HAL
open science

Diffraction et multiplicité dans Lord Jim et chez Lord Jim

Ingrid Tournery Bachel

To cite this version:

Ingrid Tournery Bachel. Diffraction et multiplicité dans Lord Jim et chez Lord Jim. Littératures. 2012. dumas-00931467

HAL Id: dumas-00931467

https://dumas.ccsd.cnrs.fr/dumas-00931467v1

Submitted on 15 Jan 2014

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

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

Diffraction et multiplicité dans *Lord Jim* et chez Lord Jim

Nom : TOURNERY-BACHEL
Prénom : Ingrid

UFR UFR de langues étrangères

Mémoire de master 2 recherche - crédits - 30 crédits

Spécialité ou Parcours : spécialité littérature britannique

Sous la direction de Catherine DELMAS Date de soutenance: lundi 18 juin 2012

Année universitaire 2011-2012

Remerciements

Avant tout, je tiens à remercier Madame Catherine Delmas qui, malgré la distance, a su se montrer très présente à chaque étape de ce mémoire et m'apporter l'aide nécessaire à son aboutissement.

De même, j'adresse un remerciement tout particulier à mon père, dont les conseils judicieux m'auront été d'un très grand secours cette année.

Enfin, un grand merci à tous mes proches dont le soutien permanent m'a permis de mener à bien ce projet.

UNIVERSITE Stendhal GRENOBLE 3

Déclaration

1. Ce travail est le fruit d'un travail personnel et constitue un document original.

2. Je sais que prétendre être l'auteur d'un travail écrit par une autre personne est une pratique sévèrement sanctionnée par la loi.

3. Personne d'autre que moi n'a le droit de faire valoir ce travail, en totalité ou en partie, comme le sien.

4. Les propos repris mot à mot à d'autres auteurs figurent entre guillemets (citations).

5. Les écrits sur lesquels je m'appuie dans ce mémoire sont systématiquement référencés selon un système de renvoi bibliographique clair et précis.

NOM : TOURNERY-BACHEL PRENOM : INGRID

DATE : 15/07/2012 SIGNATURE : INGRID TOURNERY-BACHEL

Table des matières

Introduction 4

I) *Lord Jim*: récit d'une dualité 11

I.1) Rêves d'aventure et désillusion: la destitution du romantisme à la fin du XIXe siècle 12

I.1.a) La figure mythique du héros romantique 12

I.1.b) La déconstruction du mythe par l'ironie, le grotesque et le détournement du cliché 15

I.1.c) Nostalgie et désillusions de Conrad 19

I.2) La crise identitaire de Jim 22

I.2.a) Une opposition entre moi intime et moi social 23

I.2.b) L'être et le paraître 26

I.2.c) « He is one of us »: une recherche de reconnaissance des pairs 29

I.3) L'image du miroir 32

I.3.a) Jim à la fois reflet du narrateur et figure universelle 32

I.3.b) Le cas spécifique de Gentleman Brown 35

I.3.c) L'univers des Occidentaux, Patusan, la maison de Stein: le monde, l'autre lieu, le seuil 38

II) Réalité et imaginaire 44

II.1) La dimension gothique du roman 45

II.1.a) Immobilité de la nature comme image de mort …… 45
II.1.b) Le gothique impérial …… 47
II.1.c) Jim et Jewel: des personnages éthérés …… 51

II.2) La mimésis …… 53

II.2.a) Les dimensions livresque et métafictionnelle dans *Lord Jim* …… 54
II.2.b) Un questionnement sur la performativité de la langue …… 57
II.2.c) Les tropes comparatives comme représentation du réel …… 61

II.3) Des personnages déchirés, désabusés et sans ancrage …… 64

II.3.a) Des personnages en quête d'idéaux…… 65
II.3.b) L'idéal vs la réalité de l'entreprise impérialiste …… 68
II.3.c) Une disjonction spatio-temporelle …… 72

III) *Lord Jim*: un roman en avance sur son temps ...…… 76

III.1) Un roman très avant-gardiste …… 77

III.1.a) Une écriture et des personnages dédoublés, fragmentés …… 77
III.1.b) Une remise en question de la réalité …… 83
III.1.c) Un questionnement sur le statut du narrateur …… 86

III.2) La figure du lecteur et du narrataire dans *Lord Jim* …… 89

III.2.a) La fonction du narrataire ……89
III.2.b) « *The privileged man* » ……93
III.2.c) La frustration du lecteur: un horizon d'attente brisé ……96

III.3) *Lord Jim*: un roman aux multiples strates de lecture ……99

III.3.a) Des sources d'inspiration multiples ……100
III.3.b) L'ambiguïté d'un roman sans genre ni herméneutique déterminés
……104
III.3.c) La présence d'un nouveau média: la peinture ……109

Conclusion ……115

Bibliographie …… 122

Annexes ……127

Introduction:

Paru pour la première fois en 1899, *Lord Jim* est resté, depuis, l'un des romans phares de Joseph Conrad. L'originalité de la narration et du choix du sujet ont indiscutablement contribué à son succès. En effet, l'absence de chronologie, la multiplication des narrateurs et les nombreuses fragmentations du texte et des personnages situent l'œuvre au seuil du modernisme, alors que les grandes envolées lyriques de Jim confèrent à certains passages des accents très romantiques. Quant au choix du personnage central, il est à la fois innovant et subversif dans son portrait acerbe du « héros blanc ». En effet, Conrad choisit ici de nous dépeindre un protagoniste aux allures de héros romanesque, beau, fier, rêvant d'aventures, conforme à la description d'Andrea White: « manly, that is, gentlemanly, brave, honest, decisive, hearty, and just » et « [he] could only be seen as benevolent and wise against native 'savagery' and incompetence. »[1] Cependant, il accable Jim du pire opprobre qui soit en lui faisant abandonner le navire où se trouvent femmes, enfants et vieillards pour sauver sa propre vie. Il sera démontré par la suite que les multiples facettes de Jim ainsi que les autres personnages à visages multiples du roman se veulent miroir de la société bi-faciale victorienne, que Brantlinger qualifie de « schizophrénie sociale », où le visage de la bienséance côtoie celui de la folie et des pulsions primitives.

Afin de comprendre les choix de Conrad et d'entrer plus avant dans l'analyse du texte, il nous faut, dans un premier temps, clarifier certains termes qui seront récurrents dans cette étude à commencer par celui du « modernisme ». Celui-ci se définit comme: « une tentative délibérée du XXe siècle de rompre avec les traditions artistiques du XIXe siècle, fondées sur les formes et l'exploration des techniques par opposition au contenu et à la narration. Dans les arts virtuels, l'art figuratif laissa la place à l'art abstrait. En littérature, les écrivains entreprirent de rompre avec l'écriture séquentielle orthodoxe et tentèrent d'y substituer le flux de conscience. »[2] Et c'est précisément de rupture dont il est question dans ce roman, puisque Conrad cherche à se défaire non seulement des conventions de l'époque, mais aussi du style que lui-même avait adopté dans ses romans antérieurs plus classiques tels que *Almayer's Folly* ou *An Outcast of the Islands.* Il rompt ainsi avec les codes relatifs à la chronologie et au manichéisme du bon impérialiste et du mauvais sauvage en vigueur à l'époque. C'est donc bien l'aspect moderniste du texte qui est le plus intéressant dans ce roman. De son côté, le post-modernisme, autre mouvement abordé dans cette étude, se définit en soi comme un prolongement du modernisme mais avec au centre de ses pré-occupations l'homme, qu'il cherche à réintégrer dans son milieu social. L'un des thèmes centraux chez les post-modernistes est celui de la fragmentation, que nous définirons dans un instant. C'est

1 Andrea White, *Joseph Conrad and the Adventure tradition: Constructing and Deconstructing the Imperial Subject* (Cambridge: Cambridge University Press, 1993), 65.

2 http://www.mediadico.com/dictionnaire/definition/modernisme, consulté le 05/01/2012.

Jameson qui nous autorise à parler de post-modernisme près de cent cinquante ans avant l'apparition de ce dernier lorsqu'il déclare: «A case could be made for reading Conrad not as an early modernist, but rather an anticipation of that later and quite different thing we have come to call variously textuality, ecriture, post-modernism, or schizophrenic writing. »[1] Ainsi, Conrad transcende les genres littéraires de son époque de manière très avant-gardiste; c'est d'ailleurs ce mélange des genres, que nous étudierons plus tard, qui permet, entre autre, une lecture multiple du texte.

Plus intéressant encore, outre le fait qu'il soit composé de plusieurs genres, le roman se prête à une multitude d'interprétations différentes, dues au personnage de Jim. En effet, contrairement à ce que l'on croit, il n'a pas un mais des doubles, ce qui lui confère une image fragmentée et complexe, « un diamant aux multiples facettes » comme l'aurait décrit Virginia Woolf. Aussi la problématique de ce mémoire s'est imposée d'elle-même, à savoir, une étude approfondie de la figure de la multiplicité et de la diffraction dans *Lord Jim* et chez Lord Jim. La diffraction est un terme tout d'abord scientifique qui consiste à séparer la lumière en plusieurs parties par le biais d'un prisme. Dans le roman, on retrouve le même principe, à la différence près qu'il y a ici plusieurs prismes: la narration, le texte et les différents points de vue rapportés. Mais c'est seulement par le processus de diffraction du personnage de Jim et du texte que l'on peut espérer en comprendre le sens profond. Au terme de diffraction, nous viendrons en accoler un deuxième qui lui est proche et qui sera, lui aussi, essentiel dans notre étude, celui de la fragmentation, que Frederic Jameson définit ainsi: « The terminology of fragmentation suggests an alternate formulation, in which the systematic analysis and segmentation of the older unities is accompanied by the increasing autonomization, or at least semi-autonomy, of the newly emergent constituent parts. »[2] Ceci explique en partie pourquoi les doubles de Jim apparaissent dans le livre comme des entités à part entière. C'est peut-être aussi la nature même du personnage que d'être fragmenté, car selon Pierre Jourde: « Un homme est indéfiniment divisible: où se trouve alors le principe de sa personnalité? Dans son corps ou dans un fragment de son corps? Dans sa tête? Dans son cœur? [...] Le morcellement physique joue de la contradiction insoluble entre une qualité qui constitue la personne et une quantité physique infiniment divisible sans laquelle elle n'existe pas. »[3] C'est donc bien grâce à la fragmentation du protagoniste que l'on peut en avoir une vision d'ensemble. Pour accéder à cette vision globale, nous devrons effectuer notre étude en trois temps: en premier lieu analyser la dualité qui se dégage du roman, puis mettre en avant le clivage constant qui transparaît entre la réalité et l'imaginaire et enfin démontrer le caractère multiple à la fois du personnage de Jim mais aussi du roman *Lord Jim*.

1 Frederic Jameson, *The Political Unconscious: Narrative as a Socially Symbolic Act* (Ithaca: Cornell University Press, 1981), 201.
2 *Ibid.*, 210.
3 Pierre Jourde, Paolo Tortonèse, *Visages du double: un thème littéraire* (Paris: Nathan, 1996), 14.

La dualité, particulièrement présente dans le roman, dépasse largement la simple vision dichotomique. Il est donc primordial d'analyser cette facette du roman pour une première mise en perspective de l'œuvre. En effet, les dualités du livre sont présentes à tous les niveaux diégétiques (tout événement raconté par un récit est à un niveau diégétique immédiatement supérieur à celui où se situe l'acte narratif producteur de ce récit)[1], à savoir: dans les thèmes abordés, chez les personnages et dans les images récurrentes du livre.

Sur le plan thématique, nous retrouverons l'enjeu colonialiste et nous verrons comment les affrontements entre l'ère de l'aventure et des voyages, d'une part, et la montée en puissance du colonialisme d'autre part, se traduisent chez l'auteur par un fort sentiment de nostalgie envers cette période romantique qui n'est plus. Ainsi nous analyserons dans un premier temps comment Conrad construit le mythe du héros romantique tel qu'il fut en d'autres temps et comment il s'emploie après coup à le déconstruire. Mais auparavant, il nous faut définir ce qu'est un « mythe » et c'est à Daphna Erdinast-Vulcan, qui reprend un passage de *Primitive Psychology* de Bronislaw Malinowsky, que nous devons la définition la plus complète:

> studied alive, myth ...[is] a narrative resurrection of a primeval reality, told in satisfaction of deep religious wants, moral cravings, social submissions, assertions, even practical requirements. Myth fulfills in primitive culture an indispensable function: it expresses, enhances, and codifies belief: it safeguards and enforces morality; ... Myth is thus a vital ingredient of human civilization; it is not an idle tale, but a hard-worked active force; it is not an intellectual explanation or an artistic imagery, but a pragmatic charter of primitive faith and moral wisdom. ... these stories are to the natives a statement of primeval, greater, and more relevant reality, by which the present life, fates, and activities of mankind are determined.[2]

Il en va de même dans notre roman dans lequel « this amazing Jim myth » devient en quelque sorte un mythe fondateur, capable de rassembler des milliers d'hommes prêts à se battre, à mourir même, en son nom. Conrad fait de Jim la figure type du héros pour susciter chez les Victoriens un faux sentiment de sécurité en débutant son roman de manière relativement traditionnelle. En effet, au cours du XIXe siècle, comme l'explique Brantlinger, les romans, et les fictions en général, passent progressivement du mauvais prolétaire au méchant étranger. Ces fictions étaient utilisées comme propagande pour montrer que le mal venait de l'extérieur, faisant ainsi la promotion du héros « gentleman » blanc.[3] Conrad, quant à lui, déconstruit ce mythe dans *Lord Jim* d'une part en faisant de Jim, un anti-héros aux allures de gentleman, le personnage central de son œuvre et d'autre part en faisant des blancs en général des pleutres qui abandonnent navire et passagers. En outre, les natifs, eux, sont présentés comme des hommes plein de courage et de fierté, capables de se battre

1 Gérard Genette, *Figure III* (Paris: Edition du Seuil, 1972), 238.
2 Daphna Erdinast-Vulcan, *Joseh Conrad and the Modern Temper* (Oxford: Oxford University Press, 1991), 28.
3 Patrick Brantlinger, *Rule of Darkness: British Literature and Imperialism, 1830-1914* (New York: Cornell University Press, 1988), 35.

jusqu'à la mort pour protéger leur pays et leur peuple, valeurs chaudement encouragées en Angleterre. Le choix du titre sert le même but: Conrad cherche à brouiller les pistes pour ménager le suspens assez longtemps afin que les raisons du procès de Jim nous apparaissent comme un choc. L'homme blanc n'est pas infaillible, il n'est pas « sans peur et sans reproche ». La chute est d'autant plus rude que Jim se perçoit lui-même comme un héros de roman d'aventure, ce qui révèle en partie la présence de la dualité chez lui.

D'un point de vue plus général, le caractère heuristique du roman traduit un besoin intense du protagoniste de découvrir qui il est, de faire converger sa véritable nature et son apparence extérieure et, finalement, de regagner le respect de ses pairs, ceci dans un combat intérieur incessant entre son moi social et son moi intime. C'est à Pierre Jourde que l'on doit la meilleure explication sur ce qu'est le *moi* que nous aborderons dans cette étude:

> Le moi empirique, le moi tout court, le Moi intelligent et conscient, le Sujet. Le Moi infini (pur) en tant que tel n'est pas fini, donc pas déterminé, il n'est donc pas encore quelque chose, il n'est rien d'existant. Donc, pour devenir tout de même quelque chose, il ne peut rester lui-même. Mais puisque tout être jaillit du moi pur, donc le 'ne pas rester soi-même' aussi, il est obligé de s'opposer à lui même en tant que tel pour obéir à sa causalité absolue. C'est ainsi qu'il devient déterminé (limité), qu'il apparait comme Moi fini, réel et se représente *quelque chose face à lui*.[1]

Il sous-entend donc que le récit heuristique – il est bien ici question de la découverte de soi – implique forcément l'image du double. Ceci nous conduit ainsi à une troisième forme de dualité, celle de l'image du miroir. À cette occasion, nous nous intéresserons plus particulièrement à la figure du double que Gérard Conio définit ainsi: « le double, au sens figuré, indique une forte ressemblance, le reflet d'une personne, ou son *alter ego.* Pour les Anglo-Saxons, *Doppelgänger* signifie l'apparition d'une personne vivante, un spectre (wraith), présage de mort. Par *sobowtor,* les Polonais entendent le personnage littéraire auquel l'auteur attribue certains de ses propres traits »[2]. Nous constatons qu'il existe plusieurs définitions du double, toutes applicables à Lord Jim, selon le duo de protagonistes soumis à étude. Ensemble, ces paires forment un panel assez vaste pour faire de Jim une figure universelle. Par ailleurs, l'image du *Doppelgänger* accentue le côté romantique gothique du texte qui, nous le verrons, joue un rôle important au sein du roman. Cette définition nous permet également de mettre en avant la relation complexe unissant Jim à Gentleman Brown, *Doppelgänger* incontestable du héros. C'est à Jean-Paul Richter que nous devons ce terme allemand, qu'il emploie pour la première fois en 1776, et auquel il propose deux traductions possibles: « On pourrait parler de 'double psychologique', puisqu'il concerne le moi, ou de 'double fantastique', puisque sa manifestation est perçue comme une anomalie dans l'ordre des choses. »[3] Pour en revenir au miroir, métaphore récurrente du texte, il symbolise aussi souvent une réalité

1 Jourde, Tortonèse, *op.cit.*, 28.
2 Gérard Conio, *Figures du Double dans les Littératures Européennes* (Lausanne: L'Âge d'Homme, 2001), 25.
3 *Ibid.*, 3.

alternative dans laquelle Jim se réfugie afin d'échapper aux contraintes du monde réel.

La deuxième partie aura précisément pour but d'approfondir cette idée de réalité. Nous verrons que celle-ci, comme l'explique Merleau Ponty dans *Le visible et l'invisible,* n'est en aucun cas aisée à définir tant elle est soumise à la subjectivité de celui qui la perçoit. Ainsi, nous verrons que le réel et l'imaginaire s'opposent souvent dans le roman, mettant en lumière le grand paradoxe de *Lord Jim:* combiner la dimension gothique du texte, que l'on retrouve dans l'image de la mort, la présence du gothique impérial et la manière quasi spectrale de représenter Jim et Jewel, à la volonté de Marlow de retranscrire, voire de restituer le réel par le simple pouvoir des mots. Ce désir d'une parfaite mimésis, associé à la dimension métafictionnelle qu'apporte cette réflexion sur l'écriture, fait une fois de plus de l'auteur un précurseur du modernisme, voire du post-modernisme. Conrad, et à sa suite de nombreux modernistes, prend conscience de la fragilité du langage, nous amenant également à étudier ses essais sur la performativité de la langue par le biais, entre autre, de la rhétorique. Enfin, à titre de troisième point dans le face à face réalité/imaginaire, nous verrons comment l'errance des personnages, aux plans spatial et temporel, donne au texte un caractère de flottement: des protagonistes en recherche d'idéaux, des questionnements sur le bien fondé de l'entreprise impérialiste et aussi une disjonction totale du temps. François Gallix remarque à ce sujet qu'il existe « une distinction essentielle entre le temps vécu et le temps spatialisé mesuré par les horloges et utilisé par la science. Cet aspect essentiel dans la composition de tout texte, [s'en trouve] renforcé et l'utilisation d'un récit chronologiquement linéaire [est] souvent abandonnée pour céder la place aux ruptures temporelles les plus novatrices. »[1] Ce principe de fragmentation du temps, lui aussi parfaitement moderniste, nous amènera ainsi tout naturellement à notre troisième partie sur le caractère multiple de *Lord Jim* et de Jim, à commencer par son aspect avant-gardiste.

Ainsi, dans cette dernière partie, nous nous efforcerons de convaincre le lecteur de la véracité de notre problématique initiale, c'est à dire que *Lord Jim* et Lord Jim sont à appréhender sous l'angle de la multiplicité et de la diffraction. Nous montrerons ainsi comment le héros et le roman lui-même sont, pour reprendre les mots de Gille Deleuze, « des cartes à entrées multiples ». Nous examinerons d'abord la fragmentation du texte et les fonctions qu'elle occupe. Puis nous analyserons la multiplication des narrateurs, avec une emphase toute particulière sur Marlow, que Jacques Darras surnomme « le chef [des] témoins psychologiques » de Conrad[2]. Grâce à lui, nous verrons comment Conrad parvient à réinstaurer une impression de vérité et de vraisemblance au sein du récit en jouant sur les témoignages recueillis par Marlow et la faillibilité de la mémoire. Ainsi, le statut du narrateur revêt un caractère spécial et primordial dans le roman. C'est pourquoi Derbeurgue précise: « The narrator, in particular, is an obvious source of embarrassment; now embarrassment […] has many functions; it is both a tool and a token of civilisation; in literature, as

1 François Gallix, *Le Roman Britannique au XXème siècle: Modernistes et Postmodernes* (Paris: Masson, 1995), 9.
2 Jacques Darras, *Joseph Conrad and the West: Signs of Empire* (London: The MacMillan Press, 1982), 134.

in other areas of human activity and sensitivity, it is an unfailing pointer to some difficulty which should be closely examined, if we are to account somewhat fully for the way a work was made as it stands. »[1] Il annonce ainsi la tâche fastidieuse du narrateur, celle de tisser la toile du texte et d'en faire ressortir, par la tournure de ses phrases et par le choix de ses mots, les parties les plus importantes. De ses choix découlera une altération de la réalité qu'il nous faudra expliquer en détail. Dans un second temps, nous analyserons la figure du lecteur en dressant le portrait du narrataire pour en définir ses fonctions principales, avec une focalisation plus précise sur le « lecteur privilégié » du texte et sur l'horizon d'attente du lecteur. Enfin, nous présenterons le roman comme un récit à étages, dont la complexité réside avant tout dans l'imbrication de genres multiples et contradictoires. Ainsi, comme nous le verrons, *Lord Jim* peut-être lu comme un roman épique, qui se définit comme suit: « The epic as a genre in its own right may, for our purposes, be characterized by three constitutive features: a national epic past […] 'absolute past' serves at the subject for the epic, national tradition […] serves at the source for the epic; an absolute distance separates the epic world from contemporary reality. »[2] Il revêt également un caractère très clairement romantique, tragique mais aussi moderniste, voire post-moderniste. Gallix donne du roman moderniste la définition suivante:

> Ainsi le roman moderniste, en s'écartant du réalisme, allait donner moins d'importance à l'intrigue en tant que telle, à la description minutieuse des personnages et des décors pour se consacrer plus particulièrement à l'étude des consciences individuelles et collectives en utilisant les voix narratives multiples, les échos et les répétitions, en fractionnant le temps qui n'apparait plus comme linéaire mais qui revient sans cesse en arrière ou qui anticipe sur l'avenir, sans se plier aux contraintes de l'ordre chronologique et en jouant au contraire sur les ruptures et les discontinuités.[3]

Sur cet enchevêtrement de genres viendra se greffer une longue liste d'hypotextes qui apporteront au texte principal profondeur et relief. L'hypertextualité se définit chez Genette comme: « toute relation unissant un texte B (que j'appellerai *hypertexte*) à un texte A (que j'appellerai, bien sûr, *hypotexte*) sur lequel il se greffe d'une manière qui n'est pas celle du commentaire »[4] et quelques pages plus loin: « J'appelle donc hypertexte tout texte dérivé d'un texte antérieur par *transformation*, […] ou par […] *imitation.* »[5] De même l'emploi du médium de la peinture dans le roman colore ce dernier d'une teinte impressionniste. Ce genre, particulièrement en vogue à la fin du XIXe siècle, se définit de la manière suivante: « Les impressionnistes ne se préoccupaient point de nous donner les détails, préférant à ceux-ci l'impression elle-même. La part issue de la sensation

1 Jean Derbeurgue, « Lord Jim's Patna : A Note on a Name » *L'Époque Conradienne* (Limoges: Faculté des Lettres et Sciences Humaines, 1976), 69-70.
2 Mikhail Bakhtin, *The Dialogic Imagination: Four Essays* (Austin: University of Texas Press, 2004), 13.
3 Gallix, *Roman britannique*, 12.
4 Gérard Genette, *Palimpsestes: la Littérature au Second Degrés* (Paris: Édition du Seuil, 1982), 11.
5 *Ibid.*, 14.

de l'artiste est de ce fait prépondérante. Les repères traditionnels (ombres, contours précis, lignes arrêtées, etc.) disparaissent […] »[1] Bien que la citation fasse ici référence au mouvement en peinture, sa définition reste valable dans l'univers des lettres. Ainsi, cette façon qu'a Conrad de représenter ses personnages de manière floue, et pourtant vibrante, l'inscrit typiquement dans cette lignée. Ce fait est d'ailleurs avéré par Fredric Jameson: « I want to show that Conrad may best be situated historically if we understand his practice of style as a literary and textual equivalent of the impressionist strategy in painting (hence his kinship with the greatest of all literary impressionists, Proust). »[2] Enfin, grâce aux analyses qui viennent d'être mentionnées, nous verrons que *Lord Jim* résiste à toutes formes d'herméneutique, redéfinissant les enjeux de la littérature, c'est-à-dire non plus l'art engagé, mais l'art pour l'art, l'art générateur de vie, l'art pictural inséré dans le récit pour lui donner couleur et substance et ainsi transcender le monde fictif des mots pour atteindre le monde réel du lecteur.

1 http://www.grandspeintres.com/mouvements/impressionnisme.php, consulté le 05/01/12.
2 Jameson, *Political Unconscious*, 207.

