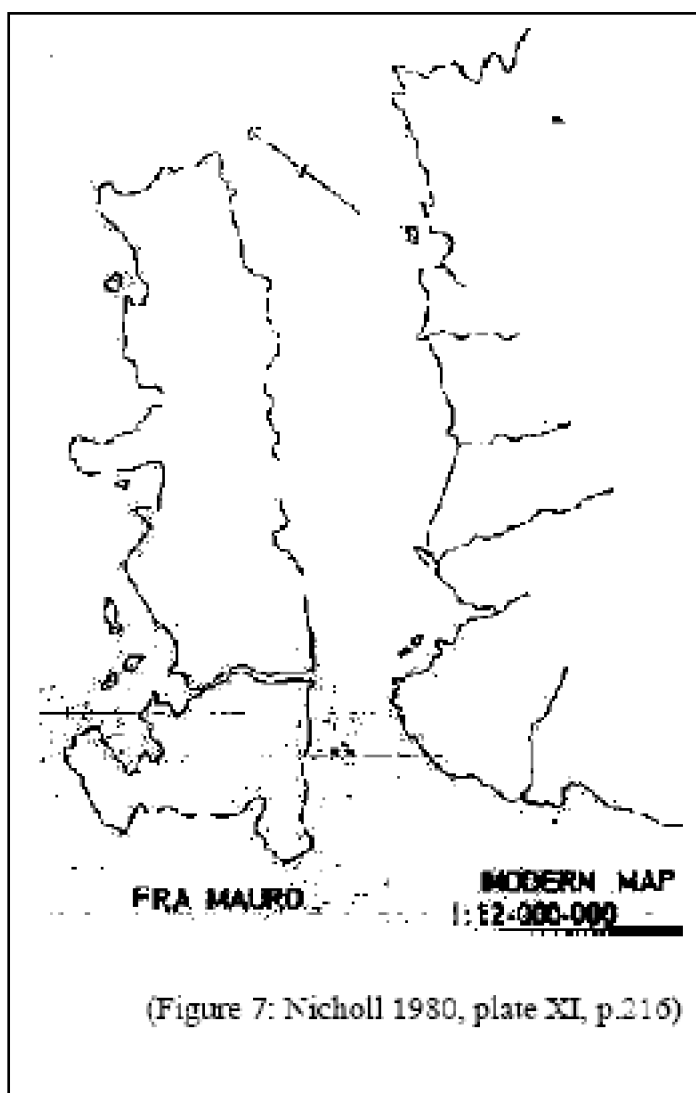
***His late benefactor, it is true, was a Scot – even to the length of being called Alexander M'Neil – and Jim came from a long way south of the Tweed ; but at a distance of six or seven thousand miles Great Britain, though never diminished, looks foreshortened enough even to its own children to rob such details of their importance. (Conrad 1900, p.230)***

C'est qu'en effet le 'Treaty Between the Britannic and Netherland Governments' (signé à Londres le 17 mars 1824) ne mentionne pas Bornéo (cf *supra*, 5.4.1), « *and thus left its relation to the Dutch and British spheres of influence ambiguous* » (Andaya 1982, p.125). Du moins, aussi ambigu que l'est sur ce point le texte conradien, bien qu'ensuite les Pays-Bas reconnussent le Sarawak...

Ces dernières objections sont donc fort peu conclusives. On ne voit toujours pas nettement pourquoi Patusan ne pourrait pas être à Patusan.

Aussi, jusqu'à *preuve* du contraire, tiendra-t-on ici que les « noms de pays » restent tous significatifs, sans qu'il soit besoin de pousser trop loin la subtilité.

Car on pourrait encore remarquer que le choix du Batang Lupar comme lieu métaphorique du « passage » de Jim d'un stade à un autre (en franchissant cette « brèche » exploitée d'Ovide à Paul Auster en passant par Shakespeare et la *Chanson de Roland*) est plus judicieux qu'il ne semble si l'on songe à une carte de Bornéo dressée par Fra Mauro. « *The spectacular bore on the Batang Lupar* » en effet, « *which does indeed wreak havoc on its passage* », aurait fait croire au navigateur italien du XIV<sup>e</sup> siècle Odoric de Pordenone (franciscain parti entre 1316 et 1318 et arrivé en Chine par bateau en 1322), que l'estuaire du fleuve était en réalité une « *dead sea, which rushed ever southward carrying death and destruction with it* » (Nicholl 1980, p.200). « *Odoric had only heard of [the bore] and presumed that it was continual and not tidal, in which case it must have had an outlet* » (*Ibid.*). Il est vrai que Thomas Suárez situe la « *mare mortuum* » d'Odoric dans ce qui semble être le Golfe de Siam ; mais c'est qu'il mêle le récit de ce dernier à celui d'Ibn Battuta (Suárez 1999, p.105). Quoi qu'il en soit, c'est l'hypothèse d'un Batang Lupar trans-bornéen que retient le moine bénédictin Fra Mauro quand, dans son abbaye de San Michele, sur l'île de Murano à Venise, il dessine sa carte de « *Giava Major* » (Bornéo), entre 1433 et 1459 (Figure 7). Les contours de la côte nord ne sont pas si loin de la vérité, mais le Batang Lupar fait comme le fleuve Congo de Diego Cão qui croyait en 1484 y avoir enfin trouvé le passage vers les Indes à travers l'Afrique (Dyson 1991, p.69) : il transperce la terre de part en part, formant ainsi une brèche vers un autre monde (inconnu en Asie, et pour cause !).



*Figure 7: Nicholl 1980, plate XI, p.216*

Cependant, comme rien ne dit que Conrad eût connaissance d'Odoric, de Fra Mauro, ou même de Diego Cão<sup>249</sup>, ce n'est là sans doute qu'une coïncidence, troublante mais sans portée.

### 6.3 Qu'est-ce que Patusan ?

Peu importe. Maintenant que nous savons où est Patusan (c'est-à-dire toujours au Sarawak), il s'agit de regarder de plus près ce qu'est ce lieu légendaire... et historique.

<sup>249</sup> Encore que la « relation dialogique » entre Conrad et la littérature des explorateurs européens en Afrique ne se limite sans doute pas à Mary Kingsley, Thomas Babington Macaulay, Richard Burton et Henry Rider Haggard (Thiesmeyer 1994, p.158).

### 6.3.1 L'histoire du Sarawak

Mais à peine un problème est-il résolu (ou écarté) qu'un autre se pose : nous ne pouvons pas ignorer que l'histoire du Sarawak, et donc aussi de Patusan, est très controversée. Pour débrouiller l'écheveau emmêlé par des générations de commentateurs aux intentions souvent polémiques, un récapitulatif à nouveau s'impose.

L'histoire du Sarawak a d'abord été écrite par les occidentaux de l'entourage de James Brooke, et il est facile de mettre en doute leur impartialité, aujourd'hui :

***The colonial protagonists had credited the colonial governments for advancing the socio-political climate of Sarawak. These works are almost all written in the foreign language which served their colonial purposes. (Voon 2000, p.549)***

... comme il y a vingt ans :

***This paper has sought to convey its author's misgivings about the reliability of British historical sources and the image of certain parts of South-East Asia which they helped to create. (Bassett 1980, p.71)***

Nous sommes même amenés parfois à douter de la qualité des observations rapportées par les témoins occidentaux. Si nous croyons aisément J. Hunt, esq., quand il affirme que « *about one degree north of Sambas there is a country called Sarawan [sic], belonging to the raja of Borneo proper [= Brunei]* » (Hunt 1812, p.20), il est gênant de se rappeler que ce même J. Hunt pouvait aussi déclarer que « *the ornithology of Borneo [l'une des plus riches du monde] is somewhat limited [sic]* » (*Ibid.*, p.18). Certains voyageurs européens à l'évidence croyaient pouvoir émettre des opinions autorisées dès qu'ils avaient reconnu trois canards et deux poules !

Mais alors, qui serait mieux qualifié ? Les Malais du Sarawak, je le crains, ne sont guère plus impartiaux : les Brooke leur ont fait perdre le bénéfice de la fructueuse *serah*. « *The local Malay chieftains were traditionally entitled to demand tribute from the Dyaks. But they carried their method of the serah, the system of forced trade [la « serra dagang » dont parle Spenser Saint-John (1879, p.51)] known in all Malay countries, to an intolerable extreme* » (Runciman 1992, p.57) ; ce que le romancier William Rivière développe ainsi : « *The Malay system of enforced trade, called serah, had been carried to extremes of brutal greed sufficient to make some communities retreat up the rivers into the hills [...] and to make the less timid stand and fight.* » (Rivière 1995, p.19)<sup>250</sup>.

D'ailleurs, la désignation récente de « héros » malais des plus discutables en dit long sur le négationnisme officiel<sup>251</sup>, réécriture de l'histoire qui ne consiste pas à rétablir des faits mais se contente de réinterpréter (et donc de ratifier) dans une perspective

<sup>250</sup> Le Bidayuh Peter Minos persiste à redire que « *The Malays [...], too, used to victimise them [= the 'Dayak Bidayuhs']* », même s'il précise diplomatiquement « *The Malays (presumably under the Brunei rulers' direction) [...]* » (Minos 2000, p.10).

<sup>251</sup> Niant l'existence de la *serah* comme d'autres nient holocauste ou nettoyage ethnique. Nous ne parlerons pas de « révisionnisme » car nous n'employons ce mot que dans son sens dreyfusard. Né sous l'affaire Dreyfus en effet, le vocable désignait les partisans de la *révision* du procès, c'est-à-dire ceux qui se plaçaient du bon côté de l'Histoire (cf Proust 1920, p.927 ; 1923, p.1780 ; & 1927, pp.2154 & 2200).

idéologiquement orientée la version hâtive léguée par les Britanniques.

Les pages 86 à 96 de *Heroes of the Land of Hornbill* par exemple (Chang 1997) sont consacrées à Sherip Masahor : voilà donc qui est promu au rang de héros national !

Or, Sheri[f] Masahor n'est vu comme un « conspirateur » contre le raj de Charles Brooke que dans l'entourage immédiat du deuxième rajah blanc : seuls Charles Brooke, Spenser Saint-John, Baring-Gould et Bampfylde en effet ont jamais soupçonné Sherip Masahor de complicité dans le meurtre des deux officiers Fox et Steele en 1859 à Kanowit, sur le fleuve Rejang (Brooke 1866, pp.330 *et sq.* ; Saint-John 1879, pp.283 *et sq.*<sup>252</sup> ; Baring-Gould & Bampfylde 1909, pp.226 *et sq.*). Seuls ils croient à son implication dans le « *grand plot to overthrow the Sarawak government by detaching Malays and Dayaks from their allegiance* » (Bassett 1980, p.268).

Malgré cela, c'est cette seule version que reprirent les autorités malaises du Sarawak quand elles déclarèrent Sherip Masahor héros national le 27 juillet 1993. Le pauvre Sherif semble en réalité avoir été le plus zélé des collaborateurs, mais qu'à cela ne tienne : il paraît que les Malais ont sauvé le Sarawak d'un joug insupportable... du moins pour ceux qui perdaient le pouvoir d'exiger la « soumission », la « reddition », des populations indigènes : le panégyrique lui-même ne dit-il pas que Sherip Masahor « *decided it was time to act against the Brooke Regime* » quand, « *in November 1853, James Brooke humiliated Gapur*<sup>253</sup> *before all the other Malay chiefs in Kuching for having levied heavy taxes on his people* » (Chang 1997, p.87) ?

A qui se fier, donc ?

Monsieur Voon, cité plus haut, plaide, on s'y attendait, pour l'érudition des sinophones. Mais dire que « *at the time of foreign rule in Sarawak, notably the 100 years of the Brooke Regime, the Japanese Occupation and the British Colonial period, anti-colonial elements were prevalent* » (Voon 2000, p.548), c'est reprendre à son compte la propagande de Soeharto du temps où celui-ci rêvait d'une « Maphilindo » regroupant, évidemment sous son contrôle, la Malaisie, les Philippines et l'Indonésie. Or, on sait le rôle qu'ont tenté de jouer, pendant la « *Konfrontasi* » qui a résulté de cette mégalomanie, les « Chinois » du CCO (le *Clandestine Communist Organisation*) (Voir Andaya 1982, pp.273 & 274 et Dickens 1991).

Qu'un sieur Voon Jan Chan se fasse, en 2000, le chantre de l'idéologie d'Etat indonésienne de 1963-1966 est pour le moins suspect. De la soi-disant « révolte » de 1857 à la Confrontation qui a tourné court parce que les populations locales du Sabah et du Sarawak ont largement demandé la protection des Britanniques contre les Indonésiens (anti-colonialisme bien tiède !), le rôle des Chinois de cette contrée n'est pas des plus clair. En suivant la propre ligne de raisonnement de monsieur Voon, on le disqualifie sans

<sup>252</sup> Ce qui n'empêche pas le professeur Nicholas Tarling, lui-même auteur d'une biographie de James Brooke (*The Burthen, the Risk and the Glory*, 1982), de prendre la peine, après avoir retracé la tendance générale des biographies victoriennes, de dire que « *the best of the nineteenth-century biographies is that by Spenser Saint-John* » (Tarling 1990, p.256).

<sup>253</sup> « *In 1851, [Sherip Masahor's] brother, Sherip Bujang, married the daughter of one of Brooke's Malay chiefs, Datu Patinggi Gapur. This brought Masahor and Gapur into close contact* » (Chang 1997, p.87).

appel pour partialité trop criante<sup>254</sup>.

Quant aux ouvrages écrits par des autochtones, ils sont peu nombreux. Ils existent toutefois, et le *Sarawak Museum Journal* par exemple consacre tout un numéro hors-série, soit 330 pages, aux '*Sources of Iban Traditional History*' (Sandin 1994). Ce point de vue indigène promet d'être intéressant, puisque ce sont les Iban qui furent accusés de « piraterie » par James Brooke pour justifier ses raids sur le Batang Lupar et la Sekerang en 1844. Or, le croira-t-on ? Toute la période de 1839 à 1844 est traitée en exactement 11 lignes sur 330 pages par Benedict Sandin (Iban lui-même) :

***When James Brooke was installed Rajah of Sarawak by Raja Muda Hashim and Pengiran Makota in 1841, the Dayaks of the Saribas and Skrang combined their forces and attacked settlements as far north as Bintulu and to the southeast [sic] as far as Pontianak. Due to the trouble caused by these attacks, the Rajah, with the help of a British Royal Navy contingent under Captain Henry Keppel, attacked the Saribas in June 1843, at first taking Padeh, then Paku and finally Rimbas. For the same reason an expedition made up of the joint services of James Brooke and the Royal Navy under Captain Henry Keppel attacked the Batang Lupar Iban of the Undup and Skrang rivers. In 1844, in the Undup a large number of raiders were killed, including Lieutenant Ward, while in the Skrang a Malay Chief, Datu Patinggi Ali, and Mr. Steward suffered the same fate at Kerangan Peris. (Sandin 1994, p.183)***

Et voilà tout. Ainsi, pas de développement des mobiles justifiant aux propres yeux des Iban leurs attaques sur les « *settlements* » étrangers. Pas un mot critique sur la riposte des Britanniques. Pas un commentaire sur le lien avec les véritables pirates qui existaient pourtant bien et continuent d'exister aujourd'hui<sup>255</sup>. Eluderait-on quelque chose ? Le non-dit historique a toujours un aspect louche.

Mais tel est le sort des « études » sur Brunei et le Sarawak : on n'en finit pas de

<sup>254</sup> La fable de l'anticolonialisme prévalent au Sarawak est toujours entretenue par certains Malais locaux. Bien que « *Bapa Malaysia* » lui-même, le « père de l'indépendance » malaisienne, Tunku Abdul Rahman (1986, p.247), parle de « *the independence handed to us by the colonial masters* », confirmant ainsi que les Britanniques en péninsule, comme les rajah Brooke au Sarawak, arrivèrent « *when a comparatively enlightened period of British history was dawning* » (Sidaway 1969, p.149), le directeur du Sarawak Museum écrivait en 1998 que Rosli Dhobi, pendu pour sa tentative d'assassinat du 2 mars 1950 contre le second gouverneur colonial nommé en 1949, Duncan Stewart, devait être considéré comme un martyr et un héros national (Sanib Said 1998, p.6). Monsieur le directeur rappelle les funérailles nationales de Rosli en 1993 et lui consacre une exposition dans son musée, tout en s'embarrassant bien un peu de cette mise en valeur de la « *violence and bloodshed* », et tout en avouant que Rosli appartenait au *Rukun 13*, cellule secrète du Pergerakan Pemuda Melayu (PPM, « Mouvement de la Jeunesse Malaise »), ainsi nommée parce qu'elle se composait de 13 (treize !) membres, et dont les « *leaders* » Awang Rambli Amat et Bujang Suntong ont également été pendus le 22 mars 1950, devenant martyrs à leur tour (on les célèbre régulièrement à Sibü : « *100 attend prayers for State heroes* », lit-on dans le *Sarawak Tribune* du 23 mai 2001, p.10). Cet aveu que la « Résistance » locale contre l'insupportable joug britannique avait réussi à enrôler jusqu'à treize citoyens, et que cent autres s'en souviennent, en dit long sur la « prévalence » des éléments anti-coloniaux et explique assez le fiasco de la Konfrontasi. Même les remous de la « cession » en 1946 (Brooke 1983) furent plutôt modérés.

<sup>255</sup> Voir la pleine page consacrée, le 19 mars 2000 encore, dans *The Borneo Post*, à « *Mr. Many Names* », arrêté en 1998 (Vasoo 2000, p.4).

monter en épingle tel événement pour mieux en enfouir un autre.

Peut-être alors les travaux de D. S. Ranjit Singh seront-ils mieux reçus, parce que ce *lecturer* de l'Universiti Malaya, comme son nom l'indique est d'origine Punjabi, et est donc censé échapper aux partis-pris britanniques, malais, chinois, iban, etc.<sup>256</sup> ?

### 6.3.2 James Brooke et Patusan

---

Il faudrait alors admettre que « *the Brunei authorities believed that their salvation lay in the British protection* » (Ranjit 1984, p.40), si bien que, « *having failed to interest the British in 1774-5 and again in 1804-5, Brunei seized the opportunity of utilizing the services of an Englishman, James Brooke, in 1841 in the hope [...] of ultimately getting the British involved* » (Ibid., p.41), « *for it was the general belief in Brunei circles that James Brooke was a representative of the British Government* » (Ibid., p.215).

Cette politique, si politique il y a, sera alors couronnée de succès, car dès 1843 le commandant Henry Keppel aidera James Brooke à combattre les « pirates », impliquant de fait la marine britannique dans cette mission qui servira de version officielle jusque dans le traité du 18 décembre 1846, puisque, même alors, « *all that Britain promised was to undertake to suppress piracy with the assistance of Brunei Government* » (Ranjit 1984, p.57).

Patusan en ce cas serait un tournant dans l'histoire de Brunei. En effet, ce point une fois franchi sur le Batang Lupar, c'en est fait des « pirates » de la Sekerang et de tout le Sarawak : les affrontements ensuite ne sont plus que sporadiques<sup>257</sup>. De plus les Britanniques, enfin impliqués, occupent Labuan en 1846, puis signent un Traité de protection avec Brunei en 1847, qui « *marked the beginning of a definite British commitment in the north-west Borneo region [...] and] became the basis for the extension of greater control in northern Borneo, culminating in the establishment of protectorates over Sarawak, Brunei and North Borneo [= Sabah] in 1888* » (Ranjit 1984, p.58). Si bien que James Brooke franchit définitivement à Patusan le pas qui, d'aventurier qu'il était

<sup>256</sup> Les Bidayūh, victimes principales de la *serah*, n'ont a priori aucune raison d'être impartiaux non plus. Mais du moins les commentaires de Peter Minos font-ils plus calmement la part des choses. « *On the political side, the Bidayuhs saw the Brookes, especially Rajah James Brooke, as a ruler [sic] who rescued them from the Brunei oppression and suppression* » (Minos 2000, p.12) ; cependant, « *in the field of education, the British rulers unfortunately did very little. They left the Bidayuhs very much to themselves and to their own devices* » (Ibid., p.13).

<sup>257</sup> Le résumé que donne Sebastian Hope à ce sujet mêle trop d'épisodes disparates : « *The Sea Dyak strongholds on the Saribas and Skrang Rivers fell in 1849 [sic] to his [=James Brooke's] force of local troops led by a handful of European adventurers. Each victory brought Brooke the grant of a new swath of territory, but twenty years after his arrival he was still fighting pirates* » (Hope 2001, p.270). Or, outre que c'est Patusan en 1844 qui ouvre la brèche dont les pirates ne se remettront pas, et ce, juste après la signature du traité de 1843 qui donne à James Brooke « *the possession of Sarawak in perpetuity, the Sultan giving him the right to bequeath Sarawak to his heir who would have similar rights* » (Ranjit 1984, p.53), les affrontements qui suivent se déplacent vers Labuan, voire vers le large en mer de Sulu, et ne concernent plus vraiment le Sarawak proprement dit : le sursaut des pirates de la Sekerang et du Saribas en 1849 est maté en deux jours (Saint-John 1879, pp.180-183) et James Brooke dès 1851 s'occupe de collecter des taxes « *in the rivers S[a]m[a]rahan, Sadong, Lingga, Skrang, Krian, Saribas and Rejang* » (Ranjit 1984, p.59).

encore, lui fera asseoir sa position de rajah.

Du même mouvement, il pacifie et unifie le Sarawak, fondant ainsi l'Etat actuel et inaugurant le premier déplacement interne de population qui soit politiquement significatif quand se crée à Kuching « *the 'Kampong Pa-mutus' or the kampong inhabited by the people who settled here from Pa-mutus [= Patusan] in the Batang Lupar river, on its destruction by Captain Keppel* » (Low 1848, p.112).

L'histoire de James Brooke pivote donc sur Patusan et fonde le chronotope conique qui lui est propre :

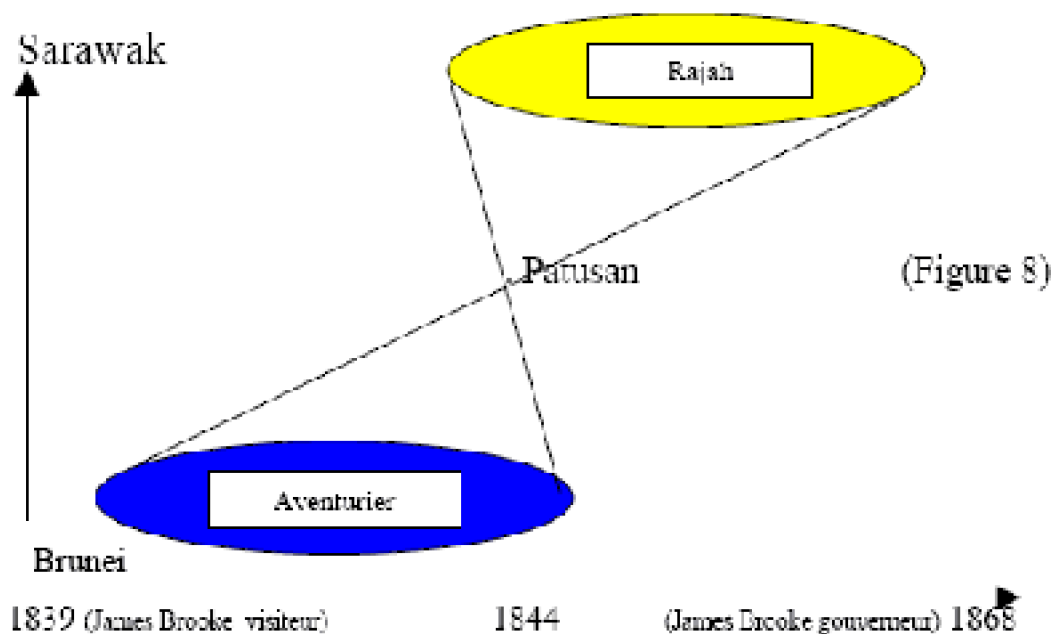


Figure 8

Où l'espace des explorations possibles (de l'Inde au Pacifique) se restreint jusqu'à se concentrer dans une province et se heurter à une unique forteresse, pour laisser l'espace du règne s'étendre ensuite jusqu'aux fleuves Baram et Limbang.

### 6.3.3 Le chronotope conique de Jim

Or, on ne peut s'empêcher de faire le rapprochement avec le chronotope qui fonctionne aussi pour le Jim de Conrad :

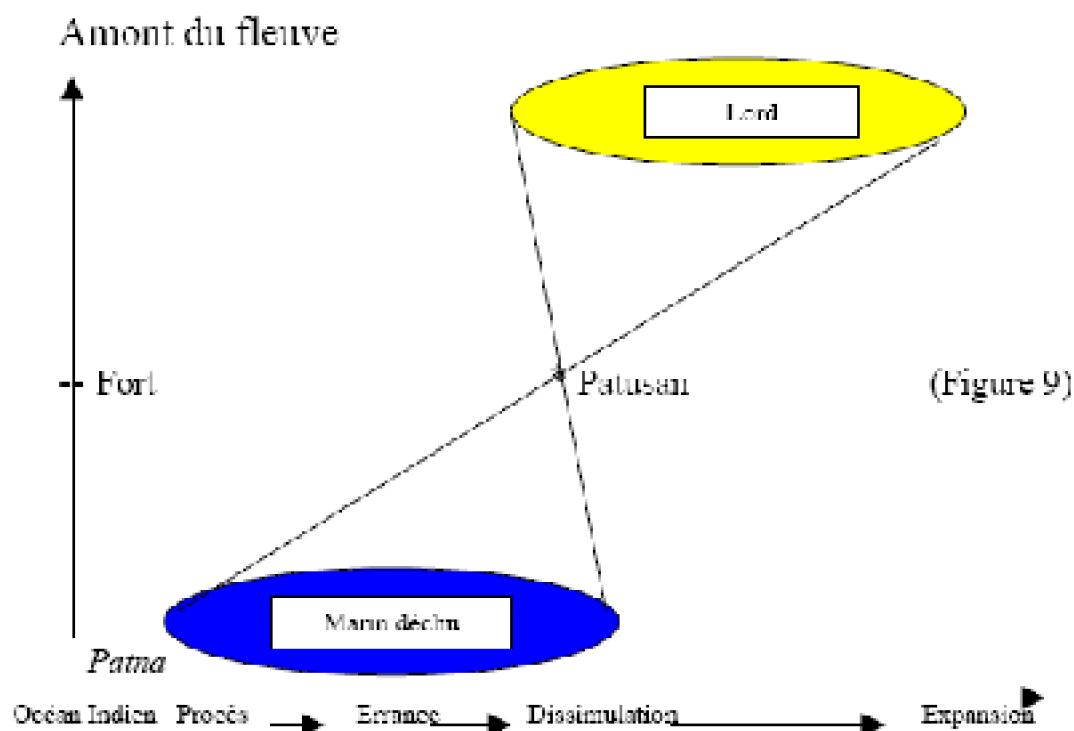


Figure 9

Où l'espace du marin se restreint pour lui dès que se conclut le procès du *Patna*, jusqu'à ce qu'il ne sache plus où se dissimuler pour n'être pas reconnu ; ceci du moins, avant qu'il ne découvre Patusan à partir duquel s'étendra l'espace de son règne, en particulier vers l'amont du fleuve...

Les cones, les faisceaux spatio-temporels, de James Brooke et de « *James So-and-so* » (Conrad 1900, p.152) sont clairement en relation dialogique.

## 6.4 Histoires parallèles

Le chronotope Indian-Ocean de *Lord Jim I* s'articule donc au chronotope bornéen de *Lord Jim II* en s'intégrant à un chronotope global que nous appelons ici conique. Mais l'écho avec le chronotope brookien ne laisse pas d'appeler quelques commentaires.

### 6.4.1 Parallélisme dans les moindres détails

Tout d'abord, il convient de souligner que nous ne nous attardons pas sur ce point par désœuvrement : Conrad s'y étend aussi, sur pas moins de six chapitres (22 à 27), ce qui interdit d'ignorer cet aspect-là du roman.



Tout l'épisode des débuts de Jim à Patusan en effet est une réorganisation d'éléments repris presque mot à mot des récits, notamment de Hugh Low, de Spenser Saint-John et d'Alfred Wallace, sur les débuts de James Brooke au Sarawak. Le tableau de l'annexe D permettra de comparer fiction et témoignages contemporains.

#### 6.4.2 La *clean slate* de James Brooke

---

Mais si Jim repart sur les traces de James Brooke, comme tous ces points communs nous autorisent à le soupçonner, alors la question se pose de la divergence fondamentale : tandis que le passé de Jim est sur-documenté et représente la moitié de son histoire, celui de James Brooke avant 1839 en revanche est évasif. Loin d'occuper la moitié des biographies qui lui sont consacrées, la « *early life of James Brooke : 1803-1839* » tient par exemple tout entière dans 12 pages d'introduction, sur les 405 que compte l'ouvrage de Spenser Saint-John (1879). Encore cela suffit-il à le présenter, comme Jim, en rêveur d'une « *over-sensitiveness and shyness* » cachée qui « *made him delight in the thought of wild adventure* » (p.8).

On justifiera sans doute l'ellipse des 36 premières années de James Brooke par le fait que sa vie ne devient intéressante qu'en 1839. Mais Charles Chaplin ne devient intéressant qu'en 1914, ce qui ne l'empêche pas de consacrer dix chapitres aux années 1889-1913 dans son autobiographie, sur les 31 qu'elle compte, alors même qu'il n'a rien de vraiment positif à remémorer : « *Joseph Conrad wrote to a friend to this effect : that life made him feel like a cornered blind rat waiting to be clubbed. This simile could well describe the appalling circumstances of us all* » (Chaplin 1964, p.76).

Si bien que l'on finit par soupçonner autre chose : les biographes semblent éluder plus que résumer les années d'avant la gloire. Pourquoi ? Sont-elles moins glorieuses ? On s'y attend. Seraient-elles... honteuses ? « *His reticence about his past was of that kind which starts a lot of mysterious stories about a man* » (J. Conrad 1923a, p.3) ; « *A transgression, a crime, entering a man's existence, eats it up like a malignant growth, consumes it like a fever* » (J. Conrad 1904a, p.492). Or,

***St. John also indicated that 'one judicious friend had advised me to say nothing disagreeable about Templer and the young Rajah : I would carry out that wish as far as possible'. Templer, who sailed with Brooke to China in 1830, had been his closest friend and confidant, and the enigmatic reference may suggest that their relationship was at least latently homosexual. Although James proposed marriage to a young woman at Bath and subsequently claimed an illegitimate son, his real affinity was for the young men with whom he surrounded himself in Sarawak. This is not a subject a nineteenth-century writer could have been expected to broach, but it is a pity that James Brooke's most recent biographer, Professor Nicholas Tarling, has not seriously addressed it. (Reece 1994, p.xxviii).***

Sharifah Al-Attas donne une autre version du désintérêt de James pour les femmes, qui évite le soupçon sur l'immoralité telle qu'elle se concevait en 1830 et qui préserve le statut guerrier du jeune homme, mais porte néanmoins atteinte à sa virilité : « *reputed to be not uninterested in women, but impotent as a result of a wound received in the First Burma War*<sup>258</sup>, *Sarawak's first White Rajah died a bachelor in 1868* » (Sharifah Al-Attas 2000,

p.7).

Les silences des premiers biographes en tout cas sont bien compris comme diplomatiques.

Or, *Lord Jim* Il joue aussi sur ce vide biographique. James Brooke est un héros international, soit. Mais avant de devenir si célèbre, par quels déboires n'est-il pas passé ? Comme Jim devenant « *Tuan* », James devenant « *Rajah* » n'a-t-il pas expié quelque faute ?

L'homosexualité a été suffisamment longtemps (dans les insultes en particulier) la métaphore de la lâcheté pour qu'on lise comme un trope la « lâcheté » de Jim sur le *Patna* : Jim aussi serait une « femmelette », à sa façon.

Si bien que nous sommes ici comme en plein « mot d'esprit » freudien. En effet, la portée historique d'une attaque trop précise sur l'un des plus mythiques représentants de l'Angleterre coloniale en ferait hésiter plus d'un, surtout s'il n'est citoyen anglais que par faveur spéciale. Mais l'ex-sujet polonais ne peut non plus rester silencieux, non seulement dans le débat sur l'impérialisme en général, mais dans la controverse qui s'est développée du vivant même du premier rajah blanc sur son traitement des « pirates » : « *Mr. Gladstone's queries* » en 1849 sur le comportement européen au Sarawak occupé chez Spenser Saint-John (1879, pp.193-211) presque deux fois plus de place que les 36 premières années de James Brooke, car « *public criticism [...] was [...] taken up as a radical cause by Joseph Hume, who had attacked the expense of the Labuan establishment in 1848, Richard Cobden, and others* » (Tarling 1971, p.77).

Nul doute alors que la figure de James Brooke n'eût paru emblématique à Conrad, qui pouvait jouer sur les deux facettes d'un personnage complexe pour laisser entendre ce qu'il avait à vociférer.

### 6.4.3 L'avenir de Jim

---

Inversement, le contrepoint historique donne au personnage de Jim une perspective qui permet de mesurer sa vraie grandeur : donnez Patusan à un James Brooke, il en fait un royaume ; donnez-le à un Jim, il en fait quoi ? « *A magnificent chance ! Well, it was magnificent, but chances are what men make them* » (Conrad 1900, p.241).

#### 6.4.3.1 Faits recoupés ou seulement rapportés

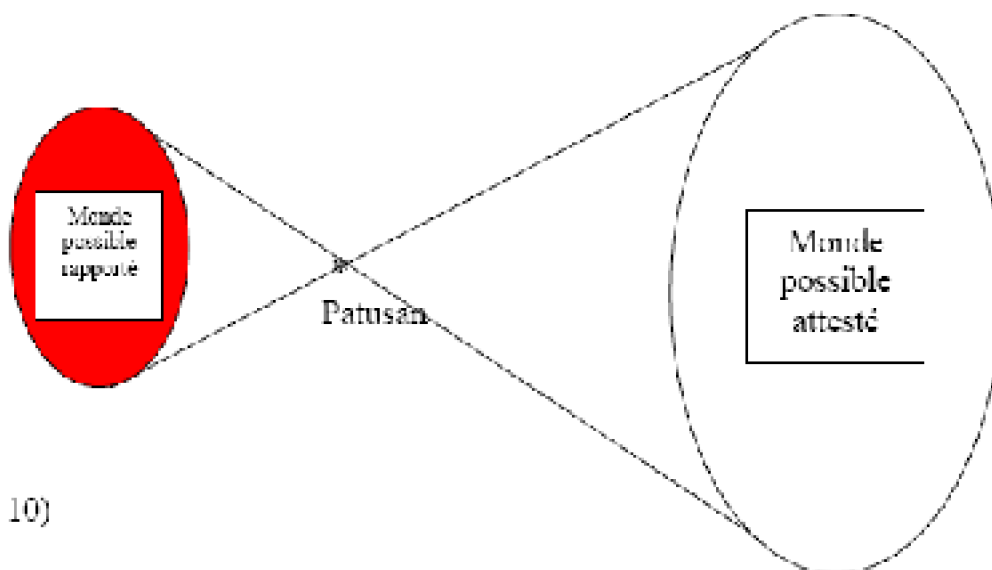
Jim suit d'abord à Patusan, dans l'ordre des discours, un cheminement inverse de celui de James Brooke.

En effet, tandis que les faits rapportés par tel ou tel biographe de James Brooke sont très peu recoupés avant Patusan, les sources se multiplient ensuite, des comptes rendus du commandant Keppel aux débats dans la presse à la suite, on l'a vu, des questions posées par Mr. Gladstone, Joseph Hume ou Richard Cobden.

<sup>258</sup> La blessure de James Brooke durant la « *Burmese war* » de 1825 est située bien plus haut par Spenser Saint-John : « *he hovered for weeks between life and death, as the bullet lodged in one lung could not then be removed* » (Saint-John 1879, p.6).

C'en est au point où des voyageurs non britanniques se croient tenus d'intervenir. Ainsi, Ida Pfeiffer, atteignant le Sarawak au cours de son second tour du monde le 28 novembre 1851, note-t-elle, le 22 janvier 1852, lors du séjour qu'elle fit chez des indigènes pendant sa traversée de la jungle du Sarawak (partant de Sri Aman et remontant le Batang Lupar) au Kalimantan (jusqu'à Pontianak) : « *I was quite alone with them, cut off from all human help, among these enthusiastic head collectors ; but I did not feel at all afraid, for I knew that Rajah Brooke's name had penetrated thus far, and that I could rest in safety under the shelter of the esteem and respect it inspired* » (Pfeiffer 1855, p.89).

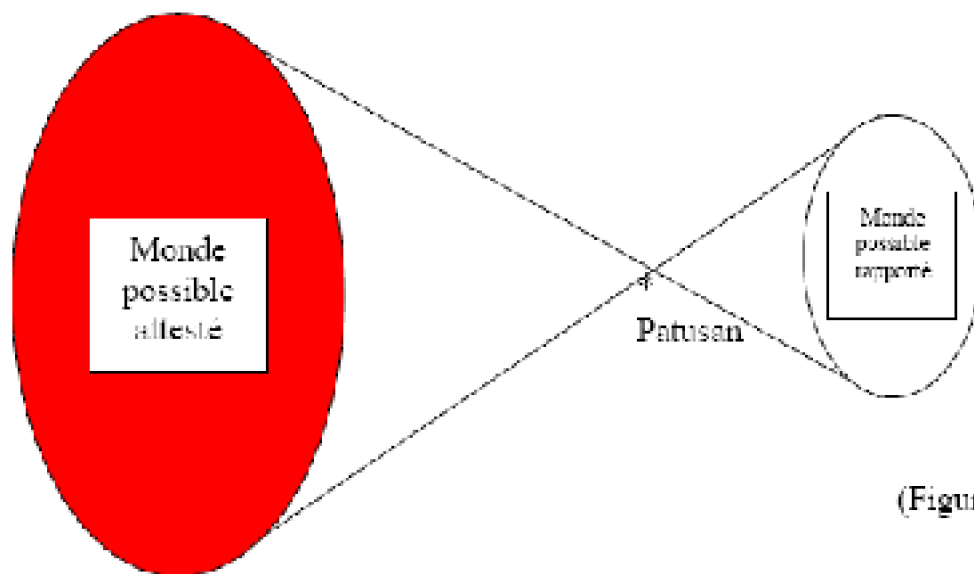
Ainsi, même une Autrichienne se préoccupe de redorer le blason de James Brooke sur la question du traitement des autochtones : le débat a pris une ampleur internationale.



(Figure 10)

Figure 10

Inversement, les déboires de Jim sont recoupés, attestés, avant son arrivée à Patusan : on les commente d'Aden à Bombay, où a lieu le procès, mais aussi bien à Bangkok ou à Singapour, ce qui oblige Jim à une fuite permanente. A Patusan en revanche il disparaît si bien que Marlow peut dire : « *He existed for me, and after all it is only through me that he exists for you* » (Conrad 1900, p.224). Les faits et gestes de Jim à Patusan ne sont rapportés que par Marlow, même quand ils sont relayés par le « *privileged man* ».



(Figure 11)

Figure 11

Patusan est donc aussi ce tournant de l'intimité à la publicité, pour James Brooke comme pour Jim, mais si la faute de l'un reste hypothétique, celle de l'autre est une affaire planétaire, tandis que le rachat de l'un est aussi éclatant que celui de l'autre est discret : les mondes possibles de James et de Jim sont encore coniques, mais la proportion entre le rouge de la honte et le blanc étincelant de la gloire s'inverse.

#### 6.4.3.2 Extrapolations

Qu'à cela ne tienne : l'épisode glorieux de Jim (comme celui de James Brooke) est sans cesse interrogé : la question de l'avenir du nouveau *Tuan* traverse tout *Lord Jim II*, et occupe même un chapitre entier de discussion entre Marlow et Jewel (chapitre 33). Placer les actions de Jim en perspective pour mesurer leur vraie grandeur est donc une préoccupation manifeste du texte.

Evidemment, pour Marlow comme pour Jewel, la mise en perspective consiste d'abord à se référer au passé : Marlow en particulier s'est trop inquiété des répercussions du saut de Jim sur la suite de sa vie (« *I was concerned as to the way he would go out. It would have hurt me if, for instance, he had taken to drink* » (Conrad 1900, p.223)) pour ne pas fonder là-dessus son discours. Aussi, quand Jewel insiste sur sa propre extrapolation qui prévoit le départ de Jim, Marlow lui oppose-t-il la sienne, fondée sur ce qu'il croit savoir de Jim et que Jewel ignore (« *I was immensely touched : her youth, her ignorance [...] and her ignorance made the unknown infinitely vast* » (Conrad 1900, p.309)).

Marlow comme Jewel tracent donc du temps une ligne continue, établissent une unité entre le passé et l'avenir, en faisant dépendre la suite des actes de Jim, tantôt de la faute aoristique commise jadis par lui, tantôt des abandons itératifs par des Blancs arrogants.

Mais Marlow, qui plus est, en extrapolant ainsi perd sa voix pour prendre celle de

Jim : « *Jim's voice, suddenly raised with a stern intonation, carried across the courtyard* » (Conrad 1900, p.316) ; « *He [Jim] told me so* » (p.317) ; « *This is the very thing he [Jim] said* » (p.318)). Il perd sa voix, parce que, comme Jim lui-même, il ne cesse d'affirmer l'impossibilité du retour vers « *the world beyond the forests* » (*Ibid.*) :

***Nothing – I said, speaking in a distinct murmur – there could be nothing, in that unknown world she fancied so eager to rob her of her happiness, there was nothing neither living nor dead, there was no face, no voice, no power, that could tear Jim from her side. [...] No one wants him [...] 'No one', I affirmed, feeling myself swayed by some strange excitement. [...] What I had to tell her was that in the whole world there was no one who ever would need his heart, his mind, his hand. [...] From all the multitudes that peopled the vastness of that unknown there would come, I assured her, as long as he lived, neither a call nor a sign for him. Never. I was carried away. Never ! Never ! (Conrad 1900, pp.316-318)***

Cependant, si le temps unifié est un point commun entre Marlow et Jewel, le Passé auquel ils se réfèrent est radicalement différent (aspect aoristique contre aspect itératif) et explique leur incompréhension mutuelle totale. Totale, parce que non seulement aucun des deux ne comprend les conclusions de l'autre (Marlow ne comprend pas plus les doutes de Jewel (« *And is it possible that you – you ! do not believe him ?* » (p.313)), que Jewel ne saisit les explications de Marlow (« *She listened without a word, and her stillness now was like the protest of an invincible disbelief* » (p.317-318))), mais parce qu'aucun des deux même ne peut concevoir les prémisses de l'autre. A Jewel en effet échappe totalement la notion d'un Jim méprisé, tandis qu'à Marlow échappe la motivation même de Jewel :

***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. (Conrad 1900, p.307)***

Pourtant, Jewel aussi, en un sens, se fonde sur un savoir (« *these were the things she knew* » (p.314)). Elle se fonde sur ce qu'elle sait des Blancs qui passent à Patusan : « *I didn't want to die weeping* » dit-elle (p.312) parce que sa mère « *had wept bitterly before she died* » (*Ibid.*) ; elle ne croit pas Jim quand « *he swore he would never leave me* » (p.313) parce que « *other men had sworn the same thing. [...] My father did. [...] Her [Jewel's mother's] father too* » (p.314). Mais ce savoir, de première main, diffère de celui de Marlow en ce qu'il est un savoir général sur les Blancs (d'où l'aspect itératif du Passé pour Jewel) et non sur Jim en particulier. Il est vrai que la description que Marlow donne de la situation de Jim, dont personne ne veut plus ailleurs, tend aussi à la généralisation : « *It was a common fate, and yet it seemed an awful thing to say of any man* » (p.317). Mais il n'en demeure pas moins que la connaissance personnelle sur Jim fait toute la différence, car elle fonde l'aoriste et interdit l'itération.

Or, ce passé aoristique amène aussi une représentation de l'espace radicalement étrangère à celle de Jewel. En effet, Jewel garde aux deux mondes qu'elle devine (celui des Blancs et le sien) une commensurabilité certaine : on passe sans plus de formalité de l'un à l'autre, aller et retour, moyennant seulement une réadaptation minimale. Il n'y a rien d'inconcevable pour elle à ce que Jim reparte. Pour Marlow en revanche, les deux

mondes sont incommensurables et le passage de l'un à l'autre ne peut se faire que dans un sens : le retour est impossible. C'est là une vision « historiciste » de l'espace, en ce sens que le mouvement spatial est alors lui-même orienté, comme le temps, par une nécessité. Si bien que, comme le temps subjectif (tout historicisme est subjectif), l'espace de Jim selon Marlow est une affaire de mémoire : « *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 to oblivion* » (p.323).

Ainsi, ce n'est pas par pur scepticisme pyrrhonien que Marlow ne reconnaît d'existence au monde de Patusan que dans sa mémoire (« *it is only through me that he [Jim] exists for you* » (p.224)), comme il doutait que le monde occidental existât pour Jewel (« *I ask myself whether she were sure that anything else existed. What notions she may have formed of the outside world is to me inconceivable* » (p.307)). C'est par « temporalisation » de l'espace : Marlow ne peut « revenir » de Patusan que s'il n'y entre jamais tout à fait, que s'il « perçoit » ce lieu sans s'y fondre ; et Jewel, qui s'y fond depuis toujours, ne peut même rien percevoir du monde des Blancs.

Certes, on pourrait rapprocher l'attitude de Marlow, qui garde ses distances par crainte de ne plus pouvoir revenir, de l'anti-colonialisme conservateur qui avait coutume de craindre l'absorption de la race blanche par les contrées sauvages (« *all these things that made him master had made him a captive* » (Conrad 1900, p.247) ; « *Jim the leader was a captive in every sense* » (p.262)). Mais dire cela, ce serait ramener la position de Marlow à un discours général, comme celui de Jewel. Or, le passé aoristique de Marlow ne peut s'appliquer qu'à un unique individu, et l'orientation irréversible de l'ouest vers l'Asie, la « captivité » dans un temps qu'on ne remonte jamais, ne sont l'effet que d'un destin particulier.