Partie 1

Lord Jim: récit d'une dualité

Lord Jim est un roman complexe. L'une de ses nombreuses difficultés repose sur la présence de plusieurs protagonistes, notamment: Marlow, Brierly ou Gentleman Brown, qui représentent chacun une facette de Jim, ce qui lui confère une profondeur difficile à sonder. Comme nous allons maintenant le voir, ces différentes facettes s'opposent de façon quasi systématique, créant ainsi autant de dualités au sein du roman. Ces dualités se manifestent également dans le texte par l'opposition permanente entre passé glorieux et présent déchu, par la crise identitaire dont souffre le héros et enfin par l'image du miroir qui revient de façon récurrente tout au long du récit. Ce sont toutes ces formes de dualité qui font de Jim un être torturé, à l'instar du héros de l'époque romantique dont il est inspiré.

I.1) Rêves d'aventure et désillusions: la destitution du romantisme à la fin du XIXe siècle

Genre par excellence au XIXe siècle, le romantisme se voit remis progressivement en question à l'aube du XXe siècle. La raison majeure d'un tel changement dans les mœurs britanniques est attribuée à l'avancée de la science et à l'expansion capitaliste qui détournèrent les hommes du pur esprit d'aventure pour devenir des mercenaires agissant exclusivement par esprit de lucre. À la frontière entre l'apogée du romantisme et sa disparition, Conrad retranscrit dans ce roman cette période de transition, en commençant par la traditionnelle apologie du mythe du héros romantique avant de le déconstruire, un schéma que l'on retrouve souvent chez l'auteur et qui traduit, nous le verrons, sa nostalgie d'une époque et d'une éthique perdues à jamais.

I.1.a) La figure mythique du héros romantique

Lord Jim débute son histoire de manière traditionnelle à bien des égards. Le héros qui nous est présenté, Jim, est un homme à fière allure, que le narrateur nous décrit comme « powerfully built » et « spotlessly neat, appareled in immaculate white from shoes to hat » (1). Nous apprenons également rapidement que Jim rêve de ressembler aux héros de roman dont il a lu les exploits maintes et maintes fois pendant sa jeunesse. Ainsi, son passe-temps favori consiste à rêver sur le pont d'un navire, s'imaginant vivre l'une de ces aventures héroïques. Grâce à un procédé de focalisation interne, le narrateur nous rapporte le contenu de ses divagations:

> He saw himself saving people from sinking ships, cutting away masts in a hurricane, swimming through a surf with a line; or as a lonely castaway, barefooted and half naked, walking on uncovered reefs in search of shellfish to stave off starvation. He confronted

> savages on tropical shores, quelled mutinies on the high seas, and in a small boat upon the ocean kept up the hearts of despairing men – always an example of devotion to duty, and as unflinching as a hero in a book. » (3)

Cependant, il est important à ce stade de souligner que Jim trouve son inspiration dans ce que le narrateur qualifie de « light literature » (3), ce qui sous-entend qu'il ne s'agit que de chimères impossibles à concrétiser dans la réalité. Ceci se confirme d'ailleurs lorsqu'il est sorti de cette rêverie par le naufrage, réel celui là, d'un navire, auquel il sera incapable de porter secours, paralysé par la peur. On pourrait aussi dire de Jim qu'il appartient au monde passé de l'épique, et donc, qu'il ne peut ni agir dans le présent ni interagir avec ceux qui l'entourent. Dans son ouvrage *Dialogic Imagination,* Mikhail Bakhtin émet à ce sujet une théorie qui renforce cette hypothèse, théorie selon laquelle: «The absolute past is a specifically evaluating (hierarchical) category. In the epic world view, 'beginning,' 'first,' 'founders,' 'ancestors,' 'that which occurred earlier' and so forth are not merely temporal categories, but *valorized* temporal categories »[1]. Le héros épique a donc pour modèle ceux qui l'ont précédé. Dès lors, le fait que Jim aspire à ressembler à l'un d'entre eux prouve qu'il ne pourra jamais vivre pleinement ses aspirations, puisqu'il évolue dans un monde imaginaire ou passé en totale opposition avec la « réalité » présente.

Cette vision que Jim entretient de lui-même semble être une figure archétypale romantique. Il convient dès lors d'expliciter ce terme. D'après Ian Watt, le terme de « romantisme » est en soi ambigu. En effet, Watt nous explique que: « the meaning of the word 'romantic' swings between two main centres of reference. There is the common usage of romantic to denote the adventurous content of 'romances,' the modern popular form of which had impelled Jim and Conrad to become seamen; but behind this sense there are also the loftier aspirations of Romantic movement, aspirations which had later done much to form the nineteenth-century ideal of the individual self. »[2] Ces aspirations, dont parle Watt, prennent racines dans des temps reculés. En effet, les romantiques fondent en grande partie leurs idéaux sur ceux du code d'honneur de la chevalerie. D'ailleurs, d'après Linda Dryden, l'image qui prédomine chez les aristocrates anglais à cette époque est celle du preux chevalier. Ainsi, ces aristocrates deviennent « the embodiment of bravery, loyalty, courtesy, modesty, purity and honour. »[3] Cependant, si Jim est un personnage si complexe c'est parce qu'il n'est pas que romantique. En effet, comme nous nous apprêtons à le découvrir, Jim est également un héros tragique, se rapprochant donc aussi des canons de la Grèce antique. Il n'est dès lors pas étonnant de retrouver des caractéristiques de ces deux genres à la fois chez Jim et dans *Lord Jim*.

Jim rejoint les rangs des héros chevaleresques, en partageant les mêmes valeurs morales que ces derniers. En effet, Jim place le sens de l'honneur au-dessus de toute loi. C'est ce sens de

1 Bakhtin, *Dialogic Imagination*, 15.
2 Ian Watt, *Conrad in the Nineteenth Century* (Berkeley: University of California Press, 1979), 323.
3 Linda Dryden, J*oseph Conrad and the Imperial Romance* (New York: Palgrave, 2000), 18.

l'honneur qui le pousse à affronter seul le tribunal d'officiers de la marine venus pour le juger et lui retirer sa licence. C'est ce même code de conduite qui le pousse à trouver, coûte que coûte, une chance de se racheter et, en dernier lieu, c'est encore pour l'honneur, qu'à la fin Jim se laisse abattre par Doramin pour n'avoir pas tenu sa promesse de protéger les habitants de Patusan. En cela, la conduite de Jim est en parfaite congruence avec les idéaux chevaleresques, car comme il est explicité dans *Conrad in Perspective*, de Zdzislaw Najder:

> The immediate consequences of an act are irrelevant for evaluating it as honourable or dishonourable. Whether the hero won or lost, whether he gained wealth or ruined his family, whether he saved his life or died, whether his glorious death was of any help to the cause he defended – nothing of that really counts. What matters is fidelity to principle. (However, fidelity to principles can be defended also on practical grounds, by pointing at their far reaching consequences.)[1]

Même l'amitié qui lie Marlow et Jim porte en elle quelque chose d'épique. En effet, Watt distingue une certaine analogie entre la relation de Marlow et de Jim et celle de Gilgamesh et d'Enkidu, dans le récit épique de Gilgamesh. Ainsi apprend-on comment:

> a more than half divine Sumerian, Gilgamesh, and a more than half animal man, Enkidu, become close friends. The initial differences between Marlow and Jim are much less, of course, but the development of their friendship is almost as surprising; some of Marlow's narrative recalls Gilgamesh's threnody when Enkidu dies; and if Jim does not, like Enkidu, come back from the underworld, he lives again and endures as an active presence in Marlow's imagination. [2]

Comme nous l'avons mentionné plus haut, *Lord Jim* s'inspire aussi d'éléments propres à l'antiquité et à la mythologie. En effet, si jusqu'à présent nous n'avons vu en Jim qu'un héros de pacotille, il nous faut nous tourner vers la deuxième partie du roman, à Patusan, pour constater que Jim a non seulement atteint son objectif, celui de devenir un héros, mais est, de surcroît, devenu une légende vivante: « this amazing Jim myth » (212), ainsi que le désigne Marlow. Et effectivement, il s'agit bien ici d'une figure mythique, voire divine. Les plus extraordinaires histoires parcourent l'Orient sur des milliers de kilomètres, racontant ses exploits. Marlow nous fait part de certains de ces récits: « Already the legend had gifted him with supernatural powers. […] Could settle the deadliest quarrel in the country by crooking his little finger. » (201-202) « The popular story has it that Jim with a touch of one finger had thrown down the gate. » (204). Nous avons quitté le récit réaliste, seulement teinté d'une touche épique par les rêves de Jim, pour entrer dans une légende où Jim est devenu un dieu doté d'une force surnaturelle. Son statut divin est d'ailleurs confirmé et renforcé par les habitants de Patusan, dont la foi et la confiance à son égard sont sans borne. Il est à

1 Zdzislaw Najder, *Conrad in Perspective: Essay on Art and Fidelity* (Cambridge: Cambridge University Press, 1997), 157.

2 Watt, *Nineteenth-Century*, 337.

la tête d'une nouvelle religion dont les habitants de Patusan sont les dévoués zélateurs. Son serviteur en est l'exemple type: « There was something excessive, almost fanatical in his devotion for his 'white lord'. » (204) Bien que Marlow voie en tout cela quelque chose d'excessif, il n'en reste pas moins affecté et finit, lui aussi, par croire en Jim et en la magie qui opère autour de lui. Un passage de *Conrad and the Modern Temper*, de Daphna Erdinast-Vulcan, illustre parfaitement cette idée:

> Marlow himself seems to be drawn into the spirit of this illusion just as he was by Jim's experience on board the *Patna*. His own description of Jim is couched in the idiom of the very myth he ridicules: 'he had a heroic health' (184); 'he[...] burst into a Homeric peal of laughter' (201). Marlow's skepticism seems to waver before the magic of Jim's conviction: when Jim shows him the moon rising behind the two hills Marlow smiles at the note of 'personal pride' with which he relates to the sight, 'as though he had had a hand in regulating that unique spectacle' (166). But immediately afterwards he qualifies his irony: 'he had regulated so many things in Patusan! Things that would have appeared as much beyond his control as the motions of the moon and the stars' (166). Marlow himself describes Jim as 'the heir of a shadowy and mighty tradition' (184), 'a figure set up on a pedestal, to represent in his persistent youth the power, and perhaps the virtues, of races that never grow old' (201). Jim embraces the heroic virtues: physical courage, fidelity, cunning, and friendship – the virtues which are essential for maintenance of the community. He creates the community of Patusan as a mythical heroic society, and is, in turn, created by his role in the society, given a new identity and a new name.[1]

En faisant du narrateur, et donc de notre référent, à nous lecteurs, un adepte du culte de Jim, Conrad nous incite également à percevoir le héros comme il cherche à être vu.

Cependant, Jim est loin de répondre en tout point à la définition du héros sans peur et sans reproche. Bien au contraire, le reproche qui lui est fait, et qui entraîne sa destitution de l'ordre des officiers de la marine, est justement d'avoir eu peur à un moment critique et de n'avoir pas suivi le code de conduite des marins, et donc des chevaliers de romans épiques. Son attitude se rapprocherait d'avantage de celle que définit Bakhtin, qui conçoit la nature du héros de roman d'une manière bien différente. Pour lui: « the hero of a novel should not be 'heroic' in either the epic or the tragic sense of the word: he should combine in himself negative as well as positive features, low as well as lofty, ridiculous as well as serious. The hero should not be presented as a completed and unchanging person, but as one who is evolving and developing, a person who learns from life. »[2] Ces différentes facettes du héros sont toutes présentes chez Jim comme nous le verrons tout au long de cette étude. Pour le moment, considérons ces imperfections comme une manière pour Conrad de déconstruire le mythe du héros romantique.

I.1.b) La déconstruction du mythe par l'ironie, le grotesque et le détournement de cliché

1 Erdinast-Vulcan, *Modern Temper*, 41-42.
2 Bakhtin, *Dialogic Imagination*, 10.

Jim est d'abord présenté comme quelqu'un d'extrêmement sûr de lui, de ses capacités de marin et de sa supériorité sur ses confrères. Ces trois traits de caractère se retrouvent ainsi résumés dans le roman: « Having a steady head with an excellent physique, he was very smart aloft. His station was in the fore-top, and often from there he looked down, with the contempt of a man destined to shine in the midst of danger. » (3) Au vu du titre du roman, il pourrait s'agir là d'un commentaire objectif, venant d'un narrateur omniscient et donc, impartial et fiable. Cependant, le lecteur familier du style conradien, aura bien compris qu'il ne s'agit pas ici d'un fait établi, mais d'un commentaire ironique de l'auteur, dissimulé, sur la vision qu'entretient Jim de lui-même. L'ironie est déjà exploitée dans *An Outcast of the Islands* lorsque l'auteur nous dresse le portrait de Willems, homme tombé par orgueil dans la déchéance, mais qui, malgré ses vices, se voit comme parfaitement vertueux et respectable. De même, il est amusant de constater le fossé qui existe entre les rêves de Jim et la réalité. Linda Dryden note avec justesse qu'il rêve d'être celui qui redonne confiance à ceux qui désespèrent dans les moments de panique. Pourtant, quand le père musulman demande, plusieurs fois, de l'eau pour son enfant malade, Jim, pensant que le mot « eau » est en lien avec le bateau en perdition, le frappe violemment avec une lampe et s'enfuit.[1] Une autre marque d'ironie clairement à l'encontre de Jim se trouve dans l'ouverture *in medias res* du roman. En effet, *Lord Jim* commence par une description physique de Jim assez peu conventionnelle: « he was an inch, perhaps two under six feet... » (1). Cette introduction rappelle le commentaire de Marlow dans *Heart of Darkness* sur le fait que le nom de Kurtz signifie « court » en allemand.[2] Dans les deux cas, ces hommes n'ont implicitement pas la taille requise pour être de vrais héros, c'est-à-dire qu'ils ne peuvent pas, par leur propre nature, devenir ce qu'ils aspirent à être. Comme le stipule encore Dryden, dans les romans d'aventure traditionnels, le héros sort toujours vainqueur de ses combats contre les sauvages ou les pirates.[3] Ici, Jim n'obtient la victoire contre des natifs que grâce à l'aide d'autres natifs et perd la bataille psychologique contre Brown puisque celui-ci parvient, en tuant Dain Warris, à obtenir la mort de Jim. Enfin, les nombreuses allusions au fait que Jim ne serait qu'un enfant – « he wept and blubbered like a child » (86), « He is no more than a child here – like a little child – a little child. » (248) ou encore « an uncontrollable rush of anguish would grip him bodily, make him gasp and writhe under the blankets » (7) – ont tôt fait d'achever la destruction de l'image héroïque du personnage. En effet, Conrad discrédite son héros en lui attribuant des réflexes enfantins comme celui de se cacher, par peur, sous la couette.

Cette ironie ne doit cependant pas entraîner un jugement trop hâtif. Vraisemblablement, Conrad cherche plus à remettre en question les valeurs morales de l'époque victorienne qu'à ridiculiser gratuitement son héros. Ce qui semble être confirmée par Ian Watt qui appelle Conrad

1 Dryden, *Imperial Romance,* 144.
2 Darras, *Conrad and the West*, 76.
3 Dryden, *Imperial Romance*, 38.

« a desillusioned romantic »[1]. L'expression est bien choisie si l'on prend l'œuvre dans son ensemble. En effet, l'honneur et la mort pour l'honneur, valeurs essentielles chez les romantiques et pour Conrad, n'aboutissent à rien dans le roman. Ceci souligne la résignation de l'auteur devant la disparition de ses propres idéaux, théorie étayée par l'analyse, dans les faits, du passage du *Patna*. Jim s'en veut terriblement de ne pas être resté à bord du navire au moment où tout le monde pensait qu'il allait sombrer. Cependant son action, ou plutôt son inaction, a été sans conséquence sur la vie des passagers – bien qu'elle ait eu une lourde portée morale. En revanche, à la fin, lorsqu'il décide de laisser Doramin le tuer, le lecteur est en droit de se demander s'il s'agit bien là de cette deuxième chance tant attendue d'agir comme il convient. Marlow remarque d'ailleurs que c'est Jim qui a réussi à faire prospérer Patusan et à redonner leur liberté à ses habitants. « He had regulated so many things in Patusan! Things that would have appeared as much beyond his control as the motion of the moon and the stars. » (166) S'il meurt, les Bugis ne vont-ils pas retomber dans la misère et la servitude, et Patusan entre les mains d'un nouveau shérif Ali?

L'ironie, même si elle est efficace, ne peut seule venir à bout du mythe; Conrad recourt donc à une autre arme, le grotesque. Nous avons vu que les fantasmes de Jim peuvent faire assimiler le roman, en apparence, au genre romantique, voire épique. Or, dans *Lord Jim*, tout possède un contraire – cause majeure de dualité dans le roman – et le romantisme n'y fait pas exception. Son exact contraire, selon Victor Hugo, est le grotesque, hypothèse par ailleurs confirmée par Josiane Paccaud-Huguet: « I will argue that *Lord Jim* parodies and deconstructs the tradition of the sublime (tragic, romantic, Gothic): it is a drama of no-thing, revealed by the false climax of the Patna's wreckage »[2] C'est ainsi que nous pouvons identifier plusieurs éléments relatifs à ce genre quelque peu décalé. Prenons pour premier exemple le passage dans lequel Marlow rencontre l'un des mécaniciens du *Patna* devenu fou après leur mésaventure, persuadé depuis d'être assailli jour et nuit par des milliers de crapauds roses. Watt propose une explication pertinente à cet épisode: les batraciens seraient une cristallisation de la peur qu'entretient l'officier d'être rattrapé par la vengeance des pèlerins musulmans[3]. Or, cette scène ne joue visiblement pas seulement un rôle au plan diégétique – montrer le remord du mécanicien – mais également au plan méta-diégétique, en opposant à l'auto-flagellation romantique de ce dernier la vision grotesque des crapauds roses. Bakhtin, dans son introduction au monde de Rabelais, souligne parmi différents traits caractérisant le personnage grotesque, celui de l'hybridité, le plus frappant. Ces êtres – hommes-animaux ou hommes-objets – sont également présents dans le roman, notamment au travers de Cornelius et du capitaine du Patna. Cornelius est, à plusieurs reprises, comparé à un insecte: « a loathsome insect » (216), « Cornelius was creeping across in full view with an inexpressible effect of stealthiness, of

1 Watt, *Nineteenth-century*, 355.
2 Josiane Paccaud-Huguet, « The Sublime Object in *Lord Jim* », *L'Époque Conradienne* (Limoges: Faculté des Lettres et Sciences Humaines, 2004), 156.
3 Watt, *Nineteenth-Century*, 274.

dark and secret slinking. » (215) – on notera dans ce passage une allitération en /k/ et en /kr/ qui vient renforcer l'association du personnage avec une bestiole rampante dont les pattes provoqueraient des cliquetis. La répétition, par dix fois, du mot « abject » parachève le portrait de cet homme-insecte en insistant sur son côté répugnant et à cause de la similitude entre les deux mots. Le capitaine du Patna, lui, se rangerait plutôt dans la catégorie des hommes-objets. En effet, lorsque Ruthvel le voit pour la première fois, il ne peut classer ce qui se trouve devant lui dans la catégorie humaine, le décrivant comme: « something round and enormous, resembling a sixteen-hundred-weight sugar-hogshead wrapt in striped flannelette, up-ended in the middle of the large floor space in the office. » (27) Ces images, assez comiques, pourraient inciter le lecteur à rire; Bakhtin nous donne la raison de cet effet burlesque: « For the first time, the subject of serious literary representation (although, it is true, at the same time comical) is portrayed without any distance, on the level of contemporary reality, in a zone of direct and even crude contact. » Plus loin, il explique que la cause de ce rapprochement est le rire, car on ne peut rire que de ce qui est proche de nous sur le plan physique et seul le rire a le pouvoir de détruire le genre épique.[1]

Enfin, Conrad, après avoir manié l'ironie et le grotesque, utilise un dernier outil afin de déconstruire le mythe romantique, celui du détournement de cliché – avec, pour finalité, une démarche subversive. Prenons par exemple le lieu où se passe l'action de *Lord Jim*: la moitié du roman se déroule dans un endroit exotique et la totalité en Extrême Orient. Pourtant, à l'inverse des romans traditionnels, le héros n'y trouve ni fortune ni gloire et ne rentre pas chez lui victorieux. Bien au contraire, comme l'explique Dryden, il n'y trouve qu'isolement et solitude:

> Setting his tales of individual isolation and misery in an exotic East that had traditionally been the location of the ideal romantic experience, Conrad denies the possibility of refuge from the disturbing realities of late nineteenth-century life. If Conrad's Eastern forests initially resemble the idyllic natural worlds of the Imperial romance it is only in order that he may subvert the idyll and emphasize instead the grim facts of decay, death, and ineffectuality beneath the gorgeous surface.[2]

Ainsi le concept de paradis terrestre est-il complètement détruit, tout autant que celui du héros impérialiste. Jim, qui, comme nous l'avons vu précédemment, incarne pourtant, en apparence, tout ce que doit être un héros de roman d'aventure, ne parvient pas à vivre ses rêves de grandeur et ceci en raison de son incapacité à changer ce qu'il est intrinsèquement. Assez ironiquement, c'est parce qu'il répond à l'une des caractéristiques d'Andréa White sur l'aventurier qu'il faillit à sa mission. Selon elle: « What is striking in reading adventure and travel books is that the hero/adventurer affects and even changes those he encounters, but remains stolidly unaffected by his experiences himself. »[3] S'il est vrai que Jim a révolutionné la vie des habitants de Patusan, il reste cependant

1 Bakhtin, *Dialogic Imagination*, 21-22.
2 Dryden, *Imperial Romance*, 49.
3 White, *Adventure Tradition*, 23.

égal à lui-même et commet *in fine* la même erreur qu'au début du roman: il n'agit pas et trahit ceux qui avaient foi en lui. Il est donc intéressant de voir comment Conrad subvertit les clichés pour que leur image finale soit à l'opposé de ce que l'on attendait. Enfin, voyons, comme dernier exemple, celui de Robinson, le vieux capitaine qui, aidé de Chester, veut emmener Jim travailler sur « guano island » (126). Il est bien évident que le choix du nom de Robinson n'est pas fortuit. Robinson Crusoé incarne l'archétype du héros colonial, venu pacifiquement civiliser le sauvage Vendredi. Ici, sa parodie est du plus ridicule qui soit: « The *Holy Terror* gave a *submissive little jump*. The ghost of a steamer was waiting for them […] Chester strode on leisurely, well set up, portly, and of conquering mien; the other, long, *wasted, drooping*, and hooked to his arm » (126 je souligne). De plus, nous apprenons que son compagnon et lui ont l'intention de faire fortune sur une île couverte de matière fécale, contre-partie de l'île de Robinson, selon Christophe Robin: « Robinson Crusoe's mythical island, however, an island which is the matrix of the imperial subject, is in *Lord Jim* turned into refuse, into guano island, which once again reveals the abject which lies at the heart of the heroic words, of imperial logos. »[1] En amenant le lecteur à penser qu'il est sur le point de lire un roman d'aventure impérialiste traditionnel faisant l'apologie du héros blanc, Conrad cherche à rendre la réalité des faits encore plus vivace. Cette forte opposition entre les deux est une nouvelle fois créatrice d'une dualité qui met à bas toutes les anciennes certitudes et conventions. Comme il paraît évident que Conrad réfute entièrement l'esprit colonialiste, il est naturel à présent de voir comment les désillusions de l'auteur se cristallisent dans le roman.

I.1.c) Nostalgie et désillusions de Conrad

Comme nous venons de le voir, Conrad se méfie de l'entreprise coloniale, à laquelle il attribue en partie la déchéance de son pays. Cette méfiance se ressent facilement dans certains commentaires de Marlow, par exemple: « There were very few places in the Archipelago he had not seen in the original dusk of their being, before light (and even electric light) had been carried into them for the sake of better morality and – and – well – the greater profit, too. » (165) Conrad fait ici allusion à la mission officielle des coloniaux d'illuminer les peuples barbares en leur apportant savoir et technologie. Bien évidemment, le fait qu'il termine cet aparté par la mention de « profit » prouve que, pour lui, le colonialisme était avant tout une entreprise motivée par des valeurs capitalistes et individualistes, non pas humanistes. De même, le personnage de Robinson met une fois de plus l'accent sur le penchant anticolonialiste de l'auteur. Le ridicule attenant au personnage et à ce qu'il représente atteint d'ailleurs son apogée lorsqu'on apprend ses antécédents cannibales

1 Christophe Robin, « Man Is Come Where He Is Not Wanted, Where There Is No Place For Him », *L'Époque Conradienne* (Limoges: Faculté des Lettres et Sciences Humaines, 2004), 206.

(121). Cette distorsion du mythe de Robinson est très intéressante car elle met en exergue le caractère « cannibale », c'est-à-dire meurtrier, de l'Empire. On peut, peut-être, aller jusqu'à voir dans cette anecdote une allusion à Hobbes et à son fameux « l'homme est un loup pour l'homme », idée que semble en tout cas partager Conrad. Pour conclure sur les sentiments anticolonialistes de l'auteur, je citerai un passage de *Conrad and Imperialism* de Benita Parry qui, à mon avis, résume parfaitement cette idée:

> A conscience of mirroring the 'soul' of his homeland and a consciousness of having broken faith with a due obligation to serve its will admit Jim to the universe from which a specified group of the fiction's other wanderers are forever exiled – the skipper, mate and engineer of the Patna who deserted the ship out of cowardice and then justifies their flight, the degenerate mariners frequenting the eastern seaports, seduced and enslaved by a life of ease, the lawless latter-day buccaneers hungry for excitement and gain, the depraved Chester and Robinson obsessed with a scheme for wrenching wealth from a waterless guano island. In the context of Marlow's deference for tutelage provided by home, it becomes apparent that the function of these peripheral characters, all of whom are connected with colonial service, trade, or adventure, is to display that they violate the moral consensus of their cultural community by traducing the spiritually inspired colonial impulse.[1]

Par contre, ce qui frappe dès la première lecture du roman, ce n'est pas tant l'engagement anticolonialiste de Conrad que la profonde amertume que ce dernier entretient vis-à-vis du romantisme. En effet, si certains extraits laissent penser que Conrad est quelqu'un de profondément romantique, d'autres, par le biais généralement du sarcasme et de l'ironie, tendent à prouver son aversion pour ce genre. Il semblerait en fait que Watt, qui décrit Conrad comme un « romantique désabusé », soit le plus proche de la vérité, d'autant plus que plusieurs passages du roman et nombre de commentaires critiques rejoignent ce point de vue. Par exemple, Benita Parry explique: « his (Conrad's) was the outlook of the uprooted nobleman. The values he wanted to see cherished – honour, duty, fidelity, friendship – were typically romantic and typically chivalrous. »[2] Ceci prouve que Jim est avant tout une projection de l'auteur, qui traduit le désespoir de ce dernier de ne pouvoir vivre dans un monde aspirant aux mêmes idéaux que lui.

Trois personnages du roman viennent à l'esprit quand on parle de romantisme: il s'agit bien entendu de Jim, Stein et Brierly. Notons avant toute chose que le fait que des personnages aussi opposés que Brierly, le héros des mers, et Jim, le pleutre, puissent tous deux être représentatifs d'un même genre, et donc d'un même aspect du roman, marque une fois de plus la présence d'une dualité profonde au sein du texte. Par ailleurs, en étudiant chaque cas séparément, on voit nettement se dessiner l'ambiguïté des sentiments de l'écrivain par rapport au genre romantique. Par exemple, lorsque Marlow vient rendre visite à Stein, ce dernier se livre à un discours sur la beauté et la

1 Benita Parry, *Conrad and Imperialism : Ideological Boundaries and Visionary Frontiers* (London: The Macmillan Press, 1983), 88.
2 *Ibid.*, 14.

perfection de la nature: « “Marvellous!” he repeated, looking up at me. “Look! The beauty – but that is nothing – look at the accuracy, the harmony. And so fragile! And so strong! And so exact! This is Nature – the balance of colossal forces. Every star is so – and every blade of grass stands so – and the mighty Kosmos in perfect equilibrium produces – this. This wonder; this masterpiece of Nature – the great artist.” » (155) On peut facilement en conclure que Conrad place son admiration et sa confiance davantage dans la nature que dans l'homme. Ceci est d'ailleurs confirmé à la page suivante lorsque Stein ajoute: « “Man is amazing, but he is not a masterpiece. […] Perhaps the artist was a little mad. Eh? What do you think? Sometimes it seems to me that *man is come where he is not wanted, where there is no place for him*; for if not, why should he want all the place? Why should he run about here and there making a great noise about himself, talking about the stars, disturbing the blades of grass?” » (156, je souligne). Conrad adopte ici un ton plaintif face à l'homme, à ses excès et à son manque de respect pour la nature qui l'entoure.

En ce qui concerne le héros romantique à proprement parler, Conrad n'y croit pas plus, ou plutôt il sait qu'il a existé, mais qu'il ne reviendra jamais. C'est bien ce qui ressort du bref passage concernant le capitaine Brierly. On apprend que ce capitaine est un homme sorti tout droit d'un roman d'aventure, courageux, fort, fier, « [who] had saved lives at sea, had rescued ships in distress » (42); Brierly est exactement ce que Jim rêve de devenir. Malheureusement, il ne s'agit que de rêves, de fantasmes qui ne peuvent être vécus que dans le monde éthéré des idées. Brierly, en tant que figure emblématique de ce mode de vie n'a donc pas sa place dans le monde des hommes, raison pour laquelle il en vient à se suicider. Bien évidemment, il faut interpréter ce suicide comme quelque chose de symbolique; il s'agit ici de la mort du romantisme, entraîné dans les abysses avec son dernier et digne représentant. De même, la mort de Brierly devient extrêmement pathétique lorsqu'on apprend par Marlow, au cours d'une rencontre avec le second de Brierly, que le capitaine est tombé dans l'oubli: « The sight of that watery-eyed old Jones mopping his bald head with a red cotton handkerchief, the sorrowing yelp of the dog, the squalor of that fly-blown cuddy which was the only shrine of his memory, threw a veil of inexpressibly mean pathos over Brierly's remembered figure, the posthumous revenge of fate for that belief in his own splendour which had almost cheated his life of its legitimate terrors. » (47-48) L'accumulation des termes « watery-eyed », « sorrowing », « squalor », « pathos », pour décrire la disparition d'un être aussi brave que Brierly, prouve que l'héroïsme n'est qu'un leurre. Ces héros légendaires, ces « personnes comme celles des romans », n'existent bel et bien que dans l'imaginaire des auteurs et n'ont pas leur place parmi les vivants. Comme Brierly, le romantisme se voit rapidement balayé du monde littéraire et ses valeurs deviennent aussi désuètes qu'inconcevables dans la nouvelle conjoncture sociale, culturelle et historique anglaise.

Mais au-delà de tous ces doutes et désillusions, c'est bien le peuple victorien lui-même que

Conrad vise dans ces insinuations cinglantes. Deux remarques de Marlow sont à cet égard révélatrices de l'état d'esprit de Conrad. La première se situe pendant la longue scène durant laquelle Jim dévoile à Marlow ce qui s'est vraiment passé sur le *Patna*: « those struggles of an individual trying to save from the fire his idea of what his moral identity should be, this precious notion of a convention, only one of the rules of the game, nothing more, but all the same so terribly effective by its assumption of unlimited power over natural instincts, by the awful penalties of its failure » (60). La seconde a pour décor le retour de Marlow dans le présent, parlant avec son auditoire: « Frankly, it is not my words that I mistrust but your minds. I could be eloquent were I not afraid you fellows had starved your imaginations to feed your bodies. I do not mean to be offensive; it is respectable to have no illusions – and safe – and profitable – and dull.» (170) Dans le premier cas, on peut sans ambiguïté discerner Conrad s'adressant au peuple victorien qui cherche vainement à étouffer la nature humaine. Quant au deuxième, il s'agit plutôt d'un commentaire sur l'état de la société victorienne, que Conrad semble trouver desséchée, sans rêve, ambition ni passion. L'écrivain donne d'ailleurs son propre avis sur la question dans une lettre à l'un de ses amis: « The nostalgia, the romantic yearning for a more heroic past, is mixed with the realistic appraisal of man's universal imperfection, an understanding that all men are base and that into the noblest cause men manage to put something of their baseness .»[1]

D'après Wendy Katz: « Conrad seems to have felt that the heroic tradition was at an end, [and his concern was with] the failure of conventional heroism. »[2] Cet échec du héros conventionnel, l'échec à concrétiser ses rêves de grandeur, est, bien entendu, ce qui va perdre Jim, commençant par une violente crise identitaire et finissant par sa mort.

I.2) La crise identitaire de Jim

« *Lord Jim* is a novel of personal cognition, about the ways and means of acquiring knowledge of another person. [...] Apart from everything else, *Lord Jim* is a tragedy of incomprehension. »[3] Cette remarque de François Gallix est parfaitement illustrée dans le roman lorsque Marlow déclare: « I suspect he did not know either; for it is my belief no man ever understands quite his own artful dodges to escape from the grim shadow of self-knowledge. » (59) Marlow raconte l'histoire de Jim à son auditoire pour essayer de comprendre qui il était vraiment. Nous assistons ici à une véritable recherche de soi-même et une remise en question totale du personnage central qui se manifeste tout d'abord par de violents conflits internes ainsi qu'une

1 White, *Adventure Tradition*, 108.
2 Wendy, R. Katz, *Stevenson, Conrad and the Idea of the Gentleman: Long John Silver and Gentleman Brown* (Stirling: University of Stirling, 2006), 48.
3 François Gallix, *Lord Jim: naissance d'un roman culte* (Paris: Ellipse, 2003), 9.

incapacité à harmoniser être et paraître. Malgré cela, Jim n'aura de cesse que de tenter de regagner l'estime de ses pairs. Ce sont donc ses différentes dualités aux plans psychique et social qu'il faut à présent analyser avant de progresser dans notre étude du roman.

I.2.a) Une opposition entre moi intime et moi social

Avant de débuter cette partie, définissons les termes de moi social et de moi intime. Clément Rosset établit une claire distinction entre ces deux termes dans son livre *Loin de moi* dans lequel il écrit: « Le moi social devient un moi conventionnel qui n'est que l'habit qui couvre et cache à la fois l[' identité personnelle] et n'a d'autre consistance que celle du papier et de la rumeur. »[1] L'identité intime, quant à elle, est cette identité personnelle sus-mentionnée. En conséquence, on peut affirmer que Jim est soumis aux lois du moi social. Par exemple, au tribunal, il n'est qu'une affaire de plus; il devient un bien public et perd son identité personnelle pour devenir un objet d'étude pour la sphère sociale. La preuve en est qu'il est même dépossédé de son nom de famille, comme le souligne très justement Maryam Pariente dans son article « *Lord Jim* ou le Moi Divisé »[2] qui donne comme exemple concret la citation « James so-and so » (120). De même, on observe un paradoxe évident entre la description physique très précise du héros éponyme et l'absence de clarté sur son « moi » véritable. Ceci est flagrant dès la première ligne du roman, puisque celui-ci commence par mentionner la taille de Jim, ce qui n'aura, bien évidemment, aucune incidence sur la suite. Par contre, le narrateur omet de nous dire de qui il s'agit.

Comme nous l'avons déjà dit, il existe un fossé infranchissable entre ce que Jim veut être et ce qu'il est réellement. Le problème majeur que nous pose le roman, c'est justement de savoir ce qu'il est vraiment: un lâche, un héros, un autre « romantique désabusé »? Quoiqu'il en soit, il est évident que le visage qu'il offre au monde va à l'opposé de ce qu'il veut être, et c'est cet écart qui le rend si misérable. Marlow, par exemple, semble lui en vouloir de ne pas être à la hauteur de ce que son apparence suggère: « I was aggrieved against him, as though he had cheated me – me! – of a splendid opportunity to keep up the illusion of my beginnings, as though he had robbed our common life of the last spark of its glamour. » (98) Pour Marlow, il est inconcevable que Jim ne corresponde pas à l'image idéale qu'il s'est forgé de lui. Cependant, comme nous le verrons un peu plus loin, ce qui trouble le plus Marlow dans la faillibilité de Jim, c'est qu'elle le renvoie à ses propres démons, ses propres faiblesses. De même que pour Jim, qui cherche à cacher sa colère et son amertume derrière un masque social de parfait flegme britannique – que Marlow interprète d'ailleurs comme de l'ennui et de l'insouciance (118) – Marlow est lui aussi partagé entre son moi privé et son moi social. Ceci explique pourquoi sa relation avec Jim oscille constamment entre

1 Clément Rosset, *Loin de moi* : *étude sur l'identité* (Paris: les Éditions de Minuit, 1999), 12.
2 Gallix, *Naissance*, 120.

sympathie et piques sadiques[1]: sympathie quand il admet qu'au vu des circonstances que décrit Jim il était bien normal que ses collègues et lui aient pensé que le navire sombrait (101), piques sadiques lorsque Jim s'exclame: « Weak heart! … I wish sometimes mine had been. », ce à quoi Marlow rétorque: « Do you? […] I don't know what more you could wish for. » (80)

Bien évidemment, cette quête identitaire est en lien direct avec le style épique que Jim affectionne tant. En partant à l'aventure, il cherche à trouver ce qu'il est vraiment, mais ce qu'il découvre est malheureusement loin de ce qu'il avait imaginé – « he was partly stunned by the discovery he had made – the discovery about himself » (61) – en soi, qu'il n'est qu'un lâche. Cette vision va en définitive ternir irrémédiablement son moi social. Sa quête ne va donc pas tant être de découvrir son moi intime que de faire en sorte de retrouver une certaine congruence entre ses « moi » intime et social. Ne serait-ce que pour cela, Jim va à l'encontre du héros épique; ce dernier, comme l'explique Bakhtin, n'évolue pas, il reste dans son carcan, n'a pas d'alternative, il apparaît comme pré-programmé pour le destin de héros qui l'attend. Or, comme les gens ne l'appréhendent que comme tel, la vision du héros et celle que les autres ont de lui coïncident[2]. Pour Jim, il n'en va pas ainsi, puisque la perception qu'il a de lui comme héros épique est en parfaite opposition avec celles des autres marins qui ne voient en lui qu'un déserteur et un lâche. Un autre cas de figure de la quête identitaire dans le roman épique est celui du dieu Janus, avec lequel Jim partage certaines similitudes. En effet, Najder définit l'honneur comme étant: « 'Janus concept', it has to have its public face (reputation) and its private face (consciousness). »[3] Il est intéressant ici de noter que cette définition est totalement applicable au cas de Jim, dont le sens de l'honneur est ébranlé par l'accumulation de trois erreurs: refus d'aider le navire lorsque Jim est apprenti marin, abandon du *Patna* et responsabilité dans la mort de Dain en laissant partir Brown. Celles-ci provoqueront chez lui une scission irréparable entre sa « conscience » et sa « réputation ». Il semble, en tout cas, que Conrad affectionne particulièrement cette idée du moi intime fautif, car c'est un thème que l'on retrouve assez fréquemment dans ses romans. Comme le note Daphna Erdinast-Vulcan: « [b]y placing their (Jim, Lingard, and Nostromo's) private ethical choices over and above those which are required of them by their respective social roles, they bring about the disintegration of their communities and the collapse of the epic-heroic narrative mode which has sustained them. »[4] C'est donc bien leur moi intime qui entraîne la destruction de leur moi social.

Il nous faut maintenant aborder cette notion de moi social/moi intime sous un autre angle, et pour cela nous laisserons une fois de plus Clément Rosset nous éclairer sur le véritable statut du moi social: « j'ai toujours tenu l'identité sociale pour la seule identité réelle; et l'autre, la prétendue identité personnelle, pour une illusion autant totale que tenace, puisqu'elle est tenue par le plus

1 Watt, *Nineteenth-Century*, 317.
2 Bakhtin, *Dialogic Imagination*, 35.
3 Najder, *Conrad in Perspective*, 154.
4 Erdinast-Vulcan, *Modern Temper*, 27.

grand nombre pour être au contraire la seule identité réelle. »[1] Cette théorie réfute l'existence d'un moi social en tant que masque, ou, en d'autres termes, réfute l'idée que l'apparence public n'est qu'une façade. Cependant, dans notre étude, elle confirme l'image d'un personnage double et en contradiction. Il semblerait d'ailleurs que ce soit le caractère double, ou plutôt multiple, du héros qui soit à l'origine de cette recherche constante du moi. Paradoxalement, il apparaît également que Jim est incapable de vivre sans ses doubles. Il n'existe d'ailleurs pas par lui-même, mais par les autres: nous n'avons jamais accès à son opinion, ses pensées ou ses paroles; c'est bien au travers de ce que les autres disent de lui, de l'image de lui qu'ils nous renvoient, que Jim existe: « What is that for you and me makes him – exist? » (162) ou encore, « He existed for me, and after all it is only through me that he exists for you. » (169) Cette théorie est reprise et confirmée par Clément Rosset et Ronald Laing. Dans l'un de ses ouvrages intitulé *Le réel et son double,* Rosset déclare: « L'angoissé romantique apparaît donc – du moins dans tous les écrits mettant en scène le double – comme essentiellement défiant à son propre endroit: il lui faut à tout prix un témoignage extérieur, quelque chose de tangible et de visible, pour le réconcilier avec lui-même. Tout seul, il n'est rien. Si un double ne le garantit pas de son être, il cesse d'exister. »[2] De son côté Ronald Laing explique sa théorie du « faux moi » qui rejoint la même idée:

> Ce que l'individu appelle son 'vrai' moi, son moi 'propre', 'réel', il le sent distinct de tout ce que les autres peuvent observer et que [le patient] appelait sa 'personnalité'. On pourrait qualifier cette 'personnalité' de l'individu de 'faux moi' ou de 'système de faux moi'. Si je parle de 'système', c'est que la 'personnalité', le 'faux moi', le masque, 'la façade' ou le personnage que de tels individus adoptent peut consister en un amalgame de divers personnages dont aucun n'est assez cohérent pour avoir une 'personnalité' propre.[3]

Il apparaît donc que Jim fait face à une double crise identitaire consistant d'une part à découvrir son « vrai moi » et d'autre part à amener le monde à avoir une vision de lui dans laquelle il peut se retrouver et ainsi exister. Il va alors falloir pour le héros trouver un moyen de réconcilier le paraître et l'être, qui jusqu'à présent étaient mis en opposition. Pierre Jourde explique d'ailleurs clairement cet enjeu à l'aide d'une citation recueillie dans U*n, Personne et Cent Mille* de Luigi Pirandello: « Donc, les autres voyaient en moi un être qui m'était inconnu, qu'eux seuls pouvaient connaître en me regardant du dehors, avec des yeux qui n'étaient pas les miens; il me prêtaient un aspect destiné à me demeurer toujours étranger, bien qu'étant celui que je revêtais pour eux (par conséquent un 'moi' qui m'échappait complètement); ils m'attribuaient une vie qui me demeurait impénétrable. »[4] L'homme de cette citation se sent aliéné, car il ne peut se reconnaître dans l'image que les autres lui renvoient de lui-même. Nous allons à présent voir qu'il en va de même pour Jim,

1 Rosset, *Loin de moi*, 11.
2 Clément Rosset, *Le réel et son double* (Saint Armand: Gallimard, 1996), 115.
3 Gallix, *Naissance d'un roman*, 119.
4 Jourde, Tortonèse, *Visages du double*, 93.

dont l'image renvoyée par autrui (le paraître) et celle qu'il entretient de lui-même (l'être) entrent en conflit permanent dans le roman et comment Jim parvient, pour un temps, à les réunir.

I.2.b) L'être et le paraître

Un passage au début du roman est ici crucial pour mettre en évidence la discordance existant entre la force et la grandeur qui se dégagent de la personne de Jim d'une part, la bassesse et la vilenie de son acte d'autre part. Je veux ici parler de l'extrait dans lequel Marlow rencontre Jim pour la première fois, lorsqu'il s'indigne: « He had no business to look so sound » (29) ou encore, « He was *extravagantly* gorgeous » (26 je souligne). Comme nous l'avons vu précédemment, Marlow en veut à Jim de ne pas être psychologiquement à la hauteur de son physique de héros romantique. Pour Marlow, son allure générale très avantageuse fait forcément de lui quelqu'un de bien: « this appearance appealing at sight to all my sympathies: this frank aspect, the artless smile, the youthful seriousness. He was of the right sort; he was one of us » (58) ou encore « of *the sort* whose appearance claims the fellowship of these illusions you had thought gone out » (95). Par conséquent, le crime de Jim va en totale contradiction avec cette idée. Ceci est par contre en accord avec les idées romantiques du XIXe siècle puisque Watt souligne: « One of the main residual legacies of the Romantic movement was a disheartened awareness of the discrepancy which the individual imagination is continually discovering between the self as it is and the self as it would like to be. »[1] Brierly est un bon exemple de ce décalage, car, sous ses airs de capitaine vaillant au cœur pur, se dissimule en fait un homme froid, préoccupé avant tout par son image et celle de l'Empire – « care for the symbol of Empire and the belief of the rightness of English imperial rule »[2]. Ainsi, Brierly révèle-t-il à Marlow: « we must preserve professional decency or we become no better than so many tinkers going about loose. We are trusted […] Frankly, I don't care a snap for all the pilgrims that ever came out of Asia … » (50) De son coté Marlow fait un commentaire en soi très révélateur lorsqu'il raconte « I had a glimpse of the real Brierly a few days before he committed his reality and his sham together to the keeping of the sea » (50-51), ce qui confirme le double visage du protagoniste. Lui aussi est un Janus en puissance, à l'image de Jim. D'ailleurs, comme le précise Carlos Nugent: « While the realist novelists of the nineteenth century had assumed that their characters' inner lives were consistent with their external appearances, Conrad believed that people had a second "side" that was separate from and even contradictory to its objective counterpart »,[3] ce qui tend à prouver que nos protagonistes sont, avant tout, à l'image des contemporains de Conrad. Il

1 Watt, *Nineteenth-Century*, 324.
2 Dryden, *Imperial Romance*, 148.
3 Carlos Alonso Nugent, *Modernism's Novel Subject: Interrogating the Inner Life in Conrad, Ford and Joyce* (Middletown: Wesleyan University Press, 2011), 1.

est par ailleurs intéressant de noter que, ironiquement, les deux autres compagnons de Jim, eux, semblent parfaitement répondre aux attentes, ou plutôt, à l'absence d'attente de Marlow et du reste des officiers: « Their persons somehow fitted the tale that was public property, and was going to be the subject of an official inquiry » (29). Il semble que, pour l'auteur, l'héroïsme n'existe qu'en tant que façade, et que, sous le vernis, ne se cachent que des personnes du même acabit que les hommes du Patna.

Il est évident que l'on ne peut aborder le thème de l'apparence sans parler de celui du regard. Plusieurs scènes mettent en place des jeux de regards entre les différents personnages. Il sera plus tard démontré que cet outil sert d'autres objets que celui étudié présentement, mais pour l'heure, voyons en quoi il renforce notre hypothèse première sur l'écart entre l'être et le paraître. Marlow, Stein et le lieutenant français sont tous les trois décrits comme des hommes capables de voir au-delà des apparences. Lorsque Jim voit Marlow pour la première fois, il pense: « the fellow [...] looks at me as though he could see somebody or something past my shoulder. » (23) Ce regard perçant, qui ne s'arrête pas à Jim, mais qui continue et le traverse, permet à Marlow de voir qu'il y a plus que ne le suggère l'histoire que Jim raconte. Il peut ainsi en conclure que: « He looked as genuine as a new sovereign, but there was some infernal alloy in his metal. » (33) Ceci tend à prouver que le double visage de Jim est apparent pour ceux qui savent observer. De même, Stein, dont il est dit que « [h]is eyes seemed to look far beyond the wall at which they stared » (156), est également celui pour qui Jim apparaît le plus nettement et qui le détermine immédiatement comme étant un romantique (162). Il peut aussi discerner la honte de Jim: « as though he had gone about all this time carrying it on his shoulders. » (149) Enfin, le lieutenant français, qui, avec Stein, contribue le mieux à nous donner une vision éclairée de Jim, est décrit comme suit par Marlow: « The sharp glance, coming from that massive body, gave a notion of extreme efficiency, like a razor-edge in a battle-axe. » (110) Le lieutenant semble ici doté du pouvoir de « décaper » du regard les couches de vernis pour atteindre la vérité. Paradoxalement, Jim, qui cherche à tout prix à se faire oublier du reste du monde, se lie d'amitié exclusivement avec ceux qui l'appréhendent pour ce qu'il est – mis à part le français. Par contre, Jim tente de disparaître aux yeux du restant de l'humanité, incapable de se réconcilier avec l'image que les autres ont de lui. Ainsi, par le truchement de Marlow, Jim déclare par deux fois: « The damned thing won't make me invisible » (116) et « The damned thing – as he expressed it – had not managed to make him invisible » (128) et se plaint de ne pouvoir jouir d'un semblant d'intimité (128). Ce désir d'invisibilité est d'autant plus justifié si l'on en croit l'adage: « les yeux sont le miroir de l'âme ». Jim refuse qu'on le regarde, car il ne peut supporter d'être vu pour ce qu'il est vraiment. Se retrouver face à un miroir est également l'une des étapes importantes d'un parcours heuristique. Joseph Campbell en fait la démonstration dans l'exemple suivant:

> Inanna and Ereshkigal, the two sisters, light and dark respectively, together

> represent, according to the antique manner of symbolization, the one goddess in two aspects; and their confrontation epitomizes the whole sense of the difficult road of trials. The hero, whether god or goddess, man or woman, the figure in a myth or the dreamer of a dream, discovers and assimilates his opposite (his own unsuspected self) either by swallowing it or by being swallowed. One by one the resistances are broken. He must put aside his pride, his virtue, beauty, and life, and bow or submit to the absolutely intolerable. Then he finds that he and his opposite are not of differing species, but one flesh.[1]

Pour le héros en quête de son identité, l'étape du miroir représente l'épreuve finale. Elle est en soi la plus dangereuse, puisqu'elle met le héros face à ce qu'il est vraiment. Ce passage à caractère rituel est particulièrement bien expliqué dans *Never Ending Story* de Michael Ende. Dans ce roman, le jeune Atreyu passe par des épreuves toutes plus éprouvantes les unes que les autres afin de consulter un oracle gardé par une porte-miroir, qui constitue l'ultime étape de sa quête mais qui, comme on l'apprend, a détruit des milliers d'hommes. Dans *Lord Jim*, notre héros affronte tous les obstacles de Patusan – les trois jours de torture qu'il subit, le franchissement des murs, les batailles – mais il échoue lors de l'épreuve finale, c'est-à-dire l'affrontement avec Brown. Jim, qui se reconnaît dans ce dernier, ne peut se résoudre à le tuer et signe ainsi son propre arrêt de mort.