Les voix de Jewel et de Marlow s'opposent donc comme le pluriel s'opposerait au singulier, le commensurable à l'incommensurabilité, la réversibilité à l'historicisme, l'imparfait au passé simple.

Deux voix données ne sauraient donc être plus discordantes. Et comme Marlow, par son aveu d'impuissance, suivi du récit de son dialogue de sourds avec Jewel, perd cette autorité narrative dont il ne sauve que les jugements péremptoires sur l'ignorance (p.309, *et passim*), la peur (p.309 (« *She feared the unknown* »), *et passim*), voire l'amour de Jewel (dans une envolée anti-proustienne avant la lettre : « *Wherefore this craving for incertitude, this clinging to fear, as if incertitude and fear had been the safeguards of her love* [Proust passera toute *La Prisonnière* (1923) et une bonne partie d'*Albertine disparue* (1925) à affirmer ce que Jewel pressent]. *It was monstrous* » (p.313)), nous sommes en présence d'une polyphonie caractérisée.

## 6.5 Polyphonie sur l' *Übermensch*

C'est que l'enjeu de la discussion va bien au-delà de ce que Marlow en saisit, et Jewel au

fond ne demande ni une garantie (« *an assurance* »), ni une affirmation (« *a statement* »), ni une promesse (« *a promise* »), ni une explication (« *an explanation* »). Ce qu'elle veut « n'a pas de nom » pour le narrateur, parce qu'elle attend une évaluation nietzschéenne de Jim, et que Marlow à son tour « *had not the knowledge – not the skill perhaps* » (p.313) pour lui en fournir une. Nommément, Jewel veut savoir si Jim est un specimen d'*Übermensch*, un « surhomme », un « *overman* » (Conrad 1901b, p.344), ou si elle doit craindre l'éternel retour du même Blanc de passage qui disparaît ensuite : « *Is he better ?* », « *Is he more true ?* », « *More brave* » (Conrad 1900, p.314). Ce que Marlow reprend : « *Why should she fear ? She knew him to be strong, true, wise, brave. He was all that. Certainly. He was more. He was great – invincible* » (*Ibid.*, p.318). Mais ce faisant, il confond le ton philosophique qui sied aux questions sur l'*Übermensch* avec la grandiloquence épique qui ne l'a pas quitté depuis le chapitre 22<sup>259</sup>, ne sachant par ailleurs que répéter à Jewel qu'elle ne doit rien craindre parce qu'aux yeux du monde, Jim est un déchet, une honte, un *Untermensch*, un sous-homme : « *the world did not want him, it had forgotten him, it would not even know him. [...] 'Because he is not good enough', I said, brutally* » (p.318)... ce qui n'est pas très éclairant.

Jewel en effet ne peut bien sûr pas concilier seule, sans autre développement, ces deux qualités d'*Über-* et d'*Untermensch* ! Toute référence à un Jim « sous-homme » ne peut qu'être par elle, d'abord révoqué en doute, puis progressivement qualifié de mensonge : « *'No one', she repeated in a tone of doubt* » (p.317) ; « *her stillness now was like the protest of an invincible unbelief* » (*Ibid.*) ; « *You lie !* » (p.318). Car Marlow n'est pas en mesure d'élaborer et de broder sur les concepts nietzschéens pour éclairer Jewel.

Autrement dit, l'incommunication entre Marlow et Jewel vient de leurs deux interprétations, incompatibles parce que sommaires, de la relation de Jim à l'*Übermensch*. Jewel tient que qui est *par essence* un « *overman* » ne peut pas avoir été moins ailleurs, tandis que Marlow admet que, dans certaines circonstances, un homme puisse se surpasser (comme dans d'autres, bien que « *I only knew he was one of us* » (p.224), il a pu se trouver très au-dessous de lui-même). Mais le narrateur n'est pas en cela plus matérialiste (en pensant que les conditions matérielles déterminent les « qualités ») que Jewel : il garde au fond la conviction que Jim est un individu moyen (« *one of us* »), fautif ou honorable selon les détours du destin (« *his fate* », p.391), mais dont l'*essence* humaine-trop-humaine est indubitable.

Jewel comme Marlow replacent donc les thèses nietzschéennes dans un cadre essentialiste, et ne s'affrontent (mais alors, sans conciliation possible) que sur la Valeur de Jim.

### 6.5.1 L'*Übermensch* nietzschéen & l'émergence.

Or, tous deux ainsi se fourvoient, parce que tous deux ignorent la « fin de la métaphysique » (Vattimo 1985b, p.111)<sup>260</sup> que pourtant Nietzsche a annoncé : tous deux

<sup>259</sup> « *He appeared like a creature not only of another kind but of another essence* » (Conrad 1900, p.229).

<sup>260</sup> « *la fine della metafisica* » (Vattimo 1985a, p.114).

maintiennent une Valeur de référence ( le Code ou la Pureté), à partir de laquelle ils croient pouvoir estimer d'autres valeurs. Ils ignorent encore « la réduction de l'être à la valeur d'échange » (Vattimo 1985b, p.25, qui garde à la valeur d'échange « l'acception rigoureuse » (*Ibid.*)<sup>261</sup> qu'elle a chez Marx), laquelle implique la « dévalorisation des suprêmes valeurs » :

***Pour Nietzsche, seules les suprêmes valeurs (condensées en Dieu comme la plus haute valeur), et non les valeurs tout court, ont disparu. Loin de retirer tout sens à la notion de valeur – comme l'a très bien souligné Heidegger –, tout cela la libère dans sa vertigineuse potentialité : ce n'est que là où il n'y a plus l'instance terminale et « interruptive », bloquante, de la valeur suprême-Dieu que les valeurs peuvent se déployer dans leur véritable nature de convertibilité et de transformabilité/processualité indéfinies (Vattimo 1985b, p.25)<sup>262</sup>.***

Ainsi par exemple une vie s'échange aisément contre une vie (« *At any rate this was a life for a life* » (Conrad 1900, p.386)), dans une loi dérivée de celle du Talion et qui s'imposera à Jim lui-même, après l'affrontement qui tourne mal entre le « *Tuan* » (Jim) et le « *Gentleman* » (Brown)<sup>263</sup>. C'est par ignorance de ce « nihilisme » fondamental que Marlow comme Jewel « mésinterprètent » (*Mißverstehen* : Vattimo 1985b, p.155) l'*Übermensch* : aucune de leurs voix ne domine l'autre, parce qu'en maintenant à Jim une essence, une valeur d'usage, ils révèlent qu'aucun d'eux n'est un nietzschéen accompli.

Un nietzschéen accompli ne poserait pas le problème de cette façon. Pour évaluer Jim, il se demanderait si ce dernier est esprit, chameau, lion ou enfant : « Je vous nomme trois métamorphoses de l'esprit [proclame Zarathoustra] : comment l'esprit se change en chameau, le chameau en lion, et finalement le lion en enfant » (Nietzsche 1883b, p.25)<sup>264</sup>.

Cornelius ne cesse d'attribuer à Jim la qualité la plus « achevée » selon Zarathoustra : celle d'enfant (« *he knows no more than a child* » (Conrad 1900, p.377) ; « *He is like a little child* » (p.378) ; « *A little child* » (p.397)). Ce que confirment à leur façon Marlow et Stein : « 'Yes ; he is young', Stein mused. 'The youngest human being now in existence', I affirmed » (p.219). Chaque personnage bien sûr donne à ce signifiant

<sup>261</sup> « l'accezione rigorosa di valore di scambio. Il nichilismo, così, è la riduzione dell'essere a valore di scambio » (Vattimo 1985a, p.29).

<sup>262</sup> « *Per Nietzsche non sono spariti i valori tout court, ma i valori supremi, riassunti appunto nel valore supremo per eccellenza, Dio. Tutto ciò però, lungi dal togliere senso alla nozione di valore – come ha ben visto Heidegger – la libera nella sua potenzialità vertiginosa : solo là dove non c'è l'istanza terminale e 'interruttiva', bloccante, del valore supremo-Dio, i valori si possono dispiegare nella loro vera natura, che è la convertibilità, e trasformabilità/processualità indefinita* » (Vattimo 1985a, p.29).

<sup>263</sup> Si, dans la formule « *Tuan-tuan dan Puan-puan* », « *tuan* » s'adresse aux messieurs ordinaires, il est à noter que même alors il serait rendu en anglais par « *Ladies and Gentlemen* ». Les valeurs d'échange de « *tuan* » et de « *gentleman* » se rapprochent donc parfois.

<sup>264</sup> « *Drei Verwandlungen nenne ich euch des Geistes : wie der Geist zum Kamele wird, und zum Löwen das Kamel, und zum Kinde zuletzt der Löwe* » (Nietzsche 1883a, p.25).



« enfant » un signifié spécifique. Il reste que Jim est en tout cas en lice pour ce statut zoroastrien.

Peut-être seulement en lice, car au stade où le surprend Brown, Jim pourrait bien n'être guère encore que chameau : « du règne évanoui de Dieu, il a gardé le goût de porter, d'assumer » (Quesnel & Autrand 1994, p.xxiv). Jim en effet assume pleinement la responsabilité de tout incident survenant à Patusan : « *He was ready to answer with his life for any harm* » (Conard 1900, p.392).

Autrement dit, Jim n'en est sans doute encore qu'au début du processus de sa « métamorphose », de sa *Verwandlung* : si une (ré)émergence est envisageable pour lui, elle ne fait encore que s'amorcer. Mais du moins la perspective est-elle offerte de la transformation du chameau en lion puis en enfant.

C'est cette émergence (au moins potentielle) qui échappe à Cornelius, à Jewel et à Marlow.

Cornelius, si on l'entend à la lettre, va trop vite : Jim, déjà enfant, n'a plus de devenir. Si on en entend le sarcasme, c'est pis encore : le statut d'enfant n'est nullement un achèvement pour l'immonde revanchard, c'est une régression.

Jewel, l'essentialiste de la Surhumanité, nie le concept même d'émergence : Jim pour elle ne peut qu'avoir toujours été *Übermensch*.

Et Marlow, l'essentialiste de l'humain-trop-humain, en nie la possibilité : Jim pour lui sera toujours « *one of us* ». En aucun cas il ne *devient* rien à long terme.

Tous ces points de vue fixistes finalement se valent donc, c'est-à-dire qu'ils ne valent rien : la question d'une émergence nietzschéenne n'est pas même posée.

Elle mériterait pourtant de l'être, car la notion d'émergence chez Nietzsche fait effectivement problème : l'idée historiciste de dépassements successifs est justement ce contre quoi sa philosophie s'inscrit. Mais cela n'exclut pas l'émergence individuelle, ni même « sociale », si l'on ne pense pas celle-ci comme un progrès vers une Vérité ou une Valeur fondamentale, mais comme « errance »,

***pour souligner qu'il ne s'agit pas là de penser le non-vrai [= l'erreur], mais de prêter attention au devenir des constructions « fausses » de la métaphysique, de la morale, de la religion et de l'art, comme tissu d'errements qui constituent seuls la richesse ou, plus simplement, l'être de la réalité. (Vattimo 1985b, p.174)<sup>265</sup>.***

Jim, même d'un point de vue nietzschéen, peut donc émerger, c'est-à-dire sortir de sa métaphysique du Code de conduite, en allant à Patusan, non pour expier sa faute (il ne se punit en aucune manière), ni pour la « dépasser », mais pour « vivre l'errance avec une attitude différente » (Vattimo 1985b, p.175)<sup>266</sup> : être chameau et assumer toutes les responsabilités c'est encore être très proche de la métaphysique du Code, mais en l'ayant déjà quittée, car à Patusan aucun « code » d'aucune sorte ne s'impose de l'extérieur. Pas

<sup>265</sup> « *per sottolineare che non si tratta di pensare il non-vero, ma di guardare al divenire delle costruzioni 'false' della metafisica, della morale, della religione, dell'arte – tutto quel tessuto di erramenti che soli costituiscono la ricchezza o, più semplicemente, l'essere della realtà* » (Vattimo 1985a, p.177).

<sup>266</sup> « *vivere l'erranza con un atteggiamento diverso* » (Vattimo 1985a, p.179).

plus que James Brooke, il n'impose de « nouveaux paradigmes » par « l'effet de coups de force (une révolution, la prise du pouvoir [comme] un envahisseur, etc.) » : il suit plutôt **le modèle esthétique des transformations historiques : car l'émergence d'un paradigme exige bien plus que son imposition de l'extérieur et par un coup de force ; cela réclame en fait un système complexe de persuasion, de participations actives, d'interprétations et de ripostes, qui ne sont jamais exclusivement ou principalement des effets de force et de violence, mais comportent une assimilation de type esthétique, herméneutique ou rhétorique. (Vattimo 1985b, p.97)**<sup>267</sup>

Si bien que la question de l'avenir de Jim, de sa ré-émergence potentielle à Patusan, se pose de bout en bout en termes nietzschéens, d'une façon cohérente et suffisamment forte pour permettre à une polyphonie authentique (pour l'instant observée entre Marlow et Jewel au chapitre 33, mais la voix de Stein mérite aussi qu'on l'écoute) de se faire entendre sur ce point, alors même que le statut narratif de Marlow la compromettait dangereusement.

### 6.5.2 1899, Nietzsche, Conrad & *Lord Jim*

---

Ce Conrad entrant en « relation dialogique » avec Nietzsche est cependant suffisamment inattendu pour que l'on s'interroge : que s'est-il passé à l'époque de la rédaction de *Lord Jim* qui a pu ainsi ranimer pour son auteur le débat sur l'*Übermensch* ?

En fait, il n'est pas interdit de penser que l'actualité d'un tel débat est la raison d'être même du développement de la deuxième section du roman, à partir de la nouvelle initiale *Tuan Jim : A Sketch*.

Certes, cette seconde partie apparaît en germe très tôt dans la genèse du texte : le titre initial montre assez que Jim se refaisait un titre de *Lord* dans un contexte malais (*Tuan*), déjà en 1898. Et bien que Conrad affirme en 1917 que « *the truth of the matter is, that my first thought was of a short story concerned only with the pilgrim ship episode ; nothing more* » (Conrad 1917e, p.xxxi), cette première idée en tout cas débouche très tôt sur ce qui n'est peut-être encore qu'un point d'orgue, mais qui, en affectant le titre même, se fait insistant.

Car c'est sur les premières pages du manuscrit, et non sur les dernières, que s'inscrit la trame de ce qui deviendra une moitié de roman :

***Afterwards when his [...] [.....] perception of the intolerable drove him away from the haunt of white men, the Malays of the village where he [has fancied himself free from the intolerable] without exercising his perceptive faculty added [called] him Tuan Jim – as one might Lord Jim. (Verso de la page 14, page***

<sup>267</sup> « Anche se si volesse pensare l'imporsi di nuovi paradigmi come effetto di eventi di forza, per esempio una rivoluzione, la presa del potere da parte di un invasore ecc., [non si potrebbe non fare i conti, alla fine, con] il modello 'estetico' delle trasformazioni storiche : giacché il sorgere di un paradigma esige ben più che una imposizione di esso dall'esterno e mediante la forza ; richiede infatti un complesso sistema di persuasioni, di partecipazioni attive, di interpretazioni e risposte che non sono mai esclusivamente o principalmente effetti di forza e di violenza, ma comportano una assimilazione di tipo estetico, ermeneutico o retorico » (Vattimo 1985a, p.100).

**initiale du manuscrit dans l'album utilisé comme cahier en 1898. Reproduit in Janta 1960, p.283. Les mots ou les lignes entre crochets droits ont été biffés par Conrad.)**

Cependant, c'est aller trop vite en besogne que d'affirmer : « *As indicated by the addition of the word Tuan to the first version of the title Jim : A Sketch, that 'first thought' was immediately expanded into a much broader concept, the full scope of Lord Jim* » (Janta 1960, p.281). Car l'idée, deux fois inscrite dans ce court extrait du manuscrit, que Jim s'est réfugié dans un village malais pour « fuir l'intolérable », n'est qu'un résumé très partiel de ce qui décidera Jim à se rendre à Patusan. En partant, Jim bien sûr « *left his earthly failings behind him and that sort of reputation he had* », mais aussi « *there was a totally new set of conditions for his imaginative faculty to work upon* » (Conrad 1900, p.218). De même, rien n'indique que l'appellation « *Tuan Jim* » soit pensée en 1898 comme le résultat du « *remarkable way [Jim] got hold of the[se new conditions]* » (*Ibid.*) : les Kurtz de toute sorte se font appeler « *Bwana* » en Afrique, sans pour autant mériter ces marques de respect. A tout le moins serait-il hâtif, sur ces quelques lignes uniquement, de faire de *Lord Jim* une œuvre sans genèse, sortie toute armée du crâne de son auteur.

Car par ailleurs, la correspondance de Conrad indique une progression autrement plus chaotique. Le 28 mai (ou le 4 juin ?) 1898, Conrad prévoyait : « *I think Jim (20.000)* » (Conrad 1898d, p.62) ; mais le 6 juillet 1899, il annonce : « *I trust the end of the month will come together with the end of the story. [...] The story will be fully 40000 words* » (Conrad 1899c, p.184). En dépit des retards, il garde un certain optimisme jusqu'au 22 août (« *I am going straight ahead with Jim and am rather pleased with him so far* » (Conrad 1899d, p.192)), pour s'essouffler le 2 septembre (« *Jim will be finished end this month* », mais « *I am unutterably weary of thinking, of writing, of seeing of feeling of living [...] I plod without much faith. It[']s money. That[']s all* ») parce que « *I think I am too late in writing. The days dropped by so fast, so fast !* » (Conrad 1899e, p.197)... ce qui ne remet rien encore vraiment en question. C'est le 12 octobre que le signe avant-coureur d'une crise apparaît : « *Oh ! dear Ted – it is a fool's business to write fiction for a living. It is indeed. [...] A strange state, a trying experience, a kind of fiery trial of untruthfulness. And one goes through it with an exaltation as false as all the rest of it. One goes through it – and there's nothing to show at the end. Nothing ! Nothing ! Nothing !* » (Conrad 1899f, p.205). Et le 26 octobre, rien ne va plus : « *Ah my dear fellow. If you knew how ambitious I am, how my ambition checks my pen at every turn. Doubts assail me from every side. The doubt of form – the doubt of tendency – a mistrust of my own conceptions – and scruples of the moral order* » (Conrad 1899h, p.212). Certes, le 8 novembre encore, Conrad pouvait écrire : « *the March issue will see the end of the story – and of the Vol :* » (Conrad 1899i, p.217), comme s'il songeait encore à *Jim* sous forme de nouvelle, et confirmer le 25 novembre : « *The story will be finished of course this year. I trust they will give me as much space as possible in the Jan. Febr. & Mch numbers* » (Conrad 1899j, p.223). Mais c'était à son éditeur William Blackwood, ou au conseiller littéraire de celui-ci, David Meldrum, qu'il s'adressait, avec tout ce que cela peut impliquer de ton faussement rassurant pour ceux qui tiennent les cordons de la bourse.Or, le 26 décembre 1899, Conrad laisse enfin entrevoir que l'idée d'un roman complet l'a au moins effleuré, en déplorant que « *Lord Jim would have hardly the leng[th] and certainly has not the*

*sub[s]tance to stand alone* » (Conrad 1899k, p.231).

Il est clair, à la lecture des extraits ci-dessus, qu'on ne peut pas dater chez l'écrivain un revirement du jour au lendemain ; mais il est non moins clair qu'aux alentours d'octobre 1899 les retards dus à la lenteur d'écriture s'aggravent de ceux qu'impose une remise en question par « ambition » renouvelée sur la portée de *Lord Jim*.

Or, non seulement le 8 juillet 1899 paraît (et Conrad lit), dans *Outlook*, l'article d'Edward Garnett sur Nietzsche, mais le 6 octobre Joseph Conrad reçoit de Ford Madox Hueffer les premiers chapitres des *Inheritors* (ce qui indique que le travail sur ce roman co-écrit avait commencé vers l'époque où *Jim* s'enlisait), ces *Inheritors* à propos desquels Conrad écrira à F. M. Hueffer en juillet 1901 : « *The other hare it seems is to be a philosophical hare. That's what Niet[z]sche's phil<sup>phy</sup> leads to – here's your overman – I said* » (Conrad 1901b, p.344), faisant allusion à l'article du *Daily Chronicle* du 11 juillet qui rapprochait les « *Fourth Dimensionists* » de l'*Übermensch*, comme le rappellent Frederick Karl & Laurence Davies dans leur note 4 au passage cité.

C'est dire que les questions soulevées par la philosophie nietzschéenne, et en particulier celle de l'*Übermensch*, ne cessent de croître en importance dans l'esprit de Conrad justement pendant la période où *Lord Jim* se cherche un second souffle.

Il a donc fort bien pu aborder son projet sur *Tuan Jim : A Sketch* en 1898 en n'ayant en vue que la ligne tragique d'un revers de fortune sur le *Patna* affectant un marin qui n'est pourtant pas un « *complete rogue* », et ne réviser à la hausse ses « ambitions » sur l'épisode final, situé dès lors à Patusan, qu'en mûrissant l'apport nietzschéen que le dernier semestre 1899 lui remet en mémoire. D'où le chapitre 33, et les nombreux passages où apparaît cette thématique.

### 6.5.3 *Lord Jim* II investi par l'*Übermensch*

C'est qu'en effet, la question éclate entre Marlow et Jewel sur la possibilité pour Jim d'être un « *overman* » nietzschéen, mais le texte ne s'en tient pas là : la voix de Marlow ne peut que s'assourdir ensuite parce qu'il n'a rien de plus à dire sur cette question, mais déjà elle baissait d'un ton (« *made me lower my voice* » (Conrad 1900, p.216)) au chapitre 20, c'est-à-dire avant Patusan.

La question de l'*Übermensch* en effet commence à se profiler dès le chapitre 18, bien qu'elle ne puisse encore révéler toute son étendue.

Ainsi, quand Egström, le « *Scandinavian* » (Conrad 1900, p.191), fait l'éloge de Jim qui vient de démissionner parce que le Captain O'Brien a rappelé de l'abandon du *Patna* que « *it's a disgrace to human natur'* » (p.193), il rapporte surtout combien son « *water-clerk* » impressionnait les skippers, leur apparaissant « *more like a demon than a man* » (p.194). Déjà donc, sur un mode allusif accentué par le clin d'œil programmatique du « *'Good-bye', he says, nodding at me like a lord* » (p.195), se posait le problème du classement de Jim parmi les hommes.

De même, Schomberg, the « *Alsatian* » (p.198), ne se contente pas de dire de Jim qu'il est « *the nicest fellow you could meet* » ; il se croit tenu de conclure sur une note elle

aussi taxinomique : « *quite superior* » (*Ibid.*).

A l'inverse, quand Siegmund Yucker, « *native of Switzerland* » (p.198), juge Jim comme quelqu'un « *of great gabasidy* », on est très en-deçà des vertus humaines, puisque l'affirmation sonne comme si « *it had been a mere question of cubic contents* » (*Ibid.*).

Mais voici que Stein, « *born in Bavaria* » (p.205), fait son entrée. Ce n'est pas un hasard si « *entomology was his special study* » (p.203) : voilà pour Marlow un interlocuteur versé dans la taxinomie et les classements les plus subtils (« *classing and arranging specimens [...], writing up a descriptive catalogue of his treasures* », p.207), ce qui en fait « *an eminently suitable person to receive my confidences about Jim's difficulties* » (p.203), un sage jadis héroïque en mesure de jauger Jim à sa juste mesure.

Et de fait, Stein sait trop que rien dans la Nature n'est tranché (« *And so fragile ! And so strong ! And so exact ! This is Nature – the balance of colossal forces* » (p.208)) pour ne pas émettre sur Jim un jugement nuancé. Car qui peut saisir « *this masterpiece of Nature* » qu'est un papillon, n'est plus en peine de comprendre l'homme : « *Man is amazing, but he is not a masterpiece* » (p.208).

Or, c'est bien sur le terrain entomologique que Marlow place d'emblée sa description de Jim :

***'I came here to describe a specimen. . . . 'Butterfly?' he asked, with an unbelieving and humorous eagerness. 'Nothing so perfect', I answered, feeling suddenly dispirited with all sorts of doubts. 'A man!' 'Ach so!' he murmured. (p.211-212)***

Après un bref résumé par Marlow de la situation de Jim, le verdict de Stein tombe donc, bien entendu sous la forme de l'attribution d'une place précise dans la nomenclature des groupes et sous-branches du genre humain : « *he is romantic* » (p.212).

C'est dire que trois chapitres avant le vrai début de *Lord Jim* II commence sous forme encore embryonnaire l'interrogation essentielle sur le sens à donner pour Jim à son déracinement imposé par la mésaventure du *Patna* et à son avenir dans l'humanité<sup>268</sup> : l'articulation des deux parties du roman n'est donc pas si rigide qu'il semblait.

Mais surtout, la problématique se recentre. Non seulement on cesse de tourner, de Scandinavie en Alsace et en Suisse, autour de l'Allemagne, et l'on rejoint avec Stein, né en Bavière, la patrie (sinon le *Land*) de Nietzsche ; mais la terminologie même se met en accord avec celle du philosophe saxon.

<sup>268</sup> Questions au centre de l'expressionnisme poétique allemand comme le révèle le recueil publié par Kurt Pinthus en 1919, *Menschheitsdämmerung*, ou « crépuscule de l'humanité », mais qui « contient de nombreux textes dans lesquels circule [...] le souffle d'une aurore [...]. Le cri qui parvient à résonner, précisément parce que le déracinement de la modernité produit l'effondrement du caractère défini des formes, n'est pas seulement le cri de douleur d'une 'vie mutilée' [...] ; c'est aussi l'expression du 'spirituel', qui s'ouvre un chemin au milieu des formes en ruine » (Vattimo 1985b, p.40). « *[La classica raccolta di poesia espressionista pubblicata da Kurt Pinthus nel 1919 si intitolava Menschheitsdämmerung [sic], crepuscolo dell'umanità, ma contiene numerosi testi in cui circola un'aria che è quella di un'aurora] piuttosto che d'un tramonto. [...] L'urlo che riesce a risuonare proprio perché lo sradicamento della modernità ha fatto crollare le definitezze delle forme non è solo grido di dolore di una 'vita offesa' [...] ; è anche espressione dello 'spirituale' che si fa strada attraverso le rovine delle forme* » (Vattimo 1985a, p.44-45).

Tout d'abord, juste après son diagnostic sur le « romantisme » de Jim, Stein parle comme lors d'une « *medical consultation* » : « *There is only one remedy ! One thing alone can us from being ourselves cure !* » (Conrad 1900, p.212). Or, cela fait écho à la notion nietzschéenne de « convalescence » (*Verwindung*) développée dans sa « philosophie du matin » : il s'agit de « se remettre » (*verwinden*) des errances méta-physiques pour vivre pleinement, « *to live* » (Conrad 1900, p.212) ; « 'Ja ! ja !' [...] 'How to be ! Ach ! How to be' » (p.213).

***C'est en ce sens qu'il faut comprendre ces allusions [de Nietzsche] extrêmement fréquentes à la santé, à la convalescence, qui, parcourant les écrits de cette période [ouverte par Humain, trop humain], sont aussi liées à des questions biographiques. Nous sommes toujours face à l'effort de penser la sortie hors de la métaphysique dans une forme qui ne soit pas liée au dépassement critique, comme c'était encore le cas pour la seconde Inactuelle ; depuis la radicalisation de l'analyse chimique, nous savons qu'il ne peut s'agir ici de recourir à des valeurs 'suprahistoriques' : mais de vivre à fond l'expérience de la nécessité de l'erreur, en s'élevant, ne serait-ce que l'espace d'un instant, au-dessus du processus ; ou encore, de vivre l'errance avec une attitude différente. Et surtout, nous savons que le contenu de la pensée du matin n'est rien d'autre que l'errance même de la métaphysique, envisagée simplement de ce point de vue différent qui caractérise 'l'homme de bon tempérament'. (Vattimo 1985b, p.175)***<sup>269</sup>

Or, deux écueils attendent l'homme « de bon tempérament ». Il doit « se remettre » « d'une façon qui ne soit ni la pure acceptation de ses erreurs ni leur critique outrepassante qui ne ferait finalement que les perpétuer » (Vattimo 1985b, p.176)<sup>270</sup>. Il doit donc « se résigne[r] comme] à une perte ou à une douleur » (Vattimo 1985b, p.177)<sup>271</sup> : « *To the destructive element submit yourself* » ; « *In the destructive element immerse* » (Conrad 1900, p.214). Mais il doit aussi vivre son errance « comme une chance, comme la possibilité d'un changement » (Vattimo 1985b, p.177)<sup>272</sup> : « *with the exertion of your hands and feet in the water make the deep, deep sea keep you up* » (Conrad 1900, p.214) ; « *To follow the dream, and again to follow the dream – and so – ewig/always – usque ad finem* » (pp.215 & 334) ; « *And do you know how many*

<sup>269</sup> « *Lo stesso senso hanno le allusioni, assai frequenti anche per ragioni biografiche, alla salute, alla convalescenza, che riempiono le pagine degli scritti di questo stesso periodo. Siamo ancora una volta di fronte a uno sforzo di pensare l'uscita dalla metafisica in una forma non legata al superamento critico, come nella seconda inattuale ; ma qui, in conseguenza della radicalizzazione dell'analisi chimica, sappiamo che non si tratta di ricorrere a valori 'soprastorici', ma di vivere fino in fondo l'esperienza della necessità dell'errore, di innalzarsi per un istante al di sopra del processo ; ossia, di vivere l'erranza con un atteggiamento diverso. Soprattutto, sappiamo che il contenuto del pensiero del mattino non è null'altro che la stessa erranza della metafisica, solo vista da un punto di vista diverso, quello dell'uomo di 'buon temperamento' » (Vattimo 1985a, p.178-179).*

<sup>270</sup> « *in un modo che non sia né la pura accettazione dei suoi errori né la critica oltrepassante che in realtà li prosegue* » (Vattimo 1985a, p.179).

<sup>271</sup> « *si verwindet anche una perdita, un dolore* » (Vattimo 1985a, p.180).

<sup>272</sup> « *come una chance, come la possibilità di un cambiamento* » (Vattimo 1985a, p.181).

*opportunities I let escape ; how many dreams I had lost that had come my way ? »* (p.217).

Ainsi, bien que Marlow ironise parfois (« *Perhaps he is [romantic], I admitted with a slight laugh, whose unexpectedly loud reverberation made me lower my voice directly ; but I am sure you are* » (p.216)), tentant tant bien que mal de garder une voix dominante dans l'épisode, c'est Stein qui enseigne la philosophie nietzschéenne au narrateur et qui trouve l'application pratique pour Jim de sa magistrale analyse. C'est la voix de Stein qui domine philosophiquement, tandis que celle de Marlow s'efforce encore de dominer narrativement. Ces points marqués dans des jeux différents placent néanmoins les deux interlocuteurs à égalité, amorçant la polyphonie que le choc philosophique entre Marlow et Jewel prolongera.

Les chapitres 20 à 27, puis 33, instaurent donc une double polyphonie (entre Marlow et Stein ; entre Marlow et Jewel), qui culmine au chapitre 37 où les trois personnages se trouvent réunis, et où Marlow ne maîtrise plus rien que sa plume.

En effet, bien que ce dernier transcrive la conversation pour l'édification du « *privileged man* », il ne cesse tout au long de se plaindre de n'y rien entendre (« *No doubt, I said, exasperated at being in the dark* » (Conrad 1900, p.347)), ou de n'en pouvoir mais (« *You felt that nothing you could say would reach the seat of the still and benumbing pain* » (p.348)), si bien qu'il est conscient du peu de résonance de sa voix : « *my own voice seemed to me muffled, lost in an irresponsible deaf immensity* » (p.350). Ce n'est plus là la voix dominante du Marlow autoritaire de *Lord Jim I* !

Mais la voix de Stein n'est guère plus sonore. Certes, il confirme le statut d'*Übermensch* de Jim (« *No ! no ! Not false ! True ! true ! true !* » (p.350)), mais cela n'a aucun effet sur Jewel (« *You don't understand. Ach ! Why you do not understand ?* » (*ibid.*)), et ne fait qu'irriter Marlow : « *Terrible, he said to me. 'Some day she shall understand'. 'Will you explain ?' I asked, looking hard at him* » (*ibid.*). Le même mot prononcé par Stein, « terrible » (*Schrecklich*), avait déjà manqué son effet peu auparavant : « *He [Stein] seemed to be appealing to me, but her youth, the length of the days suspended over her head, appealed to me more* » (*ibid.*). Stein prêche désormais dans le désert.

Quant à Jewel, son opinion est faite : Jim a refusé de se défendre après le fiasco de la grâce accordée à Brown ; elle considère donc qu'il l'a quittée volontairement pour l'au-delà : « *He has left me* » (p.348). Aucune voix ne l'atteint, mais sa voix n'atteint personne non plus, Stein comme Marlow concluant qu'elle ne comprend rien, et n'insistant guère : le « *You don't understand* » de Stein était anticipé par l'observation silencieuse de la part de Marlow d'une Jewel « *giving up the incomprehensible* » (p.348).

Ainsi, la discordance des voix atteint ici son comble et rend les trois personnages présents si sourds les uns aux autres que toute tentative de domination (par statut narratif, par compétence philosophique ou par deuil inconsolable) est d'avance vouée à l'échec. La polyphonie se radicalise presque en cacophonie.

#### 6.5.4 Jim *Übermensch* potentiel quand même

Pas tout à fait cependant. Jewel une fois laissée à son veuvage, les points de vue de Marlow et de Stein sur la fin de Jim, s'ils ne se rejoignent pas, cessent d'être mutuellement insaisissables. Marlow n'avait pas tort, si l'on s'en tient à la surface des faits, de persister à attribuer à la Faute de Jim une importance décisive ; tandis qu'à Stein, les événements examinés à la loupe donnent raison de considérer le Tuan comme un cas d'*Übermensch* potentiel : la polyphonie, quand elle se réduit à ces deux voix, reprend des couleurs musicales.

Ainsi, Marlow n'a pas tort, mais sa voix ne domine pas pour autant : il tient la fin de l'histoire « *mainly from Brown, in Brown's own words* » (Conrad 1900, p.370), ce qui atténue sa position de narrateur tout-puissant ; mais surtout, son point de vue ne se défend que dans une lecture instantanée, sans perspective, du face à face entre Jim et Brown qui s'étend sur les chapitres 41 et 42.

Tout le mouvement de ce duel verbal en effet consiste à assimiler progressivement Jim à Brown.

Bien sûr, l'opposition est radicale au début : « *Brown hated Jim at first sight* » (Conrad 1900, p.380), parce qu'il comprend que Jim et lui « *[are] standing on the opposite poles of that conception of life which includes all mankind* » (p.381). Mais au fur et à mesure que Brown raconte son histoire, des points communs entre son passé et celui de Jim frappent de plus en plus ce dernier. Cela commence par cet aveu de Brown : « *I was afraid once in my life* » (p.383), et cela culmine par sa justification du meurtre d'un natif de Patusan : « *when 'it came to saving one's life in the dark, one didn't care who else went – three, thirty, three hundred people'* » (p.386). Certes, Brown ne compte pas jusqu'à 800, jusqu'aux huit cents pèlerins abandonnés sur le *Patna*, parce qu'il ignore que son vis-à-vis les a sacrifiés pour sauver sa propre vie, mais cela ne peut manquer de faire mouche dans l'esprit de Jim : « *it was as if a demon had been whispering advice in his ear. 'I made him wince', boasted Brown to me* » (p.387). Si bien que désormais « *there ran through the rough talk a vein of subtle reference to their common blood, an assumption of common experience ; a sickening suggestion of common guilt, of secret knowledge that was like a bond of their minds and of their hearts* » (*Ibid.*). Marlow, le sachant, ne peut qu'interpréter comme liées par un enchaînement de cause à effet la honte ressurgie dont Brown observe les « signes » sans les comprendre (« *He [Jim] just stood there with nothing to say, and looking as black as thunder – not at me – on the ground* » (p.387)), et la clémence de Jim à son égard (« *There's no doubt his mind was made up that Brown should have his way clear back to sea* » (p.391)). Et ainsi conclut-il qu'il y a pour Jim un « destin » qui le pousse (« *His fate, revolted, was forcing his hand* » (*Ibid.*)) à commettre une seconde faute (laisser partir Brown au lieu de le réduire à merci) parce qu'il en a jadis commis une première (le saut hors du *Patna*).

A ne lire que ces deux chapitres, on ne peut prendre Marlow vraiment en défaut : tout lecteur sait aussi que Brown frappe trop juste sans le savoir, tout lecteur voit aussi que la tête baissée de Jim révèle qu'il accuse le coup, tout lecteur peut se laisser aller à attribuer la clémence de Jim à sa « fraternité » (au sens de « Frère de la côte ») avec Brown. Rien ne donne radicalement tort à celui qui maîtrise toujours la narration : sa voix, qui assure que Jim échoue, pèse indubitablement.



Mais un lecteur qui prendrait du recul ne manquerait pas non plus de reconnaître à Stein une certaine clairvoyance. Un tel lecteur se souviendrait en effet que Brown n'est pas le premier que Jim « gracie » aussi généreusement ! Tunku Allang également, au chapitre 28, craint d'abord pour sa vie après la victoire de Jim et de Dain Waris sur le camp retranché de Sherif Ali : « *After Sherif Ali his turn would come, and who could resist an attack led by such a devil ?* » (Conrad 1900, p.273). Mais Jim en décide autrement, « *and indeed he [Allang] owed his life and such authority as he still possessed at the time of my visit to Jim's idea of what is fair alone* » (*Ibid.*). De même, l'immonde Cornelius, au chapitre 29, aurait bien mérité les foudres de Jim. Mais là encore, Jim le laisse libre, et Marlow s'en étonne : « *That he seemed free of the place demonstrated Jim's absurd carelessness or else his infinite disdain, for Cornelius had played a very dubious part (to say the least of it) in a certain episode which might have ended fatally for Jim* » (p.285). Or, ni Allang, ni Cornelius, n'ont gagné la clémence de Jim par un quelconque chantage sur son passé, ni même par un effleurement involontaire du point sensible : à la différence de Brown, aucun d'eux n'a jamais mentionné de vie qu'on sauve au mépris de trois cents autres, ou de peur irrésistible qu'on pût avoir ! Pourquoi la clémence envers Brown aurait-elle besoin d'une telle cause, quand Allang et Cornelius en ont bénéficié sans motif ? On peut aussi bien admettre que les trois acquittements sont l'effet du « bon tempérament » de Jim, c'est-à-dire de son statut d'*Übermensch* administrant la justice (« *fair* ») et se montrant supérieur (« *infinite disdain* »), tout comme il cherche à éviter un affrontement « *ending perhaps in collision and bloodshed* » (p.394), ne se faisant en cela que l'écho des préoccupations villageoises : « *It would be a good thing if they went away* » (p.390).

C'est donc un grave contresens que de dire :

***En livrant à Brown « sa » rivière, Jim a renouvelé le pacte avec la bassesse dont l'épisode du Patna lui avait révélé l'existence à blanc. Par le biais de la compassion, Brown l'a ramené dans la communauté du cynisme et de la peur. Cette rechute prouve que, depuis son arrivée à Patusan, Jim campe dans l'entre-deux. Entre deux races, entre deux peuples, entre deux cultures, travaillé par le besoin d'être reconnu des deux côtés. (Rozenberg 1997, p.106)***

Car la clémence systématique n'est pas plus un « pacte avec la bassesse » de Brown qu'elle ne l'était avec celle d'Allang ou de Cornelius : on ne gracie au contraire qu'en étant très au-dessus du ressentiment, du désir de vengeance ou de la peur des révélations compromettantes. Et comment la « compassion » (même dans son acception laïque) ramènerait-elle « dans la communauté du cynisme et de la peur » ? L'oxymoron « compassion/cynisme » demande à tout le moins une explication ! Enfin, le désir de double reconnaissance supposerait que Jim ne libère Brown que pour s'en faire respecter (et non plus par crainte, cynisme ou compassion)... Ainsi, à trop prendre les thèses de Marlow à la lettre (« rechute »), on finit par se contredire de ligne en ligne : l'idée initiale, telle qu'elle apparaît chez Daniel R. Schwarz (« *Once Jim recognises a mirror image in Gentleman Brown, the social fabric that he has woven on Patusan collapses [sic]* » (Schwarz 1980, p.82)) est déjà fautive dans son raccourci saisissant ; copiée sans guillemets et poussée à son extrême, elle devient délirante.

Du reste, au coup d'œil en amont qui replace Brown parmi ses co-acquittés Allang et

Cornelius, peut se joindre une lecture des chapitres 43 et suivants, qui montrent un Jim parant à toute surprise, en s'assurant que « *inland on the outskirts of town* » « *small parties of men kept guard in the fields* » (Conrad 1900, p.395), en utilisant les palissades disponibles (« *The stockade commanded the mouth of the creek, and Jim meant to remain there till Brown had passed below* » (*Ibid.*)), et en plaçant « *Dain Waris's armed party down the river* » (p.397), bref, en gardant « *every armed man from one end of Patusan to the other [...] on the alert* » (p.398). Quel stratège aurait fait plus ? Où est la « faute » commise par Jim ? Où est cet « embryon de traître à jamais suspendu dans le cri de sa médiocre horreur » dont parle, dans un style discutable, M. Paul Rozenberg (1997, p.107) ?

Il n'y a en réalité de faute que par ignorance du fait que « *there was another way out of the river* » (p.397). Mais même ceux qui connaissaient cet autre chemin ne s'en sont pas inquiété : « *Nobody even dreamed that the white men could have any knowledge of the narrow channel at the back of the island* » (p.403). Jim ne fut donc pas le seul à négliger ce détail et à surestimer la probité de Cornelius : Dain Waris et tous les habitants de Patusan ont commis la même erreur. Le blâme, s'il pèse sur Jim seul et s'il suggère que le saut du *Patna* a quelque chose à voir avec tout ce gâchis, est plus qu'injuste : c'est un acte de mauvaise foi. C'est parler comme le Williams de *Henry V* : « *the King himself hath a heavy reckoning to make, when all those legs, and arms, and heads, chopped off in a battle, shall join together at the latter day* ». Or, ce verdict n'est pas acceptable : « *the King is not bound to answer the particular endings of his soldiers [...] for [he] purpose[s] not their death, when they purpose their services* », se défend Henry... qui ainsi convainc Williams : « *'Tis certain, every man that dies ill, the ill upon his own head, the King is not to answer it* » (Shakespeare 1600, IV, 1).

Mais alors, si Jim n'est coupable d'aucune négligence tactique ni d'aucune indulgence complice, son sacrifice final à la peine de Doramin, son « *unflinching glance* » (p.416) après le coup de feu du chef bugis, est tout simplement grandiose<sup>273</sup> ! Il a marché vers son idéal d'un pas digne de tout *Übermensch*, et Stein a eu raison de bout en bout ! Marlow aura beau réduire la portée du geste à un « *exalted egoism* » (p.416), son « *he is one of us* » (*Ibid.*) sonne soudain, non plus comme une absolution, mais comme une vantardise : *one of us*, ce surhomme ? Nous prendrions-nous pour des « *overmen* », nous aussi ?

Le plus clair, c'est donc qu'entre les voix de Stein et de Marlow, le lecteur a le choix. Il discréditera l'un pour « romantisme » (Stein) ou l'autre pour sécheresse intellectuelle (Marlow), mais le texte ne lui impose pas ses sympathies. Libre à lui de croire à une émergence définitive (et superbe) de Jim, ou à un sursaut seulement temporaire et destiné à l'échec : comme les personnages, le lecteur est laissé à ses propres interprétations, non pas de signes disséminés (la sémiotique est de peu de secours ici), mais de la *fabula* même, de ce monde (possible) qu'il a visité en 200 pages,

<sup>273</sup> « *Agnus Dei ?* » se demande Paul Rozenberg à propos de « *He came ! [...] He hath taken it upon his own head* » (Conrad 1900, p.415). « Conrad ne se prive pas des grandes orgues de la symbolique chrétienne. Mais si Lord Jim est Notre-Seigneur, cela ne va pas sans ironie » (Rozenberg 1997, p.96). Soit : le « pardon » refusé par Jewel cadre mal avec la figure christique. En revanche, rien n'indique d'ironie sur l'*Übermensch* nietzschéen.

interprétations qui relèvent donc de l'herméneutique.

## 6.6 Herméneutique, de Schleiermacher à Gadamer

Car les voix de Stein, de Marlow et de Jewel au fond ne font que s'exprimer à propos du discours et du monde possible de Jim. Jewel fut peut-être témoin de la prise du camp de Sherif Ali, mais les deux autres commentateurs n'ont rien vu, ni du *Patna*, ni des affrontements à Patusan. Il ne s'agit donc pour eux que de produire des « discours autour de discours » (Rorty, cité in Vattimo 1985b, p.154). C'est là la définition même de l'herméneutique, pour peu que l'on reconnaisse ces discours comme « pour le moment incommensurables » (*Ibid.*)<sup>274</sup> : au lieu de fournir une analyse ou une traduction du discours de l'autre, l'herméneute s'efforce de se l'approprier, de « faire la connaissance de quelqu'un » (Vattimo 1985b, p.154<sup>275</sup>).

Il est vrai qu'on peut au contraire estimer que tous les discours sont « commensurables et traduisibles entre eux » (Vattimo 1985b, p.154<sup>276</sup>). Mais ce serait la position de l'épistémologue, selon Richard Rorty, et non plus de l'herméneute.