Il faudra donc pour notre héros attendre d'être à Patusan, pour pouvoir, l'espace de trois ans, faire fusionner son physique avantageux – un corps musclé (1), une beauté extravagante (26) – avec une âme de héros de roman. On peut d'ailleurs très nettement voir se dessiner plusieurs catégories de personnages dans le roman, allant de la congruence totale entre être et paraître à une opposition tout aussi complète. Ainsi, Frederic Jameson explique comment, en s'appuyant sur le diagramme de Greimas, on peut dresser des portraits diamétralement opposés entre les Européens, les pèlerins, Brown (et les autres boucaniers) et Jim, en terme de valeur (morale) et de non-valeur, ainsi qu'en terme d'activité ou de non-activité.[2] D'un côté, nous avons donc ceux qui possèdent les valeurs morales mais sont passifs, les pèlerins, et ceux qui n'ont aucune valeur morale mais sont actifs, les boucaniers. De même, les officiers du *Patna* sont classés dans la catégorie de non-valeur et de non-activité alors que Jim rejoint le camp idéal qui allie valeur morale et action, lorsque ce dernier devient le héros idéalisé qu'il a toujours voulu être, Tuan Jim de Patusan[3]. Être et paraître se rejoignent donc à Patusan pendant les trois années hégémoniques de Jim. Il illustre ainsi la citation de Rosset: « le 'je' tire toute sa substance du 'tu' qui la lui alloue. »[4] Jim ne peut exister seul, sa quête identitaire l'amène à une recherche de la reconnaissance sociale, qu'il ne trouve qu'à Patusan. C'est sa raison de vouloir rester là-bas – il dit préférer mourir que de quitter Patusan (187). En fait, c'est plutôt que, s'il part, il signe son arrêt de mort – tout au moins la mort de son Moi social. Cependant,

1 Joseph Campbell, *The Hero With the Thousand Faces* (Princeton: Princeton University Press, 1968), 86.
2 Jameson, *Political Unconscious*, 235.
3 Annexe 1.
4 Rosset, *Loin de moi*, 50-51.

Jim ne peut se contenter de l'amour des Bugis, et c'est bien la reconnaissance et le pardon des Européens qu'il va tenter sans relâche de retrouver.

I.2.c) « He is one of us »: une recherche de reconnaissance des pairs

Avant d'aller plus loin dans l'étude de cette partie, il nous faut d'abord nous assurer d'en comprendre l'enjeu majeur, c'est-à-dire montrer que Jim cherche, certes, à retrouver la reconnaissance de ses semblables, *mais aussi*, et c'est en cela que réside l'enjeu, voir comment ses « pairs » se retrouvent dans Jim. Parce que, comme le souligne Marlow: « [There is] nothing more awful than to watch a man who has been found out, not in a crime but in a more than criminal weakness. », affirmation suivie par « becoming criminals […] from weakness unknown », « deadly snake » et « weakness that may lie hidden […] not one of us is safe. » (31) Bien entendu, l'expression « deadly snake » fait référence au diable ayant pris la forme d'un serpent pour piéger Adam et Ève. Il y a donc ici une claire allusion au péché originel: la faiblesse est un péché mortel, la faute ultime. Or, nous savons que Jim est un être faible et poltron de nature. Mais le fait qu' « aucun de nous ne soit en sécurité » met l'accent sur la faiblesse de la race humaine en général. Pour Jim la sentence peut paraître sévère, puisque sa licence de marin lui est retirée, mais il s'agit peut-être ici pour ces juges d'une purge cathartique destinée à expier leur propre couardise. Marlow semble confirmer cette hypothèse lorsqu'il déclare: « Whether they knew it or not, the interest that drew them here was purely psychological – the expectation of some essential disclosure as to the strength, the power, the horror, of human emotions. » (41) L'intérêt que les marins portent à cette affaire est révélateur. Ils sont tous en quête d'une vérité absolue qui fait partie intégrante de l'œuvre. L'affaire du Patna les touche, car tous savent, même si personne ne l'admet, qu'ils auraient sûrement eux aussi abandonné le navire s'ils s'étaient retrouvés à la place de Jim et ses compagnons. Le jugement tourne donc bel et bien à la catharsis. C'est René Girard qui exprime le mieux cette idée dans son livre sur le bouc émissaire. Bien que Jim n'ait pas d'infirmités physiques qui le marquent comme victime, son crime le désigne comme tel. En cela, il rejoint le cas de figure du condamné que donne Girard:

> Il a réellement commis l'acte qui déchaîne contre lui les violences d'une foule […] La violence collective cesse d'être arbitraire au sens le plus évident du terme. Elle sanctionne réellement l'acte qu'elle prétend sanctionner. On pourrait s'imaginer dans ces conditions qu'il n'y a pas de distorsions persécutrices et que la présence de stéréotypes de la persécution n'a plus la signification que je lui attache. En réalité les distorsions persécutrices sont là et elles ne sont pas incompatibles avec la vérité littérale de l'accusation. La représentation des persécuteurs reste irrationnelle. Elle invertit le rapport entre la situation globale de la société et la transgression individuelle. S'il existe entre les deux niveaux un lien de cause ou de motivation, il ne peut procéder que du collectif à l'individuel. La mentalité persécutrice se meut en sens contraire. Au lieu de voir dans le

> microcosme individuel un reflet ou un imitation du niveau global, elle cherche dans l'individu l'origine et la cause de tout ce qui la blesse.[1]

Jim devient la cristallisation de tout ce que les marins redoutent de trouver en eux; ils se liguent ainsi unanimement contre lui pour le faire disparaître: « Tous les membres de la communauté peuvent et doivent jeter des pierres sur la victime. »[2] Même si dans notre cas la lapidation est à prendre au sens figuré, l'esprit du bouc émissaire est bien là. Ceci prouve que c'est bien parce qu'ils se reconnaissent en Jim que les officiers de la marine sont si durs avec lui, à commencer par Brierly. Pour lui, Jim à commis la faute ultime en jetant l'opprobre sur le corps de la marine. Comme le note Ian Watt, si Jim est si troublé ce n'est pas tant par le fait qu'il a trahi le code d'honneur des marins que par le fait qu'il s'est trahi lui-même et n'a pas su aller au bout de ses aspirations héroïques. De même, autour de lui, ce qu'il craint par dessus tout ce n'est pas qu'on l'accuse d'être un traître, mais qu'on ne le perçoive que comme un déserteur. Marlow, qui voit la culpabilité comme quelque chose de plus grave que la honte, ne comprend pas la réaction de Jim, mais Brierly, pour qui la honte est le « huitième péché capital », finit par se suicider.[3]

De son côté Marlow se propose de plaider la cause de Jim, car il comprend parfaitement que le condamner reviendrait à condamner le genre humain. Il voit en lui le représentant de la race humaine, de nos propres faiblesses comme le montre clairement la phrase: « he was one of us. He stood there for all the parentage of the kind, for men and women » (31). Le lieutenant français reprend également cette idée lorsqu'il confie à Marlow: « One talks, one talks; this is all very fine; but at the end of the reckoning one is no cleverer than the next man – and no more brave. » (109) Ainsi, le Français pointe du doigt ce simulacre de procès en mettant en avant le fait que personne ne vaut mieux que son prochain. Il reprend en cela la morale de *La Besace* de Jean de la Fontaine, « On se voit d'un autre œil qu'on ne voit son prochain », à laquelle fait écho son exclamation à la page suivante: « But habit – habit – necessity – do you see? – the eye of others – voilà! » (110) Il finit d'ailleurs par conclure: « Man is born a coward. » (110) Comme Jim est l'un des nôtres, il est lui aussi un couard; il n'est que le représentant de notre société, que l'on condamne pour ne pas admettre qu'il nous ressemble. Cette idée, Watt la reprend lorsqu'il cite les propos d'Albert Guérard: « nearly everyone has jumped off some *Patna* and most of us have been compelled to live on … reconciling what we are with what we would like to be. »[4] Marlow tente désespérément de trouver des excuses à Jim, pour ne pas faire face à l'odieuse vérité de son crime. Ainsi, même s'il lui arrive, par moment, de voir Jim pour ce qu'il est vraiment – « I raised my eyes when he spoke, and I saw him as though I had never seen him before » (106) – Marlow se garde bien d'ouvrir les yeux trop longtemps: « before we fall back into our agreable somnolence » (106). Car voir Jim, c'est voir le

1 René Girard, *Le Bouc Émissaire* (Paris: Grasset & Fasquelle, Le livre de poche « essais », 1982, 1986), 32.
2 *Ibid.*, 259.
3 Watt, *Nineteenth-Century*, 343.
4 *Ibid.*, 310.

monde pour ce qu'il est réellement; c'est passer outre le vernis et dévoiler une vérité généralement peu reluisante, que l'on cherche volontairement à occulter en retournant à notre torpeur initiale. De même, lorsque Marlow décrit Jim – « I had before me these blue, boyish eyes looking straight into mine, this young face, these capable shoulders, the open bronzed forehead with a white line under the roots of clustering fair hair, this appearance appealing at sight to all my sympathies: this frank aspect, the artless smile, the youthful seriousness. He was of the right sort; he was one of us » (57-58) – nous sommes forcés d'en conclure que la vision de Marlow, bien que se voulant la plus objective possible, est ici clairement biaisée. En effet, ce dernier dresse un portrait extrêmement flatteur de Jim et conclut en disant « he was one of us »; or, il y a fort à parier que tous les marins ne sont pas dotés d'une apparence aussi agréable. Nous pouvons donc en conclure que Conrad cache derrière ce « one of us » un sens autre que celui, évident, de « il fait lui aussi partie du corps de la marine». Il semblerait davantage qu'il s'agisse ici d'une condamnation de la part de l'auteur. En effet, nous pouvons voir dans le thème du beau jeune homme dissimulant une âme faillible, une certaine similitude avec le roman phare d'Oscar Wilde *The Picture of Dorian Gray*. Dans cet ouvrage, Dorian Gray, jeune homme au physique extrêmement avantageux, se laisse peu à peu submerger par le mal tout en gardant son visage d'ange parfaitement intact. Dans les deux cas, la métaphore dénonce clairement une société hypocrite, moralisatrice et puritaine en apparence, mais rongée par le vice et la cupidité sous le couvert de la nuit. Ce n'est d'ailleurs pas par hasard que l'époque victorienne fut surnommée « the gilded age » justement en rapport avec cette idée de vernis doré cachant ce que l'homme recèle de plus vil en lui.

Avant de conclure cette partie, revenons une dernière fois sur cette expression aussi simple qu'ambiguë: « he was one of us » (169). Si Jim est à de nombreuses reprises caractérisé par son appartenance à notre groupe, l'ambiguïté réside dans le fait que Marlow ne développe jamais cette affirmation. Il est l'un des nôtres, soit, mais qui est ce nous? Parle-t-il des Européens? Des Britanniques? De la race humaine en général? Bien évidemment, suivant ce que le lecteur décide de comprendre dans ce « nous », l'interprétation sera différente. S'il fait référence à Jim comme faisant partie des Occidentaux, Marlow s'inscrit dans une vision binaire du «nous » et « eux » qui va de pair avec la pensée victorienne de l'époque.[1] Par contre, s'il parle du fait que Jim est un être humain comme nous, sa vision devient holiste. Jim est le représentant d'une humanité défaillante et à la dérive. Le fait que Jim soit perçu comme notre reflet est également bien rendu dans la remarque de Marlow: « His unconscious face reflected the passing expression of scorn, of despair, of resolution, – reflected them in turn, as a magic mirror would reflect the gliding passage of unearthly shapes. » (115) Jim est ainsi souvent comparé à un miroir qui reflète la vérité et qui nous reflète. Il ne fait pas que nous ressembler, comme le suppose le « he is one of us », mais il est notre double, une projection en miroir de nous-mêmes. Nous allons donc maintenant voir comment cette image du

1 White, *Adventure Tradition*, 65.

miroir pousse le thème de la dualité à son paroxysme dans le roman.

I.3) L'image du miroir

Selon Pierre Jourde: « Si un homme est tous les hommes, si chacun d'eux contient toute la forme de l'humaine condition, c'est la multitude des individus présents qu'il faut voir dans le miroir. »[1] Dans *Lord Jim*, c'est notre héros qui en premier lieu fait office de miroir, renvoyant aux hommes l'image de ce qu'ils cherchent à tout prix à dissimuler.

I.3.a) Jim, à la fois reflet du narrateur et figure universelle

Jim apparaît souvent comme un personnage torturé par la présence de multiples personnalités qui se livrent une bataille intérieure sans merci. C'est le narrateur omniscient qui, le premier, témoigne de ce combat interne lors du procès: « For days, for many days, he had spoken to no one, but had held silent, incoherent, and endless converse with himself, like a prisoner alone in his cell or like a wayfarer lost in a wilderness. » (23) Marlow aussi remarque ce trait particulier quand Jim et lui discutent à l'hôtel: « He was not speaking to me, he was only speaking before me, in a dispute with an invisible personality, an antagonistic and inseparable partner of his existence – another possessor of his soul. » (69) D'évidence, au tout début du roman, le personnage de Jim abrite au moins un double antagoniste. Cependant, comme nous nous apprêtons à le voir, Jim ne se cantonne pas à une seule figure du double. En effet, cette dernière évolue, se fragmente à son tour pour devenir une figure plurielle, une représentation multiple du protagoniste. Cependant, les diverses personnalités de Jim ne sont pas toutes le fruit de son imagination, mais prennent forme au travers de plusieurs autres personnages du texte, ce qui confère au double son caractère dual. En effet, selon Rosset: « [le double] serait à la fois lui-même et un autre »[2], démontrant ainsi que le double vit indépendamment de son autre moi. C'est ainsi que, lorsque Marlow relate l'histoire de Big Brierly (42), on peut entrevoir dans ce dernier l'une des nombreuses facettes de notre héros. Brierly, nous l'avons vu, incarne l'archétype du héros des mers auquel Jim aspire à ressembler – « He had never in his life made a mistake, never had an accident, never a mishap, never a check in his steady rise and he seemed to be one of these lucky fellows who knew nothing of indecision, much less of self-mistrust. » (42) Cette image chevaleresque s'étend encore sur quelques paragraphes, mais se termine brutalement avec la phrase: « He committed suicide very soon after. »

1 Jourde, Tortonèse, *Visages du double*, 127.
2 Rosset, *Réel et son double*, 42.

(43) Le suicide de Brierly juste après sa rencontre avec Jim, nous incite à opérer un rapprochement entre ces deux protagonistes, que tout oppose à première vue. En effet, il est hautement probable que Brierly ait vu son propre reflet en Jim et qu'il n'ait pas supporté la faillibilité de la nature humaine, et donc de la sienne. Cette hypothèse est d'ailleurs confirmée par Marlow: « but now I strongly suspect it was strictly in character: at bottom poor Brierly must have been thinking of himself » (49), qui ajoute plus loin: « Such an affair destroys one's confidence » (50). Cette dernière remarque fait, quant à elle, écho à celle de Jones: « Maybe his confidence in himself was just shook a bit at the last. » (45) Jim a le don de bouleverser la vie de ceux qui croisent son chemin. C'est d'ailleurs ce que suggère Najder dans la comparaison suivante: « One may say that Jim is like a cane stuck into an anthill – the author is interested in the cane, but he devotes more space to his description of the reaction of the disturbed ants. »[1]

Marlow est, lui aussi, fortement influencé par sa rencontre avec Jim. Il est évident qu'il voit en ce dernier le reflet de ce qu'il fut dans sa jeunesse et ne peut donc pas sciemment le condamner pour des erreurs qu'il aurait pu lui-même commettre en d'autres temps. Ainsi, nous le verrons, ce n'est pas tant Jim qu'il cherche à sauver lorsqu'il tente de trouver un « explication clémente » (37 ma traduction) à la conduite du jeune homme, que lui-même. Cette reconnaissance du Moi intime en la personne de Jim était particulièrement évidente dans la genèse de l'ouvrage. En effet, Watt nous explique que dans le manuscrit original de *Lord Jim*, figurait un passage absent de la version finale, mais dont la teneur ne prêtait place à aucune sorte d'ambiguïté. Dans cet extrait, Marlow, regardant les personnes au tribunal, se dit *in petto*:

> I don't know what was the matter with me that morning but ... they all seemed to me strange, foreign, as if belonging to some order of beings I had no connection with. It was only when my eyes turned towards Jim that I had a sense of not being alone of my kind, as if we too had wandered in there from some distant regions, from a different world. I turned to him for fellowship. He alone seemed to look natural.[2]

Cette réflexion fait écho à une autre déclaration de Marlow: « I was bound to him in the name of that doubt which is the inseperable part of our knowledge. » (167) Ceci montre le côté paradoxal de leur relation: Marlow se reconnaît dans son jeune ami, mais ne parvient jamais à le comprendre, et c'est ce décalage qui incite Marlow à narrer l'histoire de Jim, dans l'espoir d'appréhender qui il était vraiment. Il apparaît donc comme l'une des facettes de Jim, celle qui cherche à découvrir son Moi intime. Mais il est clair que l'intérêt profond de Marlow pour le jeune homme obéit également à des motifs d'ordre personnel: par une tentative désespérée, il cherche à rétablir l'honneur de Jim pour soulager sa propre conscience. Le lien qui enchaîne Jim et Marlow l'un à l'autre repose donc sur une entraide motivée par la recherche d'un profit personnel: « [he had] reached the secret sensibility of

1 Najder, *Conrad in Perspective*, 82.
2 Watt, *Nineteenth-Century*, 316.

my egoism » (152). Car, de même que Marlow cherche la rédemption au travers de Jim, Jim cherche une main tendue pour se relever – « He wanted an ally, a helper, an accomplice » (69). Watt confirme d'ailleurs cette théorie en déclarant: « [Marlow and Jim's relationship] is based not on individual likeness but on complementary needs; isolation, separateness, and conflict are the essential bases of its development, its intensity, and its meaning. »[1]

Par ailleurs, comme le souligne Las Vergnas: « Il ne suffirait pas de voir en [Marlow] le favori de Conrad, car il est Conrad »[2], ce qui nous permet, par extension, de dresser un certain parallèle entre Jim et son créateur. Jim résulte, entre autre, du mélange de plusieurs personnes que Conrad a rencontrées ou dont il a entendu parler et de Conrad lui-même, mais nous n'étudierons ici que les apports de l'auteur à son héros. Plusieurs similitudes apparaissent tout d'abord dans leur vie respective, à savoir: tous deux sont blessés par la chute d'un espar (7), ce qui les oblige à rester plusieurs jours allongés, puis finalement à quitter le navire et séjourner à terre (8).[3] D'un point de vue idéologique également, on retrouve des points communs entre les deux: « Still, the element of an identification – including youthful romantic dreams of heroic adventure – would help to explain why Conrad consistently linked *Lord Jim* to his two autobiographical stories of the period, 'Youth' and *Heart of Darkness.* »[4] Ces rêves de romantisme, et la nostalgie que provoque la disparition de cette ère, rapprochent une fois de plus l'auteur de son héros. De même que Jim se rend compte qu'il ne pourra jamais accomplir ses fantasmes chevaleresques tant qu'il vivra parmi les Occidentaux, Conrad sait que l'esprit romantique est perdu: « Conrad's critic of empire is never strictly anti-imperialist. Instead, in terms that can be construed as both conservative and nihilistic, he mourns the loss of the true faith in modern times, the closing down of frontiers, the narrowing of the possibilities for adventure, the commercialization of the world and of art, the death of chivalry and honor. »[5]

Au vu de ce que nous venons de démontrer, il apparaît en définitive évident que les visages que prend Jim sont tous très différents. La raison de cette diversité réside dans la volonté de l'auteur de donner à Jim une dimension universelle; il fait de son héros le reflet de toute une société. Il est intéressant de noter ici que le reflet des Occidentaux que nous renvoie Jim, est transmis par la bouche d'étrangers. Prenons l'exemple de Stein qui, bien que d'origine allemande, et de ce fait européenne, commet un grand nombre d'erreurs grammaticales en anglais, ce qui le désigne clairement comme étant différent. En outre, il est clair que sa vie à Patusan et son refus apparent de rentrer au pays annoncent qu'il s'est « indigénisé » – nous reviendrons sur ce terme un peu plus loin – ce qui permet d'intégrer Stein aux « étrangers » du roman. Ainsi, quand il affirme – « but man he

1 Watt, *Nineteenth-Century*, 337.
2 Las Vergnas, *Joseph Conrad*, 135.
3 Watt, *Nineteenth-Century*, 267-268.
4 *Ibid*., 268.
5 Brantlinger, *Rule of Darkness*, 274.

will never on his heap of mud keep still. He want to be so, and again he want to be so. . . . 'He moved his hand up, then down. . . . ' He wants to be a saint, and he wants to be a devil – and every time he shuts his eyes he sees himself as a very fine fellow – so fine as he can never be. . . . In a dream. . . . » (160) – il pointe du doigt deux caractères présents dans la nature humaine, mais plus particulièrement chez les Occidentaux: d'une part, il fait référence à leur tendance à se penser meilleurs qu'ils ne le sont en réalité, d'autre part il fait mention de leur côté bi-facial, à savoir l'homme renferme en lui le meilleur comme le pire. Ces deux aspects de l'humanité sont très clairement incarnés par Jim, ce qui une fois de plus permet d'affirmer qu'il est le reflet de l'Homme en général. De même, lorsque Marlow retrouve Jewel chez Stein après la mort de Jim, celle-ci, furieuse, s'exclame: « he has left me […] you always leave us – for your own ends » (264), puis un peu plus loin: « he was made blind and deaf and without pity, as you all are. » (265) Dans les deux cas, on peut voir que Jim est conforme à l'image que les Orientaux ont des Européens: une propension à susciter de faux espoirs. On peut d'ailleurs souligner au passage l'ironie qui fait que Jim agit enfin comme on l'attend de lui, réunissant Moi social et Moi intime, mais pas du tout de la manière escomptée. Il y aurait encore de nombreux cas de figure du double chez Jim à citer, comme le mécanicien fou à l'hôpital, ou Dain Waris, voire Jewel, mais, faute de place, nous nous bornerons à mettre en lumière la relation unissant Jim à son double incontesté, Gentleman Brown.

I.3.b) Le Cas Spécifique de Gentleman Brown

Gentleman Brown, qui est, sans conteste, le « méchant » de l'histoire et le pire ennemi que Jim aura à affronter, n'apparaît, étrangement, qu'à la fin du roman. Cependant, l'annonce de son arrivée peut être pressentie dès le début du texte pour qui sait lire entre les lignes. Ainsi, lorsque Jim, qui avait été blessé lors d'une tempête, se rend sur les docks pour trouver un employeur potentiel, ce dernier se prend à réfléchir sur la nature des marins qui l'entourent. Il finit par s'identifier à deux catégories distinctes, bien que toutes deux le représentent d'une certaine façon:

> Some, very few and seen there but seldom, led mysterious lives, had preserved an undefaced energy with the temper of buccaneers and the eyes of dreamers. They appeared to be living in a maze of plans, hopes, dangers, enterprises, ahead of civilisation,in the dark places of the sea, and their death was the only event in their fantastic existence that seemed to have a reasonable certitude of achievement. The majority were men, like himself, thrown there by accident, had remained as officers of their country ship. (8)

Ce qu'il faut comprendre ici c'est que, pour l'instant, Jim ne peut atteindre la trempe exceptionnelle d'hommes de la mer, car il n'est pas encore « complet ». Il est le rêveur à qui il manque une « âme

de boucanier ». Ce n'est qu'à la fin, lorsque Jim fait la connaissance de Brown, « un boucanier moderne »[1] (268), qu'il peut lui même devenir un héros capable de regarder la mort en face. L'ironie du destin fait donc que l'acte qui lui ôte la vie est celui qui lui permet de devenir ce qu'il a toujours rêvé d'être. Cette idée d'achèvement se retrouve aussi dans un commentaire de Marlow: « Till I discovered the fellow (Brown) my information was incomplete » (261), qui laisse entendre que, pour dresser le portrait de Jim, il nous faut faire la connaissance de Brown. Pierre Jourde étaye cette théorie lorsqu'il explique: « Cette image figée, à la fois formatrice et aliénante, est grosse encore de correspondances qui unissent le 'je' à la statue où l'homme se projette comme aux fantômes qui le dominent, à l'automate enfin où dans un rapport ambigu tend à s'achever le monde de sa fabrication. Ainsi le double spéculaire est en lien direct avec le stade du miroir, il instaure également une relation formatrice et aliénante entre le sujet et sa réalité. »[2] Jim ne peut donc pas vivre sans Brown. C'est cette aliénation du Moi qui n'est plus Moi qui permet à Jim de comprendre enfin ce qu'il est vraiment. Paradoxalement, que Brown ne soit pas en mesure de nous expliquer clairement qui est Jim – « I couldn't make him out» (293) – met l'accent sur l'impossibilité d'appréhender globalement ce personnage.

Intéressons-nous à présent à tout ce qui, dans le roman, fait de Brown le double indiscutable de Jim. De manière évidente, leurs noms sont faits pour dresser un parallèle immédiat: « 'What's his name? Jim! Jim! That's not enough for a man's name.' » (280); de même, Brown n'est connu que par son nom de famille. Ceci prouve que Jim et Brown ne sont que deux facettes d'un même personnage; Jim n'ayant que le prénom et Brown que le nom, les deux forment une identité complète. Brown s'autoproclame également « the Scourge of God » (282), alors que Jim possède des allures de héros au cœur pur: « Brown saw […] a man in European clothes, in a helmet, all white. » (288) Brown est l'ange déchu et Jim, l'ange gardien.