### 6.6.1 Deux herméneutes, une épistémologue

Or, à y regarder de près, ces nuances entre herméneutique et épistémologie sont lisibles dans *Lord Jim* II. Jewel, qui en sa qualité de témoin d'une partie de l'histoire de Jim tient déjà une place à part, est aussi celle qui traduit le plus les discours des autres dans son langage propre. Non seulement, si elle maîtrise assez l'anglais (« *she had learned a good bit of English from Jim* » (Conrad 1900, p.283)), elle le parle comme le langage d'un autre (« *she spoke it most amusingly, with his [Jim's] own clipping, boyish intonation* » (*Ibid.*)) et ne le fait donc pas tout à fait sien, ne se l'approprie pas (quand elle écoute « *our talk, her big clear eyes would remain fastened on our lips, as though each pronounced word had a visible shape* » (*Ibid.*)), mais elle donne de la mort de Jim une version que nul autre ne partage. En effet, alors que Jim et Marlow ne pensaient qu'à un éloignement géographique quand ils juraient à Jewel que jamais son Tuan ne repartirait vers « *the world beyond the forests* » (p.318), elle en veut à Jim de s'être sacrifié et ne retient de cette apothéose tragique que ce qu'elle peut en codifier : « *He has left me* » (p.348). Ce n'est même pas là « l'interprétant » peircéen d'un signe premier, c'est une réduction marquée de toute une *fabula* à un schéma, un « langage-base » (Vattimo 1985b, p.154) supposé être « le reflet des faits » (*Ibid.*, p.155)<sup>277</sup> : Jewel est épistémologue, nullement

<sup>274</sup> « *discorso intorno a discorsi per ora incommensurabili* » (Vattimo 1985a, p.157).

<sup>275</sup> « *L'ermeneutica è un po' come il far conoscenza con una persona* » (Vattimo 1985a, p.157).

<sup>276</sup> « *l'epistemologia si fonda sul presupposto che tutti i discorsi siano fra loro commensurabili e traducibili* » (Vattimo 1985a, p.157).

herméneute.

Heureusement Marlow, en revanche, s'efforce-t-il de « faire la connaissance » de Jim. Il utilise certes ses propres « interprétants », il filtre certes les discours de Jim au tamis de la Faute qu'il sait avoir été commise sur le *Patna*, mais du moins interprétants peircéens et tamis lui viennent-ils de son interlocuteur même. Ce que Marlow introduit de sa seule initiative propre est la notion de « destin » (« *his fate* » (Conrad 1900, p.391), « *the fatal destiny* » (p.410)), mais cela en fait un herméneute seulement un peu rigide, trop avide de cohérence et d'unité dans le discours de l'autre, nullement un épistémologue. Il est comme à l'aube de sa discipline, quand, « d'un point de vue historique, [...] la théorie herméneutique s'est caractérisée comme discipline spécifique de la culture européenne au moment même où la rupture de l'unité catholique de l'Europe [...] a pris des proportions décisives, tant au niveau de la société que de la culture (un processus parallèle et conjoint touchant le rapport à la tradition classique) » (Vattimo 1985b, p.155<sup>278</sup>) : Marlow est un herméneute de style Renaissance, un de ceux qui reconnaîtraient la *Miβverstehen* de Schleiermacher comme toujours centrale, parce qu'elle évite de nommer les ruptures. En expliquant les difficultés herméneutiques (et les débats religieux et artistiques) par la « mésinterprétation » en effet, on maintient une continuité que mettraient à mal les notions de schisme, de « nouvelletés » (comme dit Montaigne), ou d'altérité radicale. Or, Marlow, dans son traitement historiciste du temps et de l'espace (voir 6.4.3.2), comme dans sa recherche de cohérence et d'unité dans le discours de l'autre, est un tenant de la continuité, et donc du *Miβverstehen*.

Evidemment, il est en cela très au-dessous de Stein sur le terrain herméneutique aussi, tant il est vrai que la polyphonie ne s'instaure dans *Lord Jim* II qu'en compensant la supériorité narrative de Marlow par son infériorité philosophique. Stein en effet est celui qui accepte pleinement l'incommensurabilité des discours. Il est celui qui forge un langage pour s'adapter au discours de l'autre. Il est celui qui « *appear benevolently ready to lend you his ear* » (Conrad 1900, p.203) ; il est celui qui intègre jusqu'aux discours malveillants d'un Brierly (« *I quoted poor Brierly's remark : 'Let him creep twenty feet underground and stay there'. He [Stein] looked up at me with interested attention [...]. 'This could be done, too', he remarked* » (p.219)) ; il est celui qui ne songe « *'Schön. There's Patusan'* » qu'après avoir soupesé la situation de Jim et « *seeing what he is* » (*Ibid.*). Mais surtout, il est celui qui s'est si bien approprié l'anglais (appris « *in Celebes – of all places !* », mais « *didn't Mr. Stein speak English wonderfully well ?* » (p.233)) qu'on cite ses expressions comme personnelles, soit, mais aussi comme remarquablement adaptées : « *Mr. Stein called him [Doramin] 'war-comrade'. War-comrade was good. Wasn't it ?* » (p.233) ; « *so as to avoid 'vain expense'. He did make use of funny expressions – Stein did. 'Vain expense' was good.* » (p.236). Tous jugements positifs sur l'anglais personnel de Stein qui contrastent avec ceux portés sur celui du capitaine de la brigantine sur laquelle Jim s'embarque pour Patusan : « *His flowing English seemed to be derived from a dictionary*

<sup>277</sup> « *un linguaggio base, quello del rispecchiamento dei fatti* » (Vattimo 1985a, p.157).

<sup>278</sup> « *Anche storicamente [...] la teoria ermeneutica si individua come disciplina specifica nella cultura europea proprio quando [...] la rottura dell'unità cattolica dell'Europa [...] assume proporzioni decisive anche sul piano della società e della cultura (un processo parallelo, e interconnesso, tocca il rapporto con la tradizione classica)* » (Vattimo 1985a, p.158).

*compiled by a lunatic* » (p.238). Ainsi, le capitaine refuse « *to 'ascend'* » le fleuve (p.238), au point qu'il eût, si Stein lui avait ordonné de le remonter, « *'reverentially made objects for the safety of properties'* » et eût même « *presented 'resignation to quit'* » (p.239) ; alors s'enchaînent sur deux pleines pages (pp.239-240) les sarcasmes à propos de la confusion des paronymes (« *'propitiated many offertories'* » ; « *'a snare and ashes in the mouth'* »<sup>279</sup>) ; des redondances (« *'plenty too much enough of Patusan'* ») ou des circonlocutions (« *'in the similitude of a corpse'* » ; « *'Already like the body of one departed'* ») dont se compose le sabir du capitaine. Nul doute qu'on ne passe tout le chapitre 23 sur ces questions linguistiques que pour marquer la différence entre celui qui s'approprie le langage de l'autre (Stein s'approprie le langage des Britanniques) et celui qui, comme Jewel, le re-traduit dans un idiome non reconnu.

Stein est donc cet herméneute qui admet « l'altérité radicale » (Vattimo 1985b, p.155) et tend vers une « 'assimilation' au discours de l'autre » (*Ibid.*)<sup>280</sup>. Il suit donc plus la démarche de l'ontologie herméneutique de Gadamer que celle de la *Mißverstehen* de Schleiermacher.

### 6.6.2 Deux herméneutiques, deux espaces-temps

Or, de même que l'herméneutique de Marlow s'accompagnait d'un espace-temps continu, celle de Stein s'accompagne aussi d'un espace-temps, mais qui fait place à cette altérité qui fonde son « ontologie herméneutique » : c'est l'espace et le temps des ruptures.

Le Patusan de Stein est en effet un lieu radicalement « autre ». C'est un monde en soi, isolé : « *The world (which is circumscribed by lofty impassable mountains)* » (Conrad 1900, p.228). Mais c'est aussi un lieu où l'on ne peut accéder qu'après une rupture du temps biologique : « *The woman is dead now* » (p.219). Ce que Marlow bien sûr ne peut comprendre : « *'And the woman is dead now', he added incomprehensibly* » (*Ibid.*). Autrement dit, l'espace de Stein est également « temporalisé ». Mais il ne s'agit plus ici d'un temps subjectif, d'une mémoire, comme pour Marlow : il s'agit d'un temps organique, d'un âge : « *'Yes ; he is young', Stein mused. 'The youngest human being now in existence', I affirmed. 'Schön. There's Patusan', he went on in the same tone. . . .* » (*Ibid.*)

Certes, c'est une scie colonialiste que de représenter l'Occident comme plus « ancien » que la « jeune » Asie : cette « temporalisation » organique de l'espace n'est le propre, ni de Stein, ni de Conrad<sup>281</sup>. Mais c'est Marlow (et plus encore son « *privileged man* », mais nullement Stein) qui donne à cette différence d'âge une coloration raciste

<sup>279</sup> Dans la bouche, on attendrait plutôt « *sore and aches* » (et non pas « *a snake and asps* » (Bordenave 1982, p.1384 (note 1 à la page 1042 de son édition de *Lord Jim*)) ! Et la série continue : « *'irresponsive parties'* » ; « *'from exposure to limb to remain silent in hidings'* » ; « *'would have been perishable beyond the act of man'* » ; « *'laughable hyæna'* » ; « *'weapons of a crocodile'* », « *'cage of beasts made ravenous by long impenitence'* » ; « *'exhibit himself to be made attached purposefully to robbery'* ».

<sup>280</sup> « *un 'assimilarsi' al discorso dell'altro* » (Vattimo 1985a, p.157), effet de « *questa insistenza sulla alterità radicale* » (Vattimo 1985a, p.158).

<sup>281</sup> « *Cet autre monde ne fera qu'entrer en lumière quand le nostre en sortira* » (Montaigne 1588, III, p.887).

(par métaphysique de l'essence épidermique) : « *In the midst of these dark-faced men, his stalwart figure in white apparel, the gleaming clusters of his fair hair, seemed to catch all the sunshine that trickled through the cracks in the closed shutters of that dim hall, with its walls of mats and a roof of thatch. He appeared like a creature not only of another kind but of another essence* » (p.229), dit le narrateur, qui ajoutera que « *[Dain Waris] was still one of them, while Jim was one of us. [...] He had not Jim's racial prestige* » (p.361). Certes, le « *privileged man* » allait encore plus loin, et Marlow s'en souvient :

***You said also – I 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 your own, in whose name are established the order, the morality of an ethical progress. (Conrad 1900, p.339)***

Mais le narrateur ne réfute pas ce point de vue, lui qui conclut par un « *Possibly ! You ought to know* » (*Ibid.*) ratifiant la position colonialiste ; il se contente de le nuancer pour ce qui concerne Jim : « *of all mankind Jim had no dealings but with himself* » (*Ibid.*)

Son discours est en cela incommensurable à celui de Stein, qui ne méprise pas l'altérité, ne s'en effraie pas, mais ne la nie pas non plus : il l'accepte et « fait sa connaissance », « assimile le discours de l'autre ». C'est pourquoi il n'appelle pas Doramin « *a dark-faced man* », ni « *one of them* » : il le nomme seulement son « *war-comrade* » (p.233), soulignant plus le point de contact que les différences. C'est pourquoi aussi l'on passe si longtemps sur le passé de Stein (la moitié du chapitre 20, des pages 205 (« *His history was curious* ») à 210), alors que cela n'a aucune influence sur le récit : il s'agit toujours de montrer l'attention que Stein prête à l'Autre.

Ainsi, loin de rabaisser cet Autre, fût-ce par familiarité, il lui garde tous ses titres, et continue par exemple d'appeler sa femme « *the ‘princess’* » (p.208), et de la classer parmi les femmes (toutes les femmes, « *dark-faced* » ou pas) : « *She talked as women would talk* » (p.209).

D'ailleurs, épouser une indigène est une idée qui ne viendrait pas à Marlow. En tout cas il n'y mêlerait aucun sentiment profond (« *We have heard so many such stories, and the majority of us don't believe them to be stories of love at all* » (p.275)), lui qui attribue l'amour de Jim pour Jewel au romantisme du nouveau Lord :

***There is in his espousal of memory and affection belonging to another human being something characteristic of his seriousness. He had a conscience, and it was a romantic conscience. (Conrad 1900, p.276)***

L'idée vient pourtant à Stein, qui s'attendrit encore sur le sort de sa « *dear wife the princess [...] by whom he had had a daughter.* » (p.206-207).

De même, le souvenir de son précédent « *war-comrade* », ce beau-frère « *assassinated at the gate of his own royal residence* » (p.206), ne le quitte pas, et rien dans l'expression « *‘my poor Mohammed Bonso’* » (pp.206 & 208) ne connote autre chose qu'un respect de type provençal (où l'adjectif « pauvre » s'applique systématiquement à tous les défunts) pour feu son parent. C'est là un trait d'autant plus frappant pour le lecteur anglais de 1900 que le prénom Mohammed indique une foi sarrasine que l'Europe n'a jamais vraiment vue autrement qu'en ennemie. Mais Stein n'y

voit pas obstacle et accepte cette altérité-là comme il a accepté les altérités linguistiques, culturelles et géographiques.

Pour autant, cela ne signifie pas que Stein ait coupé tous les ponts avec sa culture d'origine : le prétendu « *culture shock* » dont on fait désormais le thème de guides pour touristes n'a eu aucun effet sur lui. Il cite notamment encore Goethe (p.211), ou songe à léguer sa collection d'insectes à sa ville natale : « *To my small native town this my collection I shall bequeath* » (p.205). Simplement, ce lien conservé avec le passé n'est pas une tentative d'unifier le temps, de maintenir une continuité : il fait ce que le Goethe tardif eût rejeté justement au nom de la compréhension de « *the necessary place of this past in the unbroken line of historical development* » (Bakhtine 1937, p.33) ; nommément, il cite le premier Goethe (celui de *Torquato Tasso*) et il lègue sa collection à ce qui ne peut être qu'un musée, et un musée d'histoire naturelle qui plus est. Or, non seulement « [le] Goethe [tardif] *did not like 'ruinlike', antiquated, museumlike external coverings of the naked past. He called them ghosts (Gespenster) and drove them away* » (Bakhtine 1937, p.32), mais « [he] *was deeply opposed to this practice [:] to bring wild nature, virgin and inaccessible to man, primordial landscape, into both literature and painting* », bien que ce fût « *typical of this epoch* » (Bakhtine 1937, p.34). Stein quant à lui ne s'inquiète pas de ces solutions de continuité : peu lui importe que des papillons exotiques ne soient rien aux Bavaois qu'une curiosité a-historique ; peu lui importe le Goethe de *Wilhelm Meister*. Celui qu'il cite se situe dans la « *early period* », quand il ne refusait pas encore les ruptures temporelles et les *Gespenster* du passé, même s'il s'en effrayait parfois :

***Cologne was a place where antiquity had such an incalculable effect upon me. The ruins of the cathedral (for an unfinished work is like one destroyed) called up the emotions to which I had been accustomed in Strasbourg. (Goethe's Autobiography, vol.2, p.258, citée in Bakhtine 1937, p.35).***

*Torquato Tasso* (1789) en effet, c'était le temps où « [*Goethe's feeling*] *included also a romantic (as we shall arbitrarily call it), 'ghostly' component* » (Bakhtine 1937, p.35). C'était le temps où Goethe était aussi « romantique » que Stein et Jim et ne cherchait pas encore, à l'instar de Marlow, à maintenir à tout prix cette continuité temporelle qui constitue la « *realistic component (as we shall call it, also arbitrarily)* » (Bakhtine 1937, p.36)) de sa perception.

***The evolution of the sense of time in Goethe, which can be reduced to a consistent surmounting of the romantic component and the total victory of the realistic, could be traced in those works that served a transition from the early period to the late one, primarily in Faust [1808] and partially in Egmont. In the process of developing a sense of time, Goethe overcomes the ghostly (Gespenstermässiges), the terrifying (Unerfreuliches) & the unaccountable (Unzuberechnendes), which were strong in his initial feeling of a merged past and present. (Bakhtine 1937, p.36)***

La polyphonie entre Stein et Marlow s'entend donc aussi à propos de leurs chronotopes personnels respectifs : autant le narrateur de *Lord Jim* est historiciste et « réaliste », autant Stein est « romantique » et éventualiste. Précisons d'ailleurs : il se sépare ainsi de Marlow en ce sens qu'il ne considère jamais son retour vers l'Europe comme impossible (sa compromission dans « *the revolutionary movement of 1848* » quand il était « *a youth of twenty-two* » (Conrad 1900, p.205) doit être bien oubliée), mais il se sépare tout autant

de Jewel en ce sens qu'il n'envisage jamais ce retour comme nécessaire non plus (sa collection entomologique, léguée à sa ville natale, sera le seul « *something of me* » (p.205) qu'il songe à ré-expédier vers l'Ouest). Il évolue dans un espace-temps qui exclut les déterminismes de toutes sortes.

### 6.6.3 Herméneutique, de Shakespeare à Goethe

Or, ce lien à la perception de l'espace-temps est décisif, car c'est probablement grâce à lui que Conrad parvenait à poser le problème que nous avons cerné ici par l'entremise de Schleiermacher et de Gadamer. Il va de soi que l'approche gadamérienne des questions herméneutiques ne pouvait qu'être étrangère à Conrad. C'est donc plutôt le « double Goethe » (le Goethe initial « romantique » contre le Goethe tardif historiciste) qui l'a d'abord intéressé, d'autant qu'il faisait écho à son propre dédoublement : nous avons vu au chapitre 1 qu'il existe en effet un Conrad « romantique » qui, loin de s'en effrayer, espère des ruptures temporelles, des « phases » où l'on repart à zéro (c'est la voix de Stein qui prend sa source ici, laquelle s'oppose à celle du Goethe tardif qui unifiait au contraire les différentes périodes en « distribuant la diversité » « *in various stages (epochs) of development, that is, [diversity] acquired a temporal significance* » (Bakhtine 1937, p.28)), en concurrence avec le Conrad qui ne cesse de parler, comme plus tard Marlow, de destin, de « *fate* ».

Mais si le « double Conrad » ne pouvait manquer de s'attacher au « double Goethe », il ne pouvait non plus ignorer le « double Shakespeare ».

Et de fait, ce sont deux lectures incompatibles du dramaturge élizabéthain qui opposent aussi Jim et Marlow :

***I saw [...] a thick green-and-gold volume – a half-crown complete Shakespeare. 'You read this ?' I asked. 'Yes. Best thing to cheer up a fellow', he said, hastily. I was struck by this appreciation, but there was no time for Shakespearian talk. (Conrad 1900, p.237)***

C'est sans doute que Marlow et Jim ne lisent pas les mêmes pièces : alors que « *to cheer up* » fait penser aux pièces « optimistes » (s'achevant sur un « *happy ending* », comme les comédies, les « féeries » (Proust 1913, p.103), les tragi-comédies (qui se définissent justement comme « *a play with tragic incidents but a happy ending* » (Harrison 1937, p.10)) et même certaines « *histories* » comme on les nomme parfois <sup>282</sup> (Azincourt se termine plutôt bien... pour les Anglais et pour *Henry V*)), l'ébahissement de Marlow devant une telle « appréciation » laisse entendre qu'il songe plutôt quant à lui aux tragédies et aux « *histories* » sombres.

En particulier, on peut suggérer que Jim se réfère surtout à *La Tempête*, tandis que Marlow songe plus probablement à *Hamlet*.

On peut le suggérer, bien que Joseph Conrad ne nous encourage pas beaucoup à relire *The Tempest* (Shakespeare 1612) : « *I fear it is a far cry from Prospero's Island to Patusan* » (Conrad 1902e, p.394).

<sup>282</sup> 'The Histories' est le volume 3 de l'édition Smithmark en trois tomes (Hong Kong, 2000).



Encore faut-il comprendre cette assertion : dire qu'il n'y a pas adéquation entre un lieu « féérique » et un lieu romanesque ne revient pas à nier toute relation dialogique entre deux textes. Un dialogue après tout se nourrit autant d'oppositions que d'adhésions. Et le nombre de ces oppositions n'y change rien : c'est la possibilité même de contrastes terme à terme qui forme l'indice du dialogisme textuel. Aussi les deux tableaux suivants mettent-ils en relief, d'abord les antinomies, puis les similitudes.

Antinomies	
<i>Lord Jim</i> (Conrad 1900)	<i>The Tempest</i> (Shakespeare 1612)
Le <i>Patna</i> est endommagé avant toute tempête : « suddenly, the calm sea, the sky without a cloud, appeared insecure in their immobility » (p.26).	« you have put the wild water in this roar » ; « the sea, mounting to the welkin's cheek, / Dashes the fire out » (I, 2).
Jim est le dernier des officiers à quitter le <i>Patna</i> : « Three voices together raised a yell. [...] Jump ! Oh, jump ! » (p.110).	« the king's son, Ferdinand, [...] Was the first man that leap'd » (I, 2).
Brown, l'ennemi de Jim, arrive par mauvaise fortune (pour lui comme pour Jim) à Patusan.	« By accident most strange, bountiful Fortune / [...] hath mine enemies / Brought to this shore » (I, 2).
Brown accoste à Patusan par manque de vivres.	« How came we ashore ? [...] By Providence divine, / Some food we had and some fresh water » (I, 2).

Or, ces oppositions elles-mêmes aident à comprendre comment *The Tempest* « cheer up a fellow » comme Jim, déjà au moment où il s'embarque pour Patusan : c'est qu'il y trouve, en regard de sa propre histoire, un contrepoint sans doute rassurant. Après tout, si le propre fils du roi de Naples est le premier à sauter du navire, et si personne ne l'en juge plus mal pour cela, l'acte I devient comme un baume pour l'amour propre blessé de Jim.

Les similitudes avec une histoire qui se termine bien pour Prospero ne peuvent alors manquer de renforcer l'optimisme du futur « *Lord* », surtout au moment où son volume des œuvres de Shakespeare est mentionné, c'est-à-dire avant la rencontre de Cornelius et l'affrontement avec Brown.

Similitudes	
<i>Lord Jim</i> (Conrad 1900)	<i>The Tempest</i> (Shakespeare 1612)
« I expected to see the iron open out as I stood there and the rush of water going over them as they lay » (p.84).	« the ship w[as] no stronger than a nutshell and as leaky as an unstanch'd wench » (I, 1).
Tous les officiers du <i>Patna</i> quittent l'épave. Seuls les marins malais restent à bord : « He had a knowledge of some evil thing befalling the ship, but there had been no order ; he could not remember an order ; why should he leave the helm ? » (p.98).	« All but mariners / Plunged in the foaming brine, and quit the vessel » (I, 2)
Les fuyards croient que le <i>Patna</i> a sombré : « he believed, as any other man would have done in his place, that the ship would go down at any moment » (p.86) ; « She was going down, down, head first under me » (p.110) ; « I saw her go down » (p.113).	« Poor souls, they perish'd » ; « the rest o' the fleet [...] / Bound sadly home for Naples, / Supposing that they saw the king's ship wreck'd » (I, 2)
Tous les pèlerins sont rescapés : « And still she floated ! These sleeping pilgrims were destined to accomplish their whole pilgrimage » (p.97).	« There is no harm done » ; « there is no soul [...] which thou heard'st cry, which thou saw'st sink » (I, 2).
Jim se croit insulté : « look at that wretched cur » (p.70).	« Hang, cur ! » (I, 1).
Le chapitre 23 ne s'occupe que du langage : celui de Stein, et du capitaine de sa brigantine.	« You taught me language » (I, 2) ; « My language ! heavens ! / I am the best of them that speak this speech » (I, 2) ; « Where the devil should he learn our language ? » (II, 2)
Les « germanismes » de Stein renvoient le verbe en fin de phrase : « One thing alone can us from being ourselves cure ! » (p.212).	La « licence poétique » amène parfois le verbe en fin de vers : « If you but knew how you the purpose cherish » (II, 1).
Le capitaine de la brigantine de Stein se perd dans les paronymes et les assonances.	« <i>Sebastian</i> . A dollar. / <i>Gonzalo</i> . Dolour comes to him » (II, 1) ; « O, widow Dido ! » (II, 1).
Stein collectionne, outre les papillons, les « <i>Buprestidæ</i> and	« All the charms / of Sycorax, toads, beetles, bats » (I, 2).

<i>Longicorns</i> – beetles all – horrible miniature monsters, looking malevolent in death and immobility » (p.203).	
Cornelius est immonde. « He reminded me of everything that is unsavoury. His slow laborious walk resembled the creeping of a repulsive beetle » (p.285).	« Caliban [...] / A freckled whelp hag-born – not honour'd with human shape. [...] Dull thing » (I, 2).
Cornelius se plaint que Jim lui a tout pris : « He came here and robbed me » (p.397) ; « He stole everything I had » (p.399).	« <i>Caliban</i> . [...] thou takest from me » (I, 2) ; « I am subject to a tyrant [...] that [...] hath cheated me of the island » (III, 2)
Cornelius utilise Brown pour sa propre vengeance : « All you have to do is to kill him and then you are king here » (p.368).	« If thy greatness will / Revenge it on him [...] / Thou shalt be lord of it and I'll serve thee » (III, 2)

Ainsi, la pièce tardive de Shakespeare, lue et relue par Jim, ne peut que le séduire par le point d'appui qu'elle lui offre pour repenser sa vie.

Mais surtout, il y trouve un temps qui est pour le rassurer : celui de toutes les ruptures, le temps des nouveaux départs qu'il espère tant et dont Stein affirme la possibilité.

En effet, non seulement la continuité des règnes instaurée par le droit d'aînesse est brisée quand Prospero, le prince légitime (« *the right Duke of Milan* », comme il est décrit dans le '*Dramatis Personæ*') est supplanté par son propre frère Antonio, mais le parti d'Antonio même est divisé par la tempête : Stephano et Trinculo d'une part, Alonso, Sebastian, Antonio et leurs conseillers d'autre part, abordent en deux endroits distincts de l'île, chacun des deux groupes tenant l'autre pour perdu (« *The king, / His brother and yours, abide all three distracted / And the remainder mourning over them* » (V)). Même le lien parallèle que Prospero se propose de nouer entre sa fille Miranda et Ferdinand, le fils du roi de Naples (en souhaitant que « *All sanctimonious ceremonies may / With full and holy rite be minister'd* » (IV)), est annoncé prématurément : c'est compter sans les interruptions de Caliban, qui complotte lui aussi pour nuire à Prospero (« *I had forgot that foul conspiracy / Of the beast Caliban and his confederates / Against my life* » (IV)), et c'est surtout anticiper le retour à Naples.

Certes, ce retour devient envisageable à la fin de la pièce, et la continuité temporelle semble rétablie après que Prospero retrouve son « *dukedom* ». Mais les forces qu'il a fallu mobiliser pour parvenir à un tel dénouement (qui reste virtuel) le montrent justement comme surnaturel. Il faut en effet que Prospero soit à la fois Neptune et Jupiter pour commander à l'océan et au tonnerre, il faut qu'il soit le maître des lutins et autres esprits comme Ariel, il faut donc qu'il soit un dieu païen ; mais il faut aussi, tout en restant jupitérien, en mesure de déclencher la tourmente d'un froncement de sourcils (« *a frown* »

(V)), qu'il pratique le pardon chrétien : « *the rarer action is / In virtue than in vengeance ; they being penitent, / The sole drift of my purpose doth extend / Not a frown further* » ; « *I do forgive / Thy rankest fault* » (V). Encore toutes ces forces païennes et chrétiennes combinées n'aboutissent-elles qu'à la promesse de restauration de son trône : l'épilogue subordonne le passage de ce dénouement virtuel au *happy ending* réel à l'assentiment d'une suprême instance (« *I must be here confined by you, / Or sent to Naples* »). C'est dire que le temps continu, même lorsqu'il apparaît, est montré dans la féerie « *rather like a dream than an assurance* » (I, 2).

A l'inverse, il est incontesté dans une tragédie comme celle d'*Hamlet* (Shakespeare 1603).

Or, la « relation dialogique » à cette pièce est plus explicite encore que pour *The Tempest*.

Il est vrai que celui qui la « cite » n'est pas Marlow, mais Stein : « *'In general, adapting the words of your great poet : That is the question. . . . ' He went on nodding sympathetically. . . . 'How to be ! Ach ! How to be.'* » (Conrad 1900, p.213).

Mais il est à noter qu'il s'agit plus chez Stein d'un détournement que d'une citation. En effet, la « question » de l'entomologiste est sensiblement plus pragmatique que celle d'*Hamlet* : « *To be, or not to be* » interrogeait l'avenir possible du protagoniste en ce monde, tandis que Stein n'envisage pas un instant la mort de quiconque : « *Stein rightly feels that 'how to be', how to continue to live, is the central preoccupation* » (Batchelor 1994, p.108).

Celui qui se rapproche le plus du monologue d'*Hamlet* (Shakespeare 1603, III, 1), qui envisage le plus ouvertement sa propre fin, ce n'est donc pas Stein, mais le « *privileged man* ». John Batchelor y insiste en 1998 (Batchelor 1998, p.56) : parler du « *Ever-undiscovered Country* » (Conrad 1900, p.338), c'est faire écho à l'évocation de la mort par *Hamlet*, de cette « *death, / The undiscover'd country from whose bourn / No traveller returns* » (Shakespeare 1603, III, 1). Le véritable *Hamlet* apparaît donc chez le destinataire privilégié du récit de Marlow, au chapitre même où ce dernier lui apprend la mort de Jim : il reflète, au moins à ce moment, l'état d'esprit des deux partenaires narratifs.

Car Marlow aussi se réfère plus fidèlement à *Hamlet* que ne le fait Stein. *Hamlet*, séparé des autres hommes, n'émet de critique en effet (« *man delights not me* ») qu'après avoir reconnu du genre humain qu'il était « *a piece of work* » :

***What a piece of work is a man ! how noble in reason ! how infinite in faculty ! in form and moving how express and admirable ! in action how like an angel ! in apprehension how like a god ! the beauty of the world ! the paragon of animals ! (Shakespeare 1603, II, 2).***

Un tel lyrisme, chez Stein, ne s'applique qu'aux papillons : « *Look ! The beauty [...] look at the accuracy, the harmony* » (Conrad 1900, p.208). Sur l'homme, Stein n'émet qu'un jugement fort réservé : « *Man is amazing, but he is not a masterpiece* » (*Ibid.*). Celui qui est prêt à reprendre à son compte l'appréciation d'*Hamlet*, c'est Marlow, et nullement Stein : « *Masterpiece ! And what of man ?* » (*Ibid.*).

Ainsi, rien ne dit que Jim relise jamais *Hamlet* pendant son exil. Seuls Marlow et le

*privileged man* » prennent explicitement la tragédie pour référence. Jim probablement serait plus abattu que « *cheered up* » par le parallèle entre son histoire et celle du prince danois.

***There are many verbal coincidences between the play and the novel. [...] Hamlet says that for right action 'the readiness is all' [Shakespeare 1603, V, 2] and Jim refers to this at the opening of his confession to Marlow: 'It is all in being ready' [Conrad 1900, p.81]. Hamlet is recalling his earlier failure to act, to avenge his father's murder, and recognizing that a decisive test of his personality, through action, is approaching; Jim is saying that his disastrous failure, his jump from the Patna, happened because he was caught off guard but next time he will be prepared. The stories of Hamlet and Jim are contrasted, of course, in that Hamlet is dishonoured by a shameful inaction – failure to avenge his father's murder – while Jim is dishonoured by a shameful action, the jump from the Patna. [...] But in the execution they are closer to each other than one would expect. Hamlet fails to act, Jim acts, but in his account of his action he stresses his passivity. (Batchelor 1994, p.108)***

Toutes les raisons en somme pour que Marlow ne cesse de tirer Jim vers Hamlet, en particulier en lisant le dernier acte du « *Lord* » comme le suicide si longtemps contemplé par le personnage shakespearien : une « *opportunity* » (Conrad 1900, p.416). Mais ce sont ces raisons mêmes, y compris l'annonce de la mort générale à la fin de la pièce, qui ne peuvent qu'empêcher Jim de se délecter (sauf à le faire sur le mode morbide) de cette histoire de fiasco absolu.

Avec une incompatibilité supplémentaire : tandis que le temps historiciste de Marlow s'accommode fort bien du temps continu d'*Hamlet*, le temps fragmenté de Jim n'y trouve aucun écho.

La continuité temporelle dans *Hamlet* en effet ne s'inscrit pas seulement dans les allusions au « *fate* » si cher à Marlow (Shakespeare 1603, I, 1), ni au « *foreknowing* » qu'il permet (*Ibid.*). Elle fonde l'éternel retour du Même, dans l'histoire, de Rome à Elsinore, et chez Shakespeare lui-même, de *Jules César* à *Hamlet* : « *In the most high and palmy state of Rome, / A little ere the mightiest Julius fell, / The graves stood tenantless and the sheeted dead / Did squeak and gibber in the Roman streets* » (*Ibid.*). Les spectres, selon Horatio, apparaissent donc toujours à la mort des grands, surtout quand cette mort est suspecte. Car ils sont compatibles avec ce temps continu qui permet les présages (« *omen* », *ibid.*).

Ils sont compatibles aussi avec le temps continu cyclique des saisons, qui brouille les frontières entre vie et mort par la re-naissance périodique : ce temps est celui de la vie agricole et partant du grotesque (voir évidemment Bakhtine 1940), qui fait que Pantagruel à la fois pleure la mort de sa femme et rit de la naissance de Gargantua (Rabelais 1534) : « *Therefore our sometime sister [...] / Have we, as 'twere with a defeated joy, – / With an auspicious and a dropping eye, / With mirth in funeral and with dirge in marriage, / In equal scale weighing delight and dole, – / Taken to wife* » (Shakespeare 1603, I, 2). Sur quoi on insiste avec le rituel « *all that lives must die* » (*Ibid.*) : « *your father lost a father ; / That father lost, lost his* », qui établit le cycle continu des générations.

Or, c'est cette continuité même qui écrase Hamlet. Car la vengeance n'est pas

sienne : seul le deuil lui appartient en propre. La vengeance est celle de son père, à lui transmise par le spectre : « *I find thee apt* » ; « *Hamlet, remember me* » (Shakespeare 1603, I, 5).

Autrement dit, Hamlet est placé par le *Ghost* en position d'herméneute « Renaissance » par excellence : il ne doit pas faire autre chose que s'approprier le discours de son père, mais avec tout ce que la distance spectrale impose de *Mißverstehen*, et donc d'échec, à cause de quelques interférences avec des considérations parasites venues du discours propre d'Hamlet.

Ainsi, la lecture par Conrad de *La Tempête* et de *Hamlet* lui permet-elle de penser les questions temporelles et herméneutiques aussi bien que sa lecture de Goethe. Le jeu, bien plus subtil qu'on ne s'en avise généralement, des références et de l'intertextualité, donne à *Lord Jim* une dimension philosophique qui, loin d'appesantir la fiction, la fonde.

## 6.7 Bilan

Il va de soi qu'on n'en aura jamais fini avec *Lord Jim*. Il faut être Morris Zapp pour espérer tout dire sur Jane Austen et écrire l'étude définitive qui prendrait en compte toutes les approches connues, « *historical, biographical, rhetorical, mythical, Freudian, Jungian, existentialist, Marxist, structuralist, Christian, allegorical, phenomenological, ethical, exponential, linguistic, archetypal, you name it* » (Lodge 1975, p.44 & 1984, p.24).

Du moins l'approche chronotopique a-t-elle ouvert quelques perspectives. L'espace, revenu à Patusan, renforce l'idée d'une émergence historique qui n'avait échappé à personne malgré l'accumulation des arguties et des négligences dont il a bien fallu débrouiller l'écheveau. Mais le temps lui-même s'est révélé au cœur de l'architecture complexe du roman : le temps biographique a permis d'avancer une thèse sur l'actualité des réflexions nietzchéennes et ainsi de ne pas manquer la polyphonie vraie qui s'entend sur la question de l'*Übermensch* ; mais c'est l'interrogation philosophique sur le temps même (historiciste *versus* fragmentaire) qui donne leur plus grande pertinence aux questions d'intertextualité, c'est-à-dire de « relation dialogique », avec Goethe, Shakespeare... ou Aristote, tant le « destin » et les « phases » nous ramènent au chapitre 1.

Le chronotope conique de Patusan est donc un chronotope plein, distinct du chronotope à l'œuvre sur le Berau. Il s'articule, certes, sur un autre chronotope, naguère défini comme relevant de l'*Indian-Ocean*, mais, loin de le répéter, il le complète en l'inversant, en ouvrant vers cette polyphonie et cette émergence qui manquaient dans *Lord Jim* I. *Lord Jim* II est donc cette partie par laquelle *Lord Jim* est grand, et non une excroissance mal venue comme on a pu le dire ici ou là.

## VII. Conclusion générale

*Et mon labour me remémore d'une implacable étrave. Aimé Césaire, Cahier d'un retour au pays natal (1956).*

*His commanding officer was in revolt against the murderous stealthiness of methods and the atrocious callousness of complicities that seemed to taint the very source of men's deep emotions and noblest activities ; to corrupt their imagination which builds up the final conceptions of life and death. Joseph Conrad, 'The Tale' (1917b).*

### 7.1 L'imagination à l'œuvre

Du propre aveu de l'écrivain, l'imagination de Joseph Conrad a ses limites. En particulier, elle n'étend pas les mondes possibles qu'elle crée au-delà de ce qui est compatible avec les observations attestées sur la Nature : « *This story* », rappelait-il à propos de *The Shadow-Line*, « *was not intended to touch on the supernatural* ». La raison en est que « *My imagination is not made of stuff so elastic as all that* » (Conrad 1920b, p.207).

Cette imagination cependant reste assez « élastique » pour explorer de la nature humaine bien des bassesses et des fonds obscurs. C'est-à-dire pour révéler bien des désirs (d'inceste, par exemple, dans 'The End of the Tether'), bien des plaisirs (et donc bien des homéostases, comme dans 'Youth'), bien des pulsions (de mort, chez Almayer

notamment) et bien des schizes (du *Nigger of the 'Narcissus'* à *The Rescue*). C'est assez dire que le lecteur d'aujourd'hui, qui ne peut plus s'en tenir aux exposés de Charcot, ne peut guère se dispenser des éclaircissements apportés depuis par Freud et par Lacan sur ces questions.

Pour autant, cela ne signifie pas que Conrad ait jamais écrit de roman ou de nouvelle « psychologique ». Bien plutôt ces forces et ces fractures placent-elles ses personnages dans une posture *tragique*. Cela a été souligné à propos de *Lord Jim I*, puisque le moment du saut n'était pas vu comme le moment psychologique d'un Jim hésitant entre héroïsme et lâcheté, mais comme le moment où il « assiste impuissant au torrent » de terreur qu'il « ne parvient pas à contenir » (Quignard 1994, p.176). Cela s'applique aussi bien au MacWhirr de 'Typhoon' ou aux marins du *Nigger*.

Ce qui fait que la psychologie cède le pas au tragique, c'est que l'individu chez Conrad est montré dans son rapport à des puissances extérieures, dont la moindre n'est pas l'Histoire. L'individu conradien n'est pas qu'un sujet au sens lacanien, structuré par ses pulsions, ses désirs, ses inerties et sa *Spaltung* ; il est aussi sujet au sens althussérien, interpellé par une idéologie, une vision du monde, une *Weltanschauung*. Les forces qui l'agissent sont toujours à la fois intimes *et* sociales ; les voix qui le parlent sont toujours à la fois idio- et *idéo*-lectales.

C'est pourquoi Bakhtine reste pertinent. S'il a fallu parfois écouter les idiolectes, à l'aide de Peirce pour mieux les entendre, à l'aide de Lacan pour mieux y déceler les voix qui le composent, il a toujours fallu prêter attention aussi aux *idéolectes*, à l'empreinte que laissent les idéologies dans les discours même individuels : l'imagination conradienne ne peut, semble-t-il, se dispenser d'un appui géopolitique et historique. La créativité chez Conrad a besoin des chronotopes comme la créativité linguistique selon Bakhtine a besoin des genres : il faut dans les deux cas un corpus avec lequel entrer en relation dialogique, il faut pouvoir *transférer* des éléments de ce corpus d'un genre, ou d'un chronotope, à l'autre.

## 7.2 Créativité chronotopique

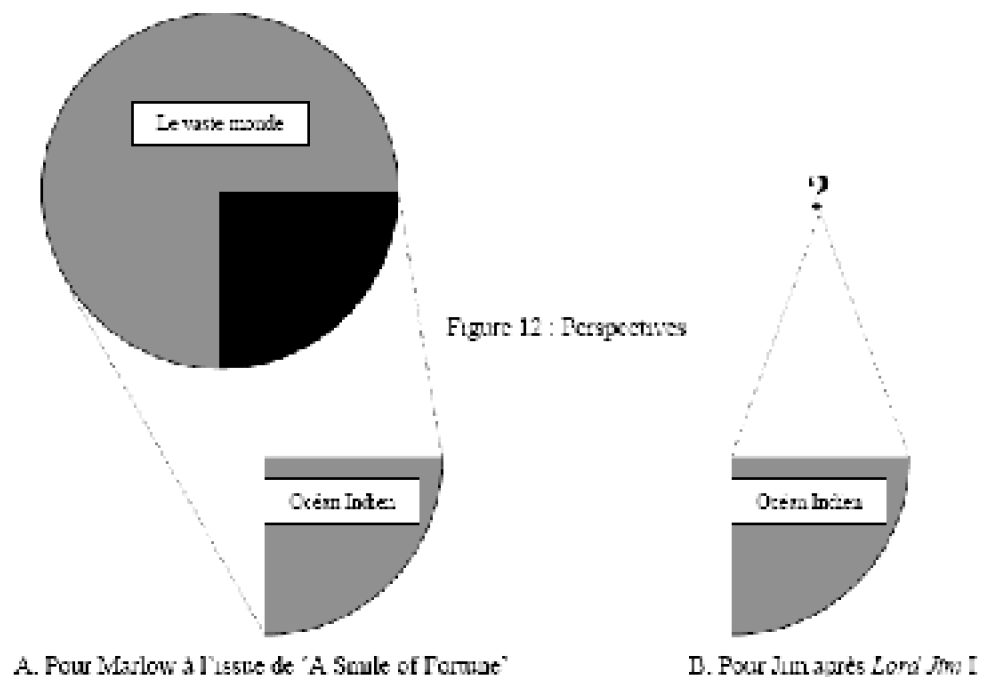
Or, Conrad justement ne cesse de jouer sur la géométrie variable des chronotopes de son corpus.

Non seulement retourne-t-il le rapport traditionnel entre temps et espace dans ses œuvres « marines » : le temps *ralentit* chez lui sur les mers assez démontées pour limiter l'espace à la vague qui approche, et *s'accélère* sur mer assez calme pour que l'espace s'étende à l'infini. Mais qui plus est, d'un roman ou d'une nouvelle à l'autre, il ouvre ou referme certaines courbes constitutives d'un chronotope déjà utilisé.

C'est ainsi que 'A Smile of Fortune' comme *Lord Jim I* se fondent sur le chronotope Océan-Indien. Et dans les deux cas, le texte s'achève sur un départ : Jim comme Marlow *quittent* l'Océan Indien, pour ne plus y revenir (Marlow, parce qu'il a pris l'île Maurice en aversion, Jim parce que sa réputation y est à jamais ruinée (voir *supra*, chapitre 3)). Mais

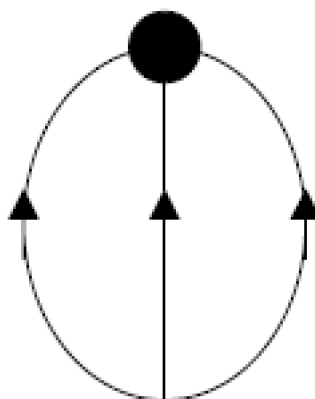


ce qui change, c'est la *perspective* que dessine ce départ. Pour Marlow, après l'Océan Indien, il reste tous les autres océans et mers du monde ; pour Jim, après l'Océan Indien, il ne reste rien, aucun endroit au monde pour se cacher. Le départ de Marlow lui ouvre l'espace ; celui de Jim se ferme sur un point virtuel, que Patusan n'actualisera que par miracle... et dans une autre partie du roman.



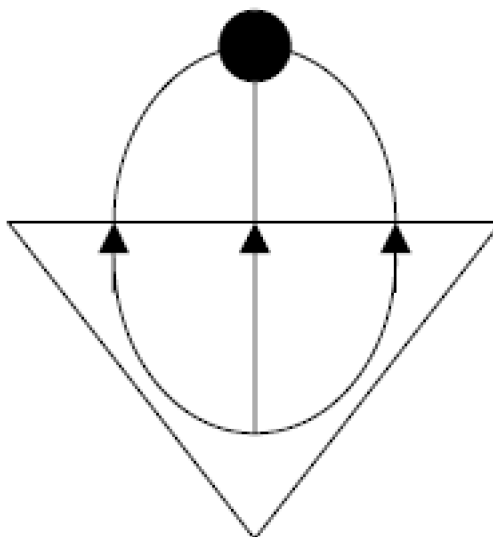
*Figure 12 : perspectives*

De la même façon, *Almayer's Folly* se construit sur la fermeture d'un chronotope traditionnel en vortex. En effet, quiconque, comme Almayer au début du roman, croit en un avenir déjà écrit, pense que, quelle que soit la route suivie, le point d'arrivée restera inchangé :



*Figure 13 : Vortex (cf Morson 1994, p.65)*

Que ce vortex se trouve enfermé dans un delta, dans un triangle relationnel où les Arabes, les soupirants et la progéniture s'entendent à couper toutes les voies qui mèneraient au point d'arrivée, et il ne reste qu'un éventail, emblème forcé du *sideshadowing* :



*Figure 14 : pseudo-sideshadowing*

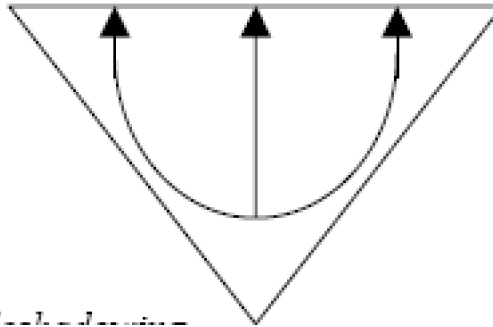


Figure 14 : *pseudo-sideshadowing*

*Sideshadowing* qui déroute fort Almayer (voir *supra*, chapitre 5, 5.2.3).

Il est vrai que pour Willems dans *An Outcast of the Islands*, le *sideshadowing* est plus authentique après son arrivée à Sambir (voir *supra*, chapitre 5, 5.3.1).

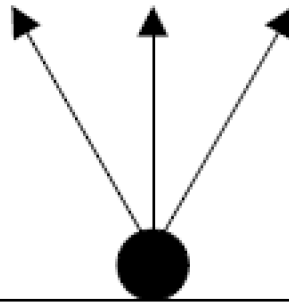


Figure 15: *sideshadowing* authentique

Figure 15 : *sideshadowing* authentique

Mais la suite du roman revient cependant à enfermer ce *sideshadowing* même dans un triangle de plus en plus étroit, entre Almayer, Aïssa et Joanna.