Leur apparence physique les maintient également dans cette opposition: les « pattes d'oie au coin des yeux jaunes » (261 ma traduction) de Brown sont comparés aux « yeux bleus d'enfant » (57 ma traduction) de Jim; de même, « le visage basané et ravagé » (262 ma traduction) du premier s'oppose au « visage lisse, rose et bronzé » du second (260 ma traduction). Brown est également décrit comme suit: « in a checked flannel shirt with sleeves cut off at the elbows, grey bearded, with a sunken, sun-blackened face – he cursed in his heart the other's youth and assurance, his clear eyes and his untroubled bearing. » (289) Cette description met en avant le caractère complémentaire qui unit les deux hommes, l'un est le yin, l'autre le yang; l'un est Dr Jekyll, l'autre M. Hyde. Dans leurs différents accomplissements, ils ont tous deux choisi le même métier, l'un engagé sur la voie de l'honnêteté, l'autre sur celle du pillage et de la violence. Ainsi, Jim est devenu marin pendant que

1 Traduction trouvée sur http://fr.wikisource.org/wiki/Lord_Jim/Chapitre_XXXVIII , consulté le 15/03/2012.
2 Jourde, Tortonèse, *Visages du double*, 38.

Brown se faisait connaître comme « maître bandit » (267)[1]. Marlow nous apprend à son sujet: « the stories which were told about him from Cape York to Eden Bay was more than enough to hang a man if told in the right place. » (267) Lui aussi fait donc partie de la légende, mais en tant qu'être maléfique. Cette même idée se retrouve deux pages plus tard lorsque Marlow déclare: « he sails into Jim's history, a blind accomplice of the Dark Powers. » (269) Ici, nous voyons clairement que Brown tient le rôle du *doppelgänger* dans le roman. Il est le jumeau maléfique de Jim, son côté sombre. Il matérialise en un sens ce « pouvoir obscur » que Jim et Marlow avaient déjà pressenti lors du saut de Jim et qui serait à l'origine de l'enchaînement tragique des évènements pour ce dernier (186, 311). Cet envoyé du mal rêve de voir Patusan « jonché de cadavre et enveloppé de flammes » (282 ma traduction), alors que Jim, lui, a travaillé trois ans sans relâche pour y amener la paix et la sécurité. De même, la suite du récit de Brown nous permet d'entrevoir son réel dessein: « Now in consequence of these overtures from Kassim he began to think of stealing the whole country. » (279) Le mot à retenir ici est celui de « stealing ». En effet, à l'inverse de Jim, qui est devenu quasiment le gouverneur du pays grâce à son courage et son amour du peuple, Brown cherche à prendre le pouvoir par la force et la destruction. De plus, ses méfaits lui interdisent, tout comme Jim, de retourner au pays et ceux qui lui sont fidèles ne sont pas Anglais non plus: « Yankee », « Scandinavian », « mulatto », « Chinaman » (270).

Le seul trait de personnalité qu'ils semblent partager est un sens aigu de l'instinct de survie. Ainsi, de même que Jim a sauté dans le canot de sauvetage pour échapper au naufrage du *Patna*, on apprend que Brown est prêt à abandonner ses hommes pour sauver sa propre vie: « Had his boat been afloat at the time, he believed he would have tried to steal away » (285). Ce qui l'empêche d'agir au dernier instant, ce n'est pas un regain de courage, mais la ferme certitude qu'il ne parviendra pas à s'enfuir sans être repéré par son équipage. C'est, entre autre, parce qu'il comprend bien cette peur de mourir que Jim ne peut se résoudre à tuer Brown et qu'il ne le juge pas non plus: « 'Men act badly sometimes without being much worse than others' he said after some hesitation. » (300) Jim tente de justifier l'action de Brown et de ne pas juger son âme en fonction de ses actions, car il sait que, dans le cas contraire, il se condamnerait lui-même.

Voyons à présent où se déroule la rencontre entre les deux protagonistes. Ce passage est particulièrement visuel: « They faced each other across the creek, and with steady eyes tried to understand each other before they opened their lips. » (289) Il est repris une page plus loin par – « two men, separated only by the muddy bed of a creek, but standing on the opposite poles of that conception of life which includes all mankind » (290) – et nous permet une fois de plus de recourir à l'image du miroir. En effet, ils agissent de manière parfaitement mimétique, se jaugeant et adoptant la même attitude l'un vis-à-vis de l'autre. D'après Pierre Jourde, cet affrontement est indispensable pour qui veut atteindre l'état ultime de la complétude: « Il faut subir l'épreuve du

1 Traduction wikisource, consulté le 15/03/2012.

néant, passer à travers le miroir de soi-en-négatif pour parvenir, de l'autre coté, à une véritable maîtrise. »[1] Ainsi peut-on penser que Brown est moins le reflet de Jim que le vrai Jim. En effet, il se tient à l'endroit même où se tenait Jim avant son saut pour Patusan, avant de devenir Lord Jim. On peut donc concevoir Brown comme le Jim qui n'aurait jamais sauté, qui n'aurait jamais pu racheter sa faute et aurait continué à s'avilir. Pour reprendre l'analogie avec *The Picture of Dorian Gray*, Brown serait le portrait magique stigmatisé petit à petit par les marques du vice, laissant l'original, Jim, intact. Cette idée est confirmée par Brown lui-même lorsqu'il avoue à Marlow comment il avait provoqué Jim – « But I am not a coward […] I knew what to say […] by God I am not the sort to jump out of trouble and leave them in a d – d lurch » (291) – et raconte plus loin – « He asked Jim whether he had nothing fishy in his life to remember that he was so damnedly hard upon a man trying to get out of a deadly hole by the first means that came to hand – and so on, and so on. » (295) Il fait également part à Jim de son sentiment que tous deux partagent: « common blood », « common experience », « common guilt », « like a bond of their minds and of their hearts. » (295) La perspicacité de Brown est troublante; il semble savoir exactement où appuyer pour faire souffrir son adversaire, alors qu'il n'a jamais rencontré Jim auparavant et qu'il est, selon toute vraisemblance, ignorant de l'affaire du *Patna*. On peut dès lors en conclure que Brown fait partie intégrante de Jim, ou pour reprendre les mots de Clément Rosset: « ce n'est pas l'autre qui me double, *c'est moi qui suis le double de* l'autre. À lui le réel, à moi l'ombre. 'Je' est 'un autre', la 'vraie vie' est 'absente'. »[2]

De manière plus générale, cependant, c'est dans la totalité de l'œuvre que l'on retrouve l'image du miroir.

I.3.c) L'univers des Occidentaux, Patusan, la maison de Stein: le monde, l'autre lieu, le seuil

En étudiant de près la structure interne du roman, on distingue trois sortes de lieux, chacun chargé d'une atmosphère particulière: il s'agit dans un premier temps du *Patna* et du village natal de Jim, qui représentent le monde occidental, de Patusan, l'autre monde et enfin la maison de Stein, qui, selon moi, joue le rôle d'un miroir-seuil situé entre les deux. Pour commencer, nous pouvons noter plusieurs expressions se faisant mutuellement écho entre le *Patna* et le village natal de Jim permettant de les associer. Par exemple, Jim contemple à un moment donné « la multitude de toits » de son village (3 ma traduction) et décrit plus tard, sur le *Patna* : « The awnings covered the deck with a white *roof* » (11 je souligne). L'image du toit crée ici un rappel permettant d'appréhender le

1 Jourde, Tortonèse, *Visages du double*, 30.
2 Rosset, *Réel et son double*, 91.

navire comme une reproduction de l'Angleterre à petite échelle. Le narrateur semble également partager cette opinion, comme le suggère la comparaison suivante: « as though she had been a crowded planet speeding through the dark spaces of ether behind the swarm of suns, in the appalling and calm solitudes awaiting the breath of future creations. » (15) Ceci repousse encore plus loin les frontières de ce macrocosme, qui devient une miniature du monde.

Le lien entre le navire et le village en tant que représentation du monde occidental étant établi, nous pouvons montrer en quoi Patusan en est l'image miroir. Reprenons le passage dans lequel Jim vit encore dans son village anglais. Le narrateur décrit la scène de la manière suivante: « he looked down […] at the peaceful multitude of roofs *cut in two by the brown tide of the stream* » (3 je souligne). La description du village rappelle celle de Patusan dont il est dit: « there can be seen […] two steep hills very close together, and *separated by what looks like a deep fissure*, the cleavage of some mighty stroke. […] the appearance from the settlement is of one irregularly conical *hill split in two*, and with the *two halves* leaning slightly apart. » (166 je souligne) Image au-delà du miroir, Patusan constitue le lieu où Jim peut devenir celui qu'il rêvait d'être lorsqu'il vivait encore au village. De même, on peut relever une certaine similitude entre l'apparence extérieure du *Patna* et celle de Patusan, puisque l'un est décrit comme étant « rongé par la rouille » et partant en morceaux (9 ma traduction), tandis que l'autre est dépeint par Marlow comme suit: « Red trails are seen like *cataracts of rust streaming* under the dark-green foliage of bushes and creepers clothing the low cliffs. […]. In the offing a chain of islands, *dark, crumbling shapes*, stand out in the everlasting sunlit haze » (183 je souligne). Les noms sont d'ailleurs assez similaires pour être rapprochés puisque « Patusan » est presque l'anagramme de « Patna ». De plus, comme le remarque Najder, tout est sujet à corrélation entre le *Patna* et Patusan: malveillance et brutalité du capitaine du navire qui se retrouvent dans celles de Brown et Cornelius – d'ailleurs l'aspect particulièrement repoussant du capitaine rappelle fortement le côté « abject » de Cornelius – saut de Jim, qui fait écho à celui qu'il doit effectuer pour franchir le mur de la cour du Shérif Ali et se rendre à Patusan, confiance aveugle des Bugis, qui reflète celle des pèlerins à bord du bateau et enfin, cris de désespoir de Jewel lorsqu'elle essaye, en vain, de convaincre Jim de fuir, rappelant ceux d'un des officiers du Patna enjoignant à Jim de sauter dans le canot de sauvetage.[1]

Tournons-nous à présent vers la maison de Stein, qui, comme mentionné précédemment, fait office de passage, de lieu seuil, entre les deux mondes que sont celui des Occidentaux et Patusan. L'arrivée de Marlow chez Stein permet d'évoquer une ambiance qui tranche totalement avec ce que l'on avait pu voir jusqu'à maintenant. En effet, nous passons ici d'un genre plutôt réaliste, à celui de gothique. Lorsque Marlow pénètre dans la maison de Stein la première fois, son regard est tout de suite attiré par la multitude de boîtes contenant des insectes morts et qui recouvrent les murs (152). Sur cet accueil quelque peu lugubre, viennent ensuite se greffer plusieurs adjectifs qui renforcent

1 Najder, *Conrad in Perspective*, 83.

cet effet gothique, tels que: « dimly lit », « silent », « grim » ou « mysteriously » (152-153) et des locutions tout aussi évocatrices comme: « shapeless gloom like a cavern » (153), « catacombs of beetles » (153) ou « vanished in a mysterious way as though he had been a ghost only momentarily embodied » (152). Quelques pages plus loin, on remarque également une nette opposition entre lumière et obscurité: « the light », « the shadows », « crepuscular horizon », « at dawn », « at night », « crepuscular light », « overshadowed », « abyss full of flames » (161). L'endroit est représenté comme un lieu seuil, à la frontière entre la vie et la mort, et la mention du crépuscule, qui symbolise le passage du jour à la nuit, renforce cette idée de limite entre deux mondes. Cette image du passage fatidique est d'ailleurs très nettement marquée par la récurrence de celle du Styx. Cette allusion au fleuve des Enfers apparaît pour la première fois dans la bouche de Marlow: « It was the moment of high water, a moment of immobility that accentuated *the utter isolation of this lost corner of the earth*. The houses crowding along the wide shining *sweep without ripple or glitter,* stepping into the water in a line of *jostling, vague, grey, silvery forms* mingled with *black masses of shadow*, were like a *spectral herd of shapeless creatures* pressing forward to drink in *a spectral and lifeless stream*. » (186 mes italiques) Cette description évoque sans conteste les Enfers de la mythologie grecque, de par la présence de spectres, et la rivière semble tout avoir du Styx. Même le ruisseau devant la maison de Jim est décrit comme étant « aussi noir que le Styx » (236 ma traduction). Par ailleurs, l'homme qui conduit Jim jusqu'à Patusan peut également être assimilé à Charon, le nocher infernal. Ceci transparaît clairement dans l'allusion faite par ce dernier à Marlow laissant entendre que Jim sera sûrement tué: « the genteman was already 'in the similitude of a corpse.' […] he assumed a startling ferocious demeanour, and imitated to perfection the act of stabbing from behind. » (181) Enfin, avant d'embarquer nous aussi pour Patusan, notons que le passage consacré à Stein s'étend des chapitres 20 à 23, situés exactement à la moitié du récit. On peut donc voir que même au niveau de la structure du roman, la symétrie opérée permet de valider notre théorie. Clément Rosset le confirme également quand il déclare: « La symétrie est elle-même à l'image du miroir: elle donne non pas la chose mais son autre, son inverse, son contraire, sa projection selon tel axe ou tel plan. »[1]

L'arrivée de Marlow à Patusan marque la rupture avec l'ancien monde par la présence de la plage. Ainsi, sa descente à terre est décrite de la manière suivante:

> We landed on a bit of white beach. […] A chain of islands sat broken and massive facing the wide estuary, *displayed in a sheet of pale glassy water reflecting faithfully the contour of the shore*. […] A ragged, sooty bunch of flimsy mat hovels was *perched over its own inverted image* upon a crooked multitude of high piles the colour of ebony. A tiny black canoe put off from amongst them […] seemed to slide painfully *on a mirror*. (251-252 mes italiques)

1 Rosset, *Réel et son double*, 94.

Tout d'abord, nous pouvons remarquer que même les éléments naturels de Patusan « reflètent fidèlement » ce qui les entoure grâce aux différents ersatz de miroir présents dans la scène. L'auteur nous invite donc dès le début à prêter une attention toute particulière à cette image de réflexion. Jacques Darras semble appuyer cette idée et va même un peu plus loin puisqu'il explique: « The beach is a frontier which is subjected to the combined pressure of the primeval forest and the open sea. Because of the double danger of being overrun by the creeping vegetation or of being carried out to sea by the tides, it maintains the precarious balance with difficulty – like *Lord Jim* does. »[1]

A l'instar du miroir, Patusan projette une image du monde, fidèle mais inversée. Par exemple, Jim est en soi toujours le même: son apparence, ses aspirations, ses faiblesses, tout cela n'est en rien modifié par son arrivée chez les Bugis. Cependant, ce qui était un handicap chez les Occidentaux fait sa force à Patusan. Comme l'indique Watt:

> There Jim is elevated to an unexpected metaphysical dignity; to have failed as an adventure-story hero is to become a symbol of the romantic world-view. On Patusan a parodoxical reversal occurs, and Jim becomes a genuine hero of romance. It is as though, having demonstrated that he knew the case against adventurous aspirations, Conrad had decided to try out a new fictional hypothesis. In the apt terms of Jean Jacques Mayoux, 'A romantic finds his hearings again in a romantic situation; a devotee of unreality is at last at ease in an unreal and fabulous world where his imaginings precede and create the events instead of being surprised by them.'[2]

Jim peut enfin être celui qu'il a toujours désiré devenir. Ceci parce qu'il ne se trouve plus dans le monde réel, mais dans un autre monde où tout semble possible. Rosset explique ainsi: « Ce monde qui n'a par lui-même aucun sens, reçoit sa signification et son être d'un autre monde qui le double, ou plutôt dont ce monde-ci n'est qu'une trompeuse doublure. »[3] Patusan est cet autre monde qui est le vrai. Rosset parle également de « réitération » dans le sens que le nouveau monde copie le premier et le remplace. Le double devient le réel, et le réel la copie. C'est pour cela que Jim voit en Patusan le vrai lieu, car c'est là qu'il peut être ce qu'il veut, alors que le monde occidental ne lui offre aucune perspective d'accomplissement personnel. Pourtant, les dirigeants de Patusan, Doramin et sa femme, semblent tirés tout droit d'un conte de fées. En effet, Doramin est décrit comme un homme charismatique et l'on peut voir dans ses mouvements « the manifestation of a mighty deliberate force. » (196) Le mot « mighty » a une connotation divine, ce qui laisse penser qu'il n'est plus tout à fait homme. De son coté, la femme de Doramin est décrite comme: « light, delicate, spare, quick, a little witch-like, with a touch of motherly fussiness in her repose. » (196) Le couple est donc composé d'une semi-divinité et d'une pseudo-sorcière, ce qui prouve bien que nous sommes passés dans un autre monde.

Mais revenons pour l'heure à l'image du miroir à proprement parler. À Patusan, c'est le

1 Darras, *Conrad and the West*, 23.
2 Watt, *Nineteenth-Century*, 346.
3 Rosset, *Réel et son double*, 55.

personnage de Dain Warris qui traduit le mieux cette image du double en miroir. Plusieurs éléments du texte laissent, en effet, penser que Dain est l'image inverse de Jim, tout ce que Jim aspire à être, mais transposé dans le corps d'un natif pour des raisons de vraisemblance. Ainsi, Dain appartient à un groupe social dont il est adulé et fait aussi la fierté de son père. De son côté Jim, comme nous le savons, est considéré comme un paria parmi les Européens et n'ose rentrer au pays, parce qu'il sait que son père serait terriblement déçu par sa conduite (59). Cependant, cette différence ne semble en rien altérer la gloire de Jim, comme le suggère le passage suivant: « He had not Jim's racial prestige and the reputation of invincible, supernatural power. He was not the visible, tangible incarnation of unfailing truth and of unfailing victory. Beloved, trusted, and admired as he was, he was still one of *them*, while Jim was one of us. » (275) Ce qui fait de Jim une légende vivante, c'est le fait qu'il soit dans l'entre-deux: il vit chez les Bugis tout en étant « l'un des nôtres ». Dain ne peut accéder à cette distinction par le simple fait qu'il n'est pas né ailleurs; les Bugis pensent également que Dain est mortel alors que Jim est invulnérable. Pourtant, à la fin, les deux meurent, tués par balle. Notons d'ailleurs ici qu'avant de mourir ils adoptent tous deux la même posture, comme le raconte Tamb' Itam: « His master raised himself on his elbow to listen – just as Dain Warris had done. » (309) Dain est donc une autre facette de Jim, avec les mêmes qualités que ce dernier, mais dont le caractère humain le rend plus réaliste. Nous pourrions ainsi dire que Dain Warris est un Jim qui se serait « indigénisé ». Le verbe « indigéniser » renvoie au terme anglais « going native » que Brantlinger mentionne dans son ouvrage *Rule of Darkness*. Il y explique comment Kurtz, dans *Heart of Darkness*, est devenu natif: « In one sense going native was universal, because in Africa or any foreign setting every traveller must to some extent adopt the customs of the country, eat its food, learn its language, and so on. »[1] Jim fait de même mais par le biais de Dain Warris. Il se dédouble donc une nouvelle fois pour laisser place à une facette de lui, idéale, partageant les mêmes valeurs que lui. Il est Jim, mais un Jim à la peau sombre et non plus blanche puisque nous sommes passés de l'autre côté du miroir. À nouveau Brantlinger valide cette idée en disant: « So Dark Continent turned into a mirror, reflecting on one level the heroic and saintly self-images the Victorians wanted to see, but on another casting the ghostly shadows of guilt and regression. »[2] A Patusan, les Européens peuvent donc être l'inverse de ce qu'ils sont chez eux: Jim passe du lâche au héros, Cornelius, d'un homme respecté à un être abject et les habitants de Patusan, de sauvages primitifs à des guerriers nobles et courageux.

Bien évidemment, vivre de l'autre côté du miroir ne peut entraîner que des désillusions. Rosset nous met ainsi en garde: « le miroir est trompeur et constitue 'une fausse évidence' [de mon existence], c'est à dire l'illusion d'une voyance: il me montre non pas moi mais un inverse, un autre;

1 Brantlinger, *Rule of Darkness*, 193.
2 Brantlinger, *Rule of Darkness*, 195.

non pas mon corps mais une surface, un reflet. »[1] Cette réflexion nous amène donc à un questionnement de la réalité qui est un thème très récurrent dans notre roman. Or, nous avons vu que le réalisme du texte prenait fin chez Stein en introduisant le lecteur dans une dimension gothique, dimension que nous allons à présent étudier plus en détail.

1 Rosset, *Réel et son double*, 93.

Partie 2
Réalité et imaginaire

Comme souvent chez Conrad, les limites entre réalité et imaginaire sont assez floues; à cet égard le roman ne fait pas exception, puisque l'arrivée de Jim à Patusan nous fait soudainement basculer dans un autre monde caractérisé par une atmosphère typique du genre gothique.

II.1) La dimension gothique du roman

Conrad aime mélanger les genres dans ses romans; il n'est donc pas surprenant que celui du gothique, très en vogue au XIXe siècle chez des auteurs tels que Shelley, Stevenson ou Poe, soit également présent dans son œuvre. Voyons à présent comment ce genre se manifeste dans *Lord Jim*, en commençant par l'image de la mort, thème central du roman gothique.

II.1.a) L'immobilité de la nature comme image de mort

Même lors d'une première lecture, il est impossible de ne pas remarquer que l'image de l'immobilité est perpétuellement associée à celle de la mort; pour ne citer que quelques exemples: « And under the sinister splendour of that sky the sea, blue and profound, remained still, without a stir, without a ripple, without a wrinkle – viscous, stagnant, dead. » (11) L'eau prend ici deux aspects: d'une part, son immobilité totale rappelle l'image du miroir qui renvoie Jim à ce qu'il est vraiment: un « marin d'eau douce »; d'autre part, le fait que l'eau soit décrite comme « stagnante » et « morte » lui renvoie également l'image de sa propre stagnation. Sa vie est au point mort, sans intérêt, sans projet d'avenir. Ceci se confirme plus tard lorsque Jim raconte toute l'histoire à Marlow – « I could see the water far off there black and sparkling, and still – still as a pond, deadly still, more still than sea ever was before – more still than I could bear to look at. » (68) Chez Conrad, l'eau stagnante est toujours signe de mort ou de situation sans issue. Ici, les deux images sont présentes puisque, pour Jim, elle est annonciatrice de sa mort sociale et de son impossibilité à s'élever dans les échelons de la marine. C'est, en quelque sorte, la même idée que reprend Gaston Bachelard lorsqu'il déclare: « l'homme endormi sent circuler en lui-même, autour de lui-même des courants noirs et bourbeux, des Styx aux ondes lourdes, chargées de mal. »[1] Notons au passage cette nouvelle allusion au Styx dont nous avons remarqué la récurrence dans le roman et qui vient confirmer l'analogie entre l'eau stagnante et la mort. Cependant, il est tout de même à noter que c'est l'immobilité en général qui est synonyme de mort chez l'auteur et non pas seulement celle de l'eau. Ainsi, lorsque Marlow arrive chez Stein, il décrit les cafards comme ayant un « air mauvais dans leur mort et leur immobilité » (152 ma traduction). Une fois de plus, ce qui ne bouge pas est donc

1 Gaston Bachelard, *L'Eau et les rêves: essai sur l'imagination de la matière* (Paris: Librairie José Corti, 1980), 190.

présenté comme dangereux et malfaisant. Pour ceux qui objecteraient ici que la description des papillons est beaucoup plus positive, il leur faut également remarquer que ces papillons ne restent beaux que parce qu'ils conservent l'aspect du vivant. En effet, il est dit qu'ils « volettent » (152 ma traduction) dans leurs boîtes en verre.

L'image de la mort apparaît parfois de manière plus détournée, comme lorsque Jim décrit la scène à bord du canot de sauvetage: « And all the time it was only a clouded sky, a sea that did not break, the air that did not stir. Only a night; only a silence. » (86) Ici, l'absence totale de mouvement est presque insoutenable tant elle est étouffante: le ciel et la mer semblent sur le point d'exploser, mais rien ne vient relâcher cette tension quasi palpable. La combinaison d'une telle tension et de l'obscurité totale nous donne une vision de la nature comme d'un « trou noir » qui aurait tout emporté, ne laissant derrière lui que « nuit » et « silence », en d'autre terme: le néant. Cette vision nihiliste est en soi tout aussi évocatrice de mort que la mort elle-même. La nature est d'autant plus effrayante qu'elle semble, sous le couvert de la nuit, mue par une volonté propre d'anéantir notre héros – « The night seemed to wait for him, very still, as though he had been marked down for its prey. » (115) En outre, l'angoisse est d'autant plus saisissante qu'elle émane d'un lieu qui, chez Jim, évoquait la sécurité (12) et dont le visage change brutalement – « suddenly the calm sea, the sky without a cloud, appeared formidably insecure in their immobility, as if poised on the brow of yawning destruction. » (19) Le fait que la nature, qui prend parfois des allures de mère nourricière, puisse soudain se muer en puissance destructrice est plus effrayant que tout le reste, car la mort survient de la main de celle qu'on aime et à qui l'on fait confiance.

Une autre image qui est évocatrice de mort dans le roman est celle du brouillard. En effet, Jim apparaît souvent, pour Marlow, comme errant dans des sortes de limbes inextricables, car couvertes d'une brume dissimulant le chemin à suivre. Ainsi, Marlow se demande: « I ask myself whether his rush had really carried him out of that mist in which he loomed interesting if not very big, with floating outlines – a straggler yearning inconsolably for his humble place in the ranks. » (169). Le brouillard permet également de finaliser un tableau déjà très inquiétant, comme lorsque Jim nous raconte comment, autour du Patna, tout était d'un silence de mort, et que, la dessus venait se greffer une brume épaisse (57). À la fin du roman cette association entre brouillard et mort atteint son paroxysme puisque, dans les trois premières pages du chapitre 44 (305-307), les mots « fog » et « mist » apparaissent jusqu'à sept fois avant que Tamb' Itam ne découvre Dain Warris blessé à mort; pour n'en citer qu'un passage:

> There was a gloom as if enormous black wings had been spread above the mist that filled its depth to the summits of the trees. The branches overhead showered big drops through the gloomy fog'; 'the sky of Patusan was blood-red, immense, streaming like an open vein. An enormous sun nestled crimson amongst the tree-tops, and the forest below had a black and forbidding face'. It is only through a mythical arrangement of our universe – a

> meaningful narrative order – that we can overcome its essential randomness and indifference. (305)

Erdinast-Vulcan voit d'ailleurs dans cet extrait une sorte d'osmose entre l'homme et la nature: « Jim's downfall is sympathetically responded to by nature to a degree that would induce one to invoke the 'pathetic fallacy', were it not so appropriately keyed up to Jim's archetypal stature »[1], qui confirme, en un sens, la personnification de la nature évoquée plus haut.