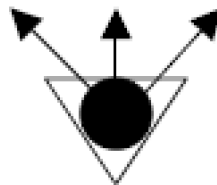


Figure 16 : *émergence de Willems*

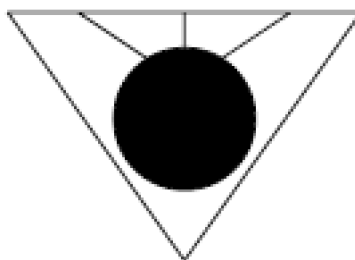


Figure 16 : émergence de Willems

Si bien que Willems est condamné à l'émergence perpétuelle faute de voie ouverte : il stagne au point nodal des avenir possibles, parce que chacun de ces avenir, actualisé, serait une horreur pour lui.

Ainsi, par un jeu d'ouverture-fermeture, Conrad démultiplie les chronotopes disponibles, en isole certains traits, en transfère d'autres dans des environnements différents, et déploie les mondes possibles qui résultent de ces manipulations. Il va sans dire que le nombre de ces mondes possibles s'en trouve singulièrement accru.

### 7.3 Combinatoire chronotopique

De plus, outre la possibilité d'accroître la *variété* des chronotopes isolés, le traitement résumé *supra* permet aussi de combiner plusieurs d'entre eux. Comment en effet articuler *Lord Jim* II, non seulement à l'Océan Indien qui fonde *Lord Jim* I, mais aussi à Bornéo et au Delta qui fondait les deux autres romans situés sur cette île et achevés avant 1900 ? Trop ouvert, comme dans 'A Smile of Fortune', l'Océan Indien laisse Marlow aller où il veut et ne pose le cadre d'aucune suite définie ; trop fermé, comme dans le diptyque kalimantanais (*Almayer's Folly* & *An Outcast of the Islands*), le Delta bloque trop d'issues. En fermant l'un (en réduisant l'espace extérieur à l'Océan Indien à un point), et en ouvrant l'autre (en redéployant le *sideshadowing* véritable), il devient possible d'articuler les deux dans un chronotope conique qui explore la possibilité d'une *ré*-émergence (voir chapitre 6)<sup>283</sup> :

<sup>283</sup> Si l'on tient compte de la chronologie biographique, les distorsions chronotopiques conradiennes semblent toutes aller dans le sens d'une ouverture : le chronotope Océan-Indien en effet était fermé dans *Lord Jim* (1900) avant de s'ouvrir pour 'A Smile of Fortune' (1911d). De même, l'éventail du *sideshadowing* est tronqué dans *An Outcast of the Islands* (1896a), avant de se déployer pleinement pour *Lord Jim*. Prenons garde cependant que 'The Black Mate' (où le chronotope Océan-Indien est plus ouvert encore que pour 'A Smile of Fortune') et *The Rescue* (où le *sideshadowing* reste central) brouillent cette chronologie, la faisant osciller entre 1886 et 1908 pour la nouvelle, 1896 et 1920 pour le roman.

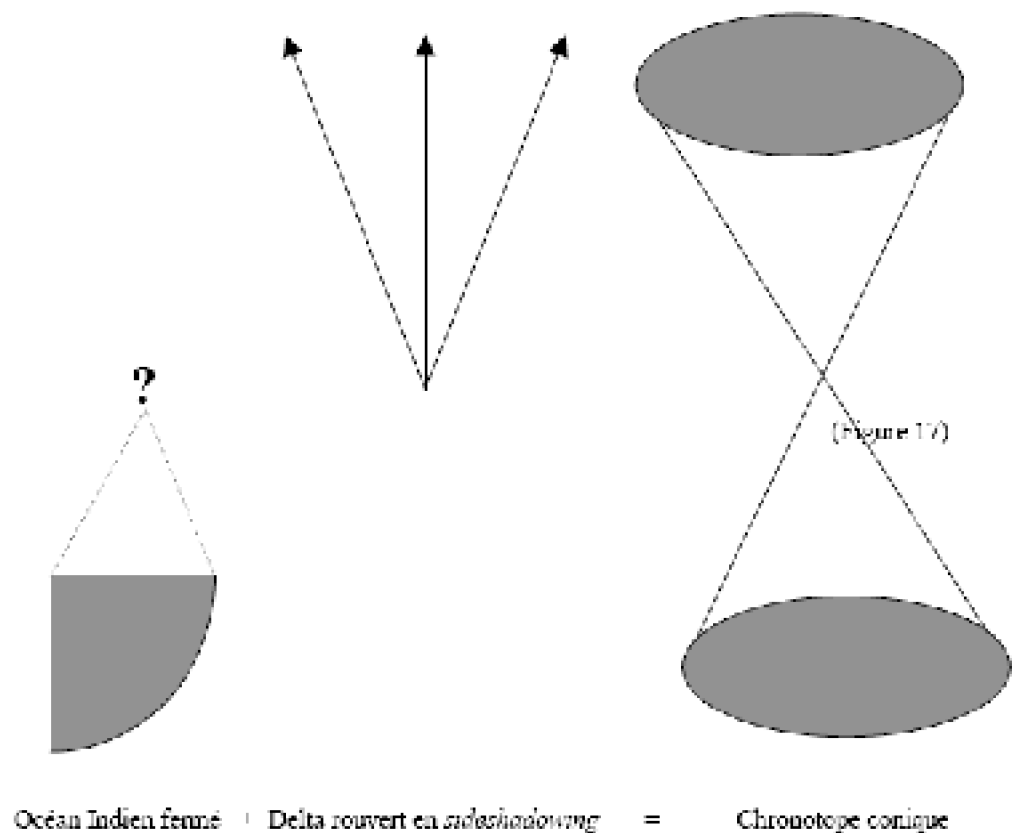


Figure 17

## 7.4 Perspectives

L'étude des six romans et six nouvelles choisis ici aura donc confirmé l'importance des chronotopes chez Joseph Conrad (cf annexe E pour un tableau récapitulatif). C'était là le point le plus attendu.

Elle aura en outre mis en relief l'un des procédés créatifs de l'écrivain, qui procède beaucoup par questionnement du corpus littéraire antérieur : celui des autres quand il s'agit des chronotopes « marins », voire le sien propre quand il s'agit d'explorer d'autres possibilités pour des chronotopes très similaires. C'est là un trait plus spécifique, qui était par conséquent moins prévisible.

L'inattendu (qui « arrive toujours »), ce que Bakhtine lui-même ne dit nulle part explicitement, c'est qu'il est envisageable de jouer sur de légères distorsions pour articuler plusieurs chronotopes, parfois fort différents. Cette combinatoire chronotopique est sans doute le mode de création le plus personnel de Joseph Conrad.

Un mode de création si particulier qu'il faudrait bien sûr pouvoir mieux l'observer. Cela supposerait d'étudier d'autres textes de Conrad, à commencer, puisque Bornéo il y a, par les textes situés dans ce *Malay Archipelago*<sup>284</sup> qui pourrait bien cacher, sous cette appellation commode, une variété insoupçonnée de chronotopes incompatibles.

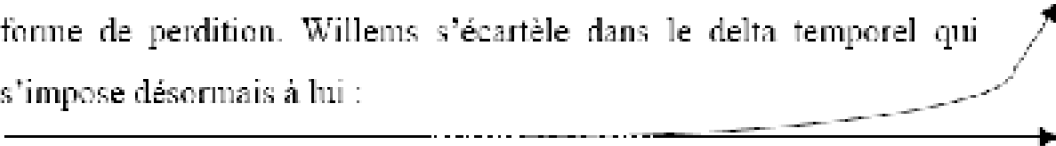
Du moins, incompatibles *en l'état*. Car, à quelques distorsions près, qui sait s'ils ne s'articuleraient pas aussi entre eux, ou aux chronotopes bornéens ? Le cadre imposé par l'exercice académique qu'est une thèse doctorale ne permet pas de pousser les investigations de ce côté. Mais ce qui a été observé jusqu'ici fait escompter que le cas de *Lord Jim*, écrit très tôt dans la carrière de Conrad, n'est pas unique.

En effet, pour ne prendre qu'un (ultime) exemple, il se pourrait que le chronotope W de 'The Lagoon' (Conrad 1897c) s'articule au chronotope D de *An Outcast of the Islands* (Conrad 1896a). Car Willems et Arsat vivent, chacun à sa façon, un épisode qui est comme une parenthèse dans leur vie : Willems à la fin d'*An Outcast* est sur le point de reprendre avec Joanna la vie qu'il menait avant de venir à Sambir, bien près de renouer avec sa ligne droite temporelle après une interruption qui en ce cas serait réduite à une simple incartade ; Arsat dans 'The Lagoon' reprend effectivement où il en était resté, c'est-à-dire renoue avec sa vie de combattant, après un épisode passionné. Willems comme Arsat sont près de suivre une ligne temporelle qui ressemble à ceci :

?

▶

La différence tient à l'effet qu'a sur eux la béance qui engloutit un segment de leur ligne droite. Pour Willems, ce temps de l'absence lui a laissé entrevoir une autre voie, qu'il ne peut plus ignorer même s'il sait devoir se perdre en la suivant, car la voie initiale de la vie conjugale avec Joanna n'apparaît plus ensuite que comme une autre forme de perte. Willems s'écartèle dans le delta temporel qui s'impose désormais à lui :

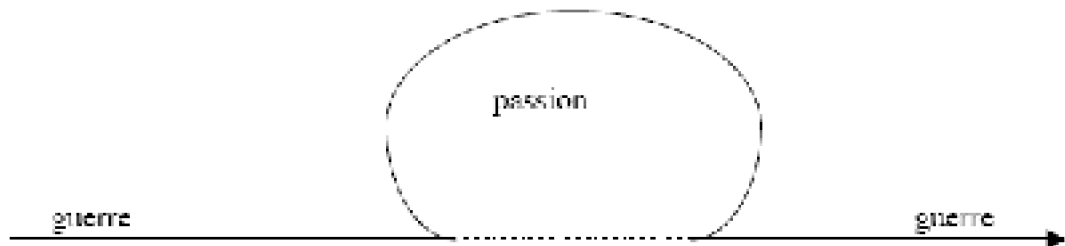


Tandis que pour Arsat, la béance reste un vide et n'a d'effet véritable que sur son entourage. L'épisode de sa passion en effet se vit dans un espace terminal, un bout (une fin) du monde, un blanc topographique qui autorise à donner à l'oméga retenu ici pour nommer le chronotope du 'Lagoon' son sens apocalyptique :

<sup>284</sup> 'The Lagoon' (1897c) ; 'Karain : A Memory' (1897e) ; 'Falk : A Reminiscence' (1903a) ; 'Freya of the 7 Isles : A Story of Shallow Waters' (1912b) ; 'The Planter of Malata' (1914a) ; 'Because of the Dollars' (1914b) ; *Victory : An Island Tale* (1915).

***And the white man's canoe, advancing upstream in the short-lived disturbance of its own making, seemed to enter the portals of a land from which the very memory of motion had forever departed. (Conrad 1897c, p.24)***

C'est dire que le temps se referme, se boucle sur ce fragment de vie hors de la ligne continue des combats. Dans l'intervalle tombera un frère, tué avant d'avoir pu rejoindre Arsat ; dans ce lagon s'éteindra la Femme ; mais Arsat lui-même se retrouve de l'autre côté de ce *time loop* à peine diminué et tout aussi agressif qu'avant. Sa ligne temporelle dessine un W majuscule :



Ainsi, une ligne (droite, interrompue), qui servait déjà d'axe dans un roman (*An Outcast of the Islands*), se trouve réutilisée dans une nouvelle ('The Lagoon'), mais affublée d'une excroissance de nature différente : la ligne divergente fait place à une boucle. Le chronotope qui en résulte est bien sûr différent aussi, mais comme une variante diffère d'une autre variante : Conrad semble ne jamais abandonner une équation avant d'en avoir fait varier tous les paramètres et dessiné les courbes que ce changement impose de tracer.

L'investigation chronotopique conradienne semble par conséquent sans relâche. A qui ne prêterait qu'une attention distraite aux questions de variations temporelles, il pourrait *a priori* paraître vain d'escompter une grande diversité de figures : hormis la vitesse d'écoulement et la position des points que joint une ligne plus ou moins lisse, on ne voit guère ce qui pourrait donner au temps un « profil » différent. Conrad pourtant ne cesse de malmener cette géométrie attendue : de même que l'espace chez lui se découpe de plus en plus finement (sans que jamais ne se rejoignent le Berau, Sukadana et le Sarawak, pourtant tous situés à Bornéo, ou sans que jamais ne se confondent deux îles, mêmes situées toutes deux dans l'archipel malais), le temps varie à l'infini. Pour aborder un tel auteur, l'approche chronotopique tentée ici se révèle donc être parmi les plus fructueuses.





# Annexe A : Conrad at sea

JOSEPH CONRAD & BORNEO : 1895–1920

Ship	Type	Owner	Built	Last voyage	Conrad's voyage(s)	Captain	Conrad's status	Newspaper report
Various					Marseilles harbour		Pilot	
Mont-Blanc	3-masted barque 400 tons	C. Delestang & son [French]	1852		11 December 1874 Marseilles ® St Pierre, Martinique ® Marseilles 23 May 1875		Passenger	
					25 June 1875 Marseilles ® St Pierre Martinique ® Le Havre 23 December 1875		Apprentice seaman	
Saint-Antoine	3-masted barque	C. Delestang & son [French]			8 July 1876 Marseilles ® St Pierre ® Cartagena (Colombia) ® Puerto Cabello & La Guayra (Venezuela) ® St Thomas ® Haiti ® Marseilles 15 February 1877		Steward	
Mavis	Steamer 764 tons	[British]			April 1878 Marseilles ® Malta ® Constantinople ® Lowestoft 18 June 1878	William Munnings	Ordinary seaman	
<i>The Skimmer of the Sea</i>	Schooner				11 July 1878 Lowestoft « Newcastle (x 3) 23 September 1878		Ordinary seaman	
<i>Duke of Sutherland</i>	Full-rigged clipper 1047 tons			Sunk at Timaru anchorage (eastern	12 October 1878 London ® Sydney ? 5 July 1879		Ordinary seaman [2nd mate = H. J.	

				shore of New Zealand's south island)	Sydney @ London 19 October 1879		Bastard, from Halifax]	
Europa	Iron steamer 676 tons		1877 Glasgow by A. & J. Inglis		12 December 1879 London @ Genoa, Livorno, Naples, Patras, Messina, Palermo @ London 30 January 1880	Munro	Ordinary seaman	
Loch Etive	Full-rigged clipper 1288 tons				24 August 1880 London @ Sydney @ London 24 April 1881	William Stuart [From Peterhead born 1832. Master of the <i>Tweed</i> , 1863-1877, built in Bombay 1854]	Third mate [Chief mate = William Purdu from Glasgow]	
Palestine	Wooden barque 427 tons	John Wilson [South Hackney]	1857 = [Sutherland's voyage (burnt in Bangka Strait) (See 'Youth')	Godrad's	21 September 1881 London @ Falmouth 24 December 1881 17 September 1882 Falmouth @ Bangka Strait 14 March 1883 safe boat to Muntok (Bangka Island) 15 March 1883	Elijah Beard	Second mate	
Sissie					22 March 1883 Muntok @ Singapore 2 April 1883. Court of		Passenger	

					Enquiry on the <i>Palestine</i>			
<i>Leon XIII</i>	Steamer	[Spanish]			1 May 1883 Singapore ® Port Said ® Liverpool June 1883	Lopez	Passenger	<i>Singapore Free Press</i>
<i>Riversdale</i>	Full-rigged sailing ship 1490 tons				10 September 1883 London ® Cape of Good Hope ® Madras 8 April 1884 Dismissed 17 April.	Lawrence McDonald (Accused of alcoholism by Conrad ¬ <sup>3</sup> / <sub>4</sub> <sup>3</sup> / <sub>4</sub> )	Second mate	
<i>Narcissus</i>	Full-rigged iron sailing ship 1300 tons				3 June 1884 Bombay ® Dunkirk 16 October 1884		Second mate	
<i>Tilkhurst</i>	Full-rigged iron sailing clipper 1527 tons				27 April 1885 Hull ® Cardiff ® Singapore ® 22 September 1885 19 October 1885 Calcutta ® Dundee 17 June 1886	Edwin John Blake	Second mate	<i>Straits Time</i> [23 Sept. 1885]
11 November 1886. Joseph Conrad Korzeniowski gets his Master's Certificate								
<i>Falconhurst</i>	Iron sailing ship 2000 tons				28 December 1886 London ® Cardiff 2 January 1887		Second mate	
<i>Highland-Fores</i>	Three-masted barque 1040 tons	Crane, Colvill & Co Glasgow	[Leith]		18 February 1887 Amsterdam ® Semarang 20 June 1887	John McWhir	Chief mate	
<i>Celestial</i>	Steamer	[British]			2 July 1887 Semarang ® Singapore (hospital) 6 July 1887	Follett	Passenger	<i>Straits Time</i> [13 July 1887]
<i>Vidar</i>	Iron steamer 204 tons	"Arab in Singapore"			22 August 1887 Singapore ®	James Craig	Chief mate	<i>Singapore Free</i>

					Karimata Strait ® Banjarmasin ® Pulau Laut ® Donggala ® Tanjungredeb ® Tanjungselor ( & return): x4 4 January 1888	[1846-1929]		<i>Press</i>
<i>Melita</i>					9 January 1888 Singapore ® Bangkok 13 January 1888		Passenger	
<i>Otago</i>	Iron sailing barque 345 tons	(Adelaide)			9 February 1888 Bangkok ® S'pore ® Sunda Strait ® Sydney 7 May 1888 Sydney « Melbourne 7 August 1888 Sydney ® Torres Strait ® Mauritius 30 September 1888 23 November 1888 Port-Louis ® Melbourne 5 January 1889 4 February 1889 Melbourne ® Minlacowie 22 February 1889 21 March 1889 Minlacowie® Port Adelaide 26 March 1889	Joseph Conrad	Master [Chief mate = Charles Born]	<i>Sydney Morning Herald</i> [8 May 1888]  Australian Register [27 March 1889]
<i>Nürnberg</i>	Steamer	(German)			3 April 1889 Adelaide ® Suez Canal ® Southampton 14 May 1889		Passenger	
<i>Ville de</i>	Steamer	Cie			10 May 1890		Passenger	<i>Mouvement</i>

JOSEPH CONRAD & BORNEO : 1895–1920

<i>Maceio</i>		française des Chargeurs Réunis			Bordeaux ® Tenerife ® Dakar ® Conakry ® Freetown ® Grand Bassam ® Cotonou ® Libreville ® Loango ® Banana (mouth of the Congo river) ® Boma 12 June 1890			<i>Géo-graphique</i> [4 May 1890]
?	Steamer				13 June 1890 Boma ® Matadi 13 June 1890		Passenger	
<i>[None: trekking]</i>					28 June 1890 Matadi ® Manyanga 8 July 1890 25 July 1890 Manyanga ® Kinshasa 2 August 1890			
<i>Roi des Belges</i>	2-storey iron stern-wheel steamer	Société du Haut-Congo (Belgian)			4 August 1890 Kinshasa ® Stanley Falls 1 September 1890	Ludvig Koch [Dane]	Observer	
					6 September 1890 Stanley Falls ® Bangala 15 September 1890 16 September 1890 Bangala ® Kinshasa 24 September 1890	Joseph Conrad [Koch fell ill]	Master	<i>Mouvement Géo-graphique</i> [2 Nov. 1890] [28 Dec. 1890] <i>London Mercury</i>
<i>[None: trekking]</i>					19 October 1890 Kinshasa ® Matadi 4 December 1890			

<i>Adolph Wœrman</i> or Lualaba	Steamer	[German] [British]			8/14 December 90 Boma ® Brussels ® London 1 February 1891		Passenger	
<i>Nellie</i>	Cruising yawl	G. F. W. Hope [Br.]			Thames river		Passenger	
<i>Torrens</i>	Full-rigged clipper 1334 tons		1875		November 1891 London « Adelaide (x 2) July 1893		First mate	
<i>Adowa</i>	Steamship 2097 tons	(English)			26 November 1893 London ® Rouen 4 December 1893 (moored) ~ mid-January 1894 Rouen ® London 18 January 1894		Second mate	





# **Annexe B ; Tableau comparatif entre histoire et diégèse dans la « trilogie » kalimantanaise**

Anecdote & histoire	Dates	Diégèse
Lingard se retire et disparaît. « In the end he was forced to give up Singapore as a home port and clear out of Berau as the Arabs took over the trade, but not before chartering the steamers <i>Paknam</i> & <i>Banca</i> to bring his cargo to Elopura and Makassar between 1882 and 1886. » (Warren 1977, p.29)	1885	Naissance du fils de Nina et de Dain (Conrad 1895a, p.154, l.23). <i>Terminus a quo</i> de la mort d'Almayer.
« In 1884, an important and well-established bank in Singapore did fail. The Oriental Bank, called by the Malays 'the Bank Besar [...]', which was next door to Syed Mohsin's business premises, stopped payments » (Sherry 1966, p.111)	1884	Amours de Nina et de Dain, trois ans après le retour de la jeune fille : « And now she had lived on the river for three years with a savage mother » (Conrad 1895a, p.34, ll.18-19).
Guerre d'Aceh. Depuis 1882, recrudescence des affrontements entre Acehnese et Néerlandais. « Between 1878 and 1881 General Karel van der Heyden forced so many chiefs to submit that Batavia jumped to the conclusion that the resistance was broken. It began, therefore, to set up civil government. The decision was a disastrous one ; the fighting flared up again with all its old vigour, and the religious leaders proclaimed a holy war against the infidel » (Hall 1981, p.619).	1883	« About a year after the departure of the man-of-war boats [in 1882], the nephew of Abdulla, Syed Reshid, returned from his pilgrimage to Mecca » (Conrad 1895a, p.35, ll.17-19) ; « That year [...] Captain Ford [...] brought late numbers of the 'Staits Times' giving the news of Acheen war and of the unsuccessful Dutch expedition » (Conrad 1895a, p.38, ll.2-5). C'est aussi l'année où, selon Conrad, le commerce de poudre à canon est prohibé par les autorités néerlandaises : « Even the loyal soul of Lakamba was stirred into a state of inward discontent by the withdrawal of his license for powder » (Conrad 1895a, p.38, ll.12-14).
British North Borneo Co. Renonce à ses prétentions sur le Berau. (cf 1881)	1882	« The decision issued from the fog-veiled offices of the Borneo Co. [to abandon claims over the Berau district] darkened for Almayer the brilliant sunshine of the Tropics » (Conrad 1895a, p.28, ll.3-5). Visite d'une frégate néerlandaise.
British North Borneo Co. « Dent's association [...] managed to persuade the British	1881	C'est l'année-clé, qui permet de dater tous les autres événements d' <i>Almayer</i> , et incidemment d' <i>An Outcast of the Islands</i> . « The stir made in

Government to grant it a royal charter (1 November 1881) » (Hall 1981, p.610).		the whole of the [Borneo] island by the establishment of the British Borneo Co. [ <i>sic</i> dans le texte imprimé. Dans le manuscrit : 'the British Nth Borneo' (Eddleman & Higdon 1994, p.210)] affected even the sluggish flow of the Pantai life » (Conrad 1895a, p.26, ll.32-34). Or, c'est aussi l'année du retour, de « Nina's unexpected appearance in Sambir » (Conrad 1895a, p.24, ll.12-13.). Almayer construit sa « folie » (Conrad 1895a, p.26, l.36).
23 juin : première présence attestée du <i>Vidar</i> à Berau (Sherry 1966, p.108) ; le neveu du captain William Lingard, Jim, est nommé à Berau par son oncle (Sherry 1966, p.132).	1879	
Le baron von Overbeck crée la North Borneo Co. (Andaya 1982, p.185)	1877	
« Olmeijer marrie[s] a Eurasian girl of seventeen, Johanna Maria Cornelia van Lieshout » (Warren 1977, p.24, n.16).	1874	
Guerre d'Aceh. Début du conflit en avril.	1873	
Tensions anglo-néerlandaises : « The Sumatra Treaty, as it was called, was signed [by the Dutch and the British] on 2 November 1871 » (Hall 1981, p.594).	1871	Année où « Lingard had – so to speak – kidnapped [Nina] from Brow » (Conrad 1895a, p.33, l.40), dix ans avant le retour de celle-ci en 1881 : « During these ten years the child had changed into a woman » (Conrad 1895a, p.24, l.15) : « He [= Lingard] returned indeed » ( <i>Ibid.</i> , l.40), « he would take the little Nina with him » ( <i>Ibid.</i> , p.22, l.8). <i>Terminus ad quem</i> de l'action d' <i>An Outcast of the Islands</i> , Nina étant toujours aux côtés d'Almayer dans ce deuxième roman, et Lingard ne parlant pas encore de l'envoyer à Singapour. Ruine de Lingard, quand « the old man's banker, Hudig of Macassar, failed » et que Nina « [is] at the time some six years old » (Conrad 1895a, p.21, l.21) (Voir la faillite de l'Oriental Bank de Singapour en 1884).
Tensions anglo-néerlandaises : Stade décisif, entre l'ouverture	1870	Action principale d' <i>An Outcast of the Islands</i> . Voir 1869 comme <i>terminus a quo</i> et 1871

<p>du canal de Suez qui accroît les enjeux (voir 1869) et la signature du traité de Sumatra (voir 1871). Ouverture au capitalisme : « De Waal's Agrarian Law of 1870 ushered in the great age of private enterprise » (Hall 1981, p.615).</p>		<p>comme <i>terminus ad quem</i>. Perte du <i>Flash</i> (Conrad 1896a, p.173). Année décisive dans les tensions anglo-néerlandaises, d'où la plaisanterie prolongée sur la guerre des drapeaux à Berau quand le Néerlandais Almayer hisse « the Union Jack », les couleurs de Lingard (Conrad 1896a, p.176), et quand le Britannique Abdulla laisse Willems hisser le drapeau néerlandais (Conrad 1896a, p.179), ce qui obligera Jim-Eng à choisir son camp (« Said he was an Englishman » (Conrad 1896a, p.182)) et permettra à Willems de piquer Almayer pour ce drapeau qui n'est pas le sien (« that flag you have hoisted – which, by the by, is not yours » (Conrad 1896a, p.185)) et de saisir sa poudre légalement, puisque « this coast is under the protection of the Netherlands » (<i>Ibid.</i>). Fin du monopole de Lingard sur le Berau. « his queer monopoly » (Conrad 1896a, p.202).</p>
<p><i>Terminus ad quem</i> (juin au plus tard) de l'arrivée du vrai Olmeijer à Berau (Sherry 1966, p.97). Ouverture du canal de Suez. Tensions anglo-néerlandaises : « The [Dutch willing to meet the British demands during the 'serious diplomatic battle' started in 1863, in return for a free hand to deal with Aceh] became all the more important to the Dutch when they learnt that in 1869 the Sultan of Aceh had unsuccessfully applied to Turkey for help against them. In that year also, with the opening of the Suez canal the position of Aceh at the northern tip of Sumatra became of far greater strategic importance than ever before » (Hall 1981, p.593)</p>	<p>1869</p>	<p>Tournant dans <i>An Outcast of the Islands</i>. Il y a la mer « before the time when the French mind [= Ferdinand de Lesseps] set the Egyptian muscle in motion » (Conrad 1896a, p.12) ; « Then a great pall of smoke sent out by countless steam-boats was spread over the restless mirror of the Infinite » (<i>Ibid.</i>). <i>Terminus a quo</i> de l'action d'<i>An Outcast of the Islands</i>, l'invasion du comptoir par Abdulla étant présentée implicitement comme un effet de ce changement radical, alors que « the Arabs have been hanging about outside this river for years » (Conrad 1896a, p.93) : « [1847] was in the days when steam was not in those seas – or, at least, not so much as now » (Conrad 1896a, p.109).</p>
	<p>1868</p>	<p>Abdulla « had found the river a couple of years ago » (Conrad 1896a, p.110), en comptant de 1870. C'est aussi l'année où Willems</p>

		commence à mener les affaires d'Hudig à sa guise : « For the last two years of his stay in Macassar the confidential clerk had been managing all the local trade of the house under a very slight supervision only on the part of the master » (Conrad 1896a, p.130).
	1865	Naissance de Nina, puisqu'elle a 6 ans quand, en 1871, Lingard la « kidnappe » : « at the time some six years old » (Conrad 1895a, p.21, ll.27-28). Mariage de Willems avec la fille de Hudig, puisqu'en 1870 l' <i>outcast</i> se remémore « the facts of the last five years » (Conrad 1896a, p.34).
« Investigation by the commander of the Dutch warship, <i>Celebes</i> » parce qu'à « Batavia... officials were apprehensive when news began to reach them that another Englishman had become a <i>Raja</i> on Borneo ; they feared that this new 'sovereign' might follow James Brooke's example & establish himself as an independent ruler ». Mais « the report correctly surmised that Lingard, unlike James Brooke, had no serious territorial ambitions and was content to restrict the use of his [...] influence to matters of private trade » (Warren 1977, p.23-24). Tensions anglo-néerlandaises : « In 1863 Britain began what has been called a 'serious diplomatic battle' with the Dutch concerning their alleged violations of the treaty of 1824 by extending their possessions in Sumatra » (Hall 1981, p.593).	1863	Mariage d'Almayer, deux ans avant la naissance de Nina en 1865 : « his little daughter born two years after the marriage » (Conrad 1895a, p.21, ll.26-27). Installation à Sambir : « the 'Flash' freighted with materials for building a new house left the harbour of Batavia taking away the young couple into the unknown Borneo » (Conrad 1895a, p.19, ll.37-39).
« Lingard, quick to recognize the trading opportunities that had been opened up by his pioneering efforts, persuaded the Sultan of Gunung Tabor to	1862	<i>Terminus ad quem</i> de l'arrivée de Willems chez Hudig, après que Lingard l'eut formé : « He [...] became soon perfect in English [...]. As he grew older his trading instincts developed » (Conrad 1896a, p.17), ce qui

<p>elevate him to the status of <i>Pangeran</i>, &amp; confer the title of 'Raja laut Kapitan de Berau' on him [...] in order to evade the terms of a Dutch contract with the petty state, which stipulated that foreigners were forbidden to settle in the Sultan's territory without Batavia's expressed permission. » (Warren 1977, p.23) Naissance, le 25 août (Sherry 1966, p.100, n.*) de Jim Lingard, mort en 1916 à 54 ans selon sa fille (Warren 1977, p.26, n.22).</p>		<p>laisse entendre que quelques années s'écoulent après 1857. Mais si Willems « knew [Almayer] when he was at Hudig's » (Conrad 1896a, p.43), c'est que l'<i>outcast</i> est lui-même entré chez Hudig avant qu'Almayer n'en parte, soit avant 1863.</p>
	1861	<p>Arrivée d'Almayer à Macassar chez Hudig, un an et quelques mois avant d'épouser la fille adoptive de Lingard en 1863 : « After a year or so Lingard [...] took a sudden [...] fancy to the young man [= Almayer] » (Conrad 1895a, p.9, ll.16-18) ; « Months slipped by » (<i>Ibid.</i>, l.26).</p>
<p>Fin de la seconde guerre anglo-chinoise.</p>	1860	
	1859	<p>Lingard se bat contre les pirates sulu et adopte une des leurs, jeune fille trouvée blessée, quatre ans avant de la marier à Almayer à sa sortie du couvent en 1863 : « during those long four years... » (Conrad 1895a, p.19, l.20). Ce combat n'est ni le seul, ni le premier : « after his first – and successful – fight with the sea robbers »... (Conrad 1896a, p.14. Voir aussi l'action de <i>The Rescue</i>, Conrad 1920a).</p>
<p>Captain William Lingard découvre le chenal ouvrant sur l'amont du Berau, chenal qui porte encore son nom, « the 'Baak van Lingard' of official charts and surveys, [...] some time between 1859 &amp; 1863 » (Warren 1977, p.23).</p>	circa 1859 - 1863	<p>« He had discovered a river ! » (Conrad 1895a, p.8, l.21).</p>
<p>« Seconde guerre de Chine. [...] En 1858 [...] une flotte franco-anglaise [...] bombardait les forts de Takou, à</p>	1858	<p>Action de <i>The Rescue</i>, puisqu'au même moment, « the French are going along with us [British] as they did in the Crimea five years ago » (Conrad 1920a, p.20) (voir 1853), et que</p>

l'embouchure du Pei-Ho » (Crokaert 1947, pp.337-338).		s'amorce une guerre avec la Chine : « they say there is going to be a war with China » (Conrad 1920a, p.20).
Naissance de Joshua Lingard (Sherry 1966, p.100, n.*)	1857	Abdulla atteint « the Gulf of Suez, and this was the limit of his wanderings westward. He was then twenty-seven » (Conrad 1896a, p.109). Avant le percement du canal, Suez était effectivement un cul-de-sac. Abdulla succède à son père dans l'archipel malais.
Traité de Paris sur la guerre de Crimée. Naît Johanna van Lieshout qu'épousera Olmeijer en 1874 (Warren 1977, p.24, n.16).	1856	Tom Lingard sauve Hassim et Immada à « Wajo », et prépare leur retour « for two years » (Conrad 1920a, p.106), jusqu'en 1858 où se déroule <i>The Rescue</i> . Willems a bientôt 17 ans (« Seventeen », Conrad 1896a, p.16) quand il rencontre Lingard, « fourteen years » (Conrad 1896a, p.41) avant l'action principale en 1870.
	1855	<i>Terminus ad quem</i> avant lequel Lingard reçoit son titre de « Rajah Laut » (Conrad 1896a, p.14), puisque « he had carried it many years already when the boy Willems ran barfooted on the deck of the ship <i>Kosmopoliet IV</i> » (Conrad 1896a, p.14), soit avant 1857 et sa rencontre avec Lingard.
Guerre de Crimée. « En mars 1854, la France et la Grande-Bretagne s'allièrent à la Turquie » (Crokaert 1947, p.325).	1854	
Début de la Guerre de Crimée, due à l'occupation en juillet « par les armées russes des Principautés danubiennes » (Crokaert 1947, p.325).	1853	Si « they say there is going to be a war with China » (Conrad 1920a, p.20), c'est qu'on est au tout début des tensions de 1858. « The French are going along with us as they did in Crimea five years ago » ( <i>Ibid.</i> ) ne peut donc que renvoyer au début du conflit de Crimée, en 1853.
	1851	Lingard est en Australie lors de la ruée vers l'or de Victoria (Conrad 1896a, p.195).
	1849	Lingard est en Californie lors de la ruée vers l'or (Conrad 1896a, p.195).
	1847	« [Abdulla's] first commercial expedition [...] at the age of seventeen » (Conrad 1896a, p.109).
1844« Omar el Badavi['s] [...] first serious check at the hands	1846	« 'I thought all this [= vagabonds prying about] was over and done for', said Shaw, [...] 'since

of white men » (Conrad 1896a, p.52).L'Admiral Thomas Cochrane met fin aux activités des pirates de Brunei. « The triumph of the piratical party at Brunei in 1846 was short-lived. Brooke and Cochrane appeared at the entrance of the river on which Brunei town [=Bandar Seri Begawan] stands, the sultan refused to negotiate, and after a short sharp fight the town was captured and the sultan fled inland. He was allowed no return, since the piratical party which had forced his hand was now powerless and he was willing to co-operate with the British for the suppression of piracy and slaving » (Hall 1981, p.573).		Sir Thomas Cochrane swept along the Borneo coast with his squadron some years ago' » (Conrad 1920a, p.23).James Brooke lutte contre les pirates, du Sarawak à la mer de Sulu.
	1843	Shaw promu officier, « being an officer of home ships for the last fifteen years » en 1858 (Conrad 1920a, p.24).
	1842	Lingard commence sa carrière de marin en Angleterre.
	1841	Shaw « was second mate of a Sunderland barque [...] in the Mediterranean » (Conrad 1920a, p.20).
	1840	Naissance de Peter Willems, qui commence son parcours d' <i>outcast</i> « on his thirtieth birthday » (Conrad 1896a, pp.8 & 21) en 1870.
	1830	Naissance d'Abdulla, qui, en 1870, « had walked in the way of his Lord [...] for upwards forty years » (Conrad 1896a, p.109).
	1828	Début de la carrière de Shaw, « a man who has spent thirty-two years of his life on salt-water » en 1860 (Conrad 1920a, p.24).
Bataille de Navarin.	1827	Le père de Shaw « was master's mate on board one of the three-deckers at the battle of Navarino » (Conrad 1920a, p.22).
	1823	Naissance de Tom Lingard, puisqu'il « was about 35 » (Conrad 1920a, p.9) en 1858.



**Annexe C : Notes manuscrites de  
Godfrey Hewett en dernière page de son  
'The Dusuns of North Borneo' (Hewett  
1923, p.163).**

Note 1. The word "Daya" also denotes "Country" as opposed to town.

2. The name "Dusun" is a descriptive term rather than a racial designation. The word means a "village". (See Marode's Dict. p. 137)

Dusun Dusun = village

Dusun Dusun Daya = People of the Country villages.

doubtless they were so called because they group their houses together in villages, which distinguishes them from all the Bornean tribes, who adhere to the long or low unroofed houses.

JK

## **Annexe D : Tableau comparatif de l'histoire du Sarawak & de la diégèse de *Lord Jim* II**

Lord Jim II	Histoire
« The Sultan is an imbecile youth... » [instead of being 50]	« The present unprincipled and idiotic tyrant [is] Omar Ali » (Low 1848, p.106). « His mind also is weak, approaching to idiotcy » (Ibid., p.108). « This imbecile » (Ibid., p.109). « The Sultan was a man of about fifty years of age, [...] with a countenance that very obviously showed the weakness of his mind » (Saint-John 1879, p.69).
« ... with two thumbs on his left hand... »	« On his right hand he has a malformation resembling a thumb, which stands at an angle from the true thumb » (Low, p.107).
« ... and an uncertain and beggarly revenue extorted from a miserable population » (Conrad 1900, p.227).	« Sir James Brooke found the Dyaks oppressed and ground down by the most cruel tyranny. They were cheated by the Malay traders, and robbed by the Malay chiefs » (Wallace 1896, p.102).
« There were in Patusan antagonistic forces, and one of them was Rajah Allang, ... »	« Mr Brooke had visited Brunei for three reasons. The first was, to assure a reconciliation between the Sultan and Muda Hassim. » (St-John, p.68). « Pangeran Usup, however, was the ruling spirit in Borneo ; very active and intelligent, and though nominally a great friend of Muda Hassim's, was in his heart that prince's most determined opponent » (Ibid., p.69).
« the governor of the river, who did the extorting and the stealing, and ground down to the point of extinction the country-born Malays, who, utterly defenceless, had not even the resource of immigrating » (Conrad, p.228). « Rajah Allang pretended to be the only trader in his country [...] but his idea of trading was indistinguishable from the commonest form of robbery [...] The two parties in Patusan were not sure which one this partisan most desired to plunder » (Conrad, p.257)	« Sarawak [...] had been goaded into rebellion by the ill-treatment of [...] the governor of Sarawak » (St-John, p.16). « This is the serra dagang or forced trade. A Malay Rajah will send to a tribe [...] a certain amount of salt, iron, and cloths, which the Dyaks are expected to take at a fixed price – generally a very exorbitant one. » (St-John, p.51) « They were cheated by the Malay traders, and robbed by the Malay chiefs [...] hostile tribes purchased permission [...] to plunder, enslave, and murder them » (Wallace,

	p.102).
« The situation was complicated by a wandering stranger, an Arab half-breed, who, I believe, on purely religious grounds, had incited the tribes in the interior (the bush-folk, as Jim himself called them) to rise, and had established himself a fortified camp on the summit of one of the twin hills.[...] Some of the Bugis settlers, weary with endless insecurity, were half inclined to call him in. The younger spirits amongst them, chaffing, advised to 'get Sherif Ali with his wild men fire the Rajah Allang out of the country' » (Conrad, p.257). « I saw a line of high blackened stakes, showing here and there ruinously – the remnants of Sherif Ali's impregnable camp » (Conrad p.263).	« There was also a village of Malays under the command of an Arab, Sirib Jaffir. [...] Sirib Sahib, formerly of Sadong, had retired to this river [= the upper Batang Lupar], and had strengthened the forts of Patusan, until he believed them impregnable. » (St-John, p.91). « By most natives Patusan was considered impregnable [...] Sirib Sahib, however, had constructed a formidable fortress [...]. In a quarter of an hour, however, the affair was decided » (St-John, p.168).
« He [Jim] had mounted Doramin's old ordnance on the top of that hill ; two rusty iron 7-pounders, a lot of small brass cannon – currency cannon. But if the brass guns represent wealth, they can also, when crammed recklessly to the muzzle, send a solid shot to some little distance » (Conrad, p.263).	« On the 29 <sup>th</sup> the English guns arrived, but it was not till the 31 <sup>st</sup> that they were dragged up to the fort » (St-John, p.39).
« 'Well, anyhow the guns were there, and went off together at sunrise. Jove ! You should have seen the splinters fly', he cried » (Conrad, p.267). « The whole stockade [...] had been already knocked to pieces and only hung together by a miracle. » (p.270).	« When once in position, however, they soon silenced the fire of the enemy, and struck down the stockade in such a way that a breach was opened by which several men could enter abreast » (St-John, p.39). « The effect was severe : every shot told upon the thin defences of wood, which fell in many places, leaving practicable storming-breaches. Part of the roof was cut away and tumbled down » (St-John, p.43).
« Already the legend had gifted him with supernatural powers. [...] They believed and said (as the most natural thing in the world) that Jim had	« Was it not natural that they should refuse to believe he was a man ? of pure benevolence combined with great power, they had had no

<p>carried the guns up the hill on his back – two at a time » (Conrad, p.266). « The popular story has it that Jim with a touch of one finger had thrown down the gate » (p.270). « The tide had turned two hours before its time to help him on his journey up the river » (p.242-243).</p>	<p>experience among men. They naturally concluded that he was a superior being, come down upon earth to confer blessings to the afflicted. In many villages where he had not been seen I was asked strange questions about him. Was he not as old as the mountains ? Could he not bring the dead to life ? And they firmly believed that he can give them good harvests, and make their fruit-trees bear an abundant crop » (Wallace, p.103).</p>
<p>« They had got into the habit of taking his word for anything and everything. I could have no idea ! Why ? Only the other day an old fool he had never seen in his life came from some village miles away to find out if he should divorce his wife » (Conrad, p.268).</p>	<p>« The chiefs soon grew confidential and begged for advice as to how they were to act to settle their quarrels... » (St-John, p.24).</p>
<p>« 'Were the Dutch coming to take the country ?' » (Conrad, p.252).</p>	<p>« ... and what policy they should pursue towards the Dutch » (St-John, p.24).</p>
<p>« You would have to paddle, pole, or track a long weary way through the jungle before you passed beyond the reach of his voice » (Conrad, p.272).</p>	<p>« I was quite alone with them, cut off from all human help, among these enthusiastic head collectors ; but I did not feel at all afraid, for I knew that Rajah Brooke's name had penetrated thus far, and that I could rest in safety under the shelter of the esteem and respect it inspired » (Pfeiffer 1855, p.89). « I heard the name of [Mr] Brooke mentioned with interest by the Dyaks of the far interior, in spots where even the Malays had never penetrated » (St-John, p.334).</p>
<p>« Thus he became the virtual ruler of the land » (Conrad, p.273).</p>	<p>« On the 24<sup>th</sup> September 1841, I became the governor of Sarawak with the fullest powers » (James Brooke cité par St-John 1879, p.57)</p>
<p>Tuan Jim : A Sketch. « Tuan » ; « Tuan Jim » (Conrad 1900, pp.242, 274, 302, 305, 346, 367, 393, 395, 396, 408, 409, 410, 412, 413).</p>	<p>« I heard the name of Tuan<sup>285</sup> [Mr] Brooke mentioned with interest by the Dyaks of the far interior » (St-John, p.334).</p>

---

<p>« I saw three books in the tumble ; two small, in dark covers, and a thick green-and-gold volume – a half-crown complete Shakespeare » (Conrad 1900, p.237).</p>	<p>« as the English planter in Java, who [...] turned to the only book he had, the 'Encyclopædia Britannica', and beginning at the letter A, read it through to the end » (St-John, p.71).</p>
---	--

<sup>285</sup> « *Tuan* » en malais est en effet à la fois « *Mister* » et « *Lord* ». L'annonce « *Tuan-tuan dan Puan-puan* » s'adresse à tous les messieurs et à toutes les dames. Cependant, le « monsieur » ordinaire est « *encik* » (« *Inchi* » comme l'épèle Conrad (1900, p.289)), et « *tuan* » est une distinction, qui peut s'élever jusqu'au *dewan pertuanan*, la chambre des *Lords*. Sous l'orthographe « *Tuhan* », ce « *Lord* » suprême désigne même Dieu.





## Annexe E : Tableau récapitulatif des chronotopes conradiens « marins » et « bornéens »

Topographe Chronotopes	Titre						Année de Édition	Cronotopie Édition
	Édition Jules-Verne	Chronotopie Kobalt	Chronotopie L'Édition	Chronotopie L'Édition	Chronotopie L'Édition	Chronotopie L'Édition		
Marins	The Great Race (1881-1882) Le Grand Tour (1882) The Great Race (1882)	The Great Race (1881) The Great Race (1882)	"L'Édition" (1882)	The Great Race (1882)	"L'Édition" (1882)	"L'Édition" (1882) The Great Race (1882)	The Great Race (1882)	The Great Race (1882)



**BIBLIOGRAPHIE** Les noms de famille et les patronymes sont donnés en petites majuscules (ex.: ACHEBE). Les auteurs dont les noms sont issus de langues qui n'utilisent pas les noms de famille

---

# BIBLIOGRAPHIE <sup>286</sup>

## Textes de Conrad

### Fiction (romans & nouvelles) & réminiscences.

286

Les noms de famille et les patronymes sont donnés en petites majuscules (ex.: ACHEBE). Les auteurs dont les noms sont issus de langues qui n'utilisent pas les noms de famille mais seulement les patronymes (arabe, bidayūh, punjabi...) sont répertoriés sous leur prénom, ou leur titre quand il est devenu partie intégrante de leur identité officielle (ex.: Abang [titre (à l'origine, fils d'un *datuk* du Sarawak), devenu quasi-prénom] Yusuf [prénom] PUTEH [patronyme], apparaît sous l'entrée « Abang »).

- CONRAD, Joseph (1895a). *Almayer's Folly : A Story of an Eastern River*. Edité par Floyd Eugene EDDLEMAN & David Leon HIGDON, Cambridge, Massachusetts, Cambridge University Press, 'The Cambridge Edition of the Works of Joseph Conrad', 1994.
- \_\_\_\_\_ (1895b). *Almayer's Folly : A Story of an Eastern River*. London, T. Fisher Unwin.
- \_\_\_\_\_ (1896a). *An Outcast of the Islands*. Edité par J. H. STAPE & Hans VAN MARLE, Oxford, Oxford University Press, 'The World's Classics', 1992.
- \_\_\_\_\_ (1896b). *An Outcast of the Islands*. London, T. Fisher Unwin.
- \_\_\_\_\_ (1896c). 'The Idiots'. In *The Collected Stories of Joseph Conrad*, édité par Samuel HYNES, Hopewell, New Jersey, The Ecco Press, 1991, pp.1-23.
- \_\_\_\_\_ (1897a). *The Nigger of the 'Narcissus'*. Édité par Cedric WATTS, London, Penguin Books, 1988.
- \_\_\_\_\_ (1897c). 'The Lagoon'. In *The Collected Stories of Joseph Conrad*, édité par Samuel HYNES, Hopewell, New Jersey, The Ecco Press, 1991, pp.24-37.
- \_\_\_\_\_ (1897d). 'An Outpost of Progress'. In *The Collected Stories of Joseph Conrad*, édité par Samuel HYNES, Hopewell, New Jersey, The Ecco Press, 1991, pp.38-61.
- \_\_\_\_\_ (1897e). 'Karain : A Memory'. In *The Collected Stories of Joseph Conrad*, édité par Samuel HYNES, Hopewell, New Jersey, The Ecco Press, 1991, pp.62-99.
- \_\_\_\_\_ (1898a). 'The Return'. In *The Collected Stories of Joseph Conrad*, édité par Samuel HYNES, Hopewell, New Jersey, The Ecco Press, 1991, pp.100-150.
- \_\_\_\_\_ (1898b). 'Youth : A Narrative'. In *The Collected Stories of Joseph Conrad*, édité par Samuel HYNES, Hopewell, New Jersey, The Ecco Press, 1991, pp.151-180.
- \_\_\_\_\_ (1899a). 'Heart of Darkness'. Edité par Robert KIMBROUGH, New York, W. W. Norton & Co, 'A Norton Critical Edition', 1988.
- \_\_\_\_\_ (1900). *Lord Jim*. London, David Campbell Publishers Ltd, 'Everyman's Library', 1992.
- \_\_\_\_\_ (1901a). 'Amy Foster'. In *The Collected Stories of Joseph Conrad*, édité par Samuel HYNES, Hopewell, New Jersey, The Ecco Press, 1991, pp.181-209.
- \_\_\_\_\_ (1902a). 'Typhoon'. In *The Collected Tales of Joseph Conrad*, édité par Samuel HYNES, Hopewell, New Jersey, The Ecco Press, 1992, pp.87-159.
- \_\_\_\_\_ (1902b). 'To-morrow'. In *The Collected Stories of Joseph Conrad*, édité par Samuel HYNES, Hopewell, New Jersey, The Ecco Press, 1991, pp.210-236.
- \_\_\_\_\_ (1902c). 'The End of the Tether'. In *The Collected Tales of Joseph Conrad*, édité par Samuel HYNES, Hopewell, New Jersey, The Ecco Press, 1992, pp.160-286.
- \_\_\_\_\_ (1903a). 'Falk : A Reminiscence'. In *The Collected Tales of Joseph Conrad*, édité par Samuel HYNES, Hopewell, New Jersey, The Ecco Press, 1992, pp.287-354.
- \_\_\_\_\_ (1904a). *Nostromo : A Tale of the Seaboard*. London, Everyman's Library, vol. 88, 1992.
- \_\_\_\_\_ (1906a). *The Mirror of the Sea*. In *The Mirror of the Sea & A Personal Record*,

**BIBLIOGRAPHIE Les noms de famille et les patronymes sont donnés en petites majuscules (ex.: ACHEBE). Les auteurs dont les noms sont issus de langues qui n'utilisent pas les noms de famille**

édité par Zdzislaw NADJER, Oxford, Oxford University Press, 'The World's Classics', 1988.

\_\_\_\_\_ (1906b). 'Gaspar Ruiz : A Romantic Tale'. In *The Collected Stories of Joseph Conrad*, édité par Samuel HYNES, Hopewell, New Jersey, The Ecco Press, 1991, pp.237-288.

\_\_\_\_\_ (1906c). 'An Anarchist : A Desperate Tale'. In *The Collected Stories of Joseph Conrad*, édité par Samuel HYNES, Hopewell, New Jersey, The Ecco Press, 1991, pp.289-308.

\_\_\_\_\_ (1906d). 'The Informer : An Ironic Tale'. In *The Collected Stories of Joseph Conrad*, édité par Samuel HYNES, Hopewell, New Jersey, The Ecco Press, 1991, pp.309-330.

\_\_\_\_\_ (1906e). 'The Brute : An Indignant Tale'. In *The Collected Stories of Joseph Conrad*, édité par Samuel HYNES, Hopewell, New Jersey, The Ecco Press, 1991, pp.331-350.

\_\_\_\_\_ (1907). *The Secret Agent : A Simple Tale*. Edité par Martin SEYMOUR-SMITH, Londres, Penguin Books, 1963.

\_\_\_\_\_ (1908a). 'The Black Mate'. In *The Collected Stories of Joseph Conrad*, édité par Samuel HYNES, Hopewell, New Jersey, The Ecco Press, 1991, pp.351-377.

\_\_\_\_\_ (1908b). 'Il Conde : A Pathetic Tale'. In *The Collected Stories of Joseph Conrad*, édité par Samuel HYNES, Hopewell, New Jersey, The Ecco Press, 1991, pp.378-392.

\_\_\_\_\_ (1908c). 'The Duel'. In *The Collected Tales of Joseph Conrad*, édité par Samuel HYNES, Hopewell, New Jersey, The Ecco Press, 1992, pp.355-428.

\_\_\_\_\_ (1910a). 'The Secret Sharer : An Episode from the Coast'. In *The Collected Stories of Joseph Conrad*, édité par Samuel HYNES, Hopewell, New Jersey, The Ecco Press, 1991, pp.393-431.

\_\_\_\_\_ (1911a). *Under Western Eyes*. London, Everyman's Library, vol.43, 1991.

\_\_\_\_\_ (1911b). 'Prince Roman'. In *The Collected Stories of Joseph Conrad*, édité par Samuel HYNES, Hopewell, New Jersey, The Ecco Press, 1991, pp.432-451.

\_\_\_\_\_ (1911c). 'The Partner'. In *The Collected Stories of Joseph Conrad*, édité par Samuel HYNES, Hopewell, New Jersey, The Ecco Press, 1991, pp.452-480.

\_\_\_\_\_ (1911d). 'A Smile of Fortune'. In *The Collected Tales of Joseph Conrad*, édité par Samuel HYNES, Hopewell, New Jersey, The Ecco Press, 1992, pp.429-489.

\_\_\_\_\_ (1912a). *A Personal Record*. In *The Mirror of the Sea & A Personal Record*, édité par Zdzislaw NADJER, Oxford, Oxford University Press, 'The World's Classics', 1988.

\_\_\_\_\_ (1912b). 'Freya of the Seven Isles : A Story of Shallow Waters'. In *The Collected Tales of Joseph Conrad*, édité par Samuel HYNES, Hopewell, New Jersey, The Ecco Press, 1992, pp.490-556.

\_\_\_\_\_ (1913a). *Chance : A Tale in Two Parts*. London, J. M. Dent & Sons Ltd, 'Collected Edition of the Works of Joseph Conrad', 1949.

\_\_\_\_\_ (1913b). 'The Inn of the Two Witches : A Find'. In *The Collected Stories of Joseph Conrad*, édité par Samuel HYNES, Hopewell, New Jersey, The Ecco Press,

1991, pp.481-505.

\_\_\_\_\_ (1914a). 'Because of the Dollars'. In *The Collected Stories of Joseph Conrad*, édité par Samuel HYNES, Hopewell, New Jersey, The Ecco Press, 1991, pp.506-536.

\_\_\_\_\_ (1914b). 'The Planter of Malata'. In *The Collected Tales of Joseph Conrad*, édité par Samuel HYNES, Hopewell, New Jersey, The Ecco Press, 1992, pp.557-617.

\_\_\_\_\_ (1915). *Victory : An Island Tale*. Londres, Penguin Books, A Penguin/Godfrey Cave Edition, 'Penguin Popular Classics', 1994.

\_\_\_\_\_ (1916a). *The Shadow-Line*. In *Typhoon and Other Stories*, Everyman's Library, vol.4, 1991, pp.211-305.

\_\_\_\_\_ (1917a). 'The Warrior's Soul'. In *The Collected Stories of Joseph Conrad*, édité par Samuel HYNES, Hopewell, New Jersey, The Ecco Press, 1991, pp.537-555.

\_\_\_\_\_ (1917b). 'The Tale'. In *The Collected Stories of Joseph Conrad*, édité par Samuel HYNES, Hopewell, New Jersey, The Ecco Press, 1991, pp.556-572.

\_\_\_\_\_ (1919a). *The Arrow of Gold : A Story Between Two Notes*. London, J. M. Dent & Sons Ltd – Heron Books, 'Joseph Conrad Complete Works', 1969.

\_\_\_\_\_ (1920a). *The Rescue : A Romance of the Shallows*. London, J. M. Dent & Sons Ltd, 'Collected Edition of the Works of Joseph Conrad', 1949.

\_\_\_\_\_ (1923a). *The Rover*. London, J. M. Dent & Sons Ltd, 'Joseph Conrad Collected Edition', 1948.

### Non-fiction (lettres, ' *Author's Notes*', essais)

---

CONRAD <sup>287</sup> Joseph (1885). Lettre à Spiridion KLISZCZEWSKI datée du '25<sup>th</sup> Nov[emb]er', Calcutta'. Vol.1: 1861-1897, 1983, pp.13-15.

\_\_\_\_\_ (1890a). 'The Congo Diary'. In *Last Essays, in Tales of Hearsay & Last Essays*, London, J. M. Dent & Sons Ltd, 1949, pp.

\_\_\_\_\_ (1890b). Lettre à Marguerite PORADOWSKA datée du '10 Juin 1890. Libreville. Gabon'. Vol.1: 1861-1897, 1983, pp.53-55.

\_\_\_\_\_ (1891a). Lettre à Marguerite PORADOWSKA datée du '22 Juin 1891. London'. Vol.1:1861-1897, 1983, p.83.

\_\_\_\_\_ (1891b). Lettre à Marguerite PORADOWSKA datée du '2 Juillet 1891'. Vol.1: 1861-1897, 1983, p.84.

\_\_\_\_\_ (1891c). Lettre à Marguerite PORADOWSKA datée du '8 Juillet 1891'. Vol.1: 1861-1897, 1983, pp.85-86.

\_\_\_\_\_ (1891d). Lettre à Marguerite PORADOWSKA datée du '14 Nov. 1891. 36. Camomile Street London – EC.'. Vol.1: 1861-1897, 1983, p.101.

<sup>287</sup> Les lettres écrites par Joseph Conrad sont citées d'après *The Collected Letters of Joseph Conrad*, éditées par Frederick R. KARL & Laurence DAVIES, Cambridge, Cambridge University Press [en huit volumes]. Seuls le nom du destinataire, la date et les spécifications du volume où la lettre est recueillie figurent en référence.

- \_\_\_\_\_ (1892a). Lettre à Marguerite PORADOWSKA datée du '6 Avril 1892. À bord du 'Torrens' Port Adelaide. Vol.1: 1861-1897, 1983, pp.109-110.
- \_\_\_\_\_ (1892b). Lettre à Marguerite PORADOWSKA datée du '4 Sept. 1892. Londres'. Vol.1: 1861-1897, 1983, pp.111-113.
- \_\_\_\_\_ (1894a). Lettre à Marguerite PORADOWSKA datée du 'Vendredi.'. Vol.1: 1861-1897, 1983, pp.161-162.
- \_\_\_\_\_ (1894b). Lettre à Marguerite PORADOWSKA datée du 'Samedi. La Roseraie Champel. Genève'. Vol.1: 1861-1897, 1983, pp.168-170.
- \_\_\_\_\_ (1894c). Lettre à Marguerite PORADOWSKA datée du 'Lundi matin'. Vol.1: 1861-1897, 1983, pp.182-184.
- \_\_\_\_\_ (1894d). Lettre à Wilfrid Hugh CHESSON datée du 'Thursday. 17 Gillingham St S. W.'. Vol.1: 1861-1897, 1983, p.186.
- \_\_\_\_\_ (1897b). 'Preface' à *The Nigger of the 'Narcissus'*. Édité par Robert KIMBROUGH, New York, W. W. Norton & Co, 'A Norton Critical Edition', 1979.
- \_\_\_\_\_ (1897f). Lettre à Edward GARNETT datée 'Friday. 12<sup>th</sup> March'. Vol.1: 1861-1897, 1983, pp.343-344.
- \_\_\_\_\_ (1897g). Lettre à 'A reviewer of the *Nigger*' datée '9<sup>th</sup> Dec. 1897 Stanford-le-Hope Essex'. Vol.1: 1861-1897, 1983, pp.420-422.
- \_\_\_\_\_ (1897h). Lettre à R. B. Cunninghame GRAHAM datée '20<sup>th</sup> Dec. 1897. Stanford-le-Hope'. Vol. 1: 1861-1897, 1983, pp.424-426.
- \_\_\_\_\_ (1898c). 'Author's Note' à *Tales of Unrest*. In *The Collected Stories of Joseph Conrad*, édité par Samuel HYNES, Hopewell, New Jersey, The Ecco Press, 1991, pp.601-604.
- \_\_\_\_\_ (1898d). Lettre à Edward GARNETT datée 'Saturday'. Vol.2: 1898-1902, 1986, pp.62-63.
- \_\_\_\_\_ (1898e). Lettre à Spiridion KLISZCZEWSKI datée '12<sup>th</sup> April Stanford-le-Hope'. Vol.2: 1898-1902, 1986, pp.54-55.
- \_\_\_\_\_ (1898f). Lettre à Helen SANDERSON datée '3 June 1898'. Vol.2: 1898-1902, 1986, pp.63-64.
- \_\_\_\_\_ (1898g). Lettre à William BLACKWOOD datée du '11<sup>th</sup> June 1898 Stanford-le-Hope Essex'. Vol.2: 1898-1902, 1986, p.67.
- \_\_\_\_\_ (1898h). Lettre à William BLACKWOOD datée du '13<sup>th</sup> Dec 1898'. Vol.2: 1898-1902, 1986, pp.129-130.
- \_\_\_\_\_ (1899b). Lettre à R. B. Cunninghame GRAHAM datée '8 Feb<sup>r</sup> 99'. Vol.2: 1898-1902, 1986, pp.157-160.
- \_\_\_\_\_ (1899c). Lettre à David MELDRUM datée 'Thursday. 6<sup>th</sup> July 99.' Vol.2: 1898-1902, 1986, pp.184-185.
- \_\_\_\_\_ (1899d). Lettre à David MELDRUM datée '22 Aug<sup>st</sup> 99' Vol.2: 1898-1902, 1986, pp.192-193.
- \_\_\_\_\_ (1899e). Lettre à John GALSWORTHY datée 'Pent Farm 2<sup>d</sup> Sept. 99'. Vol.2: 1898-1902, 1986, p.197.
- \_\_\_\_\_ (1899f). Lettre à Edward Lancelot SANDERSON datée '12 Oct 99'. Vol.2:

- 1898-1902, 1986, pp.203-206.
- \_\_\_\_\_ (1899g). Lettre à R. B. Cunninghame GRAHAM datée '14 Oct 99'. Vol.2: 1898-1902, 1986, pp.206-207.
- \_\_\_\_\_ (1899h). Lettre à E. L. SANDERSON datée '26<sup>th</sup> Oct 99'. Vol.2: 1898-1902, 1986, pp.210-212.
- \_\_\_\_\_ (1899i). Lettre à William BLACKWOOD datée '8<sup>th</sup> Nov 99'. Vol.2: 1898-1902, 1986, pp.215-217.
- \_\_\_\_\_ (1899j). Lettre à David MELDRUM datée '25 Nov 99' Vol.2: 1898-1902, 1986, p.223.
- \_\_\_\_\_ (1899k). Lettre à William BLACKWOOD datée '26<sup>th</sup> Dec 99'. Vol.2: 1898-1902, 1986, pp.230-232.
- \_\_\_\_\_ (1901b). Lettre à Ford Madox HUEFFER datée 'Tuesday.'. Vol.2: 1898-1902, 1986, pp.343-345.
- \_\_\_\_\_ (1902d) Lettre à George BLACKWOOD datée 'Pent Farm/Stanford N<sup>r</sup> Hythe/ Kent/28<sup>th</sup> Jany 1902'. Vol.2: 1898-1902, 1986, pp.375-376.
- \_\_\_\_\_ (1902e). Lettre à Harriet Mary CAPES datée '22<sup>d</sup> Mch 1902'. Vol.2: 1898-1902, 1986, pp.394-395.
- \_\_\_\_\_ (1902f). Lettres à Ford Madox HUEFFER et William BLACKWOOD datées '24 June 1902'; lettres à John GALSWORTHY et David MELDRUM, datées respectivement '25 June 1902' & 'The Pent / 25 June 1902'. Vol.2: 1898-1902, 1986, pp.428-429; 429-430; 431; 431-432.
- \_\_\_\_\_ (1903b). Lettre à Henri-Durand DAVRAY datée de 'Pent Farm. 22 aout 1903'. Vol.3: 1903-1907, 1988, pp.51-52.
- \_\_\_\_\_ (1903c). Lettre à Kazimierz WALISZEWSKI datée de 'Pent Farm 16 Dec 1903'. Vol.3: 1903-1907, 1988, pp.92-94.
- \_\_\_\_\_ (1904b). Lettre à John GALSWORTHY datée du '16<sup>th</sup> May 1904'. Vol.3: 1903-1907, 1988, p.138.
- \_\_\_\_\_ (1904c). 'Guy de Maupassant'. In *Notes on Life and Letters*, London, J. M. Dent & Sons Ltd, 'Joseph Conrad's Works – New Collected Edition', 1949, pp.25-31.
- \_\_\_\_\_ (1904d). 'A Glance at Two Books'. In *Last Essays*, in *Tales of Hearsay & Last Essays*, London, J. M. Dent & Sons Ltd, 1949, pp.132-137.
- \_\_\_\_\_ (1906f). 'John Galsworthy'. In *Last Essays*, in *Tales of Hearsay & Last Essays*, London, J. M. Dent & Sons Ltd, 1949, pp.125-131.
- \_\_\_\_\_ (1906g). Lettre à Algernon METHUEN datée 'Pent Farm. 7 Nov. 1906'. Vol.3: 1903-1907, 1988, pp.370-371.
- \_\_\_\_\_ (1908d). Lettre à Arthur Hammond MARSHALL datée du '25 Mch 08'. Vol.4: 1908-1911, 1990, pp.65-66.
- \_\_\_\_\_ (1909a). Lettre à J. B. PINKER datée 'Monday.'. Vol.4: 1908-1911, 1990, pp.276-278.
- \_\_\_\_\_ (1909b). Lettre à Robert d'HUMIÈRES datée 'Vendredi 11 Nov 09, Aldington, Nr Hythe, Kent'. Vol.4: 1908-1911, 1990, pp.286-287.
- \_\_\_\_\_ (1909c). Lettre à J. B. PINKER non datée. Vol.4: 1908-1911, 1990, p.300.



**BIBLIOGRAPHIE Les noms de famille et les patronymes sont donnés en petites majuscules (ex.: ACHEBE). Les auteurs dont les noms sont issus de langues qui n'utilisent pas les noms de famille**

- \_\_\_\_\_ (1909d). Lettre à Robert d'HUMIÈRES datée 'Aldington, N<sup>r</sup> Hythe Kent. 23 Dec. '09'. Vol.4: 1908-1911, 1990, pp.309-310.
- \_\_\_\_\_ (1910b). Lettre à J. B. PINKER datée 'Thursday'. Vol.4:1908-1911, 1990, p.317.
- \_\_\_\_\_ (1911e). Lettre à l'Abbé Joseph de SMET datée 'Capel House 23<sup>rd</sup> Jan., 1911'. Vol 4: 1908-1911, 1990, pp.408-409.
- \_\_\_\_\_ (1911f). Lettre à Edward GARNETT datée '20 Oct. 1911.'. Vol.4: 1908-1911, 1990, pp.488-489.
- \_\_\_\_\_ (1912c). Lettre à Edward GARNETT datée du '27 May '12'. Vol.5: 1912-1916, 1996, pp.70-71.
- \_\_\_\_\_ (1912d). 'The Future of Constantinople'. In *Tales of Hearsay & Last Essays*, London, J. M. Dent & Sons Ltd, , pp.149-154.
- \_\_\_\_\_ (1916b). Lettres à J. B. PINKER datées 'Sunday' & '8 June '16'. Vol.5 : 1912-1916, 1996, pp.603-604 & 606.
- \_\_\_\_\_ (1916c). Lettres à J. B. PINKER et Jessie CONRAD écrites de mission et datées du 15 septembre au 30 novembre 1916. Vol.5 : 1912-1916, 1996, pp.661-681.
- \_\_\_\_\_ (1917c). 'Author's Note' à *Nostromo: A Tale of the Seaboard*. London, Everyman's Library, vol. 88, 1992, pp.xxxvi-xlii.
- \_\_\_\_\_ (1917d). 'Author's Note' à *Youth*. In *The Collected Tales of Joseph Conrad*, édité par Samuel HYNES, Hopewell, New Jersey, The Ecco Press, 1992, pp.619-621.
- \_\_\_\_\_ (1917e). 'Author's Note' à *Lord Jim*. London, David Campbell Publishers Ltd, 'Everyman's Library', 1992, pp.
- \_\_\_\_\_ (1917f). Lettre à W. G. ST CLAIR datée 'Capel House, Orlestone, nr. Ashford, March 31, 1917'. In *Malay Mail*, Tuesday, 2 September 1924, reproduite in SHERRY 1966, Appendix E, pp.316-317.
- \_\_\_\_\_ (1919b). 'Author's Note' à *An Outcast of the Islands*. Oxford, Oxford University Press, 'The World's Classics', 1992, pp.
- \_\_\_\_\_ (1919c). 'Author's Note' à *A Personal Record*. In *The Mirror of the Sea & A Personal Record*, édité par Zdzislaw NADJER, Oxford, Oxford University Press, 'The World's Classics', 1988, pp.
- \_\_\_\_\_ (1919d). 'Author's Note' à *Typhoon*. In *The Collected Tales of Joseph Conrad*, édité par Samuel HYNES, Hopewell, New Jersey, The Ecco Press, 1992, pp.622-625.
- \_\_\_\_\_ (1919e). 'Memorandum on the Scheme of Fitting Out a Sailing Ship for the Purpose of Perfecting the Training of Merchant Service Officers Belonging to the Port of Liverpool'. In *Last Essays*, in *Tales of Hearsay & Last Essays*, London, J. M. Dent & Sons Ltd, 1949, pp.66-80.
- \_\_\_\_\_ (1920b). 'Author's Note' to *The Shadow-Line*. In *Typhoon and Other Stories*, Everyman's Library, vol.4, 1991, pp.207-209.
- \_\_\_\_\_ (1920c). 'Author's Preface' à *The Secret Agent: A Simple Tale*. London, Everyman's Library, vol. 123, 1992, pp.xxvii-xxxiii.
- \_\_\_\_\_ (1920d). 'Author's Note' à *A Set of Six*. In *The Collected Stories of Joseph*

Conrad, édité par Samuel HYNES, Hopewell, New Jersey, The Ecco Press, 1991, pp.605-608.

\_\_\_\_\_ (1920e). 'Author's Note' à *'Twixt Land and Sea*. In *The Collected Tales of Joseph Conrad*, édité par Samuel HYNES, Hopewell, New Jersey, The Ecco Press, 1992, pp.626-628.

\_\_\_\_\_ (1920f). 'Author's Note' à *Within the Tides*. In *The Collected Stories of Joseph Conrad*, édité par Samuel HYNES, Hopewell, New Jersey, The Ecco Press, 1991, pp.609-612.

\_\_\_\_\_ (1921a). 'The Dover Patrol'. In *Last Essays*, in *Tales of Hearsay & Last Essays*, London, J. M. Dent & Sons Ltd, 1949, pp.58-65.

\_\_\_\_\_ (1921b). 'The Loss of the *Dalgonar*'. In *Last Essays*, in *Tales of Hearsay & Last Essays*, London, J. M. Dent & Sons Ltd, 1949, pp.81-83.

\_\_\_\_\_ (1922a). 'Cookery'. In *Last Essays*, in *Tales of Hearsay & Last Essays*, London, J. M. Dent & Sons Ltd, 1949, pp.146-148.

\_\_\_\_\_ (1922b). 'Outside Literature'. In *Last Essays*, in *Tales of Hearsay & Last Essays*, London, J. M. Dent & Sons Ltd, 1949, pp.39-43.

\_\_\_\_\_ (1922c). Lettre à J. B. Pinker datée du '19 January 1922'. Recueillie in JEAN-AUBRY, G. (éditeur), *Joseph Conrad : Life & Letters*, London, Heinemann, 1927, vol.2, p.264.

\_\_\_\_\_ (1922d). Lettre à Richard Curle datée du 24 April 1922. Recueillie in CURLE, Richard (éditeur), *Conrad to a Friend*, New York, 1928.

\_\_\_\_\_ (1923b). 'Ocean Travel'. In *Last Essays*, in *Tales of Hearsay & Last Essays*, London, J. M. Dent & Sons Ltd, 1949, pp.35-38.

\_\_\_\_\_ (1923c). 'The *Torrens* : A Personal Tribute'. In *Last Essays*, in *Tales of Hearsay & Last Essays*, London, J. M. Dent & Sons Ltd, 1949, pp.22-28.

\_\_\_\_\_ (1923d). 'Travel: A Preface to Richard Curle's *Into the East*'. In *Last Essays*, in *Tales of Hearsay & Last Essays*, London, J. M. Dent & Sons Ltd, 1949, pp.84-92.

\_\_\_\_\_ (1923e). 'Stephen Crane'. In *Last Essays*, in *Tales of Hearsay & Last Essays*, London, J. M. Dent & Sons Ltd, 1949, pp.93-118.

\_\_\_\_\_ (1923f). 'Christmas Day at Sea'. In *Last Essays*, in *Tales of Hearsay & Last Essays*, London, J. M. Dent & Sons Ltd, 1949, pp.29-34.

\_\_\_\_\_ (1924a). 'Geography & Some Explorers'. In *Last Essays*, in *Tales of Hearsay & Last Essays*, London, J. M. Dent & Sons Ltd, 1949, pp.1-21.

\_\_\_\_\_ (1924b). 'Preface to *The Shorter Tales of Joseph Conrad*'. In *Last Essays*, in *Tales of Hearsay & Last Essays*, London, J. M. Dent & Sons Ltd, 1949, pp.138-145.

\_\_\_\_\_ (1924c). 'Legends'. In *Last Essays*, in *Tales of Hearsay & Last Essays*, London, J. M. Dent & Sons Ltd, 1949, pp.44-47.

\_\_\_\_\_ (1924d). Lettre à F. N. Doubleday datée du 7 février 1924. Recueillie in JEAN-AUBRY, G. (éditeur), *Joseph Conrad : Life & Letters*, London, Heinemann, 1927, vol.2, p.338.

\_\_\_\_\_ (1925). 'The Unlighted Coast'. In *Last Essays*, in *Tales of Hearsay & Last Essays*, London, J. M. Dent & Sons Ltd, 1949, pp.48-57.

## Approche théorique

Abang Yusuf PUTEH (2000). *Code of Conduct and Value Systems of Sarawak Malays*. Kuching, Sarawak, Malaysia, Shobra Publications Sendirian Berhad, 'Sarawak Malay Series'.

AUSTIN, J. L. (1955). *How to Do Things with Words*. Oxford, Oxford University Press, 1962.

BACHELARD, Gaston (1957). *La Poétique de l'espace*. Paris, Presses Universitaires de France, 'Quadrige', n°24, 1998.

BAKHTINE, Mikhaïl Mikhaïlovitch (1919). 'Art and Answerability'. In *Art and Answerability: Early Philosophical Essays by M. M. Bakhtin*, édité par Michael HOLQUIST & Vadim LIAPUNOV, traduit du russe par Vadim LIAPUNOV, Austin, University of Texas press, 'Slavic Series', vol.9, 1990, pp.1-3.

\_\_\_\_\_ (1923). 'Author and Hero in Aesthetic Activity'. In *Art and Answerability: Early Philosophical Essays by M. M. Bakhtin*, édité par Michael HOLQUIST & Vadim LIAPUNOV, traduit du russe par Vadim LIAPUNOV, Austin, University of Texas press, 'Slavic Series', vol.9, 1990, pp.4-256.

\_\_\_\_\_ (1924). 'Le Problème du contenu, du matériau et de la forme dans l'œuvre littéraire'. In *Esthétique et théorie du roman*, traduit du russe par Daria OLIVIER, Paris, Gallimard, 'Tel', vol.120, 1978, 'Première étude', pp.21-82. ['The Problem of Content, Material & Form in Verbal Art'. In *Art and Answerability: Early Philosophical Essays by M. M. Bakhtin*, édité par Michael HOLQUIST & Vadim LIAPUNOV, traduit du russe par Kenneth BROSTROM, Austin, University of Texas press, 'Slavic Series', vol.9, 1990, pp.257-325.]

\_\_\_\_\_ (1929). Chapitres I à III & chapitre V. In *La Poétique de Dostoïevski*. Traduit du russe par Isabelle KOLITCHEFF, Paris, Editions du Seuil, 'Pierres vives', 1970.

\_\_\_\_\_ (1935). 'Du discours romanesque'. In *Esthétique et théorie du roman*, traduit du russe par Daria OLIVIER, Paris, Gallimard, 'Tel', vol.120, 1978, 'Deuxième étude', pp.83-233.

\_\_\_\_\_ (1937). 'The *Bildungsroman* and its Significance in the History of Realism (Toward a Historical Typology of the Novel)'. In *Speech Genres & Other Late Essays*, édité par Caryl EMERSON & Michael HOLQUIST, traduit du russe par Vern McGEE, Austin, University of Texas Press, 'Slavic Series', vol.8, 1986, pp.10-59.

\_\_\_\_\_ (1938). 'Formes du temps et du chronotope dans le roman: essais de poétique historique'. In *Esthétique et théorie du roman*, traduit du russe par Daria OLIVIER, Paris, Gallimard, 'Tel', vol.120, 1978, 'Troisième étude', pp.235-383.

\_\_\_\_\_ (1940). *L'Œuvre de François Rabelais et la culture populaire au Moyen-Age et sous la Renaissance*. Traduit du russe par Andrée ROBEL, Paris, Gallimard, 'Tel', vol.70, 1970.

- \_\_\_\_\_ (1941). 'Récit épique et roman (méthodologie de l'analyse du roman)'. In *Esthétique et théorie du roman*, traduit du russe par Daria OLIVIER, Paris, Gallimard, 'Tel', vol.120, 1978, 'Cinquième étude', pp.439-473.
- \_\_\_\_\_ (1953). 'The Problem of Speech Genres'. In *Speech Genres & Other Late Essays*, édité par Caryl EMERSON & Michael HOLQUIST, traduit du russe par Vern McGEE, Austin, University of Texas Press, 'Slavic Series', vol.8, 1986, pp.60-102.
- \_\_\_\_\_ (1961). Chapitre IV. In *La Poétique de Dostoïevski*. Traduit du russe par Isabelle KOLITCHEFF, Paris, Editions du Seuil, 'Pierres vives', 1970, pp.145-237.
- \_\_\_\_\_ (1970). 'Rabelais & Gogol: art du récit et comique populaire' (1940-1970). In *Esthétique et théorie du roman*, traduit du russe par Daria OLIVIER, Paris, Gallimard, 'Tel', vol.120, 1978, 'Sixième étude', pp.475-488.
- \_\_\_\_\_ (1971a). 'The Problem of the Text in Linguistics, Philology, and the Human Science: An Experiment in Philosophical Analysis'. In *Speech Genres & Other Late Essays*, édité par Caryl EMERSON & Michael HOLQUIST, traduit du russe par Vern McGEE, Austin, University of Texas Press, 'Slavic Series', vol.8, 1986, pp.103-131.
- \_\_\_\_\_ (1971b). 'From Notes Made in 1970-71'. In *Speech Genres & Other Late Essays*, édité par Caryl EMERSON & Michael HOLQUIST, traduit du russe par Vern McGEE, Austin, University of Texas Press, 'Slavic Series', vol.8, 1986, pp.132-158.
- \_\_\_\_\_ (1973). 'Observations finales' aux 'Formes du temps et du chronotope dans le roman: essai de poétique historique'. In *Esthétique et théorie du roman*, traduit du russe par Daria OLIVIER, Paris, Gallimard, 'Tel', vol.120, 1978, 'Troisième étude', pp.384-398.
- \_\_\_\_\_ (1974). 'Toward a Methodology for the Human Sciences'. In *Speech Genres & Other Late Essays*, édité par Caryl EMERSON & Michael HOLQUIST, traduit du russe par Vern McGEE, Austin, University of Texas Press, 'Slavic Series', vol.8, 1986, pp.159-172.
- BARTHES, Roland (1953). *Le Degré zéro de l'écriture*. In *Le Degré zéro de l'écriture suivi de Nouveaux Essais critiques*, Paris, Editions du Seuil, 'Points-Littérature', n°35, 1972.
- \_\_\_\_\_ (1957). *Mythologies*. Paris, Editions du Seuil, 'Pierres vives'.
- \_\_\_\_\_ (1973). 'Saussure, le signe, la démocratie'. In *Le Discours social*, n°3-4, avril 1973, 'Socialité de l'écriture', repris in *L'Aventure sémiologique*, Paris, Editions du Seuil, 'Points – Essais', 1985, pp.221-226.
- BERNSTEIN, Michael André (1994). *Foregone Conclusions : Against Apocalyptic History*. Berkeley, University of California Press.
- CAZDEN, Courtney B. (1989). 'Contributions of the Bakhtin Circle to 'Communicative Competence''. In *Applied Linguistics*, vol.10, n°2, Oxford University Press, pp.116-125.
- DERRIDA, Jacques (1967). *De la grammatologie*. Paris, Editions de Minuit.
- ECO, Umberto (1979). 'Le Lecteur modèle'. In *Lector in Fabula : le rôle du lecteur ou la coopération interprétative des textes narratifs*, traduit de l'italien par Myriem BOUZAHER, Paris, Grasset & Fasquelle – Le Livre de Poche, 'Biblio-Essais', vol.4098, 1985, III, pp.61-83, 4. 'Utilisation & interprétation'.

- \_\_\_\_\_ (1985a). '*Intentio lectoris*: notes sur la sémiotique de la réception'. Présentation au congrès AISS sur la sémiotique de la réception, Mantoue, 1985; d'abord publié sous le titre: '*Lo strano caso dell'intentio lectoris*', in *Alfabeta* 84, 1986; révisé en '*Appunti sulla semiotica della ricezione*' in *Carte Semiotiche* 2, October 1986; recueilli in *Les Limites de l'interprétation*, traduit de l'italien par Myriem BOUZAHER, Paris, Grasset & Fasquelle – Le Livre de Poche, 'Biblio – Essais', vol.4192, section I, 1992, pp.19-47.
- \_\_\_\_\_ (1985b). 'Sémantique, pragmatique et sémiotique du texte'. Présenté à Viareggio, International Pragmatic Conference, publié sous le titre 'The Pragmatic Perspective' in VERSHUEREN & BERTUCELLI PAPI, M. (éditeurs), Amsterdam, Benjamins, 1987, et revu pour *Les Limites de l'interprétation*, traduit de l'italien par Myriem BOUZAHER, Paris, Grasset & Fasquelle – Le Livre de Poche, 'Biblio – Essais', vol.4192, section IV, 'Les Conditions de l'interprétation', 3, 1992 pp.286-306.
- \_\_\_\_\_ (1990a). 'La ressemblance mnémotechnique'. In *Les Limites de l'interprétation*, traduit de l'italien par Myriem BOUZAHER, Paris, Grasset & Fasquelle – Le Livre de Poche, 'Biblio – Essais', vol.4192, section II, 'Aspect de la sémosis hermétique', 2, 1992, pp.69-86.
- \_\_\_\_\_ (1990b). 'Petits Mondes'. In *Les Limites de l'interprétation*, traduit de l'italien par Myriem BOUZAHER, Paris, Grasset & Fasquelle – Le Livre de Poche, 'Biblio – Essais', vol.4192, section III, 'Le travail de l'interprétation', 4, 1992, pp.211-233.
- \_\_\_\_\_ (1990c). 'Critères d'économie'. In *Les Limites de l'interprétation*, traduit de l'italien par Myriem BOUZAHER, Paris, Grasset & Fasquelle – Le Livre de Poche, 'Biblio – Essais', vol.4192, section III, 'Le travail de l'interprétation', 1, 1992, pp.125-151.
- \_\_\_\_\_ (1990d). *I Limiti dell'Interpretazione*. Milano, R.C.S. Libri S.p.A, Bompiani, 'Studi', 'Il campo semiotico'.
- \_\_\_\_\_ (1997a). *Kant e l'Ornitorinco*. Milano, R.C.S. Libri S.p.A, Bompiani, 'Studi', 'Il campo semiotico'.
- \_\_\_\_\_ (1997b). *Kant et l'ornithorynque*. Traduit de l'italien par Julien GAYRARD, Paris, Grasset & Fasquelle, 1999.
- FONTANIER, Pierre (1830). *Les Figures du discours*. Paris, Flammarion, 'Champs', n°15, 1977.
- FREUD, Sigmund (1905). *Wit and its Relation to the Unconscious*. Traduit de l'allemand et édité par A. A. BRILL, in *The Basic Writings of Sigmund Freud*, New York, The Modern Library, 1995, pp.599-771.
- \_\_\_\_\_ (1929). *Le Malaise dans la Culture*. Paris, Presses Universitaires de France, 'Quadrige', 1995, n°197.
- GARDINER, Michael (1992). *The Dialogics of Critique: M. M. Bakhtin & the Theory of Ideology*. London & New York, Routledge.
- GARROD, Simon (1999). 'The Challenge of Dialogue for Theories of Language Processing'. In *Language Processing*, édité par Simon GARROD & Martin J. PICKERING, Hove, Psychology Press Ltd Publishers, ch.13, pp.389-415.
- GENETTE, Gérard (1982). *Palimpsestes : La littérature au second degré*. Paris, Editions du Seuil, 'Points - Essais', n°257.

- \_\_\_\_\_ (1987). *Seuils*. Paris, Editions du Seuil, 'Poétique'.
- \_\_\_\_\_ (1997). *L'Œuvre de l'art II: La relation esthétique*. Paris, Editions du Seuil, 'Poétique'.
- HALL, Robert A. Jr (1968). *Essay on Language*. New York, Chilton Books.
- HOLQUIST, Michael (editor) (1981). *The Dialogic Imagination: Four Essays by M. M. Bakhtin*. Austin, University of Texas Press.
- \_\_\_\_\_ (1990a). *Dialogism: Bakhtin & His World*. London & New York, Routledge.
- \_\_\_\_\_ (1990b). 'Introduction: the Architectonics of Answerability'. In *Art and Answerability: Early Philosophical Essays by M. M. Bakhtin*, Austin, University of Texas Press, 'Slavic Series', vol.9.
- HYMES, Dell (1992). 'The Concept of Communicative Competence Revisited'. In *Thirty Years of Linguistic Evolution: Studies in Honour of René Dirven on the Occasion of his Sixtieth Birthday*, édité par Martin PÜTZ, Philadelphia-Amsterdam, John Benjamins Publishing Co, pp.31-57.
- KRISTEVA, Julia (1966a). 'Le mot, le dialogue et le roman'. In ##### *Recherches pour une sémanalyse*, Paris, Editions du Seuil, 'Point Essais – Extraits', 1969, ch.4, pp.82-112.
- \_\_\_\_\_ (1966b). 'Pour une sémiologie des paragrammes'. In ##### *Recherches pour une sémanalyse*, Paris, Editions du Seuil, 'Point Essais – Extraits', 1969, ch.4, pp.113-146.
- \_\_\_\_\_ (1967). 'La productivité dite texte'. In ##### *Recherches pour une sémanalyse*, Paris, Editions du Seuil, 'Point Essais – Extraits', 1969, ch.6, pp.147-184.
- \_\_\_\_\_ (1968). 'Le geste, pratique ou communication?'. In ##### *Recherches pour une sémanalyse*, Paris, Editions du Seuil, 'Point Essais – Extraits', 1969, ch.2, pp.29-51.
- \_\_\_\_\_ (1970). 'Une poétique ruinée'. In *La Poétique de Dostoïevski*, Paris, Editions du Seuil, 'Pierres vives', pp.5-27.
- LACAN, Jacques (1936). 'Au-delà du « Principe de réalité »'. In *L'Évolution psychiatrique*, fascicule III, 1936, pp.67-86, repris in *Écrits I*, Paris, Editions du Seuil, 'Points – Essais', n°5, 1999, pp.72-91.
- \_\_\_\_\_ (1945). 'Le temps logique & l'assertion de certitude anticipée : un nouveau sophisme'. In *Les Cahiers d'Art : « 1940-1945 »*, repris in *Écrits I*, Paris, Editions du Seuil, 'Points – Essais', n°5, 1999, pp.195-211.
- \_\_\_\_\_ (1946). 'Propos sur la causalité psychique'. In BONNAFÉ, Lucien, EY, Henri, FOLLIN, Sven, LACAN, Jacques & ROUART, Julien, *Le Problème de la psychogenèse des névroses et des psychoses*, Paris, Desclée de Brouwer, 1950, pp.123-165, repris in *Écrits I*, Paris, Editions du Seuil, 'Points – Essais', n°5, 1999, pp.150-192.
- \_\_\_\_\_ (1949). 'Le stade du miroir comme formateur de la fonction du Je'. In *Revue française de psychanalyse*, n°4, octobre-décembre 1949, pp.449-455, repris in *Écrits I*, Paris, Editions du Seuil, 'Points – Essais', n°5, 1999, pp.92-99.
- \_\_\_\_\_ (1953). 'Fonction et champ de la parole et du langage en psychanalyse'. In *La*

*Psychanalyse*, PUF, vol.1, 1956, pp.81-166, repris in *Ecrits I*, Paris, Editions du Seuil, 'Points – Essais', n°5, 1999, pp.235-321.

\_\_\_\_\_ (1954). 'Introduction' puis 'Réponse' au commentaire de Jean Hyppolite sur la *Verneinung* de Freud. In *La Psychanalyse*, PUF, vol.1, 1956, pp.17-28 & 41-49, repris in *Ecrits I*, Paris, Editions du Seuil, 'Points – Essais', n°5, 1999, pp.367-378 & 379-397.

\_\_\_\_\_ (1955a). 'Variante de la cure-type'. In *Encyclopédie médico-chirurgicale, Psychiatrie*, tome III, 2-1955, fascicule 37812-c10, repris in *Ecrits I*, Paris, Editions du Seuil, 'Points – Essais', n°5, 1999, pp.322-361.

\_\_\_\_\_ (1955b). 'La chose freudienne, ou Sens du retour à Freud en psychanalyse'. In *L'Évolution psychiatrique*, n°1, 1956, pp.225-252, repris in *Ecrits I*, Paris, Editions du Seuil, 'Points – Essais', n°5, 1999, pp.398-433.

\_\_\_\_\_ (1955c). 'Le séminaire sur « la Lettre volée »'. In *La Psychanalyse*, Paris, PUF, vol.2, 1957, pp.1-44, repris in *Ecrits I*, Paris, Editions du Seuil, 'Points – Essais', n°5, 1999, pp.11-44.

\_\_\_\_\_ (1957). 'L'Instance de la lettre dans l'inconscient, ou la raison depuis Freud'. In *La Psychanalyse*, vol.3, PUF, 1957, pp.47-81, repris in *Ecrits I*, Paris, Editions du Seuil, 'Points – Essais', n°5, 1999, pp.490-526.

\_\_\_\_\_ (1958). 'Jeunesse de Gide, ou la lettre et le désir'. In *Critique*, n°131, avril 1958, pp.291-315, repris in *Ecrits II*, Paris, Editions du Seuil, 'Points – Essais', n°21, 1999, pp.217-242.

\_\_\_\_\_ (1959). 'D'une question préliminaire à tout traitement possible de la psychose'. In *La Psychanalyse*, vol.4, PUF, 1959, pp.1-50, repris in *Ecrits II*, Paris, Editions du Seuil, 'Points – Essais', n°21, 1999, pp.9-61.

\_\_\_\_\_ (1960a). 'Subversion du sujet et dialectique du désir dans l'inconscient freudien'. In *Ecrits II*, Paris, Editions du Seuil, 'Points – Essais', n°21, 1999, pp.273-307.

\_\_\_\_\_ (1960b). 'Position de l'inconscient'. In Congrès de Bonneval 1960, condensé en mars 1964 pour Henri EY (éditeur), *L'Inconscient*, Paris, Desclée de Brouwer, 1966, repris in *Ecrits II*, Paris, Editions du Seuil, 'Points – Essais', n°21, 1999, pp.309-330.

\_\_\_\_\_ (1961). 'La Direction de la cure et les principes de son pouvoir'. Premier rapport du Colloque International de Royaumont, 10-13 juillet 1958, paru dans *la Psychanalyse*, vol.6, PUF, 1961, pp.149-206, repris in *Ecrits II*, Paris, Editions du Seuil, 'Points – Essais', n°21, 1999, pp.62-123.