Patusan revêt également plusieurs caractéristiques propres au surnaturel et par extension au gothique. En effet, la contrée est assimilée maintes et maintes fois à une tombe, élément le plus immobile qui soit. Jacques Darras en a fait une brillante analyse dans un article qu'il a publié dans *L'Époque Conradienne*, dont je me permets de reproduire un large extrait:

> Tombe, Patusan l'est d'abord géographiquement, constituant une sorte d'angle mort de la civilisation qui vient buter sur un cap situé « 100 miles north of Patusan, branches east and south-east » (170); mais aussi utilitairement, ainsi qu'il semble ressortir d'un aveu quelque peu cryptique de Stein interprété dans ce sens par Marlow « I can only guess that once before Patusan had been used as a grave for some sin, transgression, or misfortune.» (165). […] Tombe, Patusan l'est encore et surtout, symboliquement, espace crépusculaire que les éléments géographiques et cosmiques, le relief des collines et les apparitions de la lune transforment en espace de mort kaléidoscopiquement modifié dans la succession de ses récurrences. De sorte qu'à la réflexion la solidarité de ce trio d'aventuriers vieillissants mus par un même souci d'exclusion, 'd'enterrement' du fils coupable, témoigne sous des dehors charitables, d'une entreprise morbide. […] Tombe, Patusan c'est à dire terre des limbes, purgatoire […]. Patusan, Avallon. La mort, c'est-à-dire l'immobilité […].[2]

Darras confirme donc ici l'omniprésence de la mort dans notre roman. Omniprésence de la mort, mais aussi des morts, car *Lord Jim*, tout comme Jim, est hanté par des fantômes d'un passé que rien ne parvient à effacer et qui le tourmentent sans relâche: « as if bound and gagged by all the invisible foes of man» (130). L'imagerie du spectre est elle aussi très présente dans le roman et vient s'ajouter aux nombreuses autres instances du gothique impérial que Brantlinger définit ainsi: « The three principal themes of imperial Gothic are individual regression or going native; an invasion of civilisation by the forces of barbarism or demonism; and the diminution of opportunities for adventure and heroism in the modern world »[3]. Ayant précédemment traité du manque d'opportunités de vivre une vie d'aventure comme cause de la nostalgie de Conrad, nous allons nous concentrer maintenant sur les deux premières règles dans la partie à suivre, auxquelles s'ajouteront d'autres spécificités propres au gothique en général.

II.1.b) Le gothique impérial

1 Erdinast-Vulcan, *Modern Temper*, 42.
2 Jacques Darras, « Fracture, continuité: *Lord Jim* » dans *L'Epoque Conradienne* (Limoges: Faculté des Lettres et Sciences Humaines, 1980), 146-147.
3 Brantlinger, *Rule of Darkness*, 230.

Lord Jim regorge d'allusions au monde de l'au-delà, à commencer par la présence de fantômes qui apparaissent sous diverses formes. La plus évidente et plus récurrente de toutes est celle du *Patna*. Ce dernier semble revenir hanter Jim où qu'il se cache, ne lui accordant que peu de répit entre chaque fuite. S'ensuit alors un schéma répétitif débutant par l'évocation du bateau: « wasn't it something said about the *Patna*? » (144) et finissant par la retraite de Jim toujours plus à l'est. Marlow assimile lui aussi l'affaire du *Patna* à un revenant quand il déclare: « what I could never make up my mind about was whether his line of conduct amounted to shirking his ghost or to facing him out. » (147) L'image du fantôme renvoie à une idée de copie de la réalité; c'est un écho de ce qui était, mais qui n'est plus. Le fait que le *Patna* réapparaisse dans le port n'est qu'une perversité du destin; c'est un double du bateau, comme un fantôme qui revient hanter Jim et le poursuivra partout par la suite[1]. D'autres esprits sont aussi mentionnés, mais dans un registre animiste, lorsque Jim arrive à Patusan: « even they have to meet the spirit that dwells within the land, under its sky, in its air, in its valleys, and on its rises, in its fields, in its waters and its trees – a mute friend, judge, and inspirer » (167) ou encore « The spirit of the land, as becomes the ruler of great enterprises, is careless of innumerable lives. Woe to the stragglers! » (168), qui font une nouvelle fois écho à ceux du *Patna* : « directing spirit of perdition » et « malevolent soul in a detestable body » (22). Ces échos permettent de renforcer l'impression que notre héros est hanté et qu'il ne peut échapper au spectre de sa culpabilité. Il arrive également parfois que le terme de « ghost » soit placé dans la conversation, de manière « fortuite ». Grâce à des expressions telles que « it is impossible to lay the ghost of a fact » (147), le narrateur nous rappelle ainsi constamment la présence de ces spectres parmi les vivants.

Un autre aspect du texte qui renvoie au genre gothique est l'utilisation répétée du clair obscur. Ce procédé permet d'une part de doter le lieu d'une atmosphère irréelle et, d'autre part, particularité du discours victorien impérialiste, à exprimer une vision manichéenne (noir/blanc, ignorance/connaissance, sauvage/civilisé), qui cherche à promouvoir la civilisation occidentale. Ce rapprochement entre les dimensions gothique et raciale est d'abord établi par Howard Malchow dans son ouvrage *Gothic Images of Race in Nineteenth-Century Britain* dans lequel il affirme que les termes de « gothique impérial » et « gothique racial » sont quasi synonymes[2]. Il définit les deux expressions comme étant des constructions européennes visant à expliquer les différences raciales et à justifier l'hégémonie des blancs. Il ajoute également: « [The racial gothic is] a language of panic, of unreasoning anxiety, blind revulsion, and distancing sensationalism, as well as a particular 'literature of terror'. »[3] Bien que la plupart du temps le gothique impérial soit une manière pour Conrad de mettre l'accent sur la partie d'ombre qui sommeille en chacun de nous, certains

1 Gallix, *Naissance d'un roman*, 10.
2 Howard Malchow, *Gothic Images of Race in Nineteenth-Century Britain* (Stanford: Stanford University Press, 1996), 3.
3 *Ibid.*, 4.

commentaires laissent planer le doute sur ses intentions: « dark-brown as if dried in smoke, with ashy patches on the skin of their naked shoulders and breasts. » (252) Cette remarque, clairement raciste, réifie ces hommes de couleur en les réduisant à des quartiers de viande ou de poisson séchés. À première vue, donc, des passages de ce genre semblent confirmer cette idée de pouvoir hégémonique des blancs. En outre, il faut se rappeler que Conrad vivait à une époque où l'on publiait par milliers des ouvrages aux titres évocateurs comme *Daybreak in the Dark Continent,* de William S. Naylor, ou *Dawn in the Dark Continent*, de James Stewart[1], auxquels *Heart of Darkness* aurait, en première lecture, tout à fait pu être assimilé. Cependant, comme nous le verrons plus tard, tout a une double portée dans l'univers conradien. Aussi, nous faut-il examiner plus en détail ces passages contenant des clairs/obscurs, afin d'en dégager la signification profonde. Un des exemples les plus frappants de clair obscur est celui de l'arrivée de Marlow à Patusan, qu'il décrit dans ces termes: « the great expanse of the forests, *sombre* under the *sunshine*, rolling like a sea, with *glints* of winding rivers, the *grey spots* of villages, and here and there a *clearing*, like an *islet of light* amongst the *dark waves* of continuous tree-tops. A *brooding gloom* lay over this vast and monotonous landscape; *the light* fell on it as if into *an abyss*. The *land devoured the sunshine* » (200). Cette abondance d'oppositions entre clarté et ténèbres insiste sur le caractère fantasmagorique de Patusan, mais met également en lumière la dualité constante qui règne dans ce pays et annonce l'affrontement final entre les « noirs » et les « blancs ». Benita Parry explique ce conflit de la manière suivante:

> If Conrad does use white and light as the signs of truth, integrity, knowledge, decency and reason, he also annuls these associations when the conspicuous objects of imperialist desire, the gold of *Almayer's Folly,* the ivory of *Heart of Darkness* and the silver of *Nostromo,* serve as emblems of avarice and agents of corruption. Conversely, while black does signify evil, death, hell, chaos and moral nullity, it is also the figure of transcendent reality and ultimate meanings, overarching the facile and transparent truths visible in the light. Nor is Conrad's dark a monolith: like a blanket it can blind and suffocate, but it can also reach the eye as luminous and meet the touch as velvet.[2]

L'ambiguïté qui règne sur le roman, grâce à ce mélange des genres et des idéaux de l'époque, permet une nouvelle fois d'affirmer qu'il s'agit d'une œuvre complexe, dont les niveaux de lecture sont multiples.

Comme indiqué précédemment, c'est à Patusan que le texte prend une claire tournure gothique. Plusieurs extraits illustrent ce passage dans un monde fantastique. Rappelons-nous pour commencer que Jim est arrivé dans un bateau conduit par un homme qui avait tout de Charon. Ceci nous permet de voir dans ce lieu quelque chose de démoniaque que viennent confirmer les

1 Brantlinger, *Rule of Darkness*, 182.
2 Parry, *Conrad and Imperialism*, 5.

expressions suivantes: « Your infernal duty » (291), « my infernal luck » (291), « this infernal hole » (292), « infernal alloy in his metal » (33), « infernal people » (294) et enfin « Brown […] a satanic gift » (294). L'abondance du terme « infernal » ponctué de l'adjectif « satanique » nous permet donc aisément d'inférer que Patusan est également une image de l'enfer et, grâce à la définition de Brantlinger sus-mentionnée, de conclure du caractère gothique du texte. C'est d'ailleurs ce que suggère Linda Dryden lorsqu'elle décrit l'arrivée de Jim à Patusan: « Jim seems to be entering an enchanted world of witches and goblins, or one of Haggard's African kingdoms where ancient hags like Gagool possess dark unnatural powers. »[1] De son côté, Pierre-George Castex remarque que « le fantastique est lié 'aux états morbides de la conscience qui, dans les phénomènes du cauchemar ou du délire, projette devant elle des images de ses angoisses ou de ses terreurs'»[2], ce qui confirme l'assimilation des éléments et créatures fantastiques du texte à l'univers gothique. Au fur et à mesure que l'action progresse, ces êtres étranges semblent se démultiplier. Il est d'ailleurs intéressant de voir comment Conrad joue avec des éléments gothiques déjà utilisés dans d'autres romans pour accentuer l'effet de propagation de ces créatures venues d'un autre monde. Ainsi, si l'on regarde le passage suivant – « and a dark-faced head, a head without a body, shaped itself in the rubbish, a strangely detached head, that looked at him with a steady scowl. […] the dull blade of a kriss protruded from his fist held off » (228) – on ne peut manquer l'allusion à la scène dans *An Outcast of the Islands* dans laquelle Willems et Aissa sont attaqués par le père de cette dernière, qui tente de tuer Willems avec son kriss: « sudden appearance of a head, coming out of the gloom [...] a head without a body [...] A mute face with a kriss between its lips. »[3] Cet écho à l'un de ses anciens romans permet à Conrad d'insuffler à son nouvel ouvrage toute la charge gothique et fantastique du précédent en l'espace d'une seule scène. Conrad fait usage du même procédé un peu plus loin dans le roman lorsqu'il fait dire à Tamb' Itam: « Terror, terror » (283) qui est un calque parfait du cri de Kurtz: « The horror, the horror! » à la fin de *Heart of Darkness*, qui traduisent tous deux l'effroi des personnages à la réalisation de la noirceur de l'âme humaine. Mais même sans cela, Conrad aurait réussi à nous faire pénétrer dans ce monde étrange et effrayant, puisque chaque lieu tend vers l'univers gothique; comme lorsque Jim et Jewel se retrouvent un soir et nous apparaissent comme deux héros épiques projetés dans un décor gothique: « they came together under *the shadow* of a life's disaster, like knight and maiden meeting to exchange vows amongst *haunted ruins*. The starlight was good enough for that story, *a light so faint and remote* that it cannot resolve *shadows* into shapes » (236 mes italiques). Cependant, il est à noter qu'une telle accumulation d'éléments gothiques finit par rendre la scène moins inquiétante qu'ironique, laissant supposer une subversion délibérée de la part de l'auteur de ce genre pourtant si populaire.

1 Dryden, *Imperial Romance*, 167.
2 Jourde, Tortonèse, *Visage du double*, 38.
3 Joseph Conrad, *An Outcast of the Islands* (Oxford: Oxford University Press, 2002), 113.

Nous avons vu que les jeux d'ombre et de lumière soulignaient le caractère gothique, fantastique et donc irréel de Patusan. Il est donc intéressant de noter cette comparaison de Marlow au sujet de Jim – « It was like a shadow in the light» (201) – qui vient créer un parallèle entre le protagoniste et le lieu qu'il habite et nous permet d'appréhender Jim comme un personnage éthéré et irréel au même titre que Patusan.

II.1.c) Jim et Jewel: des personnages éthérés

Avant de nous tourner vers l'étude de ce chapitre, il est bon de définir les raisons nous ayant poussés à y ajouter le personnage de Jewel. C'est Marlow qui en donne la raison lorsqu'il remarque: « she had acquired something of his outward aspect, something that recalled him in her movement, in the way she stretched her arms, turned her head, directed her glances » (214), la désignant ainsi comme un autre double de Jim, celui qui cherche à en devenir le calque en adoptant toutes ses caractéristiques. Mais comme à chaque fois, Jim se reconnaît autant dans l'autre qui le double, que son double se retrouve en lui. Ainsi pouvons-nous en conclure que, par mimétisme, Jewel acquiert des tics propres à Jim et Jim se dématérialise pour intégrer le monde fantasmagorique de celle qu'il aime. Et, en effet, le lecteur peut se rendre compte très vite que Jewel paraît complètement immatérielle, ainsi que le suggèrent les passages suivants: « the ghostly figure swayed like a slender tree in the wind, the pale oval of the face drooped; it was impossible to distinguish her features, the darkness of the eyes was unfathomable; two wide sleeves uprose in the dark like unfolding wings, » (234) et « the girl, in a trailing white gown, her black hair falling as low as her waist, bore the light. Erect and swaying, she seemed to glide without touching the earth » (229). Jewel ne semble être qu'une illusion; elle appartient au monde surnaturel des esprits: elle fait partie intégrante de Patusan. Jewel est décrite également en terme d'oppositions, ce qui, d'une part renforce son appartenance à un monde oscillant entre réalité et fantastique, mais aussi, rappelle fortement la description d'Aissa dans An *Outcast of the Islands*. Nous retrouvons donc ici le même procédé déjà identifié dans notre partie précédente consistant à utiliser l'intertextualité comme moyen de doter les personnages d'un certain nombre de caractéristiques en les assimilant à d'autres protagonistes rencontrés dans d'autres romans. Ainsi verra-t-on une certaine analogie entre les descriptions précédentes de Jewel, en comptant celle qui suit: « she was audacious and shrinking », « she feared nothing, but she was checked by profound incertitude » et « a brave person gropping in the dark » (233), et celle d'Aissa: « She seemed to him at once enticing and brilliant – sombre and repelling: the very spirit of that land of mysterious forests, standing before him, with the vague beauty of wavering outline; like an apparition behind a transparent veil – a veil woven of sunbeams

and shadows »[1], qui combine à la fois l'aspect immatériel et oppositionnel. Enfin, le commentaire de Marlow – « He called her […] Jewel » (210) – prouve que la jeune femme n'était pas un être tangible. En effet, le fait que Jim lui donne un nouveau nom est un symbole de renaissance ou, dans son cas de naissance. Il lui donne le nom de « Bijou » pour la rendre matérielle et la faire exister auprès de lui. C'est ainsi, en tout cas, que le conçoit Linda Dryden puisqu'elle déclare: « Conrad creates in Patusan exactly the conditions in which Jim's imagination can flourish, thus emphasizing his complete retreat from the complexities of the 'real' world. Jewel, then, is a deliberate romance stereotype, created to complement Patusan's 'otherwordliness'. »[2] Jewel peut donc aussi être vue comme une invention de Jim, étant aussi irréelle que le monde qui l'entoure.

De son côté, Jim semble opérer le chemin inverse: du stade d'humain normal, il passe à celui de figure spectrale à son arrivée sur Patusan. Pourtant, Marlow commence à questionner la réalité de son existence plus tôt dans l'histoire. Tout d'abord, lorsque Stein et lui discutent de la marche à suivre concernant Jim, il est intéressant de noter qu'aucun des deux ne mentionne son nom, comme si ce dernier n'était « qu'un esprit errant, qu'une ombre douloureuse et sans nom »[3]. De plus, Stein pose une question très révélatrice sur la nature de Jim: « What is it that by inward pain makes him know himself? What is it that for you and me makes him – exist? » (162). La crise identitaire de Jim, dont nous avons longuement parlé plus haut, trouve ici son paroxysme, puisque Stein semble insinuer que c'est grâce à eux que Jim peut vivre, impression que vient renforcer la remarque de Marlow: « It was difficult to believe in Jim's existence » (162). Van Ghent, cité dans un ouvrage de James Phelan, valide cette hypothèse dans ces termes: « *Marlow has to exist.* For Jim's 'case' is not an absolute but a relative; it has a being only in relation to what men's minds can make of it. And Marlow provides the necessary medium of an intelligent consciousness »[4]. Le rôle de Marlow est donc de pourvoir Jim d'un corps tangible, pour que ce dernier puisse exister. La remise en question du fait que Jim existe confirme son caractère éthéré. Il est d'ailleurs plus une idée ou un idéal qu'une personne à proprement parler. En outre, le fait que Marlow se sente obligé d'affirmer que Jim est réel (« imperishable reality » ou encore «he existed for me, and after all it is only through me that he exists for you » (169)), loin de nous convaincre de l'existence de ce dernier, nous en fait douter un peu plus à chaque fois. Et, une fois encore, en tant que représentant du monde occidental, Jim reflète l'évanescence de tout un peuple, image que Marlow résume ainsi: « we perceive how incomprehensible, wavering, and misty are the beings that share with us the sight of the star and the warmth of the sun. » (134)

C'est ainsi qu'en arrivant à Patusan, Jim renonce à son moi réel pour devenir lui aussi une

1 Conrad, *An Outcast*, 55.
2 Dryden, *Imperial Romance*, 175.
3 Traduction wikisource http://fr.wikisource.org/wiki/Lord_Jim/Chapitre_XX
4 James Phelan, Peter Rabinowitz, *Theory and Interpretation of Narrative* (Columbus: OSU Press, 1996),4.

image, une idée[1]. En voyant Jim franchir le seuil de notre monde, Marlow sait que le jeune homme part pour un voyage sans retour – « Once he got in, it would be for the outside world as though he had never existed. » (175) Il s'agit ici d'une mort sociale qui va faire passer Jim de l'état d'homme à celui d'esprit. Il perd sa matérialité à Patusan pour devenir un dieu, un concept. Pour Marlow, d'ailleurs, Jim est avant tout un symbole (200). Mais, comme c'est si souvent le cas chez Conrad, la dématérialisation de Jim est annoncée en amont dans le roman. En effet, Marlow, après leur entrevue à l'hôtel, le décrit ainsi: « He was a youngster *of the sort* you like to see about you; *of the sort* you like to imagine yourself to have been; *of the sort* whose appearance claims the fellowship of these illusions you had thought gone out … of that kind » (95). La répétition de la locution « of the sort » fait que Jim devient plus un idéal qu'une personne faite de chair et de sang; il est d'une certaine sorte, ce qui le renvoie au monde conceptuel et non matériel. Ceci se vérifie d'ailleurs plus tard lors d'une autre description de Jim faite par Marlow – « He appeared like a creature not only of another kind but of another essence. » (172) Jim semble venir d'un autre monde, son aspect éthéré renforce notre hypothèse qu'il appartient au monde des idées plus qu'à celui des hommes, ce que vient confirmer à la page suivante le commentaire de Marlow – « We had to deal with another sort of reality » – (173) et rend irrévocable la phrase – « They had him, but it was like getting hold of an apparition, a wraith, a portent. » (190)

Jim et Jewel semblent donc appartenir à un monde différent, celui du gothique, certes, mais de manière plus générale, celui de la romance. Cette citation de Gérard Genette – « les tendres reproches d'une amante abandonnée font partie des topoï stylistiques du roman épique »[2] – , paraît d'ailleurs appuyer cette théorie. En effet, ce point trouve son illustration dans la rancune inextinguible de Jewel vis-à-vis de Jim – « He shall have no tears from me. Never, never. Not one tear. I will not! » (265) Nous pourrons donc par la suite appréhender le personnage de Jewel et des autres habitants de Patusan comme des figures figées dans un monde qui, à bien des égards, nous semble tout droit tiré des livres d'aventure que Jim affectionne tant, grâce à la dimension du livresque dans le texte. Mais pour l'heure, élargissons notre champ d'étude pour analyser la portée métafictionnelle du roman et avant tout la recherche évidente de mimésis.

II.2) La mimésis

La mimésis est sans doute l'un des procédés littéraires les plus en vogue au début du vingtième siècle. L'auteur s'emploie non plus à décrire fidèlement la réalité, comme c'était le cas avec les réalistes, mais à tenter une approche du texte qui permet au lecteur, non seulement

1 Erdinast-Vulcan, *Modern Temper*, 36.
2 Genette, *Palimpsestes*, 150.

d'imaginer la scène, mais, concrètement, de la voir. Conrad tente ici une première ébauche de mimésis, mais, connaissant l'ampleur de la tâche, il fait également preuve de retenue dans certains de ses commentaires laissant la question ouverte au lecteur. Cette volonté de recréer le réel ajoute une nouvelle strate de lecture au roman, le dotant d'une dimension physique dans le monde réel. Ses commentaires métafictionnels se traduisent avant tout par une réflexion sur l'écriture et la présence du livresque dans le roman que nous allons à présent étudier.

II.2.a) Les dimensions livresque et métafictionnelle dans *Lord Jim*

Il est intéressant de remarquer les nombreuses occurrences de l'expression « comme dans un livre » à l'intérieur du roman; pour n'en citer que quelques unes: « unflinching as a hero in a book » (3), « like a chromo-lithograph of a camp in a book of Eastern travel » (117) ou encore « they are like people in a book » (197). De même, la répétition du terme « unflinching » au début et à la fin du roman confine Jim dans le monde de « light literature » qu'il s'est créé.[1] Conrad semble ainsi vouloir attirer volontairement l'attention du lecteur sur le fossé existant entre la littérature divertissante que lit Jim et le monde réel. Nous ne pouvons pas, bien sûr, prétendre connaître les raisons profondes d'un tel choix de la part de l'auteur, mais il nous est permis de spéculer sur son intention, grâce aux autres indices cachés dans le texte. En effet, le roman recèle de nombreuses images qui tendent à rapprocher le monde réel et celui de l'écriture, mais montrent également que cette entreprise est souvent vaine. C'est le cas par exemple au début du roman, lorsque le narrateur décrit les objets autour de Jim et notamment une carte des fonds marins – « The sheet of paper portraying the depths of the sea presented a shiny surface under the light of a bull's-eye lamp lashed to a stanchion, a surface as level and smooth as the glimmering surface of the waters. » (14) Ici, ironiquement, la carte des fonds marins est une copie exacte de la surface de l'eau, une manière de suggérer que le support papier ne peut pas plus atteindre les profondeurs de la mer, que le roman celles du lecteur, son moi profond. Par contre, un peu plus loin, il semble que les deux mondes soient réunis, comme le suggère – « he saw the white streak of the wake drawn as straight by the ship's keel upon the sea as the black line drawn by the pencil upon the chart. » (14) En effet, l'écriture et la réalité se retrouvent liées par le parallélisme qui oppose la quille du bateau au crayon, le sillage blanc au trait noir et la surface de l'eau à la carte. Ceci vient confirmer que les métaphores ne fonctionnent qu'en surface, d'autant plus que Conrad utilise une syllepse de sens pour le mot « surface », lui prêtant à la fois le sens d'espace et celui de niveau; ce qui revient à dire que l'espace du texte ne touche que le premier niveau du lecteur sans l'atteindre en profondeur. C'est à cet

1 Catherine Delmas, « Trompe l'Oeil Strategies in *Lord Jim*. » dans *L'Époque Conradienne* (Limoges: Faculté des Lettres et Sciences Humaines, 2004), 52.

épineux problème que pose l'écriture que Conrad dévouera d'ailleurs la majorité de sa carrière, tentant par tous les moyens de s'adresser au moi profond du lecteur – « Fiction – if it at all aspires to be art – appeals to temperament »[1].

Notre analyse de la réflexion de Conrad sur l'écriture ne peut cependant être complète sans englober une autre question, plus pointue: celle d'une réflexion sur les mots, leur sens parfois ambigu et leur faillibilité. Les exemples de la fragilité du langage se multiplient à l'infini dans *Lord Jim* et se traduisent de différentes façons. Premièrement, il semble que Conrad aborde indirectement la question de l'arbitraire du signe, théorie qui sera exposée seize ans plus tard par Ferdinand de Saussure, dans son *Cours de linguistique générale*, dans lequel il démontre que: « tout langage [est] nécessairement arbitraire et qu'une différence essentielle [doit] être respectée entre les choses et les mots, semant ainsi le doute sur la possibilité de dire et d'écrire le réel. »[2] C'est Stein qui sert de vecteur à Conrad dans le roman pour cette approche lorsqu'il dit: « Felicity, felicity – how shall I say it? – is quaffed out of a golden cup in every latitude: the flavour is with you – with you alone, and you can make it as intoxicating as you please. » Cette déclaration, clairement ironique, laisse entendre que le bonheur est un concept sans substance que l'on emploie beaucoup, mais dont la teneur est si vague que chacun est libre de l'interpréter comme il l'entend. Il s'agit donc ici d'une réflexion sur l'ambiguïté des mots. Paul Ricoeur vient confirmer ce postulat lorsqu'il déclare: « C'est d'abord la nature du système lexical qui permet les changements de sens: à savoir le caractère 'vague' de la signification, l'indécision des frontières sémantiques et [...] le caractère cumulatif [(capacité d'un mot à acquérir un sens nouveau sans perdre son sens antérieur)] qui s'attache au sens du mot. »[3] Dans un autre contexte et par un autre procédé, Conrad renforce cette idée lors de la fameuse scène entre Jim, Marlow et « the yellow cur ». Dans cette scène qui se déroule au tribunal, un homme désigne un chien errant à l'intention de Marlow en s'écriant: « Look at that wretched cur! » (52) Le quiproquo que va déclencher cette phrase parfaitement anodine prouve la fragilité du langage, qui tient au fait que chaque mot comprend plusieurs sens. Ici, le malentendu vient du fait que le mot « cur » peut se comprendre soit comme « bâtard » pour un chien sans race ou comme « misérable » s'il s'agit d'une personne sans valeur. Laurent Jenny explique d'ailleurs très bien ce phénomène: « Le figural fait donc évènement en tant que production réciproque d'une représentation discursive et d'une re-présentation de la langue, elle-même dédoublée. »[4] Le mot opère donc un déplacement de son sens propre vers un nouveau sens, lui conférant une valeur nouvelle, et enrichissant la langue elle-même. Jenny ajoute un peu plus loin: « Le figural est donc doublement 'représentatif'; il représente (imitativement) quelque chose du monde en re-présentant (en présentant à neuf) la forme de la langue. Et ces deux sens du mot

1 Edward Garnett, *Conrad's Prefaces to His Works* (Londres: JM Dent & Son LTD, 1937), 51.
2 Gallix, *Le roman britannique*, 10.
3 Paul Ricoeur, *La métaphore vive* (Paris: Édition du Seuil, 1975), 149-150.
4 Laurent Jenny, *La parole singulière* (Alençon: Belin, 1990), 24.

'représentation' […] sont liés dans une seule fonction mimétique lorsqu'elle est saisie dans son plein exercice. »[1] De même le mot « bâtard » est ici re-présenté; son sens étendu lui confère une nouvelle dimension qui enrichit la langue et rend, dans le roman, la scène plus profonde, car représentative de la complexité intrinsèque du langage.

Conrad fait également un aparté sur le danger de la traduction qui vient fragiliser un édifice langagier déjà faillible. Un premier exemple se situe lors de la rencontre avec le lieutenant français, dont Marlow essaie, tant bien que mal, de retranscrire fidèlement les paroles: « round that dead man (autour de ce corps) » (103), « demanded the greatest care (exigeait les plus grands ménagements) » (104), et dont les erreurs mineures de traduction: « in my quality of a seaman (en *votre* qualité de marin) » (104 mes italiques) ou « au juste » traduit par « precisely » au lieu de « actually » (106), ne changent pas intrinsèquement le contenu. Cependant, si ce premier exemple de traduction tend à prouver que celle-ci ne pose pas de problème majeur, la deuxième illustration, quant à elle, semble indiquer, à l'instar du vieil adage que « traduire c'est trahir ». En effet, lorsque Marlow discute avec le serviteur de Stein dont l'anglais est assez approximatif – « His flowing English seemed to be derived from a dictionary compiled by a lunatic » (180) – Marlow se sent obligé de corriger plusieurs de ses mots pour faciliter notre compréhension. Cependant, en faisant cela, il change peut-être l'essence de ce qui a été dit, nous obligeant à rester sur nos gardes quant au contenu de ce qu'il rapporte, par exemple le mot « impenitence » qu'il remplace par « impunity » (181). Il est à noter ici que ce changement donne un sens très différent à la phrase originale. En effet, le terme « impénitence » renvoie à un acte délibéré où les valeurs morales sont engagées alors qu' « impunité » est un mot à caractère passif, qui est donc lié à des actants extérieurs. Nous devons donc décider seuls si les habitants de Patusan sont des êtres non repentants et barbares ou bien, simplement, non soumis aux règles d'un système pénal, occidental par exemple, et donc faisant partie d'une civilisation autre. Ainsi, Conrad pointe du doigt l'impossibilité de traduire d'une langue dans une autre sans risquer d'en déformer le sens initial. Nous pouvons même aller plus loin et voir en cela une métaphore de l'écriture en général, qui ne peut « traduire » fidèlement le ressenti de l'auteur, lui-même d'origine polonaise.

Enfin, le dernier exemple de réflexion d'ordre métafictionnel concerne l'importance qu'il y a à écrire, à raconter les choses non seulement pour éviter qu'elles ne tombent dans l'oubli, mais aussi pour permettre une meilleure compréhension du sujet traité. Ainsi à la mort de Brown, Marlow déclare au sujet de ce dernier: « He seemed to fear that I would get tired of waiting and go away, leaving him with his tale untold, with his exultation unexpressed. » (262) Il confirme ainsi le côté expiatoire et libérateur de la narration. Ce qui n'empêche pas l'auteur de revenir sur ces paroles à la fin du roman au travers de ce commentaire de Marlow: « Now [Jim] is no more, there are days when the reality of his existence comes to me with an immense, with an overwhelming force; and

1 Jenny, *Parole singulière*, 26.

yet upon my honour there are moments, too when he passes from my eyes like a disembodied spirit astray amongst the passions of this earth, ready to surrender himself faithfully to the claim of his own world of shades » (317) qui vient attester de l'échec du récit: la véracité de l'existence de Jim n'est jamais prouvée, Marlow ne comprend pas plus l'histoire qu'il vient de nous conter, après l'avoir partagée. Cependant, cette fin n'a rien d'étonnant puisque le narrateur avait, peu de temps auparavant, déploré le manque de clarté du personnage de Jim: « It is impossible to see him clearly – especially as it is through the eyes of others that we take our last look at him. » (257) Bien que cette phrase énonce clairement l'enjeu du roman, à savoir si nous, lecteurs, sommes capables de fonder notre propre opinion sur l'histoire d'un homme et sa véritable identité uniquement sur les échos de plusieurs voix, elle pose également des questions d'ordre métafictionnel. En effet, on peut voir dans cette œuvre une représentation du roman en général et donc un véritable questionnement sur la capacité du roman à reproduire la réalité, à nous faire « entendre, sentir et voir »[1] ce que l'auteur cherche à nous transmettre. Les différentes voix de ce livre ne font qu'ajouter à la difficulté de saisir le caractère de Jim, comme si chacune d'elle était un écho de Jim qui lui conférerait une image de plus en plus indéfinie. Cette question de la capacité hypothétique de la langue à retranscrire le réel va être à présent abordée en analysant les passages dans lesquels Conrad teste sa dimension performative.

II.2.b) Un questionnement sur la performativité de la langue

L'idée que la langue puisse par elle-même recréer le réel est un concept particulièrement répandu chez les modernistes. Cependant, Conrad, mort à l'aube de cette nouvelle ère littéraire, peut être considéré comme l'un de ses précurseurs et non comme l'un de ses représentants. Ainsi, il est intéressant de noter le caractère expérimental de *Lord Jim*, qui contient diverses esquisses de langue performative: certaines effectives, d'autres pas du tout.

Le premier outil performatif utilisé par Conrad est celui de la répétition. Ce procédé est très fréquemment utilisé tout au long du roman et consiste à donner littéralement du poids aux mots en les répétant plusieurs fois de suite ou à quelques lignes d'intervalle. Prenons quelques exemples pour illustrer cette hypothèse. Lorsque Jim raconte ses mésaventures à Marlow, il s'exclame: « She was gone! She was gone! Not a doubt of it. Nobody could have helped. They repeated the same words over and over again as though they couldn't stop themselves. Never doubted she would go. The lights were gone. No mistake. The lights were gone. Couldn't expect anything else. She had to go. . . . » (86) Dans ce cas précis on pourrait presque parler d'un pouvoir d'auto-suggestion au

1 Garnett, *Prefaces*, 52.

moyen de la parole. Il semble répéter « she was gone » comme un mantra, une formule magique capable de faire disparaître le navire une bonne fois pour toute. C'est cette même magie qui opère d'ailleurs lorsque Jim continue son histoire et que Marlow déclare: « I knew very well he was not alluding to his duties; he had an easy time of it with De Jongh. Nevertheless, as soon as he had spoken I became completly convinced that the work was killing » (150) ou encore « I felt at once convinced that he was right. » (151) La performativité de la langue est ici poussée à son extrême puisque Marlow, parfaitement au courant que le travail de Jim n'est pas fastidieux, s'en persuade par le seul fait que Jim l'ait mentionné. Nous retrouvons également ce succès indiscutable des mots sur le réel en deux autres endroits du roman. Tout d'abord, lorsque Jim croit avoir été traité de « bâtard », il est dit quelques pages plus loin qu'il se retourne en étant « aux abois » (56 ma traduction). De même lorsque Cornelius appelle ses hommes « you hounds» (305), ces derniers répondent sous la forme d'un grognement, comme si le simple fait de les avoir appelés « hounds » les avait transformés. On pourrait rapprocher ce phénomène de ce que Jenny appelle « la crise du figural », puisque ce dernier la définit ainsi: « la crise du figural me confronte à une double ouverture du monde et de la langue et me les fait évaluer l'une par l'autre. »[1] En d'autres termes, le réel agit sur les mots et réciproquement, ce qui est bien le cas ici présent.

À d'autres occasions, la répétition est employée à fin d'argumentation; c'est tout particulièrement le cas pendant la conversation entre Stein et Marlow – « something practical – a practical remedy – for the evil – for the great evil – he repeated » (162), « we must do something practical – practical. (163) En « alourdissant » la phrase, les répétitions, bien qu'également utilisées pour retranscrire au mieux l'oralité du texte, tiennent lieu d'argumentation ce qui semble être le meilleur outil dont dispose Stein pour convaincre Marlow. Pourtant, on voit difficilement comment ils vont s'y prendre pour être plus « pratiques », mais le fait que le mot soit répété quatre fois sur une page et demi semble, du moins du point de vue de Marlow, lui donner un caractère plus défini et plus certain. Bien évidemment, pour le lecteur, ces affirmations restent très vagues et l'absence de nouveaux arguments, combinée à tant d'insistance sur des termes vides de sens, ne parvient qu'à le rendre plus dubitatif sur les intentions des personnages et l'aboutissement de leurs projets. Jim semble également être un adepte de ce procédé, puisque, se confiant à Marlow, il ne décrit ses aventures à Patusan qu'à l'aide d'un seul adjectif – « It was immense! Immense! », « Immense! », « Immense! No doubt it was immense » (205). Le mot « immense » est répété cinq fois en l'espace de quelques lignes, comme si Jim cherchait à nous faire toucher du doigt cette immensité en insistant sur le terme. Cependant, Marlow n'est pas dupe cette fois, il se rend compte de l'insuffisance caractéristique des mots à exprimer la réalité puisqu'il déclare en aparté à son auditoire: « All this, as I've warned you, gets dwarfed in the telling. I can't with mere words convey to you the impression of his total and utter isolation. » (205) Cette remarque trouve son écho dans

1 Jenny, *Parole singulière*, 25.

une réflexion de William James, portant précisément sur l'incapacité des mots à retranscrire fidèlement le réel:

> I know the color blue when I see it, and the flavor of a pear when I taste it; I know an inch when I move my finger through it; […] but about the inner nature of these facts or what makes them what they are, I can say nothing at all. I cannot impart acquaintance with them to any one who has not already made it himself I cannot describe them, make a blind man guess what blue is like, define to a child a syllogism, or tell a philosopher in just what respect distance is just what it is, and differs from other forms of relation.[1]

Enfin, cette faillibilité des mots est encore présente dans la description que fait Marlow de Cornelius: « *abjectness* which was like the stamp of the man. That was his characteristic; he was fundamentally and outwardly *abject*, […] he *raged abjectly*, *smiled abjectly, was abjectly sad*; his civilities and his indignations were alike *abject*. I am sure his love would have been *the most abject of sentiments* […] And *his loathsomeness, too, was abject*» (216 mes italiques) et conclut: « no assumed expression could conceal this innate irremediable abjectness of his nature. » (245) Une fois de plus, Marlow essaye de nous faire comprendre son ressentiment vis-à-vis de Cornelius en utilisant le mot « abject » à maintes reprises. Cependant, le fait que la simple phrase « tout en lui était abject » – qui serait revenue parfaitement au même d'un point de vue sémantique – soit remplacée par cette longue description, insiste à nouveau sur l'incapacité du narrateur à exprimer de manière fidèle ce qu'il a vu ou ressenti.

Cependant, si la plupart du temps la répétition cherche à rendre la réalité, elle peut aussi avoir l'effet inverse, c'est à dire discréditer les propos du personnage. C'est le cas par exemple de Cornelius, lorsqu'il est surpris par Jim juste après son entretien avec Marlow. Cornelius tente d'expliquer la raison de sa présence sur les lieux par l'excuse suivante: « 'There was some fishmen there – with fish', he said in a shaky voice. 'To sell fish, you understand?' » (221) Son insistance sur la présence des pêcheurs et de leurs poissons, déjà rendue plus que douteuse par l'heure très tardive, est complètement remise en question par la répétition d'une information tout à fait claire en premier lieu. Un autre exemple de paroles discréditées par la répétition se trouve un peu plus loin dans la locution, « the real real truth » (230). On ne parle donc ici ni de la vérité, ni de la vérité vraie, mais de la vraie vérité vraie. Une telle redondance ne peut que rendre cette occurrence parfaitement absurde.

Un deuxième outil employé par Conrad pour rendre le réel dans le roman est celui de la vraisemblance. On retrouve principalement ce procédé dans son écriture imitative des accents et des fautes de prononciation des étrangers de son roman. C'est le cas par exemple d'Egström qui prononce le mot « Indian », « Injuns » (144) ou du capitaine allemand du *Patna,* qui se plaint: « Ach! It's a great ting in dis goundry to be vree vrom tispep-shia » (148). Souvent, ce procédé a

1 William James, *The Principles of Psychology: Volume One* (New York: Henry Holt and Company, 1890), 221.

également un but humoristique. Il est en effet difficile de prendre au sérieux un homme dont les paroles deviennent quasi incompréhensibles à cause de son accent. D'autres fois, par contre, la touche d'humour est beaucoup plus subtile et cherche non pas à ridiculiser le protagoniste, mais à créer une connivence avec le lecteur. C'est ce qui se passe chez Stein lorsque ce dernier se demande: « How to be! Ach! How to be. » (160) Il y a bien évidemment ici une allusion au fameux « to be or not to be » de Shakespeare, dans *Hamlet*. De plus, Stein commence cette interrogation par une référence à Shakespeare, bien qu'il ne prononce jamais son nom, en s'exclamant: « telle est la question » (159 ma traduction). Cependant, Marlow rapporte également les fautes grammaticales de son interlocuteur – « I have been this rare specimen describing » (159), qui est une construction allemande, sans pour autant qu'il y ait une intention comique sous-jacente. La raison de cette liberté narrative nous est d'ailleurs donnée très tôt dans le roman – « but the power of sentences has nothing to do with their sense or the logic of their construction. » (56) Ce qui, en d'autres termes, sous-entend que le pouvoir des mots ne réside pas dans un agencement « grammaticalement correct », mais dans les mots eux-mêmes.

Malgré ces quelques passages dans lesquels la langue semble effectivement avoir un pouvoir performatif, le plus souvent les personnages, et derrière eux, l'auteur, se retrouvent face à l'impossibilité de rendre les choses ou les faits par la parole. De nombreux exemples de cette défaite face à l'indicible peuvent être recueillis tout au long du texte: « words seemed to fail him » (95), « [i]t was too awful for words » (116) ou encore « there was no name that would just do » (143). De même, lors de sa discussion avec Jewel, Marlow se débat tellement avec la recherche du mot juste qu'il ne parvient plus à trouver de nom du tout. Jewel devient « the girl » et il se réfère à la promesse qu'il lui a faite en tant que « chose qui n'a pas de nom » (232 ma traduction). A chaque fois, c'est l'inadéquation des mots qui transparaît, leur limite se trouve au seuil de l'âme humaine, ce qui a trait aux sentiments reste donc inexprimable.

La vacuité des mots se retrouve également dans certaines expressions employées par les personnages, comme: « such magnificent vagueness » ou « such a glorious indefiniteness » (96). Ici, l'emploi de superlatifs avec des mots à connotation d'inexactitude permet à Conrad de rappeler qu'il est impossible de donner une image définie de quoi que ce soit. Dans la même optique, le passage entre Marlow et Jewel est en soi très révélateur. En effet, il est intéressant de voir que tous les arguments apportés par Marlow n'ont aucun effet sur Jewel. Par contre, le mot « nothing » la calme instantanément (240). On peut ainsi en conclure que si les mots sont vides de sens, alors le mot « rien » est le seul qui désigne vraiment ce qu'il représente. D'autres passages sont également évocateurs du néant qui se cache derrière nos paroles. Marlow en prend conscience lorsqu'il discute avec le lieutenant français: « Mon Dieu! How the time passes! » (106) suivi de « The blight of futility that lies in wait for men's speeches had fallen upon our conversation, and made it *a thing of*

empty sounds » (111 mes italiques) et enfin « I had no idea it was so late » (115). Les mots peuvent se réduire à de simples sons s'ils ne sont pas accompagnés d'une certaine valeur morale. Parler du temps qu'il fait ou qui passe n'est, pour Conrad, qu'une tentative de combler le vide du silence, du néant, pour se rassurer sur sa propre existence.

Semblant conclure que la simple utilisation des mots, même choisis avec le plus grand soin, ne parvient pas à exprimer clairement ce qu'il cherche à nous faire partager, Conrad va employer un dernier outil dans une ultime tentative de retranscrire le réel, celui des figures de rhétorique et tout particulièrement la métaphore et la comparaison.

II.2.c) Les tropes comparatives comme représentation du réel

Définissons d'abord l'enjeu du livre et, plus généralement, celui de l'œuvre conradienne dans son ensemble. Le souhait le plus cher de Conrad en tant qu'écrivain, ne sera jamais aussi clairement exprimé que dans sa préface du *Nigger of the Narcissus*: « My task which I am trying to achieve is, by the power of the written word, to make you hear, to make you feel – it is, above all, to make you see. That – and no more, and it is everything. If I succeed, you shall find there according to your deserts: encouragement, consolation, fear, charm – all you demand; and, perhaps, also that glimpse of truth for which you have forgotten to ask. »[1] C'est Marlow qui formule le mieux combien cette tâche est ardue, lorsqu'il remarque: « All this happened in much less time than it takes to tell, since I am trying to interpret for you into slow speech the instantaneous effect of visual impressions » (35) et plus tard: « the language of facts, that are so often more enigmatic than the craftiest arrangement of words » (258), ce qui suggère que l'absence d'image, et donc du visuel, rend la compréhension d'un texte encore plus difficile. Nous sommes donc ici confrontés au problème majeur de tout écrivain à la recherche d'une impression de réel toujours plus poussée. Comme nous avons pu le voir, les mots seuls ne peuvent être d'aucun secours, il faut donc avoir recours à des images plus évocatrices pour toucher le lecteur. Ainsi *Lord Jim* regorge de comparaisons, de métaphores et de paraboles destinées à définir, sous forme d'images, la pensée de l'auteur.

Prenons comme premier exemple la métaphore filée du voile, qui commence dans les premières pages du roman pour s'étendre presque jusqu'à la fin, et dont l'implication est lourde de sens: « a woman covered from head to foot, like a corpse » (13) – donc voilée – « threw a veil of inexpressible mean pathos over Brierly's remembered figure » (48), « like a veil thrown over the mystery of pain and distress » (104), « the opportunity by his side – still veiled » (255) et « the face of that opportunity which, like an Eastern bride, had come veiled to his side » (317). A cette

1 Garnett, *Préfaces*, 52.

métaphore filée vient s'en ajouter une deuxième, celle du nuage: « under his own little cloud » (177), « under a cloud » (260) et « poor Jim remains under a cloud. » (315) Plus qu'une métaphore, les images du voile et du nuage revêtent une dimension allégorique. En effet, comme le stipule Pierre Fontanier: « [L'allégorie] consiste dans une proposition à double sens, à sens littéral et à sens spirituel tout ensemble, par laquelle on présente une pensée sous l'image d'une autre pensée, plus propre à la rendre plus sensible ou plus frappante que si elle était présentée directement et sans aucune espèce de voile […]. »[1] Il s'agit donc bien ici d'allégories avec une double signification: d'une part, elles permettent paradoxalement de mieux appréhender le fait que Jim soit indéfinissable mais, d'autre part, les deux suggèrent l'idée de l'action manquée. La femme voilée au début du livre revient comme un fantôme – elle est même directement présentée comme un cadavre – qui hante les pas de Jim, et de Brierly, son double, en rappelant sans cesse l'opportunité que Jim a manquée de prouver sa valeur. Ainsi, la réapparition de cette femme voilée au moment de la mort de Jim tend à indiquer au lecteur qu'une fois de plus Jim n'a pas pris la bonne décision: en se donnant la mort, il trahit, une fois de plus, ceux qui comptaient sur lui. Pour François Gallix, par contre, cette question reste non résolue: « L'un des mystères du livre est bien de savoir si, en se laissant tuer, Lord Jim parvient vraiment à libérer sa conscience ou s'il commet la même faute une seconde fois, en refusant d'agir et en étant incapable de faire face à la situation. Cette absence de conclusion sécurisante intervenait à un moment où précisément les valeurs stables du réalisme dans un monde de certitudes absolues commençaient à être remises en cause par Henry James puis par d'autres écrivains à l'approche du modernisme. »[2] Nous pouvons donc également lire *Lord Jim* comme une métaphore de l'époque conradienne, où les gens commencent à se rendre compte que les valeurs romantiques ne sont plus applicables et que le réalisme n'est rien de plus qu'une photographie de la vie, mais en aucun cas la vie elle-même. Dans ce cas là, la métaphore projette une véritable image du réel.

D'autres passages prennent plutôt des tournures paraboliques, dotant le texte d'une dimension morale. C'est exactement ce qui se passe lorsque Stein déclare: « A man that is born falls into a dream like a man who falls into the sea. If he tries to climb out into the air as inexperienced people endeavour to do – he drowns […] the way is to the destructive element submit yourself, and with the exertion of your hands and feet in the water make the deep, deep sea keep you up » (160). Rober Penn Warren utilise cette déclaration, à résonance quasi prophétique, comme point de départ d'une analyse très poussée sur le message caché derrière cette histoire quelque peu cryptique, et finit par en conclure qu'elle recèle la majorité de la pensée conradienne en quelques lignes:

> It is man's fate to be born into the 'dream' – the fate of all men. By the dream Conrad here

1 Ricoeur, *Métaphore vive*, 81.
2 Gallix, *Roman britannique*, 30.

> means nothing more or less than man's necessity to justify himself by the 'idea,' to idealize himself and his actions into moral significance of some order, to find sanctions. But why is the dream like the sea, a 'destructive element'? Because man, in one sense, is purely a creature of nature, an animal of black egotism and savage impulses. He should, to follow the metaphor, walk on the dry land of 'nature', the real, naturalistic world, and not be dropped into waters he is so ill-equipped to survive in. Those men who take the purely 'natural' view, who try to climb out of the sea, who deny the dream and man's necessity to submit to the idea, to create values that are, quite literally, 'super-natural' and therefore human, are destroyed by the dream. They drown in it, and their agony is the agony of their frustrated humanity. Their failure is the failure to understand what is specifically human. They are the Kurtzes, the Browns, in so far as they are villains, but they are also all those isolated ones who are isolated because they have feared to take the full risk of humanity. To conclude the reading of the passage, man, as a natural creature, is not born to swim in the dream, with gills and fins, but if he submits in his own imperfect, 'natural' way he can learn to swim and keep himself up, however painfully, in the destructive element. To surrender to the incorrigible and ironical necessity of the 'idea', that is man's fate and his only triumph.[1]

Il s'agit donc ici d'une matérialisation de la pensée par le biais de la parabole.

L'anecdote concernant Jim et Jewel recèle une autre métaphore à portée moralisatrice celle-ci. Tout part d'un quiproquo: l'entourage de Jim est persuadé qu'il a fait l'acquisition d'un joyau, une émeraude au pouvoir magique – alors qu'il s'agit d'une femme. Une des informations concernant la pierre est très révélatrice: en soi, cette pierre maléfique remonterait aussi loin que l'arrivée des premiers hommes blancs dans l'archipel (212). On pourrait donc considérer ce joyau soit comme la représentation des richesses des colonies, pillées par les coloniaux, soit comme la promesse d'une vie meilleure et prospère pour les natifs, promesse qui s'est rapidement muée en un véritable cauchemar. La métaphore cristalliserait donc ainsi la souffrance des milliers de natifs persécutés durant la période coloniale.