\_\_\_\_\_ (1963). 'Kant avec Sade'. In *Critique*, n° 191, avril 1963, repris in *Ecrits II*, Paris, Editions du Seuil, 'Points – Essais', n°21, 1999, pp.243-269.

\_\_\_\_\_ (1964). *Les Quatre Concepts fondamentaux de la psychanalyse : Le Séminaire Livre XI*. Edité par Jacques-Alain MILLER, Paris, Editions du Seuil, 'Points – Essais', n°217, 1973.

\_\_\_\_\_ (1966). 'La science et la vérité'. In *Cahiers pour l'analyse*, n°1, janvier 1966, repris in *Ecrits II*, Paris, Editions du Seuil, 'Points – Essais', n°21, 1999, pp.335-358.

\_\_\_\_\_ (1973). *Encore: Le Séminaire Livre XX*. Edité par Jacques-Alain MILLER, Paris, Editions du Seuil, 'Points – Essais', n°398, 1975.

- LEMKE, Jay L. (1998). 'Resources for Attitudinal Meaning: Evaluative Orientations in Text Semantics'. In *Functions of Language*, Amsterdam, John Benjamins B. V., vol.5, n°1, 1998, pp.33-56.
- LIAPUNOV, Vadim (1990a). Notes sur *Art and Answerability: Early Philosophical Essays by M. M. Bakhtin*. Austin, University of Texas Press, 'Slavic Series', vol.9.
- \_\_\_\_\_ (1990b). Notes sur *Speech Genres & Other Late Essays*. Austin, University of Texas Press, 'Slavic Series', vol.8.
- LODGE, David (1995). 'What Kind of Fiction Did Nabokov Write ? A Practitioner's View'. In *The Practice of Writing*, London, Secker & Warburg, 1996, pp.150-169.
- MILLER, Joseph Hillis (1982a). *Fiction & Repetition : Seven English Novels*, Cambridge, Massachusetts, Harvard University Press.
- MILNER, Jean-Claude (1978). *L'Amour de la langue*. Paris, Editions du Seuil, 'Connexions du Champ freudien'.
- \_\_\_\_\_ (1983). *Les Noms indistincts*. Paris, Editions du Seuil, 'Connexions du Champ freudien'.
- \_\_\_\_\_ (1995). *L'Œuvre claire : Lacan, la science, la philosophie*. Paris, Editions du Seuil, 'L'ordre philosophique'.
- MORSON, Gary Saul (1994). *Narrative and Freedom: The Shadows of Time*. New Haven, Yale University Press.
- PACCAUD-HUGUET, Josiane (1999). 'Mikhail Bakhtine et la 'translinguistique': un espace pour le pas-tout'. In *Par Lettre*, bulletin de l'Association de la Cause freudienne (Rhône-Alpes), n°10, septembre 1999, pp.73-77.
- PEIRCE, Charles Sanders (1885-1914a). *Collected Papers*. Cambridge, Harvard University Press, 1948.
- \_\_\_\_\_ (1885-1914b). *Ecrits sur le signe*. Traduit de l'anglo-américain par G. DELEDALLE, Paris, Editions du Seuil, 1978.
- \_\_\_\_\_ (1908). Lettre à Lady Welby datée '1908, Dec. 23'. In *Charles S. Peirce: Selected Writings (Values in a Universe of Chance)*, édité par Philip P. WIENER, New York, Doubleday & Co, Inc. – Dover Publications, Inc., 1958, pp.397-409.
- PETÖFI, Janos S. (1975). *Vers une théorie partielle du texte*. Hambourg, Buske.
- PONZIO, A. (1984). 'Semiotics between Peirce and Bakhtin'. In *Semiotic Inquiry*, vol.4, n°3-4, pp.273-292.
- POULET, Georges (1952). *Etudes sur le temps humain/1*. Paris, Plon – Editions du Rocher, 'Pocket-Agora', n°43.
- QUIGNARD, Pascal (1994). *Le Sexe & l'effroi*. Paris, Gallimard.
- SLEDD, James H. (1958). 'Prufrock Among the Grammarians'. In HILL, Archibald A. (editor) (1958), *The Third Conference on Problems of Linguistic Analysis in English*, Austin, University of Texas Press, 1962.
- STEWART, Susan (1986). 'Shouts on the Street: Bakhtin's Anti-Linguistics'. In MORSON, Gary Saul (editor), *Bakhtin: Essays and Dialogues on His Work*, Chicago & London, The University of Chicago Press, pp.41-57.
- TESNIÈRE, Lucien (1959). *Éléments de syntaxe structurale*. Paris, Librairie C.



**BIBLIOGRAPHIE Les noms de famille et les patronymes sont donnés en petites majuscules (ex.: ACHEBE). Les auteurs dont les noms sont issus de langues qui n'utilisent pas les noms de famille**

---

Klincksieck.

TODOROV, Tzvetan (1981). *Mikhaïl Bakhtine, le principe dialogique*. Paris, Editions du Seuil, 'Poétique'.

VOLOSHINOV, Valentin N. (1927). *Freudianism : A Marxist Critique*. Edité par I. R. TITUNIK & N. BRUSS, traduit du russe par I. R. TITUNIK, New York & London, The Academic Press, 1976.

\_\_\_\_\_ (1929). *Marxism and the Philosophy of Language*. Traduit du russe par Ladislav MATEJKA & I. R. TITUNIK, Cambridge (Massachusetts), Harvard University Press, 1973.

## Etudes sur Conrad.

### Livres.

---

ASH, Beth Sharon (1999). *Writing in Between : Modernity and Psychosocial Dilemma in the Novels of Joseph Conrad*. New York, St. Martin's Press.

BAINES, Jocelyn (1960). *Joseph Conrad: A Critical Biography*. London, Weidenfeld & Nicolson.

BATCHELOR, John (1988). *Lord Jim*. London, Unwin Hyman, 'Unwin Critical Library'.

\_\_\_\_\_ (1994). *The Life of Joseph Conrad*. Oxford, Blackwell, 'Critical Biographies'.

BERTHOUD, Jacques (1978). *Joseph Conrad: The Major Phase*. Cambridge, Massachusetts, Cambridge University Press, 'British Authors: Introductory Critical Studies'.

CONRAD, Borys (1970). *My Father: Joseph Conrad*. London, Calder & Boyars.

GORDAN, John Dozier (1940). *Joseph Conrad: The Making of a Novelist*. Cambridge, Massachusetts, Harvard University Press.

HERVOUET, Yves (1985). *The French Face of Joseph Conrad*. Cambridge, Cambridge University Press, 1990.

HAWTHORN, Lawrence (1990). *Joseph Conrad : Narrative Technique and Ideological Commitment*. London, Edward Arnold.

KIRSCHNER, Paul (1968). *Conrad: The Psychologist as Artist*. Edinburgh, Oliver & Boyd.

LEE, Robert (1969). *Conrad's Colonialism*. The Hague, Mouton.

MEYERS, Jeffrey (1991). *Joseph Conrad: A Biography*. London, John Murray Ltd.

ROZENBERG, Paul (1997). *Joseph Conrad, l'ombre vive*. Paris, Editions La Bibliothèque.

SCHWARZ, Daniel R. (1980). *Conrad: Almayer's Folly to Under Western Eyes*. London & Basingstoke, The MacMillan Press Ltd.

SHERRY, Norman (1966). *Conrad's Eastern World*. Cambridge, Cambridge University Press.

\_\_\_\_\_ (1971). *Conrad's Western World*. Cambridge, Cambridge University Press.

YOUNG, Gavin (1991). *In Search of Conrad*. London, Hutchinson.

### Articles & chapitres consacrés à Conrad.

---

ACHEBE, Chinua (1975). 'An Image of Africa: Racism in CONRAD's *Heart of Darkness*'. Second Chancellor's Lecture at the University of Massachusetts, Amherst, 18<sup>th</sup> February 1975, publié in *The Massachusetts Review*, 18 (1977), pp.782-794, révisé in CONRAD, *Heart of Darkness*, édité par Robert KIMBROUGH, New York, W. W. Norton & Co, 'A Norton Critical Edition', 3<sup>rd</sup> édition, 1988, pp.251-262.

ALCORN, Marshall W., Jr. (1984). 'Conrad and the Narcissistic Metaphysics of Morality'. In *Conradiana: A Journal of Joseph Conrad Studies*, vol.16, n° 2 (1984), pp.103-123.

BATCHELOR, John (1998). 'À la frontière'. Traduit de l'anglo-américain par Joseph Dobrinsky, in *Lord Jim*, Paris, Editions Autrement, 'Figures mythiques', pp.41-58.

BORDENAVE, Henriette (1982). 'Notice' & 'Notes' sur *Lord Jim*. In CONRAD, *Œuvres I*, Paris, Gallimard, 'Bibliothèque de la Pléiade', vol.299, pp.1322-1366 & 1367-1391.

CLIFFORD, Hugh (1904a). 'The Genius of Mr. Joseph Conrad'. In *North American Review*, 178 (June 1904), p.851, repris in CONRAD, *Lord Jim*, New York, W. W. Norton & Co, 'A Norton Critical Edition', 2<sup>nd</sup> édition, 1996, p.396.

CURLE, Richard (1923). 'The History of Mr. Conrad's Books'. In *Times Literary Supplement*, London, n°1128 (August 30, 1923).

\_\_\_\_\_ (1926). 'Introduction' & notes au 'Congo Diary'. In *Last Essays*, in *Tales of Hearsay & Last Essays*, London, J. M. Dent & Sons Ltd, 1949.

EDDLEMAN, Floyd Eugene & HIGDON, David Leon (1994). 'Apparatus: emendation and variation'. In *Almayer's Folly : A Story of an Eastern River*, édité par Floyd Eugene EDDLEMAN & David Leon HIGDON, Cambridge, Massachusetts, Cambridge University Press, 'The Cambridge Edition of the Works of Joseph Conrad', 1994, pp.199-246.

ERDINAST-VULCAN, Daphna (1991). 'The Failure of Myth : *Lord Jim*'. In *Joseph Conrad and the Modern Temper*, Oxford, Oxford University Press, repris in CONRAD, *Lord Jim*, New York, W. W. Norton & Co, 'A Norton Critical Edition', 2<sup>nd</sup> édition, 1996, pp.493-504.

FERNANDEZ, Ramon (1924). 'L'Art de Conrad'. In *Hommage à Joseph Conrad (1857-1924)*, Paris, *La Nouvelle Revue Française (NRF)*, 12<sup>ème</sup> année, n°135, nouvelle série, 1<sup>er</sup> décembre 1924, pp.88-95.

FINCHAM, Gail (1998). 'The Dialogism in *Lord Jim*'. In *Conrad and Theory*, édité par Andrew GIBSON & Robert HAMPSON, Amsterdam – Atlanta, Georgia, Editions Rodopi B. V., pp.58-74.

GAUTIER, Maurice-Paul (1982). 'Notice' au *Nègre du 'Narcisse'*. In CONRAD, *Œuvres*

- , Paris, Gallimard, 'Bibliothèque de la Pléiade', vol.299, pp.1259-1277.
- HAWTHORN, Jeremy (1996). 'Breaking Loose from Oneself : Perspectival Shift as Epistemological Break in Conrad'. In *L'Époque Conradienne*, Limoges, PULIM – Société Conradienne Française, vol.22, pp.7-27.
- JANTA, Alexander (1960). 'A Conrad Family Heirloom at Harvard'. In Ludwik KRZYŻANOWSKI (éditeur), *Joseph Conrad: Centennial Essays*, New York, Polish Institute of Arts and Sciences, pp.85-109, repris sous le titre '[Tuan Jim: A Sketch]' in CONRAD, *Lord Jim*, New York, W. W. Norton & Co, 'A Norton Critical Edition', 2<sup>nd</sup> edition, 1996, pp.277-290.
- JEAN-AUBRY, G. (1937). 'C'était à Bornéo... UN HOMME PARUT VÊTU D'UN PYJAMA À GRANDS RAMAGES: Ainsi tomba dans la vie de Conrad le personnage captivant et lamentable auquel il dut son premier succès'. In *Le Jour*, 5<sup>e</sup> année, n°101, Dimanche 11 avril 1937, pp.1-2.
- KARL, Frederick R., & DAVIES, Laurence (1986). Notes sur les lettres et commentaires sur les figures insérées entre les pages 186 et 187. In *The Collected Letters of Joseph Conrad*. Cambridge, Cambridge University Press, vol.2: 1898-1902.
- LARBAUD, Valery (1921). 'Les Préfaces de Conrad'. In *La Revue de France* (15 mai 1921), repris in *Hommage à Joseph Conrad (1857-1924)*, Paris, *La Nouvelle Revue Française (NRF)*, 12<sup>ème</sup> année, n°135, nouvelle série, 1<sup>er</sup> décembre 1924, pp.162-163.
- LEPALUDIER, Laurent (1998). 'Étude de la description des rivages du Golfe de Siam et les enjeux du savoir dans 'The Secret Sharer' de Joseph Conrad: esthétique de la réception, analyse textuelle et épistémocritique'. In *L'Époque conradienne*, Limoges, PULIM – Société Conradienne Française, vol.24, pp.91-112.
- LOTHE, Jakob (1984). 'Variations of Narrative in *The Nigger of the 'Narcissus'*'. In *Conradiana: A Journal of Joseph Conrad Studies*, XVI (1984), pp.215-224.
- MANICUM, David (1986). 'True Lies / False Truth : Narrative Perspective and the Control of Ambiguity in *The Nigger of the 'Narcissus'*'. In *Conradiana: A Journal of Joseph Conrad Studies*, vol.18, n° 2 (1986), pp.105-118.
- MAISONNAT, Claude (1990). '*Almayer's Folly*: A Voyage through many tongues'. In *L'Époque conradienne*, Limoges, Société conradienne française, 01/91.
- \_\_\_\_\_ (1991a). 'L'Ancre contre la plume: l'écriture double de Joseph Conrad'. Présenté lors de la Journée Joseph Conrad à l'Université de Grenoble-III, Grenoble, 8 janvier 1991.
- \_\_\_\_\_ (1991b). 'Castration symbolique et problématique de l'identité dans *Almayer's Folly*'. Présenté au XXXI<sup>e</sup> Congrès de la SAES, Aix-en-Provence, 24 mai 1991.
- \_\_\_\_\_ (1991c). 'Discursive deception and the quest for meaning in *Almayer's Folly*'. Présenté à la 1<sup>st</sup> International Joseph Conrad Conference at UMCS Lublin, Poland, September 10, 1991.
- MAUROIS, André (1924). 'En Marge des marées'. In *Hommage à Joseph Conrad (1857-1924)*, Paris, *La Nouvelle Revue Française (NRF)*, 12<sup>ème</sup> année, n°135, nouvelle série, 1<sup>er</sup> décembre 1924, pp.66-70.
- MENEGALDO, Gilles (1992). 'Marlow, le regard et la voix : Approches d'une stratégie narrative'. In *Europe*, numéro spécial *Joseph Conrad*, Paris, 70<sup>ème</sup> année,

n°758-759, pp.69-83.

MILLER, Joseph Hillis (1982b). 'Lord Jim : Repetition as Subversion of Organic Form'. In *Fiction & Repetition : Seven English Novels*, Cambridge, Massachusetts, Harvard University Press, pp.22-41.

MONOD, Sylvère (1989a). 'Introduction' aux œuvres de Conrad. In *Conrad : Œuvres*, IV, Paris, Gallimard, 'Bibliothèque de la Pléiade', vol.357, pp.

\_\_\_\_\_ (1989b). 'Notice' aux *Derniers Contes*. In *Conrad : Œuvres*, IV, Paris, Gallimard, 'Bibliothèque de la Pléiade', vol.357, pp.1274-1285.

PACCAUD-HUGUET, Josiane (1990). 'Conrad's Technique of Free Indirect Discourse in *Under Western Eyes*'. In *Conradiana : A Journal of Joseph Conrad Studies*, Texas Tech University, vol.22, n°1, Spring 1990, pp.45-65.

\_\_\_\_\_ (1997). 'Reading Shadows into Lines : Conrad with Lacan'. In *The Conradian – Journal of the Joseph Conrad Society (U.K.)*, Amsterdam-Atlanta, Editions Rodopi B.V., vol.22, Spring/Winter 1997, n°1/2, pp.147-177.

REDMOND, Eugene B. (1979). 'Racism, or Realism? Literary Apartheid, or Poetic License? Conrad's Burden in *The Nigger of the 'Narcissus'*'. In CONRAD, *The Nigger of the 'Narcissus'*, édité par Robert KIMBROUGH, New York, W. W. Norton & Co, 'A Norton Critical Edition', 1979, pp.358-368.

SARVAN, C. P. (1980). 'Racism and the *Heart of Darkness*'. In *The International Fiction Review* 7 (1980), pp.6-10, reprinted in CONRAD, *Heart of Darkness*, édité par Robert KIMBROUGH, New York, W. W. Norton & Co, 'A Norton Critical Edition', 3<sup>rd</sup> edition, 1988, pp.280-285.

STAPE, J. H. (1992). 'Introduction' et 'Explanatory Notes' à CONRAD, *An Outcast of the Islands*. Oxford, Oxford University Press, 'The World's Classics'.

SEYMOUR-SMITH, Martin (1984). 'Introduction' to *The Secret Agent: A Simple Tale*. London, Penguin Books, 'Penguin Twentieth-Century Classics'.

THIESMEYER, Lynn (1994). 'Imperial Fictions and Nonfictions: The Subversion of Sources in Mary Kingsley and Joseph Conrad'. In *Transforming Genres: New Approaches to British Fiction of the 1890's*, édité par Nikki Lee MANOS & Meri-Jane ROCHELSON, New York, St. Martin's Press, ch.8, pp.155-172.

THOMAS, Claude Noël (1985). 'Notice' et 'Notes' à 'Jeunesse'. In *Conrad : Œuvres*, II, Paris, Gallimard, 'Bibliothèque de la Pléiade', vol.318, pp.1229-1257.

VAN MARLE, Hans, & LEFRANC, Pierre (1988). 'Ashore and Afloat: New Perspectives on Topography and Geography in *Lord Jim*'. In *Conradiana: A Journal of Joseph Conrad Studies* 20.2 (Summer 1988), pp.109-135, repris in CONRAD, *Lord Jim*, New York, W. W. Norton & Co, 'A Norton Critical Edition', 2<sup>nd</sup> edition, 1996, pp.373-384.

VERNIER, Jean-Pierre (1985). 'Notice' & 'Notes' à 'Au bout du rouleau'. In CONRAD, *Œuvres II*, Paris, Gallimard, 'Bibliothèque de la Pléiade', vol.318, pp.1280-1306.

VISSER, Ron (1993). 'An Out-of-the-Way Place Called Berau'. In *The Conradian: Journal of the Joseph Conrad Society (U. K.)*, vol.18, n°1, Autumn 1993, pp.37-47.

VITOUX, Pierre (1998). 'Le roman comme enquête'. In *Lord Jim*, Paris, Editions Autrement, 'Figures mythiques', pp.100-119.

WARREN, Jim (1977). 'Joseph Conrad's fiction as Southeast Asian History: Trade and

**BIBLIOGRAPHIE Les noms de famille et les patronymes sont donnés en petites majuscules (ex.: ACHEBE). Les auteurs dont les noms sont issus de langues qui n'utilisent pas les noms de famille**

---

Politics in East Borneo in the Late 19<sup>th</sup> Century'. In *Brunei Museum Journal*, vol.4, n°1, pp.21-33.

WATTS, Cedric (1983). 'The covert plot of *Almayer's Folly*: A Structural discovery'. In *Conradiana: A Journal of Joseph Conrad Studies*, vol.XV, n°3, 1983, pp.227-230.

\_\_\_\_\_ (1986). 'Introduction' et 'Notes' à CONRAD, *The Nigger of the 'Narcissus'*. London, Penguin Books, 'Penguin Twentieth-Century Classics', 1988.

## **Audio-visuel.**

---

BERGMANN, Hajo (1988). *Reise ans Ende der Finsternis: Impressionen zu Joseph Conrad*. Production ZDF/ORF.

FRANJU, Georges (1972). *La Ligne d'Ombre*. Adaptation et dialogues de Louis GUILLOUX & Georges FRANJU, co-production ORTF (France), RAI (Italie), ZDF (Allemagne) & TELECIPI (Paris).

U-WEI (1999). Interview. In *Viewpoint 7.30 pm: Soal Jawab* (Live), TV3 (Malaisie), Tuesday 3 August 1999.

## **Ouvrages généraux.**

### **Dictionnaires**

---

BLOCH, Oscar & WARTBURG, Walther von (1932). *Dictionnaire étymologique de la langue française*. Paris, Presses Universitaires de France, 6<sup>e</sup> édition, 1975.

COOPE, A. E. (1976). *A Malay-English [& English-Malay] Dictionary*. London – Kuala Lumpur, Macmillan Publishers Ltd, 'Student Edition – Edisi Pelajar', 1978.

*Larousse (Le Petit)* (1993). Collectif dirigé par Patrice MAUBOURGUET, Paris, Larousse, 2<sup>e</sup> Partie, 'Noms Propres'.

*Nouveau Dictionnaire Pratique Chinois-Français* (1996). Collectif parrainé par Jacques GENET & Geneviève VAN GAVER, Pékin, Université des Postes et Télé-communications.

SUTLIVE, Vinson & Joanne Veydt (éditeurs) (1994). *Handy Reference Dictionary of Iban & English*. Kuala Lumpur – Kuching, Ampang Press Sendirian Berhad – Tun Jugah Foundation, 'Tun Jugah Foundation Publication Series'.

### **Philosophie, essais & (auto-)biographie.**

---

- ALTHUSSER, Louis (1970). 'Idéologie et appareils idéologiques d'Etat'. In *La Pensée*, n°15 (juin 1970), repris in *Positions*, Paris, Editions Sociales, 1975, pp.67-125.
- #####. #####. Oxford, Oxford University Press, 'At Clarendon Press', 1972. [Le premier nombre se réfère à la division en chapitres traditionnellement acceptée, la série suivante indique le numéro de la page dans l'édition du XIX<sup>e</sup> siècle d'Aristote par Immanuel BEKKER (de [14]47 à [14]62), la colonne (a ou b) et le numéro de ligne dans la même édition.]
- ARISTOTLE. *On Interpretation*. Traduit du grec par E. M. EDGHILL, in *The Works of Aristotle*, vol.I, Chicago & London, William Benton Publisher & Encyclopædia Britannica Inc., 'Great Books of the Western World', vol.8, 1952, pp.25-36.
- AUSTER, Paul (1995). 'New York, October 1995'. Entretien (en français) avec Gérard de CORTANZE, in *La Solitude du labyrinthe*, Arles, Actes Sud Hubert Nyssen Editeur, 1997.
- BAIGENT, Michael & LEIGH, Richard (1992). *The Dead Sea Scrolls Deception*. London, Corgi Books.
- BELLOSTA, Marie-Christine (1990). *Céline ou l'art de la contradiction : Lecture de Voyage au bout de la nuit*. Paris, Presses Universitaires de France, 'Littératures modernes'.
- BETTELHEIM, Bruno & HEUSCHER, Julius (1976). *Psychanalyse des contes de fées*. Traduit de l'anglo-américain *The Uses of Enchantment* par Théo CARLIER, Paris, Robert Laffont S. A. - Le Livre de Poche, 'Pluriel', 1981.
- CABOURG, Jean (1988). 'La Gazza Ladra au disque'. In *L'Avant-scène Opéra* n°110, *Rossini : La Pie voleuse*, juin 1988, pp.104-105.
- CHADEAU, Emmanuel (2000). *Saint-Exupéry*. Paris, Librairie Académique Perrin.
- CHAPLIN, Charles Spencer (1964). *My Autobiography*. London, Penguin Books, 'Biography/Autobiography', 1966.
- CORNER, Martin (1994). 'Introduction' aux œuvres de Coleridge. In *The Works of Samuel Taylor Coleridge*, édité par Ernest Hartley COLERIDGE, Ware, Hertfordshire, Wordsworth Editions Ltd, 'The Wordsworth Poetry Library', 1994, pp.v-ix.
- COX, Harvey (2000). 'Introduction' à *Belief or Nonbelief ? A Confrontation* entre Umberto Eco & le Cardinal Martini. Traduit de l'italien par Minna PROCTOR, New York, Arcade Publishing, Inc., pp.1-15.
- DELABROY, Jean (1983). Thèse de doctorat d'Etat sur Jules Verne. Inédite.
- DESCARTES, René (1642). *Méditations métaphysiques*. Texte latin. Paris, Flammarion, 'GF', n°328, 'bilingue' (latin & français), 1992.
- \_\_\_\_\_ (1645). *Méditations métaphysiques*. Texte français. Paris, Flammarion, 'GF', n°328, 'bilingue' (latin & français), 1992.
- EINSTEIN, Albert (1916). *Die Grundlage der allgemeine Relativitätstheorie*. In *Annalen der Physik*, Leipzig.
- \_\_\_\_\_ (1920). *Über die spezielle und allgemeine Relativitätstheorie*. Braunschweig, Vieweg, 7<sup>e</sup> édition.
- FORD, Henry (1920-onwards). *The International Jew*. Choix d'articles du *The Dearborn*

*Independent*, repris dans *The International Jew suivi de The Protocols of the Elders of Zion*, Johannesburg, Global Publishers, 1997. [Avec cette précision de l'éditeur: 'Reprint and reproduction in any form permitted, in fact, encouraged.' Apparemment, l'abjection a des racines tenaces en Afrique du Sud.]

FOUCAULT, Michel (1975). *Surveiller et punir*. Paris, Gallimard, 'Tel', n°225.

FREITAS, G. V. de (1975). 'Introduction' à *Maugham's Borneo Stories*, Singapore, Heinemann Publishers Asia Pte Ltd, 1976.

GIDE, André (1938). 'Les Juifs, Céline et Maritain'. In *Nouvelle Revue Française*, avril 1938, repris in *Louis-Ferdinand Céline*, Paris, 'Les Cahiers de l'Herne', 1972.

GIRAUD, Yves (1981). 'Notes'. In SCARRON, Paul (1651 & 1657). *Le Roman comique*, 1<sup>ère</sup> & 2<sup>e</sup> parties, Paris, Flammarion, 'GF', 1981, pp.345-360.

HARRISON, G. B. (1937). 'Présentation' de William Shakespeare. Repris dans l'édition 'Penguin Popular Classics' des pièces de Shakespeare, London, Penguin Books.

HAWKING, Stephen W. (1988). *A Brief History of Time: From the Big Bang to Black Holes*. New York, Bantam Books, 1989.

HAWTHORN, Jeremy (1992). *Studying the Novel : An Introduction*. London, Edward Arnold, second edition.

HEIDEGGER, Martin (1924). *The Concept of Time (Der Begriff der Zeit: Vortrag vor der Marburger Theologenschaft Juli 1924)*. Traduit de l'allemand par William McNEILL, English-German edition, Tübingen, Max Niemeyer Verlag, 1989 – Oxford, Blackwell Publishers, 1992.

\_\_\_\_\_ (1927a). *Sein und Zeit*. Tübingen, Max Niemeyer Verlag GmbH, 2001.

\_\_\_\_\_ (1927b). *Being and Time*. Traduit de l'allemand par John MACQUARRIE & Edward ROBINSON, Oxford, Basil Blackwell, 1962.

HUSSERL, Edmund (1901). *Logical Investigations*. Traduit de l'allemand par J. N. FINDLAY, London & New York, Routledge, 'International Library of Philosophy', 2001. [Vol.1: Prolegomena – Investigation 2; Vol.2: Investigations 3–6]

KENNY, Anthony (1993). *Descartes: A Study of his Philosophy*. Bristol, Thoemmes Press, 'Key Texts – Classic Studies in the History of Ideas'.

LIPOVETSKI, Gilles (1983). *L'Ère du vide: Essais sur l'individualisme contemporain*. Paris, Gallimard, 'Les Essais', vol.CCXXV.

MADAULE, Jacques & PETIT, Jacques (1967). 'Notice' à *Partage de midi*. In *Claudé Théâtre I*, édité par Jacques MADAULE & Jacques PETIT, Paris, Gallimard, 'Bibliothèque de la Pléiade', vol.72, 1967, pp.1331-1336.

MEISEL, Perry (1987). *The Myth of the Modern : A Study in British Literature and Criticism*. New Haven, CN, Yale University Press.

MILNER, Jean-Claude (1993). *Archéologie d'un échec*. Paris, Editions du Seuil.

MONTAIGNE, Michel Eyquem de (1580, 1588 & 1592). *Essais*. In *Œuvres complètes*, éditées par Albert THIBAUDET & Maurice RAT, Paris, Gallimard, 'Bibliothèque de la Pléiade', vol.14, 1962.

MORGAN, Ted (1980). *Somerset Maugham*. London, Jonathan Cape Ltd.

NIETZSCHE, Friedrich (1883a). *Also sprach Zarathustra : Ein Buch für alle und keinen*.

- Stuttgart, Alfred Kröner Verlag, 'Kröners Taschenausgabe', Band 75, 1988.
- \_\_\_\_\_ (1883b). *Ainsi parlait Zarathoustra*. Traduit de l'allemand par Marthe ROBERT, Paris, Le Club Français du Livre, 'Bibliothèque 10/18', n°646, 1958.
- POIROT-DELPECH, Bertrand (1994). 'Jules Verne inédit. *Paris au XX<sup>ème</sup> siècle*, satire d'anticipation, avait échappé à la publication'. In *Le Monde*, 'Des Livres', vendredi 23 septembre 1994, pp.I & IV.
- QUESNEL, Michel & AUTRAND, Michel (1994). 'Préface générale' aux œuvres complètes de Saint-Exupéry. In SAINT-EXUPÉRY, *Œuvres complètes*, tome 1, Paris, Gallimard, 'Bibliothèque de la Pléiade', vol.98, 1994.
- ROFF, William R. (1965). 'Introduction' à CLIFFORD, *At the Court of Pelesu and Other Malayan Stories*. Oxford & Kuala Lumpur, Oxford University Press, 'Oxford in Asia Paperbacks', 1993.
- ROLLAND, Romain (1926). 'Préface à la première édition française'. In ZWEIG (1922), *Amok*, Paris, Librairie Arthème Fayard, 'Le Livre de demain', 1952.
- ROUGEMONT, Denis de (1939). *L'Amour et l'Occident*. Paris, Plon.
- SAID, Edward (1993). *Culture and Imperialism*. New York, Alfred A. Knopf, Inc. – Vintage Books Edition, 1994.
- SAINT-EXUPÉRY, Antoine de (1938). 'La Paix ou la Guerre?'. In *Paris-Soir* daté du 2 octobre, recueilli in *Œuvres complètes*, tome 1, Paris, Gallimard, 'Bibliothèque de la Pléiade', vol.98, 1994, pp.342-347.
- \_\_\_\_\_ (1939). 'Le Pilote et les puissances naturelles'. In *Œuvres complètes*, tome 1, Paris, Gallimard, 'Bibliothèque de la Pléiade', vol.98, 1994, 'Appendice' à *Terre des Hommes*, pp.287-296.
- SARTRE, Jean-Paul (1949). *Situations III*. Paris, Gallimard, 'Blanche'.
- SCHOPENHAUER, Arthur (1859a). *Die Welt als Wille und Vorstellung I*. Stuttgart – Frankfurt am Main, Arbeitsgemeinschaft Cotta-Insel – Suhrkamp Taschenbuch Wissenschaft, n°661, 1986.
- \_\_\_\_\_ (1859b). *The World as Will and Representation I*. Traduit de l'allemand par E. F. T. PAYNE, Dover, Dover Publications Inc., 1968.
- SEXTUS EMPIRICUS. *Hypotyposes*. Abondamment cité par Montaigne, surtout *Essais*, II, XII, 'Apologie de Raimond Sebond'. Les deux sentences citées étaient même peintes dans sa « librairie ». Voir *Œuvres complètes*, éditées par Albert THIBAUDET & Maurice RAT, Paris, Gallimard, 'Bibliothèque de la Pléiade', vol.14, 1962, pp.415-589 pour l'Apologie (citation p.485), & pp.1419-1427 pour 'les Sentences peintes dans la « librairie » de Montaigne' (citation p.1425).
- SMART, J. J. C. (1954). 'The Temporal Asymmetry of the World'. In *Analysis* 14 (March), pp.79-83.
- SORIANO, Marc (1978). *Jules Verne: Biographie (le cas Verne)*. Paris, Julliard, 'Les Vivants'.
- THOMAS, Ronald R. (1994). 'Revaluating Identity in the 1890s: The Rise of the New Imperialism and the Eyes of the New Detective'. In *Transforming Genres: New Approaches to British Fiction of the 1890's*, édité par Nikki Lee MANOS & Meri-Jane ROCHELSON, New York, St. Martin's Press, ch.10, pp.193-214.



- TOURCHON, Patrick (1983). 'L'Art de la guerre en Occident II : Quand Rome se détourne d'Athènes'. In *Le Ronin*, journal d'arts martiaux publié par le Centre de Recherches BUDO, 3<sup>e</sup> année, n°13, octobre 1983.
- \_\_\_\_\_ (1984). 'L'Art de la guerre en Occident IV : Moyenâgeux, ou médiéval ?'. In *Le Ronin*, journal d'arts martiaux publié par le Centre de Recherches BUDO, 4<sup>e</sup> année, n°16, juin 1984.
- \_\_\_\_\_ (1989). *Et entre deux, la Malaisie*. Paris, Editions Saint-Germain-des-Prés, 'À l'écoute des sources'.
- \_\_\_\_\_ (1994). 'Chinoiseries à propos du *Yi-King*'. In *Jointure*, Poésie & art, n° 41 (Printemps 1994), pp.59-62.
- \_\_\_\_\_ (2002). 'A Semiotic Journey to France: Georges Bayard's homothetic Corbie'. In *Language Bulletin*, Universiti Teknologi MARA, Cawangan Sarawak Kampus Samarahan, n°4, January 2002, pp.16-17.
- VATTIMO, Gianni (1985a). *La Fine della Modernità*. Milano, Garzanti Editore s.p.a., 'Gli elefanti saggi'.
- \_\_\_\_\_ (1985b). *La Fin de la modernité: Nihilisme & herméneutique dans la culture post-moderne*. Traduit de l'italien par Charles ALUNNI, Paris, Editions du Seuil, 'L'Ordre philosophique', 1987.
- VERNE, Michel (1878). Lettre à son père datée du 28 novembre 1878. Reproduite in Marc SORIANO, *Jules Verne: Biographie (le cas Verne)*. Paris, Julliard, 'Les Vivants', 1978.
- VEZIN, François (1979). 'Du côté de Husserl et Heidegger: entretien avec Agathe Malet-Buisson'. In *Magazine littéraire*, n°144, pp.20-22, repris in *Magazine littéraire*, hors-série n°2 sur *Le Siècle de Proust de la Belle Époque à l'an 2000*, 4<sup>e</sup> trimestre 2000, pp.104-107.
- WATLING, E. F. (1965). 'Introduction' à SENECA, *Four Tragedies & Octavia*. London, Penguin Books, 'Penguin Classics', 1966.
- WEBER, Max (1947). *L'Éthique protestante et l'esprit du capitalisme* suivi de *Les Sectes protestantes et l'esprit du capitalisme*. Traduit de l'allemand, Paris, Plon, 'Agora', 1967.
- ZATLIN, Linda Gertner (1994). "The Story of a Confession Album" : The Literary Precursor of Aubrey Beardsley's Fascination with Triangles'. In *Transforming Genres: New Approaches to British Fiction of the 1890's*, édité par Nikki Lee MANOS & Meri-Jane ROCHELSON, New York, St. Martin's Press, ch.12, pp.237-260.

## **Navigation ( Pilot Books & Charts).**

---

*Batang Lupar Topographical Map*. Editée par le Jabatan Ukur dan Pemetaan Malaysia (Land & Survey Department), n°1/111/10. [Echelle 1/50.000 (Etat-Major), 'Restricted'. Formulaire à retirer au Jabatan Ukur dan Pemetaan Malaysia, Cawangan Sarawak, Bangunan Sultan Iskandar, Tingkat (Floor) 7, Simpang Tiga, 93 200, Kuching.]

HEAP, R. A. F., Lieutenant-Commander & HAYTER, P. J. D., Lieutenant-Commander

(éditeurs) (1987). *China Sea Pilot Vol.1 (NP30)*. Somerset, England, Hydrographic Department, Ministry of Defence, 4<sup>th</sup> edition 1978, revised 1987, Crown Copyright 1987.

*Operational Navigation Chart 1:1,000,000* (1978). London, HMSO [Military Survey], Series ONC, Sheet L-11, 'Brunei, Indonesia [Kalimantan], Malaysia [Sabah & Sarawak], Philippines [Balabac Island].

## Histoire, ethnologie & topographie.

---

Abdul Rahman bin ABDUL HAMID [Tunku] (1986). 'Sukarno, Malaysia's trials and tribulations'. In *The Star*, September 1, 1986, repris in Ranjit GILL, *Of Political Bondage: An authorised biography of Tunku Abdul Rahman, Malaysia's first Prime Minister and his continuing participation in contemporary politics*, Singapore, Sterling Corporate Services, 1990, Appendix VII, pp.243-247.

A[gence] F[rance] P[resse] (26-09-2000). 'Indonesia, Acehnese renew ceasefire'. In *Sarawak Tribune*, Tuesday September 26 2000, 'Asia-Pacific', p.10.

ANDAYA, Barbara Watson & Leonard Y. (1982). *A History of Malaysia*. London, The Macmillan Press Ltd International College Edition, 'Macmillan Asian Histories Series'.

BASSETT, D. K. (Dr) (1980). 'British attitudes to indigenous States in South-East Asia in the nineteenth century'. Hull, C.S.E.A.S., University of Hull, Occasional Paper n°1, extraits repris sous le titre 'British attitudes to Sarawak and Brunei in the nineteenth century' in KING, Victor T. & HORTON, A. V. M. (editors), *From Buckfast to Borneo: Essays Presented to Father Robert Nicholl on the 85<sup>th</sup> Anniversary of his Birth, 27 March 1995*, Kuching, Sarawak Literary Society, 1995, pp.261-271.

BARING-GOULD, S. & BAMPFYLDE, C. A. (1909). *A History of Sarawak Under its Two White Rajahs: 1839-1908*. Oxford, Oxford University Press, 'Oxford in Asia Hardback Reprints', 1989.

BROOKE, Charles (1866). *Ten Years in Sarawak*. London & Singapore, Tinsley & Oxford University Press, 'Oxford in Asia Hardback Reprints', 1989.

BROOKE, Anthony (1983). *The Facts About Sarawak: A Documented Account of the Cession to Britain in 1946*. Singapore, Summer Times Publishing.

BUCKLEY, Charles (1965). *An Anecdotal History of Old Time Singapore: 1819-1867*. Kuala Lumpur, Universiti Malaya Press.

BURBIDGE, F. W. (1880). *The Gardens of the Sun: A Naturalist's Journal of Borneo & the Sulu Archipelago*. London – Oxford, John Murray – Oxford University Press Pte Ltd, 'Oxford in Asia Paperback Reprints', 1991.

BURNS, Robert (1849). 'The Kayans of the North-West of Borneo'. In *Journal of the Indian Archipelago and Eastern Asia*, vol.3, repris in Victor T. KING (compilateur), *Moving Pictures: More Borneo Travel*, Shah Alam – Oxford, Oxford University Press, 'Oxford in Asia Paperbacks', 1999.

BURTON, Rev. R. (1822). 'Proofs of Cannibalism among the Battas'. Lettre à Sir T. S. Raffles datée 'Fort Marlborough, June 6<sup>th</sup> 1822', collected in *Malayan Miscellanies*,

- vol.2, Bencoolen, Sumatran Mission Press, 1822, n° 10.
- CHANG, Pat Foh (1997). *Heroes of the Land of Hornbill*. Kuching, Lee Ming Press Company.
- CROKAERT, Jacques (1947). *Histoire de l'Empire britannique*. Paris, Flammarion.
- DHILLON, D. S. (1967). 'Notes on the Foraminiferal Sediments from the Lupar and Labuk Estuaries, East Malaysia'. In P. COLLENETTE & J. GOH (éditeurs), *Geological Survey Borneo Region, Malaysia*, Bulletin 9, 'Geological Papers 1967', pp.56-73.
- DICKENS, Peter (1991). *SAS, The Jungle Frontier: 22 Special Air Service Regiment in the Borneo Campaign, 1963-1966*. Kuala Lumpur, S. Abdul Majeed & Co – Lionel Leventhal Ltd, 'Malaysian Heritage Series'.
- DRAKARD, Jane (1999). *A Kingdom of Words: Language & Power in Sumatra*. Oxford, Oxford University Press, 'South-East Asian Historical Monographs'.
- DYSON, John (1991). *Columbus, for Gold, God and Glory: In Search of the Real Christopher Columbus*. Toronto, Madison Press Books, 'Viking'. [Reposant largement sur la thèse de doctorat de Luís Miguel COIN CUENCA.]
- HALL, D. G. E. (1981). *A History of South-East Asia*. London, Macmillan Press Ltd, 4<sup>th</sup> edition, 1981, ch.34, 'The Dutch forward movement in Indonesia'.
- Harwant Singh (1998). 'The Physiography and General Geology of the Kelabit Highlands Surrounding the Bario Area'. In *A Scientific Journey Through Borneo: Bario, the Kelabit Highlands of Sarawak*, édité par Ghazally 'Charlie' bin ISMAIL & Laily bin DIN, Petaling Jaya, Pelanduk Publications (M) Sdn Bhd, pp.1-20.
- HEWETT, Godfrey (1923). 'The Dusuns of North Borneo'. 'Communicated by W. B. HARDY, Received February 21, 1923, Reprinted from the *Proceedings of the Royal Society, B. Vol.95*', in *Ethnology*, vol.5, pp.157-163.
- HOPE, Sebastian (2001). *Outcasts of the Islands: The Sea Gypsies of South East Asia*. London, HarperCollins Publishers.
- HORNADAY, William T. (1885). *[Two Years in the Jungle:] The Experiences of a Hunter and Naturalist in [India, Ceylon,] the Malay Peninsula and Borneo*. New York, Charles Scribner's Sons, repris sous son titre abrégé à Kuala Lumpur – Oxford, Oxford University Press, 'Oxford in Asia Paperbacks', 1993.
- HUNT, J., esq. (1812). 'Sketch of Borneo or Pulo Kalamantan, communicated by J. Hunt Esq. In 1812, to the Honourable Sir T. S. Raffles, late Lieut. Governor of Java'. In MOOR, J. H. (1837) (collector), *Notices of the Indian Archipelago and Adjacent Countries: Being a Collection of Papers Relating to Borneo, Celebes, Bali, Java, Sumatra, Nias, The Philippine Islands, Sulus, Siam, Cochin China, Malayan Peninsula, etc.*, London, Frank Cass & Co Ltd, 'Appendix', pp.12-30.
- KEPPEL, Henry (1846). *The Expedition to Borneo of HMS Dido for the Suppression of Piracy: With Extracts from the Journal of James Brooke, Esq., of Sarawak*. London – Oxford, Chapman & Hall – Oxford University Press, 'Oxford in Asia Hardback Reprints', 1991.
- \_\_\_\_\_, Admiral Sir Henry (1899). *A Sailor's Life Under Four Sovereigns*. London, Macmillan & Co Ltd. [Vol.1: 1809 (June 14) – 1844 (Aug. 2); Vol.2: 1844 (Aug. 5) – 1857 (May 21); Vol.3: 1857 (May 30) – 1876 (April 30)].

- LEE, Kam Hing (1995). *The Sultanate of Aceh: Relations with the British 1760-1824*. Kuala Lumpur – Oxford, Oxford University Press, 'South-East Asian Historical Monographs'.
- LEYDEN, Dr (1837). 'Dr. Leyden's Sketch of Borneo'. In MOOR, J. H. (1837) (collector), *Notices of the Indian Archipelago and Adjacent Countries: Being a Collection of Papers Relating to Borneo, Celebes, Bali, Java, Sumatra, Nias, The Philippine Islands, Sulus, Siam, Cochin China, Malayan Peninsula, etc.*, London, Frank Cass & Co Ltd, 'Appendix', pp.93-109.
- LOW, Hugh (1848). *Sarawak, Its Inhabitants and Productions: Being Notes During a Residence in that Country with His Excellency Mr. Brooke*. Petaling Jaya, Malaysia, Pustaka Delta Pelajaran Sendirian Berhad, 'Asia Heritage Series', 1990.
- MEES, Constantinus Alting (1935). *De Kroniek van KOETAI*. Santpoort, N.V. Uitgeverij V/H C.A. Mees.
- MENDES PINTO, Fernão (1539). *The Travels of Mendes Pinto*. Edité et traduit du portugais par Rebecca D. CATZ, Chicago, University of Chicago Press, 1989.
- MINOS, Peter (2000). *The Future of the Dayak Bidayuhs In Malaysia*. Kuching, Lynch Media & Services.
- MOOR, J. H. (1837) (collector). 'Reply to the 5<sup>th</sup> Article of the 67<sup>th</sup> and Other Numbers of the Quarterly Review, Respecting the Practice of Anthropophagy among the Battak Nation in Sumatra'. In the *Malacca Observer*, 1827, collected in *Notices of the Indian Archipelago and Adjacent Countries: Being a Collection of Papers Relating to Borneo, Celebes, Bali, Java, Sumatra, Nias, The Philippine Islands, Sulus, Siam, Cochin China, Malayan Peninsula, etc.*, London, Frank Cass & Co Ltd, pp.15-29.
- MUNDY, Rodney (1848). *Narrative of Events in Borneo and Celebes, down to the Occupation of Labuan: from the Journals of James Brooke, Esq., Rajah of Sarawak, and Governor of Labuan*. London, J. Murray.
- NAGTEGAAL, Dr. C. (1938). *De Voormalige Zelfbusturende en Gouvernements-landschappen in Zuid-Oost Borneo*. Utrecht, N.V. A Oosthøek's Uitgevers-Maatschappij, 'Utrechtsche Bijdragen Tot de Geschiedenis, Het Staatsrecht en de Economie van Nederlandsch-Indië', vol.XIV.
- NICHOLL, Robert (1980). 'The Mediæval Cartography of Borneo'. In *Brunei Museum Journal*, vol.4, n°4, pp.180-218.
- PAULUS, Dr. J. (1917) (Samengesteld (= collector)). 'Borneo'. In *Encyclopædie van Nederlansch Oost-Indië*, vol.1 (Eerste Deel), 'A-G', pp.367-368.
- PAYNE, Robert (1960). *The White Rajahs of Sarawak*. Kuala Lumpur – Oxford, Oxford University Press, 'Oxford in Asia Paperbacks', 1986.
- PFEIFFER, Ida (1855). *A Lady's Second Journey round the World*. London, Longman – Brown – Green & Longmans, vol.1.
- POSEWITZ, Dr. Theodor (1889). *Borneo Entdeckungsreisen und Untersuchungen. Gegenwärtiger Stand der geologischen Kenntnisse. Verbreitung der nutzbaren Mineralien*. Berlin, R. Friedländer & Sohn.
- Ranjit Singh, D. S. (1984). *Brunei 1839-1983: The Problems of Political Survival*. Singapore – Oxford, Oxford University Press, 'Paperback', 1991.

- REECE, R. H. W. (1994). 'Introduction'. In SAINT-JOHN 1879, *The Life of Sir James Brooke Rajah of Sarawak: From his Personal Papers & Correspondence*. Edinburgh & London – Oxford, William Blackwood & Sons – Oxford University Press, 'Oxford in Asia Hardback Reprints', 1994, pp.vii-l.
- RUNCIMAN, Steven (1992). *The White Rajahs: A History of Sarawak*. Kuala Lumpur, S. Abdul Majeed & Co – Cambridge University Press, 'Malaysian Heritage Series'.
- RUTTER, Owen (1930). *The Pirate Wind: Tales of the Sea-Robbers of Malaya*. Singapore – Oxford, Hutchinson & Co Ltd – Oxford University Press, 'Oxford in Asia Paperbacks', 1986.
- SAINT-JOHN, Spenser (1862). *Life in the Forests of the Far East*. London – Oxford, Smith Elder & Co – Oxford University Press, 'Oxford in Asia Hardback Reprints', 1986.
- \_\_\_\_\_ (1879). *The Life of Sir James Brooke Rajah of Sarawak: From his Personal Papers & Correspondence*. Edinburgh & London – Oxford, William Blackwood & Sons – Oxford University Press, 'Oxford in Asia Hardback Reprints', 1994.
- SANDIN, Benedict (1994). *Sources of Iban Traditional History*. In *The Sarawak Museum Journal*, vol.XLVI, n° 67 (New Series), Special Monograph n° 7, December 1994.
- Sanib SAID (1998). 'Remembering a hero'. In *New Reality*, 'Premiere Issue', vol.1, n°1, PPK 279/4/99, May-June 1998, 'Opinion', pp.6-7.
- Sarawak Gazette*. Sarawak Museum Library. Microfilms consultés: 1. De 1879 au 2 décembre 1889 (vol.XIX, n°287); 2. 2 janvier 1890 (vol.XX, n°288) – 1 décembre 1896 (vol.XXVI, n°371); 3. 2 janvier 1897 (vol.XXVII, n°372) – 1 décembre 1902 (vol.XXXII, n°443).
- Sharifah AL-ATTAS (2000). 'Flashback: Those battling Brookes'. In *New Straits Time*, Monday, March 20, 2000, 'Life is...', 'Heritage', p.7.
- SIDAWAY, David (1969). 'Influence of Christianity on Biatah-Speaking Land Dayaks'. In *The Sarawak Museum Journal*, vol.XVII, n° 34-35 (New Series), December 1969, pp.139-152.
- SUÁREZ, Thomas (1999). *Early Mapping of Southeast Asia*. Hong Kong, Periplus Editions Ltd.
- TARLING, Nicholas (1971). *Britain, the Brookes and Brunei*. London & Kuala Lumpur, Oxford University Press, 'Oxford in Asia'.
- \_\_\_\_\_ (1990). 'Saint-John's biography of Sir James Brooke'. In *The Sarawak Museum Journal*, vol.XLI, n° 62 (New Series), December 1990, pp.255-270.
- TATE, D. J. M. (compilateur) (1988). *Rajah Brooke's Borneo: The Nineteenth Century World of Pirates & Head-hunters, Orang Utan & Hornbills, & Other such rarities as seen through the Illustrated London News and other contemporary sources*. Hong Kong, John Nicholson Ltd.
- TILLEMA, H. F. (1921). *Kromoblanda: Over't vraagstuk van 'het Wonen' in Kromo's groote land*. Vol.3 (Derde Deel), 1920-1921.
- 'Treaty Between the Britannic & Netherland Governments' (1824). Collected by J. H. MOOR in *Notices of the Indian Archipelago and Adjacent Countries: Being a Collection of Papers Relating to Borneo, Celebes, Bali, Java, Sumatra, Nias, The*

*Philippine Islands, Sulus, Siam, Cochin China, Malayan Peninsula, etc.*, London, Frank Cass & Co Ltd, 1837.

VASOO, Sharon (2000). 'Oil merchant? Pirate chief? Mr. Big Tipper? But he was definitely...SCOURGE OF THE SEAS'. In *The Borneo Post*, 'Sunday Plus', March 19, 2000, p.4.

VERGOUWEN, Jacob Cornelis (1933). *The Social organisation & Customary Law of the Toba-Batak of Northern Sumatra (Het Rechtsleven der Toba-Bataks)*. Traduit du néerlandais par Jeune SCOTT-KEMBALL, The Hague, Martinus Nijhoff, 'Koninglijk Instituut voor Taal-, Land- en Volkenkunde Translation Series 7', 1964.

VOON, Jan Chan (2000). 'Nationalist Poet Wu An'. In *Borneo 2000: Politics, History & Development*, Proceedings of the Sixth Biennial Borneo Research Conference, Kuching, Universiti Malaysia Sarawak & Sarawak Development Institute, July 10-14, 2000, pp.547-559.

WALLACE, Alfred Russel (1896). *The Malay Archipelago: The Land of the Orang-Utan & the Bird of Paradise*. London – Oxford, Macmillan & Co – Oxford University Press, 'Oxford in Asia Hardback Reprints', 1986.

WINTER, J. M. (1988). *The Experience of World War I*. Oxford & London, Andromeda Oxford Ltd & Greenwich Editions, 2000.

## Littérature.

---

A[bdul] Samad [bin MUHAMMAD] SAID (1975). *Salina*. Kuala Lumpur, Dewan Bahasa dan Pustaka, 'Edisi Ringkas', 1999.

*Amos [Le Livre d']*. In la *Bible*, traduite de l'hébreu, de l'araméen et du grec par Emile OSTY & Joseph TRINQUET, Paris, Editions du Seuil, 1973. [pp.1977-1990].

APULÉE. *Les Métamorphoses*. Edité par D. S. ROBERTSON, Paris, Les Belles Lettres, 'Collection des Universités de France', 1940 (Livres I-III), 1941 (Livres IV-VI), 1945 (Livres VII-XI).

AUSTEN, Jane (1817). *Sanditon*. In *Northanger Abbey – Lady Susan – The Watsons – Sanditon*, édité par John DAVIE, Oxford, Oxford University Press, 'World's Classics', 1980, pp.321-379.

AUSTER, Paul (1977). *Laurel & Hardy Go to Heaven*. In *Hand to Mouth*, New York, Henry Holt & Co, 1997, 'Appendix 1: Three Plays', pp.133-171.

\_\_\_\_\_ (1989). *Moon Palace*. London – Boston, Faber & Faber, paperback edition, 1990.

\_\_\_\_\_ (1990). *The Music of Chance*. . London – Boston, Faber & Faber, paperback edition, 1991.

\_\_\_\_\_ (1999). *Timbuktu*. New York, Henry Holt & Co.

BARBUSSE, Henri (1916). *Le Feu*. Paris, Flammarion, 1965.

\_\_\_\_\_ (1919). *Clarté*. Paris, Flammarion, 1978.

BAUDELAIRE, Charles (1844). Poème 'Tous imberbes alors, sur les vieux bancs de

chêne...'. In *Œuvres complètes*, Paris, Editions du Seuil, 'L'Intégrale', 1968, 'Poésies diverses'.

\_\_\_\_\_ (1861). *Les Fleurs du Mal*. In *Œuvres complètes*, Paris, Editions du Seuil, 'L'Intégrale', 1968, pp.42-131.

BEAUJEU, Renaut de (XIII<sup>e</sup> siècle). *Li Biaus Descouneüs*. Edité par G. Perrie Williams, Librairie Honoré Champion, 'Les Classiques français du Moyen-Age', vol.38, 1983.

BRASSENS, Georges (1955). 'Corne d'Aurochs'. Editions Disques Philips.

\_\_\_\_\_ (1962). 'La Guerre de 14-18'. Editions Disques Philips.

BREL, Jacques (1977). 'Les Marquises'. Editions Disques Barclay.

BUSBY, F. M. (1987). 'A Gun for Grandfather'. In *Getting Home*, New York, NY, Ace.

CERVANTÈS, Miguel de (1615). *Don Quixotte*. Edité par M. BARDON, Classiques Garnier-Dunod, 1997.

CÉSAIRE, Aimé (1956). *Cahier d'un retour au pays natal*. Edité par Daniel MAXIMIN & Gilles CARPENTIER, d'après sa « forme définitive » chez Présence africaine, in *La Poésie*, Paris, Editions du Seuil, 1994, pp.7-65.

CHAMISSO, Adelbert von (1813). *Peter Schlemihls wundersame Geschichte*. Stuttgart, Philipp Reclam jun. GmbH & Co, 'Universal-Bibliothek', n<sup>o</sup> 93.

CLAUDEL, Paul (1906). *Partage de midi*. In *Claudé Théâtre I*, édité par Jacques MADAULE & Jacques PETIT, Paris, Gallimard, 'Bibliothèque de la Pléiade', vol.72, 1967, pp.981-1062.

\_\_\_\_\_ (1916). 'Introduction' à *Partage de midi*. Prononcée le 4 novembre 1916 lors d'une matinée au profit du Foyer Franco-Belge, reprise in *Claudé Théâtre I*, édité par Jacques MADAULE & Jacques PETIT, Paris, Gallimard, 'Bibliothèque de la Pléiade', vol.72, 1967, pp.1337-1338.

\_\_\_\_\_ (1948a). 'Préface' à *Partage de midi*. In *Claudé Théâtre I*, édité par Jacques MADAULE & Jacques PETIT, Paris, Gallimard, 'Bibliothèque de la Pléiade', vol.72, 1967, pp.1338-1340.

\_\_\_\_\_ (1948b). Lettre à Jean-Louis Barrault datée '8 octobre 1948'. In *Claudé Théâtre I*, édité par Jacques MADAULE & Jacques PETIT, Paris, Gallimard, 'Bibliothèque de la Pléiade', vol.72, 1967, pp.1344-1346.

CLIFFORD, Hugh [Sir] (1897). In *Court & Kampong, Being Tales and Sketches of Native Life in the Malay Peninsula*. London, The Richards Press Ltd. ['The East Coast'; 'The People of the East Coast'; 'The Experiences of Râja Haji Hamid'; 'The Battle of the Women'; 'In Cock-Pit and Bull-Ring'; 'The Were-Tiger'; 'The Âmok of Dâto Kâya Biji Derja'; 'The Fight of Chêp, the Bird'; 'The Vaulting Ambition'; 'One More Unfortunate'; 'Among the Fisher Folk'; 'The Story of Bâyan the Paroquet'; 'A Tale of a Theft'; 'In a Camp of the Semangs'; 'His Heart's Desire'; 'A Night of Terror'; 'In the Days When the Land Was Free'; 'Un Mauvais Quart d'heure'; 'Up Country'.]

\_\_\_\_\_ (1898). *Studies in Brown Humanity, Being Scrawls and Smudges in Sepia, White and Yellow*. London, Grant Richards. [Comprend: 'In the Valley of the Telom'; 'The Fate of Leh the Strolling Player'; 'Ûmat'; 'His Little Bill: A Study in Chinese Psychology'; 'The Schooner With a Past'; 'In Arcadia'; 'The Spirit of the Tree'; 'At the Heels of the White Man'; 'Tûkang Bûrok's Story'; 'On Malayan Rivers'; 'A Malay

Othello'; 'Some Notes and Theories Concerning Lâtah'; 'The Weeding of the Tares'; 'In the Rush of Many Waters'; 'From the Grip of the Law'; 'The Strange Elopement of Châling the Dyak'.]

\_\_\_\_\_ (1901). *Bush-Wacking and Other Sketches*. Edinburgh & London, William Blackwood & Sons. [Comprend: 'Bush-Wacking'; 'Father Rouellot'; 'In the Heart of Kalamantan'; 'Wan Beh, Princess of the Blood'; 'From Beyond the Bourne'; 'The Past of the Schooner'; 'Alone: A Story of Very Early Days in Borneo'; 'In Chains'.]

\_\_\_\_\_ (1904b). *Further India: Being the Story of Exploration From the Earliest Times in Burma, Malaya, Siam & Indo-China*. London, Lawrence & Bullen Ltd.

\_\_\_\_\_ (1913). *Malayan Monochromes*. London, John Murray. [Comprend: 'Mat Arif the Elemental'; 'Our Trusty & Well-Beloved'; 'Cholera on a Chinese Junk'; 'The Familiar Spirit'; 'The Legion of Strangers'; 'Mir Maluk, Sepoy'; 'Two Little Slave-Girls'; 'The Appointed Hour'; 'The Nature of an Oath'; 'The Quest of the Golden Fleece'; 'The Skulls in the Forest'; 'In the Half-Light'.]

\_\_\_\_\_ (1926). *Saleh: A Prince of Malaya*. Singapore, Oxford University Press, 'Oxford Paperbacks', 1989. Roman réunissant deux nouvelles précédentes: 'Sally', 1904, and *Saleh: A Sequel*, 1908.

\_\_\_\_\_ (1897-1929). *At the Court of Pelesu and Other Malayan Stories*. Oxford & Kuala Lumpur, Oxford University Press, 'Oxford in Asia Paperbacks', 1993. [Publié à l'origine sous le titre: *Stories by Sir Hugh Clifford*, 1966.]

COLERIDGE, Samuel Taylor (1797). 'The Rime of the Ancyent Marinere'. In *The Works of Samuel Taylor Coleridge*, édité par Ernest Hartley COLERIDGE, Ware, Hertfordshire, Wordsworth Editions Ltd, 'The Wordsworth Poetry Library', 1994, pp.186-209.

\_\_\_\_\_ (1799). 'The British Stripling's War-Song'. In *The Works of Samuel Taylor Coleridge*, édité par Ernest Hartley COLERIDGE, Ware, Hertfordshire, Wordsworth Editions Ltd, 'The Wordsworth Poetry Library', 1994, pp.317-318.

\_\_\_\_\_ (1808). 'Fragment of an Ode to Napoleon' & 'Napoleon'. In *The Works of Samuel Taylor Coleridge*, édité par Ernest Hartley COLERIDGE, Ware, Hertfordshire, Wordsworth Editions Ltd, 'The Wordsworth Poetry Library', 1994, 'Fragments', pp.500-501 & pp.507-508.

COLLISON, Kerry Boyd (1998). *The Timor Man*. Victoria, Australia, Sid Harta Publishers.

CRANE, Stephen (1897). 'The Open Boat'. In *Great Short Works of Stephen Crane*, New York, Harper & Row, 1968, pp.277-302.

DARIEN, Georges (1889). *Bas les cœurs! (1870-1871)*. Paris, Jean-Jacques Pauvert.

\_\_\_\_\_ (1890). *Biribi*. Paris, Serpent à Plumes, 1998.

\_\_\_\_\_ (1897). *Le Voleur*. Paris, Jean-Jacques Pauvert.

DORGELES, Roland (1919). *Les Croix de bois*. Paris, Albin Michel, 1925.

DOSTOÏEVSKI, Fiodor (1850). *Le Double*. Paris, Gallimard, 'Folio', n°2781, 1980.

EMERSON, Ralph Waldo (1865). *English Traits*. In ATKINSON, Brooks (éditeur), *The Essential Writings of Ralph Waldo Emerson*, New York, The Modern Library, 2000, pp.469-617.



**BIBLIOGRAPHIE Les noms de famille et les patronymes sont donnés en petites majuscules (ex.: ACHEBE). Les auteurs dont les noms sont issus de langues qui n'utilisent pas les noms de famille**

- FAUCONNIER, Henri (1930). *Malaisie*. Paris, Stock – Les Editions du Pacifique, 'Carnets d'Asie', 1996.
- FLAUBERT, Gustave (1857). *Madame Bovary*. Paris, Librairie Générale Française – Le Livre de Poche, n°713, 1999.
- FLEMING, Ian (1956). *Diamonds Are Forever*. London, Jonathan Cape Ltd. – Pan Books Ltd., 1958.
- GOËTHE, Johann Wolfgang (1795). *Unterhaltungen deutscher Ausgewanderten*. Stuttgart, Philipp Reclam jun. GmbH & Co, 'Universal-Bibliothek', n° 6558.
- Hergé (Georges RÉMY, dit) (1930). *Tintin au Congo*. Bruxelles, Le Petit XX<sup>e</sup>.
- HUGO, Victor (1853). *Napoléon-le-Petit*. In *Œuvres complètes: Edition chronologique*, vol.VIII, 1851-1853, édité sous la direction de Jean MASSIN, Paris, Le Club français du livre, 1978, pp.415-550.
- JOYCE, James (1939). *Finnegans Wake*. London, Penguin Books, 1976.
- KEATS, John (1820). 'Sonnet On the Sea'. In *The Works of John Keats*, Ware, Hertfordshire, Wordsworth Editions Ltd, 'The Wordsworth Poetry Library', 1994, p.295.
- Livre des Rois I (Le)*. In la *Bible*, traduite de l'hébreu, de l'araméen et du grec par Emile OSTY & Joseph TRINQUET, Paris, Editions du Seuil, 1973. [3,16–3,28: pp.662-663].
- LODGE, David (1975). *Changing Places*. London, Penguin Books.
- \_\_\_\_\_ (1984). *Small World*. London, Penguin Books.
- MARIVAUX, Pierre Carlet de Chamblain de (1737). *Pharsamon, ou les Nouvelles Folies romanesques*. In *Œuvres de jeunesse*, Paris, Gallimard, 'Bibliothèque de la Pléiade', 1972.
- MAUGHAM, William Somerset (1930). 'The Yellow Streak'. In *Maugham's Borneo Stories*, éditées par G. V. de FREITAS, Singapore, Heinemann Publishers Asia Pte Ltd, 1976, pp.11-49.
- MAUPASSANT, Guy de (1887). 'Le Horla'. In *Contes & nouvelles II*, édités par Albert-Marie SCHMIDT, Paris, Albin-Michel, 1957, pp.1097-1123.
- \_\_\_\_\_ (1888). 'Le Roman'. Preface à *Pierre et Jean*, in *Romans*, édités par Albert-Marie SCHMIDT, Paris, Albin-Michel, 1975, pp.829-842.
- MELVILLE, Herman (1851). *Moby Dick*. London, J. M. Dent & Sons Ltd, 'Heron Books', 1971.
- MODIANO, Patrick (1968). *La Place de l'étoile*. Paris, Gallimard, 'Blanche'.
- \_\_\_\_\_ (1997). *Dora Bruder*. Paris, Gallimard, 'Blanche'.
- MUSSET, Alfred de (1850). *La Nuit de Décembre*. In *Poésies nouvelles*, Paris, Flammarion, 'GF', n°1067, pp.84-90.
- PROUST, Marcel (1913). *Du Côté de chez Swann*. In *A la Recherche du temps perdu* en 1 volume, édité par Brian ROGERS, Paris, Gallimard, 'Quarto', 1999, pp.7-342.
- \_\_\_\_\_ (1918). *A l'ombre des jeunes filles en fleurs*. In *A la Recherche du temps perdu* en 1 volume, édité par Pierre-Louis REY, Paris, Gallimard, 'Quarto', 1999, pp.343-745.

- \_\_\_\_\_ (1920). *Le Côté de Guermantes*. In *A la Recherche du temps perdu* en 1 volume, édité par Thierry LAGET & Brian ROGERS, Paris, Gallimard, 'Quarto', 1999, I, pp.751-985, II, pp.987-1203.
- \_\_\_\_\_ (1923). *La Prisonnière*. In *A la Recherche du temps perdu* en 1 volume, édité par Pierre-Edmond ROBERT, Paris, Gallimard, 'Quarto', 1999, pp.1607-1915.
- \_\_\_\_\_ (1925). *Albertine disparue*. In *A la Recherche du temps perdu* en 1 volume, édité par Pierre-Edmond ROBERT, Paris, Gallimard, 'Quarto', 1999, pp.1917-2127
- \_\_\_\_\_ (1927). *Le Temps Retrouvé*. In *A la Recherche du temps perdu* en 1 volume, édité par Pierre-Edmond ROBERT & Brian ROGERS, Paris, Gallimard, 'Quarto', 1999, pp.2129-2401.
- Psaumes [Le Livre des]*. In la *Bible*, traduite de l'hébreu, de l'araméen et du grec par Emile OSTY & Joseph TRINQUET, Paris, Editions du Seuil, 1973. [pp.1174-1278].
- RABELAIS, François (1532). *Pantagruel*. In *Œuvres complètes*, éditées par Jacques BOULANGER, Paris, Gallimard, 'Bibliothèque de la Pléiade', vol.15, 1955, pp.165-313.
- \_\_\_\_\_ (1534). *Gargantua*. In *Œuvres complètes*, éditées par Jacques BOULANGER, Paris, Gallimard, 'Bibliothèque de la Pléiade', vol.15, 1955, pp.1-164.
- RIVIÈRE, William (1995). *Borneo Fire*. London, Hooder & Stoughton, 'Sceptre'.
- SAINT-EXUPÉRY, Antoine de (1929). *Vol de nuit*. In *Œuvres complètes I*, édité par Paule BOUNIN, Paris, Gallimard, 'Bibliothèque de la Pléiade', vol.98, 1994, pp.111-167.
- \_\_\_\_\_ (1940). *Pilote de guerre*. In *Œuvres complètes II*, édité par Paule BOUNIN, Paris, Gallimard, 'Bibliothèque de la Pléiade', vol.454, 1999, pp.111-228.
- SENECA. *Thyestes*. In *Seneca in Nine Volumes*, vol.IX, Tragedies II, Cambridge, Massachusetts, Harvard University Press, 1987, pp.88-181.
- SCARRON, Paul (1651 & 1657). *Le Roman comique, 1<sup>ère</sup> & 2<sup>e</sup> parties*. Edité par Yves GIRAUD, Paris, Flammarion, 'GF', 1981.
- SCHÖNDÖRFER, Pierre (1964). *L'Adieu au roi*. Paris, Grasset.
- SHAKESPEARE, William (1595). *A Midsummer Night's Dream*. In *William Shakespeare: The Comedies*, Hong Kong, Wilco McLaren-Smithmark, 2000, pp.158-176.
- \_\_\_\_\_ (1600). *The Life of King Henry V*. In *William Shakespeare: The Histories & Poems*, Hong Kong, Wilco McLaren-Smithmark, 2000, pp.105-133.
- \_\_\_\_\_ (1603). *Hamlet, Prince of Denmark*. In *William Shakespeare: The Tragedies*, Hong Kong, Wilco McLaren-Smithmark, 2000, pp.184-217.
- \_\_\_\_\_ (1612). *The Tempest*. In *William Shakespeare: The Comedies*, Hong Kong, Wilco McLaren-Smithmark, 2000, pp.1-21.
- SOREL, Charles (1627). *Le Berger extravagant*. Genève, Slatkine, 1972.
- STERNE, Laurence (1767). *The Life and Opinions of Tristram Shandy Gentleman*. London, Oxford University Press, 'The World's Classics', 1951.
- STEVENSON, Robert Louis (1886). *The Stange Case of Dr Jekyll & Mr Hyde*. In *The Stange Case of Dr Jekyll & Mr Hyde and The Suicide Club*, London, Puffin Books,

'Puffin Classics', 1985.

SWETTENHAM, Frank Athelstane (1895). *Malay Sketches*. London, Bodley Head Ltd – Macmillan & Co. [Comprend: 'The Real Malay'; 'The Tiger'; 'A Fishing Picnic'; 'The Murder of the Hawker'; 'Meng-Gelunchor'; 'Âmok'; 'The Jôget'; 'The Story of Mat Aris'; 'Lâtah'; 'The Eternal Feminine'; 'In the Noon of Night'; 'Van Hagen & Cavaliero'; 'The Passing of Penglina Prang Semaun'; 'Ber-Hantu'; 'The King's Way'; 'A Malay Romance'; 'Malay Superstitions'; 'With a Casting-Net'; 'James Wheeler Woodford Birch'; 'A Personal Incident'; 'Nakodah Orlong'; 'Evening'.]

\_\_\_\_\_ (1895-onwards). *A Nocturne and Other Malayan Stories & Sketches*, Oxford & Kuala Lumpur, Oxford University Press, 'Oxford in Asia Paperbacks', 1993.

\_\_\_\_\_ (1898). *Unaddressed Letters*. London, The Bodley Head. [Comprend: 'The Hill of Solitude'; 'Of Worship'; 'West & East'; 'A Clever Mongoose'; 'A Blue Day'; 'Of Love, In Fiction'; 'The Jingling Coin'; 'A Strange Sunset'; 'Of Letter-Writing'; 'At a Funeral'; 'Of Change & Decay'; 'Daughters & Despotism'; 'Her Fiancé'; 'By the Sea'; 'An Illumination'; 'Of Death, In Fiction'; 'A Hand at Ecarté'; 'The Gentle Art of Veering With the Wind'; 'A Rejoinder'; 'Of Importunity'; 'Of Coincidences'; 'Of a Country-House Custom'; 'A Mere Life'; 'Tigers & Crocodiles'; 'A Rose & a Moth'; 'A Love-Philtre'; 'Moonstruck'; 'The "Devi"'; 'The Death-Chain'; 'Scandal & Bangles'; 'The Reprehensible Habit of Making Comparisons'; 'A Challenge'; 'In Exile'; 'Of Love – Not in Fiction'; 'Of Obsession'; 'Of Paradise Lost'; "To Mary, in Heaven".]

\_\_\_\_\_ (1908). *British Malaya: An Account of the Origin & Progress of British Influence in Malaya*. London, The Bodley Head Ltd.

SWINBURNE, Algernon Charles (1866). 'The Return'. In RABAN, Jonathan (éditeur), *The Oxford Book of the Sea*, Oxford, Oxford University Press, 1992, pp.273-274.

TOMLINSON, Henry Major (1912). *The Sea and the Jungle*. Evanston, Illinois, The Marlboro Press / Northwestern, 'Marlboro Travel', 1996.

TURGENEV, Ivan Sergeevich (1862). *Fathers and Sons*. Traduit du russe par Charles James HOGARTH, Ware (Hertfordshire), Wordsworth Editions Ltd, 'Wordsworth Classics', 1996.

VERNE, Jules (1851). 'Un Drame dans les airs'. In *Le Dr Ox – Les Forceurs de blocus*, Paris-Lausanne, Hachette-Rencontres, 'Les Œuvres de Jules Verne' en 50 volumes, vol.12, 1966, pp179-217.

\_\_\_\_\_ (1863). *Paris au XXème siècle*. Edité par Piero GONDOLO DELLA RIVA, Paris, Hachette-Le Cherche Midi, 1994.

\_\_\_\_\_ (1872). 'Une Fantaisie du Dr Ox'. In *Le Dr Ox – Les Forceurs de blocus*, Paris-Lausanne, Hachette-Rencontres, 'Les Œuvres de Jules Verne' en 50 volumes, vol.12, 1966, pp1-109.

\_\_\_\_\_ (1874). *Le Chancellor*. In *Le Phare du bout du monde – Le Chancellor*, Paris, Hachette, 'Jules Verne – Voyages extraordinaires', 1978, pp.201-443.

\_\_\_\_\_ (1875). *L'Île mystérieuse*. Paris-Lausanne, Hachette-Rencontres, 'Les Œuvres de Jules Verne' en 50 volumes, vol.IX & X, 1966.

\_\_\_\_\_ (1876). *Michel Strogoff*. Paris-Lausanne, Hachette-Rencontres, 'Les Œuvres de Jules Verne' en 50 volumes, vol.13, 1966.

\_\_\_\_\_ (1879). *Les Cinq Cents Millions de la bégum*. In *Les Cinq Cents Millions de la*

*bégum* – *Les Tribulations d'un Chinois en Chine*, Paris-Lausanne, Hachette-Rencontre, 'Les Œuvres de Jules Verne' en 50 volumes, vol.15, 1966, pp1-224.

\_\_\_\_\_ (1885). *Robur le Conquérant*. In *Robur le Conquérant – Maître du Monde*, Paris-Lausanne, Hachette-Rencontres, 'Les Œuvres de Jules Verne' en 50 volumes, vol.16, 1966.

\_\_\_\_\_ (1891). *Mistress Branican*. Paris, Hachette – Le Livre de Poche, n°2055, 1979.

\_\_\_\_\_ (1904). *Maître du Monde*. In *Robur le Conquérant – Maître du Monde*, Paris-Lausanne, Hachette-Rencontres, 'Les Œuvres de Jules Verne' en 50 volumes, vol.16, 1966.

VERNE, Michel (1907). *L'Agence Thompson & Co*. Paris, Hachette, 'Jules Verne – Voyages extraordinaires', 1982.

VILLON, François (1461). 'Debat du cuer et du corps de Villon'. In *Poésies*, édité par Pierre MICHEL, Librairie Générale Française, 'Le Livre de Poche', 1972, n°1216, section 3, 'Poésies diverses', pp.261-263.

VIRGILE. *L'Énéide*. Édité par Jacques PERRET, Paris, Les Belles Lettres, 'Collection des Universités de France', 1987.

WHITMAN, Walt (1855). *Song of Myself*. In *Leaves of Grass*, édité par Sculley BRADLEY & Harold W. BLODGETT, New York, Norton, 'A Norton Critical Edition', 1973, pp.28-89.

*Yi-King*. Traduit du chinois en allemand par Richard WILHELM & de l'allemand en français par Etienne PERROT, Paris, Librairie de Médicis, 1973.

ZWEIG, Stefan (1922). *Der Amokläufer*. Paris, Librairie Générale Française – Le Livre de Poche, 'Les langues modernes / bilingue', 1993.

# Index des noms propres

## A

- A. Samad Said **1**.
- Abang Yusuf Puteh **145-146 ; 147** .
- Abdul Rahman (Tunku) **470** .
- Aceh **334 ; 438 ; 458-459 ; 462**.
- Achebe, Chinua **32**.
- Achmud (Sultan) **324**.
- Adam (Sultan) **408**.
- Aden **479**.
- Afghanistan **247**.
- Afrique **32 ; 41 ; 465 ; 466 ; 492**.
- Afrique du Sud **256 ; 259**.
- Afrique-Orientale **196**.
- Alcorn, Marshall W. Jr. **243**.
- Ali (Datu Patinggi) **471**.
- Allemagne **195-196 ; 225 ; 497**.

Alsace **497**.

Althusser, Louis **40 ; 60 ; 241 ; 351**.

Amérique Latine **33 ; 37 ; 445**.

Amos (prophète biblique) **123**.

Amsterdam **335-336**.

Anang Dachlan **324** .

Andaya, Barbara Watson **464 ; 469**.

Andaya, Leonard Y. *cf supra*

Anderson (Mr.) **460**.

Angleterre **30 ; 193 ; 245-250 ; 255 ; 257 ; 263 ; 267 ; 277 ; 311 ; 313 ; 464 ; 477**.

Apulée **164**.

Archipel Malais **2 ; 28 ; 31-32 ; 36 ; 41 ; 144 ; 334-335 ; 338 ; 415 ; 427 ; 449 ; 457 ; 463 ; 534 ; 537**.

Aristote **21 ; 23-27 ; 30 ; 43 ; 49-50 ; 339 ; 345 ; 348 ; 526**.

Arlequin **333 ; 436**.

Artaud, Antonin **61**.

Artémis **9**.

Artois **132**.

Asahan **460**.

Ash, Beth Sharon **232 ; 243-244 ; 252**.

Asie **260-261 ; 311 ; 464-465 ; 484 ; 512**.

Asie Centrale **258**.

Asie du Sud-Est **2 ; 253 ; 336 ; 366 ; 459 ; 464**.

Atlantique (Océan) **175 ; 238 ; 252-253 ; 268 ; 320**.

Atreus **38**.

Aubigné, Agrippa d' **67**.

Austen, Jane **1 ; 95 ; 525**.

Auster, Paul **8 ; 46 ; 193 ; 321 ; 453 ; 464**.

Austin, J. L. **56**.

Autrand, Michel **488**.

Autriche-Hongrie **195-196**.

Awang Rambli Amat **470**.

B

Babalatchi **336 ; 352 ; 354 ; 356**.

- 
- Bachân (taureaux de) **123-124**.
- Bachelard, Gaston **55 ; 260**.
- Baigent, Michael **448**.
- Baines, Jocelyn **15 ; 99 ; 101**.
- Bakhtine, Mikhaïl **2 ; 4 ; 22 ; 44-61 ; 63-81 ; 83-91 ; 129 ; 137 ; 142 ; 156 ; 182-183 ; 250 ; 514-516 ; 524 ; 529 ; 534**.
- Balingini (pirates) **310**.
- Balkans (les) **197**.
- Balzac, Honoré de **20 ; 59-60 ; 62**.
- Bampfylde, C. A. **442 ; 468**.
- Bangkok **129 ; 137 ; 259 ; 265 ; 268 ; 276-277 ; 438 ; 445 ; 479**.
- Banjarmasin **407-408**.
- Bangka (détroit de) **455**.
- Baram (fleuve) **461 ; 473**.
- Barbusse, Henri **133-136**.
- Baring-Gould, S. **cf Bampfylde**
- Barrault, Jean-Louis **421**.
- Barthes, Roland **51-52 ; 65 ; 438**.
- Bassett, D. K. **467-468**.
- Batak (province) **458-460 ; 462**.
- Batang Lupar (fleuve) **7 ; 439 ; 446 ; 450-451 ; 454 ; 464-465 ; 470 ; 472-473 ; 479**.
- Batavia **353-354 ; 407 ; 445**.
- Batchelor, John **114 ; 136-137 ; 139 ; 209-210 ; 263 ; 266 ; 318 ; 326 ; 328 ; 442 ; 522-523**.
- Bath **476**.
- Batu Lawi (monts) **451-452**.
- Batubara **460**.
- Baudelaire, Charles **96**.
- Bavière **497**.
- Bayle, Pierre **202**.
- Beardsley, Aubrey **350**.
- Beaujeu, Renaut de **153**.
- Beelah **460**.
- Belfast **246**.

Belimbing (Point) **457**.

Bellosta, Marie-Christine **133 ; 226 ; 231 ; 245**.

Bérard, Victor **175**.

Berau (fleuve) **6-7 ; 34-35 ; 322-325 ; 329 ; 332-333 ; 335-339 ; 341 ; 348 ; 355 ; 366-367 ; 371-372 ; 399 ; 406-409 ; 413 ; 435 ; 438 ; 444 ; 447-448 ; 452-454 ; 526 ; 536**.

Bergmann, Hajo **62**.

Berlin **256**.

Bernardin de Saint-Pierre, Henri **327**.

Bernstein, Michael André **78**.

Berthoud, Jacques **160 ; 166 ; 244**.

Bettelheim, Bruno **117 ; 137**.

Bianaah (Bidayūh) **462**.

Biatah (Bidayūh) **462**.

Bidayūh **151 ; 321 ; 461 ; 462 ; 467 ; 471**.

Bintulu **470**.

Biratak (Bidayūh) **462**.

Birmanie **466 ; 445 ; 477**

Bisadung (Bidayūh) **462**.

Bisikang (Bidayūh) **462**.

Bismarck, Otto von **196-197**.

Bitinguōn (Bidayūh) **462**.

Bizet, Georges **192**.

Blackwood, William **36 ; 255 ; 493**.

Bloch, Oscar **10**.

Bock, Carl **461**.

Bodin, Jean **39**.

Bœers (guerre des) **258 ; 316**.

Bombard, Alain **175**.

Bombay **238 ; 246 ; 479**.

Bordenave, Henriette **441 ; 450 ; 510**.

Bornéo **1-3 ; 6 ; 34-35 ; 335-336 ; 338 ; 364 ; 406-408 ; 411 ; 437 ; 440-442 ; 451-453 ; 461 ; 464-465 ; 467 ; 471 ; 472-473 ; 532 ; 534 ; 537**.

Bosphore (le) **197**.



- Boxers (révolte des) **225 ; 262 ; 316-317 ; 422.**
- Braang (Bidayūh) **462.**
- Brassens, Georges **130 , 425.**
- Brel, Jacques **208.**
- Brenner (Herr von) **460.**
- Bretagne **41.**
- British North Borneo Co. **334 ; 371 ; 429.**
- Brooke (dynastie) **440 ; 442 ; 452 ; 467 ; 469 ; 470-471.**
- Brooke, Anthony **470.**
- Brooke, Charles **438 ; 464 ; 468.**
- Brooke, James **416 ; 439-440 ; 442 ; 448 ; 461 ; 466 ; 468 ; 469-480 ; 490.**
- Brow **cf Berau**
- Brunei **467 ; 471-473.**
- Buckley, Charles **322.**
- Bugis **458-459 ; 506.**
- Bujang Suntong **470.**
- Bukar (Bidayūh) **462.**
- Bulgarie **196-197 ; 206.**
- Burbidge, F. W. **408.**
- Burnaby, Frederick Gustavus **256-258.**
- Burns, Robert **461.**
- Burton, Rev. R. **460.**
- Burton, Richard **466.**
- C
- Cabourg, Jean **23.**
- Cão, Diego **465-466.**
- Carlyle, Thomas **256.**
- Cau, Jean **230.**
- Cazden, Courtney B. **56.**
- Célèbes (mer des) **447.**
- Céline, Louis-Ferdinand **134 ; 229-231.**
- Cervantès, Miguel de **163.**
- Césaire, Aimé **527.**
- Cézanne, Paul **229.**

- Chadeau, Emmanuel **64** ; **105**.  
Chamisso, Adelbert von **193** ; **231**.  
Champagne **132**.  
Chang, Pat Foh **468-469**.  
Chapelain, Jean **340**.  
Chaplin, Charles Spencer **476**.  
Charcot, Jean Martin **377** ; **528**.  
Charybde **175-176**.  
Chesson, Wilfrid Hugh **33-34** ; **334** ; **443**.  
Chine **223** ; **225-226** ; **261-263** ; **422** ; **465**.  
Chine (mer de) **223** ; **225** ; **319**.  
Chine Méridionale (mer de) **437** ; **447**.  
Chomsky, Noam **56**.  
Christ (le) **70** ; **139** ; **351** ; **363**.  
Cipayes (révolte des) **419**.  
Circé **175**.  
Claudel, Paul **226** ; **261-263** ; **421-422** ; **423**.  
Clifford, Hugh **35-36** ; **166**.  
Cobden, Richard **478-479**.  
Cohen, Hermann **73**.  
Coleridge, Samuel Taylor **138-141** ; **143**.  
Collison, Kerry Boyd **460**.  
Confucius **263**.  
Congo **234** ; **438** ; **448** ; **465**.  
Conrad, Borys **18** ; **62-63** ; **136** ; **144** ; **192**.  
Conrad, Jessie **99-101** ; **136**.  
Conrad, Joseph  
***Almayer's Folly*** **62** ; **322** ; **336-371** ; **386** ; **388-389** ; **452** ; **459**.  
***Amy Foster*** **41** ; **63**.  
***An Anarchist*** **41**.  
***An Outcast of the Islands*** **30** ; **35-36** ; **62** ; **322** ; **327** ; **329** ; **331-332** ; **372-407** ;  
**535**.  
***An Outpost of Progress*** **41**.  
***A Personal Record*** **34-35** ; **404**.

- 
- Arrow of Gold (The)* 62 ; 64.  
*A Set of Six* 41.  
*A Smile of Fortune* 42 ; 148-156.  
*Because of the Dollars* 42.  
*Black Mate (The)* 98-110.  
*Brute (The)* 41.  
*Chance* 413.  
*Duel (The)* 41.  
*End of the Tether (The)* 42 ; 280-318 ; 459.  
*Falk* 41 ; 298 ; 313.  
*Freya of the Seven Isles* 42 ; 313.  
*Gaspar Ruiz* 41.  
*Heart of Darkness* 42.  
*Idiots (The)* 41.  
*Il Conde* 41.  
*Informer (The)* 41.  
*Inn of Two Witches (The)* 42.  
*Karain* 40.  
*Lagoon (The)* 30 ; 40 ; 534-535.  
*Lettres* 12 ; 15-16 ; 18 ; 24-25 ; 33-34 ; 36 ; 39 ; 64 ; 98 ; 136 ; 193 ; 197 ; 246 ; 252 ; 255 ; 257-259 ; 281-282 ; 297 ; 318 ; 324-325 ; 327 ; 330-331 ; 334 ; 443-444 ; 485 ; 492-494 ; 517.  
*Lord Jim* 2-3 ; 5-6 ; 62 ; 125 ; 158-188 ; 438-523.  
*Mirror of the Sea (The)* 25 ; 27 ; 38 ; 134 ; 271.  
*Nigger of the 'Narcissus' (The)* 13 ; 19-20 ; 22-23 ; 31 ; 228-252.  
*Nostramo* 11 ; 26 ; 62.  
*Notes on Life & Letters* 17.  
*Partner (The)* 42.  
*Planter of Malata (The)* 42.  
*Prince Roman* 421.  
*Rescue (The)* 8 ; 62 ; 106 ; 329 ; 406-433.  
*Return (The)* 41.  
*Rover (The)* 62 ; 313.  
*Secret Agent (The)* 11 ; 30 ; 33 ; 443.

**Secret Sharer (The) 42 ; 105 ; 192-205.**

**Shadow-Line (The) 96 ; 111-142 ; 167 ; 259 ; 528.**

**Suspense 62.**

**Tale (The) 527.**

**Tales of Hearsay & Last Essays 12-13 ; 35 ; 41 ; 62 ; 98 ; 100 ; 131 ; 136 ; 147 ; 197 ; 210 ; 242 ; 262 ; 312.**

**Tales of Unrest 28-31.**

**To-morrow 41.**

**'Twiht Land & Sea 42 ; 144 ; 191.**

**Typhoon 41.**

**Typhoon 41 ; 209-221.**

**Under Western Eyes 64 ; 159.**

**Victory 62.**

**Warrior's Soul (The) 326.**

**Within the Tides 42.**

**Youth 42 ; 281.**

**Youth 42 ; 254-275.**

**Constantinople 197.**

**Cools (Mr.) 336.**

**Coope, A. E. 442.**

**Corneille, Pierre 71.**

**Corner, Martin 139.**

**Costa Rica 445.**

**Courier, Paul-Louis 2.**

**Cox, Harvey 4.**

**Craig (capitaine) 324 ; 329.**

**Crane, Stephen 95.**

**Crokaert, Jacques 247 ; 313.**

**Cuba 258.**

**Curle, Richard 62 ; 98 ; 444 ; 453-454.**

**Cyclope 175-176 ; 418.**

**D**

**Daeng Marola 324.**

**Damas 448.**

Darien, Georges **243 ; 245-246 ; 340.**

Darwin, Charles **10.**

Davies, Laurence **43 ; 193 ; 494.**

Dayak **408 ; 461 ; 467 ; 468 ; 470.**

Delabroy, Jean **9.**

Delli **460.**

Derrida, Jacques **20 ; 90.**

Descartes, René **17-20.**

De Veer, Carel **330.**

De Waal **333.**

Dhillon, D. S. **441.**

Dickens, Charles **1.**

Dickens, Peter **469.**

Disraeli, Benjamin **248-250 ; 256.**

Djakarta **445.**

Dongala **335-336.**

Donneau de Visé, Jean **71.**

Dorgelès, Roland **133-134.**

Dostoïevski, Fiodor **47 ; 58 ; 60-61 ; 63-65 ; 79 ; 82 ; 84 ; 142 ; 192.**

Doubleday, F. N. **281.**

Drakard, Jane **460.**

Dreyfus (affaire) **468.**

Dumarsais, César Chesneau **69.**

Dusun **461.**

Dyson, John **465.**

E

Eco, Umberto **23 ; 88-89 ; 103 ; 107-108 ; 145 ; 147 ; 149 ; 151 ; 158-160 ; 176 ; 235 ; 379-381 ; 387.**

Ecosse **464.**

Eddleman, Floyd Eugene **337.**

Einstein, Albert **43-44 ; 50-51 ; 125.**

Eliot, Thomas Stearns **4.**

Emerson, Ralph Waldo **95-96.**

Empire Britannique **246-247 ; 255 ; 259 ; 267 ; 312-314 ; 316 ; 429.**

Empire du Milieu (= Chine) **261**.  
Empire Ottoman **196 ; 256**.  
Enée **164 ; 333**.  
Enée-le-Tacticien **131 ; 143**.  
Engels, Friedrich **60**.  
Ephèse **9**.  
Erdinast-Vulcan, Daphna **170**.  
Eschylle **27**.  
Espagne **131**.  
Etats-Unis **228**.  
Etna **9**.  
Euripide **24 ; 27 ; 30 ; 117 ; 167**.  
Europe **131-133 ; 136 ; 258 ; 301 ; 341 ; 464 ; 509 ; 514-515**.  
Extrême-Orient **301-445**.  
F  
Fabbrichesi **379**.  
Falmouth **253 ; 255 ; 264 ; 268-269 ; 276**.  
Fauconnier, Henri **57**.  
*Fenians* **247**.  
Fernandez, Ramon **63 ; 64**.  
Fincham, Gail **161**.  
Flaubert, Gustave **34 ; 163 ; 252 ; 326-327**.  
Fleming, Ian **228**.  
Fontanier, Pierre **69 ; 109 ; 155**.  
Fontenelle, Bernard Le Bovier de **178-179 ; 202**.  
Ford, Henry **229**.  
Foucault, Michel **147**.  
Fox (Mr.) **468**.  
France **17 ; 55-56 ; 136 ; 195 ; 225**.  
Francfort (théâtre de) **421**.  
Franju, Georges **101 ; 155**.  
Freitas, G. V. **446**.  
Freud, Sigmund **70 ; 75 ; 92 ; 96 ; 528**.  
Fuzhou **214 ; 216**.

## G

- Gadamer, Hans Georg **507 ; 511 ; 516.**
- Galsworthy, Ada **16.**
- Galsworthy, John **14.**
- Gapur (Datu Patinggi) **469.**
- Gardiner, Michael **48 ; 60 ; 67 ; 92.**
- Garnett, Edward **15 ; 246 ; 494.**
- Garrod, Simon **52.**
- Gaspar (détroit de) **455 ; 457.**
- Gautier, Maurice-Paul **232-233.**
- Genette, Gérard **55 ; 63 ; 105 ; 189 ; 194 ; 229 ; 322.**
- Gide, André **229 ; 231.**
- Giraud, Yves **340.**
- Gladstone, William Ewart **478-479.**
- Gobineau, Joseph Arthur de **39 ; 108.**
- Godeau **340.**
- Goethe, Johann Wolfgang **47 ; 77 ; 83 ; 85 ; 192 ; 514-517 ; 525-526.**
- Gogol, Nikolaï **47 ; 80.**
- Gordan, John Dozier **322-324 ; 334-336 ; 442 ; 453.**
- Gordon, Charles George **256-257.**
- Górski, Kazimierz **136.**
- Graham, Cunninghame **249-250.**
- Gramsci, Antonio **55.**
- Gran (River) **442 ; 450.**
- Grande-Bretagne **195 ; 225 ; 255 ; 278.**
- Grèce **261.**
- Greenwich (Bomb Outrage) **246 ; 443.**
- Grimmelshausen, Hans Jakob Christoffel von **77.**
- Guam **258.**
- Guatemala **445.**
- Guerard, A. J. **326.**
- Guillaume II **196.**
- Gunung Tabor **324.**

## H

Haggard, Henry Rider **466**.  
Halévy, L. **cf Bizet**  
Hall, D. G. E. **407**.  
Hall, Robert A. Jr **56**.  
Hardy, Keir **250**.  
Hardy, Oliver **46**.  
Hare, Alexander **407**.  
Harrison, G. B. **517**.  
Harwant Singh **451**.  
Hashim (Raja Muda) **470**.  
Haverschmidt (Mr.) **324**.  
Hawking, Stephen W. **44**.  
Hawthorn, Jeremy **23 ; 40 ; 66 ; 123 ; 188**.  
Hawthorn, Lawrence **229**.  
Hayter, P. J. D. **136**.  
Heap, R. A. F. **cf Hayter**  
Hegel, Friedrich **90**.  
Heidegger, Martin **20 ; 21 ; 91 ; 487**.  
Heine, Heinrich **193**.  
Hélène (épouse de Ménélas) **425**.  
Henley **249**.  
Henry, Victor **22**.  
Hergé **234**.  
Hervouet, Yves **14 ; 19 ; 326-327**.  
Heuscher, Julius **cf Bettelheim**  
Hewett, Godfrey **461**.  
Higdon, David Leon **cf Eddleman**  
Hippolyte **69 ; 286**.  
Hohenzollern **39**.  
Holquist, Michael **48 ; 73**.  
Homère **27 ; 30**.  
Hope, Sebastian **472**.  
Hornaday, William T. **461**.  
Hudig **335-336**.



Hueffer, Ford Madox **16 ; 25 ; 27 ; 318 ; 494.**

Hugo, Victor **261-263 ; 447.**

Hume, Joseph **478-479.**

Humières, Robert d' **193.**

Hunt, J. **467.**

Husserl, Edmund **20 ; 22 ; 90 ; 381.**

Hymes, Dell **56.**

I

Iban **442 ; 461 ; 462 ; 470-471.**

Ibn Battuta **465.**

Inde **246 ; 419 ; 465 ; 473.**

Indes Néerlandaises **336 ; 407.**

Indien (Océan) **42 ; 105 ; 109 ; 137 ; 144-145 ; 156 ; 158 ; 175 ; 177 ; 181-184 ; 190-191 ; 207 ; 238 ; 246 ; 252-253 ; 319-320 ; 437 ; 455-456 ; 474-475 ; 526 ; 530 ; 532-533.**

Indonésie **406 ; 448 ; 459 ; 469.**

Irlande **247.**

Israël **259.**

Italie **195.**

J

Jagoi (Bidayūh) **462.**

Jakobson, Roman **68 ; 92 ; 275 ; 284 ; 294.**

Janta, Alexander **492.**

Java **238 ; 259 ; 445 ; 455 ; 457.**

Java (mer de) **445 ; 455-457.**

Jean-Aubry, G. **331.**

Joyce, James **57-58 ; 61 ; 77.**

Judah **259.**

Judée **259.**

K

Kafka, Franz **61.**

Kalimantan **6 ; 238 ; 322 ; 327 ; 404 ; 407 ; 409 ; 443 ; 448 ; 462 ; 479.**

Kalimantan Barat **445.**

Kalimantan Timur **6 ; 322 ; 444 ; 447.**

- Kang Si Gok **324**.  
Kanowit **468**.  
Kant, Immanuel **22**.  
Kaoh Rong **136**.  
Karimata **409**.  
Karimata (détroit de) **455**.  
Karl, Frederick R. **62**. Cf aussi **Davies**.  
Kaufmann, Walter **50**.  
Kayan **461-462**.  
Keating, George T. **99**.  
Keats, John **95**.  
Kenny, Anthony **18-19**.  
Keppel, Henry **439 ; 441 ; 442 ; 470 ; 472-473 ; 478**.  
Kerangan Peris **471**.  
Kerumuk **462**.  
Khartoum **257**.  
Khiva **258**.  
Kingsley, Mary **466**.  
Kirpotine **58**.  
Kirschner, Paul **14**.  
Kluszczewski, Spiridion **12 ; 257**.  
Ko Rin **136**.  
Kolitcheff, Isabelle **53**.  
Korzeniowski, Conrad **136 ; 271 ; 278 ; 462**.  
Kotawaringin **408**.  
Krian (River) **472**.  
Kristeva, Julia **10 ; 20-21 ; 61 ; 77 ; 81 ; 86-87**.  
Kuching **269 ; 473**.  
Kutei **408 ; 462**.  
L  
La Bruyère, Jean de **166**.  
Labuan **472 ; 478**.  
Lacan, Jacques **4-5 ; 10 ; 29 ; 49-50 ; 52 ; 54 ; 58 ; 66-68 ; 71-72 ; 75 ; 78 ; 90-92 ; 107 ; 137 ; 170-171 ; 182-183 ; 232 ; 269 ; 270 ; 277 ; 418 ; 528-529**.

---

Lamarck, Jean-Baptiste de Monet de **10**.  
Lambert, J. H. **20** ; **90** ; **107** ; **381**.  
La Motte-Houdar **202**.  
Lane, Kitty **325**.  
Lane, Walter **Cf supra**.  
Langkat **460**.  
Langus, Philip **462**.  
Larbaud, Valery **43**.  
La Rochefoucauld, François de **100** ; **217** ; **252**.  
Laurel, Stanley **46**.  
Lee, Kam Hing **458-459**.  
Lee, Robert **32**.  
Lefranc, Pierre **31** ; **176** ; **453-454** ; **456-458**.  
Leigh, Richard **Cf Baigent**.  
Lemke, Jay L. **72**.  
Lepaludier, Laurent **203-204**.  
Lévi-Strauss, Claude **92**.  
Leyden (Dr.) **337**.  
Liapunov, Vadim **73** ; **75**.  
Limbang (fleuve) **451-452** ; **473**.  
Lingard, Edward **327**.  
Lingard, James **324** ; **327** ; **329-330**.  
Lingard, Joshua **324** ; **327**.  
Lingard, William **323** ; **327** ; **329** ; **334** ; **408** ; **448**.  
Lingga (River) **472**.  
Lipovetski, Gilles **245**.  
Lizards **275-276**.  
Lockhart, Robert Bruce **370**.  
Lodge, David **68** ; **287** ; **295** ; **305** ; **525**.  
Lombok (détroit de) **455-456**.  
Londres **41** ; **238** ; **253** ; **268** ; **438** ; **441** ; **464**.  
Lorentz, Hendrik Antoon **50**.  
Lothe, Jakob **232-233** ; **240**.  
Louttit (capitaine) **297**.

Low, Hugh **442** ; **445** ; **452** ; **473** ; **475**.

M

Macassar (détroit de) **323** ; **335** ; **401-402** ; **455**.

Macaulay, Thomas Babington **466**.

Madaule, Jacques **421**.

Mařakovski, Vladimir **55**.

Maisonnat, Claude **4** ; **23** ; **62** ; **343** ; **347**.

Makota (Pengiran) **470**.

Malherbe, François de **67**.

Mallarmé, Stéphane **61** ; **86** ; **306**.

Malle, Louis **340**.

Mandchourie **257-258** ; **267**.

Manicum, David **243**.

Manille **318** ; **407** ; **445**.

Marburg (université de) **73**.

Marivaux, Pierre Carlet de Chamblain de **55** ; **163** ; **429**.

Marodius **461**.

Marshall, Arthur Hammond **16**.

Martindale, Elsie **16**.

Marx, Karl **60** ; **487**.

Masterman, Charles **252**.

Matthieu (évangéliste) **148**.

Maugham, William Somerset **325** ; **370** ; **446**.

Maupassant, Guy de **13-17** ; **18** ; **27** ; **192** ; **229** ; **252** ; **326-327** ; **377**.

Maurice (île) **144** ; **148** ; **151** ; **155-156** ; **530**.

Mauro (Fra) **465-466**.

Maurois, André **63** ; **64**.

Maxwell, James Clerk **51**.

Medan **458**.

Médée **117** ; **124** ; **167**.

Mees, Constantinus Alting **408**.

Mégroz, R. L. **99**.

Meilhac, H. **cf Bizet**

Meisel, Perry **243**.

Mékong **366**.  
Melaka **445** ; **459**.  
Meldrum, David **494**.  
Melville, Herman **239**.  
Mendes Pinto, Fernão **459**.  
Menegaldo, Gilles **191**.  
Mérimée, Prosper **192**.  
Merleau-Ponty, Maurice **20** ; **90**.  
Meulaboh **454** ; **458**.  
Mexico City **37**.  
Meyers, Jeffrey **31**.  
Michelson, Albert **50-51**.  
Miller, Joseph Hillis **107** ; **158**.  
Milner, Jean-Claude **22-23** ; **29** ; **70** ; **78** ; **92** ; **174** ; **183** ; **206** ; **371**.  
Minahassa **445**.  
Mindanao **445**.  
Ming (dynastie) **253**.  
Minos, Peter **467** ; **471**.  
Modiano, Patrick **230-231** ; **447**.  
Mohammad Nohr (Haji) **324**.  
Molière **59-60**.  
Moluques (les) **445**.  
Mong Hao-jan **263**.  
Monod, Sylvère **4** ; **101**.  
Montaigne, Michel Eyquem de **164** ; **166** ; **230** ; **312** ; **345** ; **509** ; **512**.  
Montesquieu, Charles de Secondat de **39**.  
Moor, J. H. **460**.  
Morgan, Ted **325** ; **370**.  
Morley, E. W. **cf Michelson**  
Morris, James **247**.  
Morris, William **250**.  
Morson, Gary Saul **60** ; **63-64** ; **78** ; **84** ; **342-343** ; **345** ; **531**.  
Moser, Thomas **326**.  
Mundy, Rodney **441** ; **442**.

Muntok **444-445**.

Murano **465**.

Murphy @ Manggeng **321**.

Musset, Alfred de **192**.

Myanmar **445** . Cf aussi Birmanie.

N

Nagtegaal, C. **407** ; **408**.

Nán Yáng **253** ; **266** ; **278** ; **310** ; **319-320** ; **445**.

Napoléon I<sup>er</sup> **17** ; **143**.

Napoléon III **262-263**.

Neva (la) **261**.

Newcastle-upon-Tyne **253** ; **268**.

Nicaragua **445**.

Nicholl, Robert **465**.

Nietzsche, Friedrich **252** ; **487-489** ; **491** ; **494** ; **497-498**.

O

Œdipe **96** ; **107** ; **286** ; **302** ; **333**.

Œhlers, C. C. (Mrs) **324**.

Olmeijer, Charles **34** ; **323-325** ; **328-329** ; **333** ; **349** ; **448**.

Olmeijer, Johanna Carolina **323**.

Ovide **464**.

P

Paccaud-Huguet, Josiane **66** ; **104** ; **118** ; **123** ; **233**.

Pacifique (Océan) **177** ; **473**.

Padeh **470**.

Paku **470**.

Pamutus Cf Pemutus.

Panei **460**.

Pantai (Muara) **336-338**.

Pantalon **333**.

Papillon de Lasphrise, Marc **67**.

Paris **9** ; **447**.

Pascal, Blaise **304** ; **373**.

Patalolo **336**.

- 
- Patusan **7** ; **438-443** ; **449-450** ; **457** ; **462-464** ; **466** ; **471-473** ; **478-479**.
- Patusen **Cf Patusan**.
- Paul (Saint) **448**.
- Paulus, J. **336-337**.
- Payne, Robert **442**.
- Pays-Bas **309** ; **336** ; **406** ; **426** ; **464**.
- Peirce, Charles Sanders **4-5** ; **22-23** ; **52** ; **87-89** ; **90** ; **107** ; **121** ; **146-147** ; **287** ; **380-381** ; **529**.
- Pelops **38**.
- Pembuang **410**.
- Penutus **Cf Pemutus**.
- Petit, Jacques **cf Madaule**
- Petőfi, Janos **107**.
- Peuls **260**.
- Pfeiffer, Ida **479**.
- Phèdre **286** ; **302**.
- Philippines **258** ; **366** ; **445** ; **464**.
- Picasso, Pablo **229**.
- Picpus **447**.
- Pigafetta **321**.
- Pinang (Pulau) **445**.
- Pinker, J. B. **98** ; **136** ; **193**.
- Pinthus, Kurt **497**.
- Pinyawah (Bidayūh) **462**.
- Platon **103** ; **159** ; **260**.
- Plimsoll, Samuel **249**.
- Plutarque **27**.
- Po Eng Sing **324**.
- Poirot-Delpech, Bertrand **9**.
- Pologne **195**.
- Pontianak **407** ; **470** ; **479**.
- Ponzio, A. **22**.
- Poradowska, Marguerite **12** ; **24** ; **33** ; **330**.
- Pordenone, Odoric de **465**.

Port Arthur **257**.

Porto Rico **258**.

Portugal **131**.

Posewitz, Theodor **410**.

Poulet, Georges **178 ; 180 ; 202**.

Prasuōn (Bidayūh) **462**.

Proust, Marcel **58 ; 68 ; 133 ; 154 ; 229-231 ; 234 ; 468 ; 485 ; 517**.

Prusse **196**.

Pryer, William **324**.

Pulau Laut **408 ; 445 ; 455-457**.

Punan **337**.

Putusan **Cf Patusan**.

Q

Queneau, Raymond **230**.

Quesnel, Michel **cf Autrand**

Quignard, Pascal **117 ; 123-124 ; 165-167 ; 528**.

Qumran **448**.

R

Rabelais, François **47 ; 57-58 ; 77 ; 80 ; 82-83 ; 85 ; 524**.

Racine, Jean **69 ; 229 ; 438**.

Rangoon **Cf Yangon**

Ranjit Singh, D. S. **471-473**.

Rantau **410**.

Redmond, Eugene B. **228-229**.

Reece, R. H. W. **477**.

Reed, D. J. **324**.

Rejang (fleuve) **468 ; 472**.

Rimbis **470**.

Rivière, William **467**.

Roff, William R. **36**.

Rolland, Romain **40 ; 42**.

Rorty, Richard **507**.

Rosli Dhobi **470**.

Rougemont, Denis de **152**.



Royaume-Uni **228** ; **255-256** ; **259** ; **311**.

Rozenberg, Paul **64** ; **285** ; **504-505** ; **506**.

Rubicon (le) **453**.

Runciman, Steven **442** ; **467**.

Russie **136** ; **195-197** ; **225** ; **256-258** ; **261**.

Rutter, Owen **450**.

S

Sabah **447-448** ; **469** ; **473**.

Sadong (River) **472**.

Sadowa **196**.

Sahamin Orang Banjar **324**.

Said, Edward **243**.

Saint-Exupéry, Antoine de **55** ; **105** ; **340**.

Saint-Jacques (barrière) **447**.

Saint-John, Spenser **442** ; **450-452** ; **461** ; **467-468** ; **472** ; **475-476** ; **477** ; **478**.

Salisbury (Robert Cecil, Marquess of) **257-258** ; **267**.

Salomon **217**.

Samarahan (River) **472**.

Samarinda **410**.

Sambaliung **336**.

Sambas **407** ; **467**.

Sambuajan **336**.

Samburakat **336**.

Samiroa **336**.

Sampit **408**.

Samson **286**.

San Michele **467**.

San Stefano **197**.

Sandin, Benedict **470-471**.

Sanib Said **470**.

Sarawak **2** ; **147** ; **439** ; **442** ; **447** ; **452** ; **457** ; **461-464** ; **466-473** ; **475-479** ; **536**.

Sarawak Kiri (River) **452**.

Saribas (River) **470** ; **472** .

Sartre, Jean-Paul **20** ; **81** ; **230** ; **245**.

- Sarvan, C. P. **32**.
- Saussure, Ferdinand de **10 ; 22 ; 52**.
- Saxe-Coburg **39**.
- Scandinavie **497**.
- Scarron, Paul **339-340**.
- Schleiermacher **507 ; 509 ; 511 ; 516**.
- Schöndörfer, Pierre **448**.
- Schopenhauer, Arthur **13-14 ; 17 ; 20**.
- Schwarz, Daniel R. **504**.
- Scylla **175-176**.
- Sebayet (colline) **452**.
- Sekerang (River) **439 ; 470-472**.
- Selako (Bidayūh) **462**.
- Séligmann-Lui, Geneviève **331**.
- Semarang **438 ; 445 ; 454-455 ; 464**.
- Sembakung (fleuve) **448**.
- Sembalang **336**.
- Sempro (Dayak) **452**.
- Seneca **30 ; 38**.
- Sextus Empiricus **140**.
- Seymour-Smith, Martin **443**.
- Shakespeare, William **115 ; 453 ; 464 ; 505 ; 516-520 ; 522-526**.
- Sharifah Al-Attas **477**.
- Sherip Bujang **469**.
- Sherip Masahor **468-469**.
- Sherry, Norman **32 ; 194 ; 322-324 ; 327 ; 328-330 ; 333 ; 336-337 ; 443-445 ; 447-450 ; 453-454**.
- Si Budah (colline) **452**.
- Si Gigi (colline) **452**.
- Siam (golfe de) **118 ; 132 ; 136 ; 144 ; 193 ; 195 ; 437 ; 465**.
- Sibu **470**.
- Sibuyau **462**.
- Sidaway, David **470**.
- Singapour **129 ; 310-311 ; 322-323 ; 330 ; 408 ; 443 ; 445 ; 456 ; 479**.

---

Singgai (Bidayūh) **462**.  
Sirènes (les) **173-175**.  
Sledd, James H. **56**.  
Smart, J. J. C. **94**.  
Sœharto **469**.  
Soleiman (Sultan) **408**.  
Somme (la) **131**.  
Sonde (détroit de la) **445 ; 455-457**.  
Sophocle **27 ; 107**.  
Sorel, Charles **163**.  
Soriano, Marc **9**.  
Soudan **256-257**.  
Spinoza, Baruch **351**.  
Spitzer, Leo **55**.  
Sri Aman **479**.  
Stabūt (kampung) **461**.  
Staël, Mme de **10**.  
Stape, J. H. **32 ; 40 ; 106**.  
Starobinski, Jean **10**.  
Steele (Mr.) **Cf Fox**.  
Stendhal **229**.  
Sterne, Laurence **46 ; 131**.  
Stevenson, Robert Louis **163 ; 192**.  
Stewart, Duncan **470**.  
Stewart, Susan **52 ; 87-88**.  
Suárez, Thomas **465**.  
Suez (Canal de) **248 ; 305 ; 331 ; 334 ; 429**.  
Suisse **497**.  
Sukadana **409 ; 445 ; 536**.  
Sulawesi **411 ; 419 ; 445**.  
Sumatra **327 ; 332 ; 334 ; 453-456 ; 458 ; 460 ; 462**.  
Sungei Dūūh (kampung) **321**.  
Sutlive, Joanne Veydt **442**.  
Sutlive, Vinson **cf supra**

- Swettenham, Frank Athelstane **36**.  
Swinburne, Algernon Charles **96**.  
Syed Abdulla **324**.  
Syed Mohsin bin Salleh Al Jooffree **323-324**.  
T  
Tamise (la) **438**.  
Tanganyika **196**.  
Tanjung Redeb **322-324 ; 327 ; 337-338 ; 348 ; 448-450 ; 452**.  
Tantalus **38**.  
Tarling, Nicholas **468 ; 477-478**.  
Tartarie **257-258**.  
Tatas (fort de) **407-408**.  
Tate, D. J. M. **440**.  
Templer (Mr.) **476**.  
Tenggang (Bidayūh) **462**.  
Tering **410**.  
Teripa (fleuve) **458**.  
Terisau (Pulau) **446 ; 450-451**.  
Tesnière, Lucien **56**.  
Teunom (fleuve) **454 ; 457-458**.  
Thaïlande **132 ; 259 ; 277**.  
Thiesmeyer, Lynn **466**.  
Thomas, Claude Noël **256-258 ; 260 ; 278**.  
Thomas, Ronald R. **247**.  
Thyestes **38**.  
Tibiyaah (Bidayūh) **462**.  
Tillema, H. F. **337 ; 460**.  
Titans **140-141**.  
Tobias, J. H. **408**.  
Todorov, Tzvetan **48 ; 53**.  
Tomlinson, Henry Major **95**.  
Tondano **445**.  
Tory **248 ; 255**.  
Toscanini, Arturo **23**.

Transvaal **248 ; 256 ; 258.**  
Troie **24 ; 164 ; 417.**  
Trusan (fleuve) **451.**  
Turgenev, Ivan Sergejevich **63 ; 64 ; 246.**  
Turquie **256-257.**  
Twain, Mark **1.**  
Tyne (River) **254 ; 268 ; 272.**  
U  
Undup (River) **470.**  
Urundi **196.**  
U-Wei **370.**  
V  
Valois, Georges **243 ; 245.**  
Van Boekholtz, J. **407-408.**  
Van der Burg **328.**  
Van Marle, Hans **Cf Lefranc.**  
Vasoo, Sharon **471.**  
Vattimo, Gianni **487-488 ; 490 ; 497 ; 498 ; 499 ; 507-509 ; 511.**  
Venise **465.**  
Vénus **117 ; 167.**  
Vergouwen, Jacob Cornelis **460.**  
Verne, Jules **9 ; 44 ; 257 ; 419-420 ; 423 ; 456.**  
Verne, Michel **44 ; 95-96.**  
Verne, Paul **456.**  
Vernier, Jean-Pierre **444 ; 459.**  
Vezin, François **20.**  
Victoria (Queen) **247-248 ; 255 ; 267 ; 316.**  
Vikings **39.**  
Villon, François **67 ; 71.**  
Virgile **164.**  
Visser, Ron **451.**  
Vitebsk **91.**  
Vitoux, Pierre **185-187.**  
Voloshinov, Valentin N. **88 ; 91-92.**

Voon, Jan Chan **466 ; 469-470.**

Vossius, Gerhard **108.**

Vossler, Karl **55.**

W

Wallace, Alfred Russell **10 ; 475.**

Ward (Lieutenant) **471.**

Warren, Jim **324 ; 327.**

Wartburg, Walther von **Cf Bloch.**

Watling, E. F. **30 ; 38.**

Watts, Cedric **14 ; 28 ; 228 ; 232-233 ; 240 ; 244 ; 249 ; 252 ; 323 ; 352-353.**

Weber, Max **333 ; 364.**

Whigs **250.**

Whitman, Walt **97.**

Winter. J. M. **129.**

Woyla (fleuve) **458.**

Wyatt, Thomas **193.**

X

Xénophon **131 ; 143.**

Y

Yangon **445.**

Yarmouth Roads **270 ; 274.**

*Yi-King* **262.**

Young, Gavin **451.**

Yung Lo **253.**

Z

Zamboanga **445 ; 455.**

Zatlin, Linda Gertner **350.**

Zedda, Alberto **23.**

Zola, Emile **229.**

Zweig, Stefan **40 ; 42 ; 208 ; 268.**

---

# Index des notions

## A

accent **54 ; 67.**

accentuation **72 ; 108.**

accentuer **54 ; 69 ; 108 ; 112 ; 155 ; 495.**

a-chronie **121.**

aléapotation **78-79 ; 180-181 ; 358 ; 370 ; 376 ; 384. Cf extrapolation**

anagramme **10 ; 68 ; 337.**

analogie **26 ; 27 ; 166 ; 176 ; 177.**

anaphor(iqu)e **21 ; 88 ; 275 ; 276 ; 429.**

anti-linguistique **52 .**

antinomie **22 ; 518.**

antiphras(tiqu)e **108 ; 143.**

antonomase **108.**

apocope **337.**

arbitraire (du signe) **10 ; 52.**

*augmentum* **165 ; 167.**

B

*backshadowing* 78.

bijection 107.

*calm pieces* 6 ; 191 ; 279 ; 320.

cannibal(ism)e 241 ; 460-462.

castrateur (pouvoir / effet) 102 ; 154.

castration 103-104 ; 154 ; 346.

castratrice (figure) 102-103.

chronème 10.

chronotope 4-7 ; 45 ; 47-48 ; 81-86 ; 92 ; 104-105 ; 106 ; 109 ; 121 ; 137 ; 144 ; 156-157 ; 181-184 ; 190-191 ; 207 ; 228 ; 251 ; 275 ; 278 ; 310 ; 320 ; 371 ; 435 ; 437 ; 445 ; 474-475 ; 515 ; 526 ; 529-534 ; 536.

centripète 252.

conique 473-475 ; 526 ; 533.

constricteur 97 ; 105 ; 275.

D 348-349 ; 358 ; 371 ; 403 ; 535.

dilatateur 97 ; 105.

énallage 109-110 ; 144 ; 151 ; 155 ; 182 ; 190 ; 279.

homéostatique 270 ; 278 ; 283 ; 310 ; 318.

océanique 97.

W 534.

proto- D 433-434.

stroboscopique 223 ; 227-228.

tachychronique 105 ; 106 ; 111 ; 128 ; 144 ; 155 ; 206 ; 320. Cf *tachychronie*

chronotopique 6-7 ; 46-47 ; 81 ; 83-84 ; 87 ; 92 ; 144 ; 155 ; 278 ; 319 ; 355 ; 405-406 ; 409 ; 437 ; 526 ; 529 ; 533 ; 536-537.

code (de conduite) 145-147 ; 149-154 ; 156 ; 158-163 ; 166 ; 168 ; 170-171 ; 175 ; 181 ; 194 ; 202 ; 242-243 ; 245 ; 248-250 ; 273-274 ; 282 ; 314-315 ; 319 ; 343 ; 413 ; 415-419 ; 423 ; 487 ; 490.

combinatoire chronotopique 532 ; 534.

*communicative competency* 56.

compact 175.

conative (fonction) 275 ; 294 ; 314.

contenu molaire 151 ; 158-161 ; 163.

contenu nucléaire 145 ; 147-149 ; 151 ; 154 ; 156 ; 158-161.



contingence **2 ; 78 ; 158 ; 175 ; 177 ; 179 ; 182-183.**

*continuum* **253.**

*crescendo* **165 ; 276.**

D

décentrement (du sujet) **73-74 ; 91.**

déconstruction **3.**

dénégation **32 ; 71 ; 113 ; 272 ; 286 ; 373-374. Cf *Verneinung***

dés (tournoiement des) **183 ; 250-251 ; 317-318 ; 371-373 ; 392 ; 394 ; 399 ; 403 ; 433.**

désir **155 ; 270 ; 277-278 ; 286-287 ; 295 ; 314-315 ; 346 ; 390 ; 504 ; 528-529.**

destin(ée) **24-25 ; 37-38 ; 44 ; 71 ; 80 ; 206 ; 260 ; 266-267 ; 452 ; 484 ; 486 ; 502 ; 508 ; 516 ; 526. Cf *fatalité & fortune***

déterminisme **17 ; 39 ; 516.**

dialect(al)e **53 ; 63.**

dialectique **52.**

dialogique (relation) **2-3 ; 5 ; 7 ; 10 ; 22 ; 48-52 ; 54 ; 57 ; 59 ; 81 ; 83-84 ; 87 ; 90 ; 92 ; 97 ; 115 ; 132 ; 138 ; 196 ; 259 ; 287 ; 322 ; 331-333 ; 423 ; 436 ; 442 ; 466 ; 474 ; 491 ; 517 ; 522 ; 526 ; 529.**

dialogisé **54 ; 71.**

dialogisme **47-50 ; 52 ; 74 ; 80-81 ; 83-84 ; 87 ; 92 ; 518.**

dialogue(r) **49 ; 51 ; 52 ; 60 ; 68-69 ; 71-72 ; 84 ; 212 ; 219 ; 322 ; 334 ; 426 ; 484 ; 517.**

dialogué **71.**

dicible **70 ; 71 ; 277.**

diégèse **204 ; 257 ; 330-332 ; 339 ; 389.**

*dominatio* **123.**

*Doppelgänger* **192-193.**

dynamique (objet) **88-90 ; 379.**

dynamoïde (objet) **89 .**

E

écriture **65 .**

émergence **5 ; 65-66 ; 73 ; 75-79 ; 81-83 ; 87 ; 92 ; 109 ; 129 ; 136-137 ; 142 ; 144 ; 156 ; 182-184 ; 190 ; 195 ; 197 ; 211 ; 224-227 ; 250-251 ; 266-267 ; 278-279 ; 315 ; 317 ; 370-372 ; 392 ; 394-395 ; 398 ; 400-401 ; 403-404 ; 423 ; 437 ; 459 ; 487 ; 489-490 ; 506 ; 526 ; 532-533.**

émotive (fonction) **275 ; 282 ; 284-285 ; 287 ; 313-314.**

empathie **242-243 ; 249 ; 254 ; 282.**

énallage **Cf *chronotope***

épique **80 ; 163 ; 485.**

épi-sémiosique **107 ; 118 ; 120.**

épistémologie **507.**

épistémologue **507-508.**

espace-temps **5 ; 44 ; 83 ; 511 ; 516.**

extrapolation **19 ; 78 ; 178 ; 180-181 ; 306 ; 341-344 ; 348 ; 355 ; 357-358 ; 362 ; 368 ; 370 ; 372 ; 374-378 ; 384-387 ; 389 ; 394-395 ; 398 ; 411-415 ; 480-481. Cf *aléapolation***

F

fantasme **115 ; 163 ; 165 ; 171.**

fascination **117 ; 164 ; 166-167 ; 170-173 ; 175 ; 181 ; 295 ; 350 ; 388.**

*fascinum* **171.**

fatalité **24-25 ; 135 ; 270 ; 277 ; 508. Cf *destin(ée) & fortune***

*Firstness* **88 ; 89 ; 380. Cf *priméité***

*foreshadowing* **342 ; 345 ; 348 ; 355-356 ; 358-359 ; 363 ; 365 ; 368 ; 370 ; 372 ; 374 ; 379 ; 383-384 ; 389-390 ; 392 ; 399-401 ; 406 ; 411-412 ; 418 ; 420 ; 433. Cf *sideshadowing***

fortune (cf *tukhè*) **8 ; 24-26 ; 37 ; 117 ; 305 ; 324 ; 342 ; 347-348 ; 355-358 ; 373 ; 375 ; 399 ; 401 ; 495 ; 518. Cf *destin(ée) & fatalité***

G

générique **53 ; 72 ; 297.**

genre **2 ; 15 ; 45 ; 47 ; 53-60 ; 56 ; 63 ; 65 ; 72 ; 75 ; 80-83 ; 92 ; 193 ; 497 ; 523 ; 529.**

géopolitique **259 ; 335 ; 366 ; 427-429 ; 529.**

*Gespenster* **514-515.**

grammatique **10.**

grotesque **47-48 ; 80 ; 82 ; 87 ; 126 ; 181 ; 297 ; 524.**

H

*hamartia* **25.**

haplologie **57.**

herméneut(iqu)e **203-204 ; 490 ; 506-509 ; 511 ; 516 ; 525.**

hétéroglossie **52 ; 54 ; 59.**

hexagramme **263.**

homéostasie **268 ; 270-271 ; 276 ; 278-280 ; 287-288 ; 296 ; 300-305 ; 307-312 ; 315-317 ; 319 ; 530.**

humanisme **47 ; 81.**

hyperbol(iqu)e **108 ; 111-112 ; 275 ; 383.**

hyperbolisation **201.**

hyperboliser **155.**

hypertexte **194.**

hypogrammatique **10 .**

hypoicône **89.**

hypotexte **194.**

I

icône **88-89.**

idéolect(al)e **65 ; 67 ; 529.**

idéologi(qu)e **54 ; 59-61 ; 64-66 ; 70-72 ; 83 ; 110 ; 205 ; 226 ; 228 ; 240-241 ; 248-251 ; 255 ; 293 ; 317 ; 351-352 ; 354 ; 359-360 ; 365 ; 366 ; 369-370 ; 387-390 ; 403 ; 423 ; 468-469 ; 529. Cf *Weltanschauung***

idiolect(al)e **5 ; 54 ; 57 ; 66 ; 107 ; 109 ; 529.**

idylle **45 ; 77 ; 82 ; 86 ; 129.**

Imaginaire **175.**

immanent (narrateur) **232-238 ; 240-241.**

immédiat (objet) **89-90 ; 380 ; 382.**

impérialisme **249 ; 253 ; 352 ; 479.**

imprévu **18 ; 24 ; 37 ; 173-174 ; 181-182 ; 290 ; 299 ; 307 ; 346-348 ; 357 ; 364 ; 374-375 ; 378 ; 380 ; 400 ; 402 ; 413 ; 415.**

inachèvement **79-81.**

indicible **70-71.**

interprétant **2 ; 4 ; 22 ; 53 ; 88 ; 108-110 ; 289-294 ; 296 ; 298-301 ; 303-304 ; 308-309 ; 312 ; 341 ; 346-347 ; 381 ; 383 ; 385 ; 511.**

*invidia* **167-168 ; 175.**

ironi(qu)e **69 ; 71 ; 109 ; 160 ; 189 ; 302 ; 501 ; 508 .**

L

lalangue **67-68 ; 71-73.**

lapsus **59 ; 212.**

*leitmotiv* **10-11.**

linéaire **282 ; 342 ; 390.**

*ludibrium* 124.

M

matérialisme 55 .

merveilleux 117.

méta-linguistique (fonction) 294-295 ; 314.

métaphore 27 ; 57 ; 68-70 ; 96 ; 106 ; 107 ; 115 ; 125 ; 130-131 ; 156 ; 213 ; 220 ; 376 ; 389-390 ; 400 ; 452-453 ; 477.

métaphysique 20 ; 22 ; 90 ; 113 ; 306 ; 487 ; 490 ; 498 ; 512.

métonymie 68 ; 155 ; 214-215 ; 225.

microcosme 332 ; 335.

mimésis 43.

*Mißverstehen* 488 ; 509 ; 511 ; 525.

monologique 10 ; 51-52 ; 62 ; 72 ; 156.

mythe 10 ; 304 ; 450.

N

narratologie 5 ; 233.

négritude 238 ; 243-244.

*nigger* 228 ; 234-235 ; 241-242 ; 425.

non-acte 171 ; 277.

*nonshadowing* 368.

noumène 21.

O

*obsequium* 123 ; 166.

océanique (sentiment) 96-97.

omniscience 186 ; 188 ; 233 ; 235-236.

omniscient (narrateur) 186 ; 188 ; 232 ; 235.

omnivoque (narrateur) 233.

oxymoron 108 ; 345 ; 504.

P

palinodie 193 ; 389.

paradigme 104 ; 490.

paragrammatique 10 ; 87.

paranoïa(que) 165 ; 293 ; 315.

paraphrase 4.

- paratexte **229-230 ; 322.**
- parodi(qu)e **53 ; 155-157 ; 332.**
- pas-tout **46 ; 65 ; 70 ; 84.**
- percept **89-90 ; 379-380.**
- perception **17 ; 27 ; 44 ; 88 ; 125 ; 147 ; 149 ; 151 ; 184 ; 205 ; 219 ; 221-222 ; 302 ; 491 ; 515-516.**
- période **9-12 ; 19 ; 27-28 ; 30 ; 41 ; 82 ; 126 ; 191 ; 194-195 ; 239 ; 267 ; 420 ; 470 ; 494 ; 498 ; 516. Cf phase**
- périphras(tiqu)e **108.**
- phase **9-14 ; 18-19 ; 21-23 ; 27-30 ; 97 ; 209 ; 249 ; 366 ; 406 ; 432 ; 516 ; 526.**
- phénoménologi(qu)e **4 ; 20 ; 87 ; 89-92 ; 107 ; 381.**
- plaisir **153 ; 270 ; 528.**
- pluri-focalisation **184 ; 189.**
- plurilinguisme **52 ; 54 ; 59-60 ; 62-63 ; 87.**
- poétique (fonction) **68 .**
- polyphonie **5 ; 59-67 ; 70-73 ; 82 ; 87 ; 92 ; 110 ; 137 ; 141-142 ; 144 ; 156 ; 184 ; 186 ; 188-190 ; 197-198 ; 205-206 ; 226-227 ; 240-242 ; 249-251 ; 278-279 ; 316-318 ; 327 ; 354-356 ; 358 ; 360 ; 366 ; 370 ; 387 ; 389-391 ; 403 ; 423-424 ; 426-429 ; 433 ; 485 ; 491 ; 499-501 ; 509 ; 515 ; 526.**
- polysémie **67.**
- praxis* **23 ; 25-26 ; 220.**
- précepte **145 ; 147 ; 149 ; 159-161.**
- prétérition **71 ; 108 ; 284.**
- progressisme **206.**
- Q
- quantique (mécanique) **44.**
- R
- racisme **32 ; 39 ; 216-217 ; 236 ; 241 ; 288 ; 262 ; 424.**
- Rahmen-erzählung* **192-193.**
- Réel **70 ; 90 ; 174.**
- référentielle (fonction) **275 ; 282 ; 284-285 ; 287 ; 294 ; 313-314.**
- refoulement **286-287.**
- régresser **116.**
- régression **102 ; 104 ; 241 ; 272 ; 489.**
- Relativité **43-44 ; 50 ; 122.**

répétition (compulsion de) **171 ; 171 ; 277 ; 342.**

*rubato* **23 .**

S

satire **47 ; 58 ; 80.**

saussurianisme **10.**

schize **67 ; 69 ; 71 ; 232 ; 302 ; 528. Cf *Spaltung***

secondéité **380.**

*Secondness* **380.**

sémantique **57 ; 86 ; 176 ; 212 ; 287 ; 288 ; 298.**

sémio-dislocateur **266.**

sémio-dislocation **265-267.**

sémiologie **4 ; 22 ; 57.**

sémiologue **263.**

sémiose **381-383 ; 391. Cf *sémiosis***

sémiosique **120 ; 205 ; 212 ; 218-219 ; 266 ; 290 ; 319.**

sémiosis **121 ; 126 ; 339 ; 348-349 ; 382. Cf *sémiose***

**a-sémiosis/sémiosique 119-122 ; 138 ; 212 ; 265.**

**caco-sémiosis 345 ; 348 ; 376 ; 390.**

**épi-sémiosis/sémiosique 107 ; 118-122 ; 125-126 ; 138.**

**hyper-sémiosis 106 ; 108.**

**méga-sémiosis 218.**

**mono-sémiosis 212 ; 214 ; 223.**

**quasi-sémiosis 345 ; 348 ; 388.**

**schizo-sémiosis 302 ; 310.**

**tropo-sémiosis 215-217 ; 223.**

sémioticien **107 ; 119 ; 121 ; 343 ; 382.**

sémiotique **4 ; 4 ; 20-23 ; 22 ; 29 ; 30 ; 48 ; 87-88 ; 90 ; 106 ; 107 ; 113 ; 118 ; 120 ; 122 ; 126 ; 128 ; 138 ; 159 ; 205-206 ; 211 ; 216 ; 221 ; 223-224 ; 319 ; 343-345 ; 405 ; 506.**

séparé **175 ; 176.**

*shadowing* **399.**

*sideshadowing* **78-79 ; 345 ; 355-359 ; 362 ; 368-369 ; 371-372 ; 374-376 ; 378 ; 382-383 ; 385-386 ; 386 ; 388-389 ; 391-392 ; 394-396 ; 401 ; 433 ; 531-533 ; 533 . Cf *foreshadowing***

sign(e) **4 ; 20-23 ; 22 ; 23 ; 29 ; 52 ; 53 ; 56 ; 86-89 ; 90 ; 91 ; 93 ; 103 ;**

106-109 ; 107 ; 113 ; 117-121 ; 125 ; 127 ; 145 ; 167 ; 201 ; 203-204 ; 212 ; 214-215 ; 223 ; 230 ; 258 ; 263-265 ; 267 ; 287-290 ; 296-297 ; 302 ; 307 ; 318-319 ; 343 ; 348 ; 348 ; 381 ; 398 ; 432 ; 482 ; 493 ; 502 ; 506 ; 508.

signifiant 10 ; 21 ; 29 ; 58 ; 68 ; 68 ; 69 ; 70-71 ; 87 ; 108-109 ; 212-213 ; 217 ; 264-266 ; 297 ; 488.

signifié 4 ; 20-21 ; 29 ; 52 ; 58 ; 66 ; 68 ; 69 ; 87 ; 108 ; 212-213 ; 216-217 ; 223 ; 264-266 ; 488.

sophiste (roman) 45 ; 75 ; 81-82 ; 156 ; 278.

*Spaltung* 5 ; 66-67 ; 67 ; 71 ; 74 ; 178-179 ; 232 ; 243 ; 287 ; 290 ; 295 ; 316 ; 529.

### Cf *schize*

*storm pieces* 6 ; 191 ; 246 ; 279 ; 320.

stroboscopique (effet) 221-223 ; 251 ; 279.

structural(isme) 22 ; 23 ; 29 ; 57 ; 66.

structuraliste 4 ; 525.

structure(lle) 3 ; 5 ; 7 ; 10 ; 21 ; 44 ; 50 ; 59 ; 176 ; 191-193 ; 239 ; 243 ; 280 ; 287 ; 318 ; 327 ; 351 ; 370 ; 529.

sujet 5 ; 21 ; 24 ; 30 ; 52 ; 66 ; 67 ; 69 ; 72-74 ; 78-79 ; 83 ; 91 ; 123 ; 159 ; 171 ; 174 ; 182-184 ; 232 ; 241 ; 245 ; 250-251 ; 287-288 ; 290 ; 316-317 ; 350-354 ; 360 ; 363-371 ; 387-392 ; 395-396 ; 399 ; 404 ; 423 ; 529.

syllepse 70.

Symbolique 174 ; 346.

synecdoque 68 ; 108 ; 214 ; 220 ; 335 ; 338.

### T

tachychronie 109 ; 110 ; 126 ; 128 ; 137 ; 144 ; 157 ; 191 ; 207 ; 223 ; 279. Cf *chronotope tachychronique*

téléologie 205.

*Thirdness* 88 ; 89 ; 381.

tiercéité 380-382.

topologi(qu)e 175 .

tragédie 25-26 ; 30 ; 38 ; 518 ; 522 ; 524.

tragique 51 ; 80 ; 102 ; 112-113 ; 167-168 ; 303 ; 333 ; 432 ; 496 ; 510 ; 530-531.

transfert 47 ; 114 ; 216 ; 331 ; 336 ; 447.

translinguistique 50 ; 67 ; 72 ; 88.

transmotivation 159 ; 164 ; 168 ; 170-172 ; 175.

Trinité 221 ; 351-352 ; 355 ; 363 ; 371.

trope 67-71 ; 106 ; 107 ; 212-214 ; 216-218 ; 220 ; 335 ; 477.

*tukhè* 24 ; 175 ; 302. Cf *fortune*

U

*Übermensch* 485-489 ; 491 ; 494-495 ; 500-501 ; 503 ; 506 ; 526.

unicité 30 ; 107 ; 233 ; 339.

unifier 23-26 ; 30 ; 42 ; 44 ; 73 ; 80 ; 86 ; 233 ; 241 ; 473 ; 482 ; 514 ; 516.

unité 3 ; 10 ; 21 ; 24 ; 27 ; 29-30 ; 40-42 ; 50 ; 53 ; 67 ; 73-74 ; 76-77 ; 80 ; 233 ; 280-281 ; 339 ; 406 ; 481 ; 508-509.

univoque 20 ; 138 ; 141 ; 191 ; 212 ; 214 ; 423.

*Untermensch* 486.

*utterance* 49-51 ; 53 ; 66 ; 83.

V

*Verneinung* 272 ; 286. Cf *dénégation*

voix 3 ; 5 ; 56 ; 60 ; 65-69 ; 71-72 ; 110 ; 125 ; 137-142 ; 161 ; 184-191 ; 197-199 ; 206 ; 211 ; 222 ; 226-227 ; 231 ; 233 ; 235-238 ; 240 ; 255 ; 259 ; 272 ; 275 ; 278 ; 317-319 ; 344 ; 354 ; 364 ; 366 ; 370 ; 387 ; 389-391 ; 423-424 ; 426 ; 428-431 ; 433 ; 481 ; 484 ; 488 ; 491 ; 495 ; 499-502 ; 506-507 ; 516 ; 529.

W

*Weltanschauung* 65 ; 315 ; 387 ; 423 ; 529. Cf *idéologie*

*Wiederholungszwang* 171 ; 277. Cf *répétition (compulsion de)*

*Witz* 70-71.