C'est encore dans l'épisode de Stein que l'on retrouve l'une des plus belles métaphores du roman, celle de l'écriture en elle-même. Marlow nous confie: « I respected the intense, almost passionate absorption with which he looked at a butterfly, as though on the bronze sheen of these frail wings, in the white tracings, in the gorgeous markings, he could see other things, an image of something as perishable and defying destruction as these delicate and lifeless tissues displaying a splendor un-marred by death. » (155) Ici, les ailes deviennent les pages d'un livre, les lignes blanches se transforment en mots et les « superbes taches » symbolisent les enluminures. Frederic Jameson note d'ailleurs à ce sujet: « Stein becomes a butterfly collector, that is to say, essentially a collector of images »[2]. Et, de fait, la dernière partie de la remarque de Marlow conforte cette hypothèse puisque, à l'instar de la beauté des ailes du papillon perdurant *post mortem*, on peut considérer que l'écriture et la beauté des textes littéraires survivent à leurs auteurs et aux dommages du temps. Cette métaphore ci est donc une illustration parfaite de la réalité.

1 Watt, *Nineteenth-Century*, 326.
2 Jameson, *Political Unconscious*, 220.

Cependant, si user de métaphore pour représenter le réel peut être couronné de succès, en abuser peut parfois conduire à l'échec. C'est le cas par exemple dans le passage où Marlow et Jim se retrouvent à Patusan et qui compte, sur une même page, pas moins de sept tropes comparatives – « like a rock », « like a sea », « like an islet of light », « as if into an abyss », « seemed to rise up to the sky in a wall of steel », « like a figure on a pedestal » et « like a shadow in the light » (200). Cette accumulation de « like » et « as if », amène Jim, une fois de plus, à se dématérialiser. D'ailleurs, Marlow lui-même conclut cette page en se demandant: « I don't know why he should always have appeared to me symbolic » (200), ce qui confirme d'une part l'idée que Jim a perdu sa substantialité en arrivant à Patusan et d'autre part qu'il est impossible de représenter le réel avec exactitude. Deux critiques viennent d'ailleurs soutenir cette opinion. Dans un de ses articles Catherine Delmas compare ces outils comparatifs à des ornements et conclut: « this additional *parergon* (like folds in a Baroque painting), meant to reinforce mimesis, actually reveals a gap at the core of language, and Marlow's inability to tell the unspeakable. » [1] Quant à C.B. Cox, il considère l'emploi des comparaisons et des métaphores comme le moyen le plus sûr de mettre en avant la fragilité de la langue:

> Writers such as Melville, Conrad and Faulkner cope with this modern situation and [know how to] express adequately the inadequacies of language. Their narrative techniques exhibit a fundamental imaginative instability, a failure to compose experience in any way or to create coherent metaphorical structures of any sort […] [Conradian heroes are] constantly relying, at crucial moments, upon nearly simultaneous use of separate kinds of language and upon similes of the greatest but the vaguest dimensions.[2]

De par leur manque de clarté, les images d'un texte, mais aussi l'imagination et les fantasmes des personnages ont difficilement leur place dans le monde « réel ». Ce conflit permanent entre les faits et les idées semble causer chez les personnages un profond trouble émotionnel, en les empêchant d'accéder à des valeurs sûres ou de concrétiser leurs idéaux. C'est cette fracture interne de ces protagonistes sans rêve ni ancrage que nous allons à présent étudier.

II.3) Des personnages déchirés, désabusés et sans ancrage

« Le caractère des héros (conradiens) subit une aventure dont les données abstraites se ramènent toujours à un même conflit: le conflit, inégal et réglé d'avance, entre les illusions humaines et la Réalité. »[3] Ces paroles de Raymond Las Vergnas sont particulièrement de propos

1 Delmas, « Trompe l'Oeil Strategies », 54.
2 C.B. Cox, *Joseph Conrad: the Modern Imagination* (Londres: J.M. Dent & Sons LTD, 1974), 12.
3 Raymond Las Vergnas, *Joseph Conrad* (Paris: Jouve et Cie, 1938), 92.

dans le cas de *Lord Jim*. En effet, un des problèmes que pose ce roman est la capacité pour ses personnages à trouver leurs marques dans un vortex spatio-temporel perpétuellement en mouvement. En outre, comme si ces disjonctions n'étaient pas suffisantes pour déstabiliser les protagonistes, ces derniers sont également soumis à des conflits intérieurs entre idéaux et réalité qui semblent démultiplier chacune de leur personnalité.

II.3.a) Des personnages en quête d'idéaux

Un des thèmes récurrents du roman est la quête d'un idéal, quel qu'il soit, chez les personnages. Plusieurs exemples de quête idéologique peuvent être identifiés tout au long du texte, chacune révélatrice d'un état d'esprit particulier propre à l'âge victorien. Le premier exemple, que nous avons déjà pu en partie étudier précédemment, est celui du procès de Jim. Les juges et l'auditoire ne semblent être intéressés que par une seule chose, « They wanted facts. Facts! They demanded facts from him, as if facts could explain anything! » (20) Le problème essentiel qui se dégage de cette remarque, c'est que les participants ne semblent accorder aucune importance à ce qui, pour le narrateur, est l'élément crucial du procès, pour ne s'intéresser qu'à des pérégrinations sans aucune valeur. Il ne peut donc résulter de cette audience qu'une déception générale, parce que l'enquête se réduit à un « comment superficiel» sur la façon dont les choses se sont déroulées au lieu d'établir leur « pourquoi fondamental» (41 ma traduction) – « The examination of the only man able and willing to face it was beating futilely round the well-known fact, and the play of question upon it was as instructive as the tapping with a hammer on an iron box, were the object to find out what's inside. » (41) Il y a donc ici une nette opposition entre les faits et les idées, le matériel et le psychologique. C'est une dichotomie qui revient d'ailleurs fréquemment tout au long du roman. C'est aussi l'avis de Erdinast-Vulcan puisqu'elle déclare: « These analysis of Jim's character and his sense of identity are founded on a neat distinction between facts and ideas, truth and fiction, reality and illusion, 'real' self and self-ideal, where the first term in each pair of opposites is a reflection of a desired standard, and the second is a form of deviation. »[1] Un certain commentaire de Marlow permet, à ce propos, de conclure que Conrad n'accorde que très peu de crédit à ce qui est factuel, justement parce qu'il remet souvent en question l'existence d'une « réalité vraie », comme nous le verrons plus tard. Ainsi, lorsque Marlow nous décrit la fuite du commandant du *Patna* – « the *fact* remains he had flown into space like a witch on a broomstick » (35 je souligne) – le trait ironique qui en vient à comparer un homme obèse à l'allure grotesque (34) à une sorcière sur un balai est parfaitement ridicule. Dès lors, nous pouvons conclure un emploi délibéré de « *facts* » pour discréditer le terme lui-même.

1 Erdinast-Vulcan, *Modern Temper*, 36.

Par le biais de Marlow, Conrad met à jour une deuxième quête idéologique, celle d'une recherche de la vérité. Il sera souvent noté par la suite que les concepts de « vérité » et de « réalité », bien que n'étant pas synonymes, sont souvent très proches chez Conrad. Ainsi, de même que l'on peut déjà entrevoir une remise en question de la réalité, il est également possible de discerner ce même questionnement au sujet de la vérité. En effet, lorsque Marlow et Jim discutent à l'hôtel, l'observation du narrateur: « I was made to look at the convention that lurks in all truth and on the essential sincerity of falsehood » (69), prouve que la vérité est une notion très fragile. Pour Marlow, cette prise de conscience est le premier des nombreux coups durs qu'il expérimentera quant à la nature profonde de la race humaine. D'ailleurs, son récit s'achèvera sur une remarque qui laisse clairement transparaître le scepticisme de Conrad lui-même à ce sujet – « a demonstration of an osbcure and awful attribute of our nature which, I am afraid, is not so very far under the surface as we like to think. » (308) Il fait ici référence à la nature intrinsèque de l'homme qui est mauvaise et brutale. C'est également ce qu'affirme Jakob Lothe: « generally Marlow's combined functions as narrator and character are difficult to keep separate in *Lord Jim*, but in this quotation his disillusionment as character and human being is forcefully presented. »[1] Conrad dresse ici le portrait d'une société victorienne qui se refuse à laisser paraître ses pulsions primaires, ce qui est à l'origine de ses névroses. Il s'agit donc bien d'un déni de vérité, déni de l'homme à admettre ce qu'il est réellement.

C'est toujours par le truchement de Marlow que l'on peut observer deux nouveaux types de quête, à caractère cette fois plus spirituel: il s'agit de la recherche du bonheur et de la foi. La quête du bonheur fait l'objet d'un passage assez ironique dans le roman, au moment où Marlow vient retrouver Jim sur Patusan. En effet, Marlow envie la position de Jim, parce que ce dernier se considère « satisfait à peu de choses près » (246 ma traduction). Tout semble indiquer ici un commentaire ironique de la part de Conrad sur la mentalité tourmentée des victoriens, comme si le mieux qu'un homme pouvait posséder en ce monde était une approximation du bonheur, alors que le bonheur lui-même resterait une notion à jamais hors d'atteinte. En ce qui concerne la notion de foi, il est d'abord important de préciser qu'elle se veut reflet de celle des victoriens, c'est-à-dire détournée d'une figure divine pour se vouer à un nouveau culte, celui de la nature. L'expression « within the forest as solemn as temples » (256) en est un exemple type. L'homme a perdu sa foi en Dieu, la nouvelle religion est dans la science et la nature. Cette dernière prend des allures de terre fertile et accueillante, de mère universelle pour des voyageurs sans racines:

> But the fact remains that you must touch your reward with clean hands, lest it turns to dead leaves, to thorns, in your grasp. I think it is the lonely, without a fireside or an affection they may call their own, those who return not to a dwelling but to the land itself, to meet its disembodied, eternal, and unchangeable spirit – it is those who understand

1 Lothe, *Conrad's Narrative Method*, 170.

> best its severity, its saving power, the grace of its secular right to our fidelity, to our obedience. Yes! few of us understand, but we all feel it though, and I say *all* without exception, because those who do not feel do not count. (167)

Stein abonde d'ailleurs aussi dans ce sens puisqu'il conclut sa parabole sur les mots: « the way is to destructive elements submit yourself. » (160) Il fait preuve de beaucoup de sagesse dans ce conseil en essayant de convaincre Marlow, et les hommes en général, qu'il est inutile d'essayer de se dresser contre la nature et ses éléments. L'homme ne peut qu'essayer de vivre en harmonie avec celle-ci, car lui résister ne pourrait qu'être fatal. Cependant, il est permis de se demander si cette idolâtrie de la nature traduit aussi la pensée conradienne. En effet, Conrad semble remettre en question cette nouvelle forme de foi – sans mettre pour autant la religion en avant – puisque, par l'intermédiaire de Jim, l'auteur paraît douter de la validité de ce scientisme exacerbé – « the question is whether at the last he had not confessed to a faith mightier than the laws of order and progress. » (257) Pourtant, c'est par une comparaison avec la nature que Marlow semble trouver le moyen de réunir les hommes en une entité collective et ainsi surmonter l'individualisme et l'isolement de ses pairs. Ainsi, à Patusan, au moment où les Bugis se préparent à se défendre contre Brown, il est écrit que: « out into the air an increasing tremor that might have been the stamping of a *multitude* of feet, the hum of *many* voices, or the fall of *an* immensely distant waterfall » (285 mes italiques). La gradation dans cette citation est intéressante. En effet, d'une multitude de pieds, nous passons à plusieurs voix, pour finir par une seule cascade. C'est comme si les hommes s'étaient fondus les uns dans les autres pour revenir à l'universalité de la nature, pour devenir une seule et même arme, indivisible et invincible. Cependant, il ne faut pas perdre de vue que cette réunification des hommes a pour théâtre Patusan qui est le lieu dans lequel, nous l'avons vu, chacun peut assouvir ses fantasmes. Ce passage ne doit donc pas être lu comme une apologie de la nature et de l'ordre retrouvé, mais comme l'écho amer d'une réalité impossible à concrétiser.

Enfin, la dernière quête du roman, mais aussi la plus centrale, car commune à la plupart des protagonistes, est celle de l'apprentissage d'un savoir vivre en accord avec les idéaux romantiques et tragiques en vogue à la fin du XIXe siècle. Cette recherche, Stein la résume assez bien dans ce fameux jeu de mot mentionné plus haut: « How to be! Ach! How to be. » (160) Ainsi, derrière cette touche humoristique, se cache un questionnement bien plus profond. En effet, le protagoniste ne se demande pas s'il vaut mieux être ou ne pas être mais bien « comment être », ou « comment vivre », donnant à ce passage des allures quasi existentialistes de fin de siècle. D'après Ian Watt, la dimension tragique du texte se retrouve aussi dans les conflits intérieurs des personnages centraux c'est-à-dire Jim, Marlow et Stein:

> [Their] moral perspective [...] is dominated by a sense of inexorable contradiction: for Jim it is his preoccupation with the intolerable discrepancy between what he has done and

> what he would like to have done; for Marlow it is the distance between his faith in solidarity and the apparently random and amoral meaninglessness of the physical and social world; for Stein it is the radical disjunction between the individual's ego-ideal and the world he struggles to realise them in.[1]

Cette affirmation vient confirmer notre postulat de départ quant aux troubles émotionnels occasionnés par l'impossibilité de réunir les faits et les idées. Mais c'est dans le cas de Jim que cette dimension tragique prend toute son ampleur, puisque Jim se doit de mourir pour atteindre ses idéaux. Il n'y a qu'en mourant que son histoire peut être transmise à la postérité et être contée par Marlow « un soir après le repas » (23) et devenir vraiment « this amazing Jim myth » (212), ceci parce que, comme l'indique Bakhtin: « It is impossible to achieve greatness in its own time. Greatness always makes itself known to descendents, for whom such a quality is always located in the past […] it has become an object of memory and not a living object that one can see and touch. »[2] La mort de Jim est symbole de l'impossibilité pour l'auteur de faire le deuil de ses aspirations et idéaux passés, à l'inverse de ses contemporains – « Jim's conscience, ideals and yearnings constitute the myth created by imperialist literature. They are the fantasies that grown men put aside as they engage with the hard realities of life as a sailor or an imperial officer; Jim never progresses beyond fantasies. »[3] On pourrait peut-être expliquer cette incapacité à se détacher du passé de la même manière que les autres troubles mentionnés plus haut: le conflit entre les attentes assez optimistes de Conrad vis-à-vis du colonialisme, stimulées par ses lectures, et la réalité de cette entreprise, a sans nul doute été générateur de terribles désillusions. Ce sont ces occurrences d'opposition entre la réalité et les idéaux impérialistes que nous allons à présent analyser.

II.3.b) L'idéal vs la réalité de l'entreprise impérialiste

Bien que la dimension anti-impérialiste ne soit pas le sujet principal du roman, elle est quand même assez présente pour que nous lui accordions maintenant notre attention. Il est à noter que de nombreuses occurrences du texte renvoient au colonialisme, à ses idées originelles et aux déceptions qu'il suscita chez l'auteur. La plupart de ces exemples nous sont d'ailleurs présentés dans le cadre de cette opposition idée/réalité et ceci dès le début du roman. Par exemple, lorsque Jim se perd dans l'une de ses rêveries, il est soudain parfaitement oublieux de la misère qui l'entoure – « the pilgrims of an exacting faith slept on mats, on blankets, on bare planks, on every deck, in all the dark corners, wrapped in dyed cloths, muffled in soiled rags » (12), créant ainsi un grand fossé entre l'univers d'aventures suscitées par les voyages colonialistes vers de nouvelles terres et leur

1 Watt, *Nineteenth-Century*, 350.
2 Bakhtin, *Dialogic Imagination*, 18.
3 Dryden, *Imperial Romance*, 156.

réalité peu reluisante. De même, la monotonie de leur voyage sur une mer d'huile, s'oppose aux terribles tempêtes au cours desquelles Jim se voit sauver tous les passagers du navire. C'est ce qui ressort en partie d'un témoignage de James Froude sur sa traversée de l'océan Indien – « We had no adventure [...] The great ocean steamers are not driven into ports by stress of weather, but go straight upon their way. Voyages have thus lost the romance. No Odyssey is possible now, no 'Sinbad the Sailer,' no 'Robinson Crusoe,' not even a 'Gulliver's Travels.' »[1] Ce commentaire prouve que Jim est un personnage resté « coincé » dans la première partie de l'expansion britannique, à l'époque où l'aventure et le romantisme étaient des valeurs sûres, chéries et respectées. Son incapacité à s'adapter aux changements de son temps est l'une des raisons qui le mèneront à sa mort. Dans le même ordre idée, un commentaire de Marlow vient, un peu plus tard, renforcer ce constat – « with every instant he was penetrating deeper into the impossible world of the romantic achievement. » (62) Jim se perd dans ses fantasmes héroïques et, de ce fait, perd pied avec la réalité. Pour Benita Parry, cependant, cet état de fait ne serait pas intrinsèquement mauvais, puisqu'elle déclare:

> Jim's fantasies of surpassing heroism both ironically anticipate his abysmal failure and preview his magnificent achievement, the first violating his nation's imperialist creed and the other realising its colonial dream, and it is because he overturns expectations and blurs accepted discriminations [...] that he induces the reappraisal of old moral certainties and stimulates the construction of other standards of evaluation. »[2]

La conduite de Jim impliquerait donc un renouveau dans la conception de l'entreprise impérialiste. Jim est d'ailleurs un personnage touchant de par sa volonté de croire en cette entreprise, mais telle qu'elle aurait dû être et non telle qu'elle est devenue. À ce propos, Jacques Darras met en parallèle d'une part l'innocence et la « pureté colonialiste » de Jim, d'autre part ses doubles, lesquels représentent les premiers colonialistes mercantiles, aveuglés par l'argent et le pouvoir, et qui se retrouvent dans *Lord Jim* au travers des personnages de Chester et Robinson « dont l'investissement dans le 'guano', ersatz fécal de visions fabuleuses d'or, disparaît comme 'bulle' dans les parages du Walpole Reef. »[3] Pour en revenir à Jim, « cette pureté coloniale, donc, n'est nulle part définie, à charge pour le lecteur naïf de la préciser lui-même au risque d'outrepasser les limites que la fiction a pris soin implicitement de se fixer. Au risque de passer, très innocemment, à l'image de Jim, de l'autre coté du miroir, dans cette réserve secrète, cette 'autre scène' où se grime et s'habille l'imaginaire. »[4]

Une autre désillusion de grande envergure amène les impérialistes à idéaliser les terres qu'ils s'apprêtent à découvrir lors de leurs voyages. Pourtant, ici, la réalité de Patusan, dont nous avons

1 Brantlinger, *Rule of Darkness*, 38.
2 Parry, *Conrad and Imperialism*, 79.
3 Darras, *« Fracture et continuité »*, 144-145.
4 *Ibid.*, 145.

déjà mentionné l'aspect vétuste, anéantit en un instant toute velléité colonialiste. C'est le cas du passage dans lequel Patusan nous est présenté comme « neglected and isolated, such as an insignificant and crumbling islet between the two branches of a mighty, devouring stream. » (170) L'endroit est isolé et, à l'image du peuple qu'il abrite, opprimé par des géants colonialistes britanniques et hollandais qui cherchent à le dévorer. L'analogie est rendue possible grâce à l'expression « stream of civilisation » dans cette même page qui vient faire écho à « devouring stream ». S'ensuit alors un rappel historique sur les affrontements sanglants qui menèrent les colonialistes à se déchirer pour du poivre. Le fossé entre la folie meurtrière des hommes et l'enjeu de ce combat acharné, le poivre, tout comme la volonté de posséder Patusan, si petit et sans richesses particulières, met l'accent sur le besoin de conquête incessant et absurde qui pousse les hommes à tous les vices. La suite de la description de Patusan vient, à ce propos, renforcer cette absurdité:

> straight and sombre, and faces a misty ocean. Red trails are seen like cataracts of rust streaming under the dark-green foliage of bushes and creepers clothing the low cliffs. Swampy plains open out at the mouth of rivers, with a view of jagged blue peaks beyond the vast forests. In the offing a chain of islands, dark, crumbling shapes, stand out in the everlasting sunlit haze like the remnants of a wall breached by the sea. (183)

Patusan apparaît comme une terre désolée et sans attrait, rendant l'empressement des colonialistes à le posséder d'autant plus ridicule. Enfin, nous pouvons à nouveau mentionner le passage concernant Chester et Robinson pour souligner le décalage existant entre l'île colonisé de Defoe et celle couverte de guano de Conrad.

Cependant, c'est bien la terre désolée de Patusan qui se meut, de son propre chef, pour chasser l'opposant colonialiste – chacune des nationalités représentées par le groupe de Brown fait écho à un pays colonialiste – en dehors de ses frontières: « a profound, weary groan floated up from the creek, succeeded by a plaint whose heartrending sadness was like some poison turning the blood cold in the veins. » (285) Notons au passage, qu'en cela, la terre est en osmose avec ses habitants, dont l'extrême méfiance à l'encontre des colonialistes n'a d'égal que celle de ces derniers à leur égard – « on this basis the negotiation was carried on with mutual distrust » (279). Par contre, l'insistance sur la noirceur des lieux et des habitants de Patusan (255) sert aussi un but autre que celui d'enlaidir le paysage. En effet, elle permet un plus grand contraste avec Jim, qui paraît presque lumineux au vu de la blancheur de sa peau; il devient un peu un phare pour ces gens, facilement discernable au milieu d'eux – « He was white from head to foot, and remained persistently visible with the stronghold of the night at his back » (255). Cependant, tout phare, tout guide, tout dieu qu'il soit, il n'est plus rien lorsqu'on s'éloigne de Patusan: « he himself appeared no bigger than a child – then only a speck, a tiny white speck, that seemed to catch all the light left in a darkened

world. . . . And, suddenly, I lost him. . . . » (255). On peut voir ici une métaphore de l'échec impérialiste: les aventuriers partis à l'autre bout du monde se croient investis d'un pouvoir quasi divin mais, pour leurs compatriotes restés en Angleterre, ils ne représentent rien et tombent rapidement dans l'oubli. Cette critique anticolonialiste est confirmée d'ailleurs par la méfiance de Marlow vis-à-vis du « pouvoir souverain » que l'on retrouve sous l'expression dubitative: « the doubt of the sovereign power enthroned in a fixed standard of conduct » (37). Cette locution sous-entend un manque flagrant de confiance de la part de Marlow et, par extension, de Conrad, sur le bien fondé de l'entreprise coloniale, même si celle-ci était déjà en vigueur depuis plus de deux siècles. Pour Conrad, il s'agit d'une mission désuète, qui a perdu au fil du temps tout son éclat pour ne devenir qu'une pâle copie de ce qu'elle fut à l'origine. C'est aussi l'opinion d'Andréa White, pour qui le romantisme impérial n'est rien de plus qu'une fiction nostalgique – « [it] yearned for an imagined golden moment in the nation's past, now endangered or lost completely, and at the same time argued for present outlooks and future courses of action that the fiction itself made especially attractive and justifiable. »[1]

Enfin, la dernière allusion au colonialisme que nous pouvons relever dans le texte est celle de la « tache blanche », celle qui figurait sur les cartes pour représenter les *terra incognita* qui restaient encore à explorer. Raymond Las Vergnas nous apprend que dès son enfance, Conrad fut attiré par ces terres sans nom, qui lui permettaient de rêver à des contrées lointaines et mystérieuses. C'est cette même image que l'on retrouve dans *Heart of Darkness* lorsque Marlow se remémore le même plaisir à la vue d'une carte du fleuve Congo[2]. Ceci nous permet donc de dresser un parallèle certain avec les nombreuses occurrences du terme « spot » dans le roman: « men with soft spots, with hard spots, with *hidden plague spot*, by Jove! » (24 mon emphase). Grâce à ce syllepse, auquel nous pouvons rajouter l'adverbe « spotlessly », nous pouvons dresser un parallèle entre les recoins sombres et insondables du monde et ceux de l'âme humaine. En faisant du colonialisme la cristallisation de cette noirceur de la terre et des hommes, on peut en conclure que, pour Conrad, cette entreprise est génératrice de la vilénie humaine. De plus, l'image d'un espace vide, donc encore à colorier, n'est pas sans rappeler la remarque de Marlow concernant Patusan: « a picture created by fancy on a canvas » (250). Ceci sous-entend que Patusan n'existe pas en tant que tel, il est la transposition d'un imaginaire européen, la concrétisation de *ses* fantasmes. Cette idée fait écho à la remarque de Said sur le fait que l'Orient est une pure création occidentale – « the Orient was almost a European invention, and had been since antiquity a place of romance, exotic beings, haunting memories and landscapes, remarkable experiences. »[3] Bien entendu, il ne s'agit là que d'une manière, parmi de nombreuses autres, d'interpréter cette phrase énigmatique de Marlow.

1 White, *Adventure Tradition*, 62.
2 Las Vergnas, *Joseph Conrad*, 14.
3 Edward Said, *Orientalism* (New York: Vintage Books, 1979), 1.

Patusan devient donc un endroit imaginaire et sa spatialisation reste impossible de par son caractère fictif. Comme nous allons le voir à présent, l'impossibilité de se situer clairement dans un continuum espace-temps n'est pas seulement l'apanage de Patusan, mais constitue un trait commun à l'ensemble de l'ouvrage.

II.3.c) Une disjonction spatio-temporelle

La première chose dont quelqu'un a besoin pour pouvoir se repérer dans l'espace, c'est de ses sens. La fréquente référence dans notre texte à une absence totale de sensorialité, et le plus souvent à une impossibilité de voir et d'entendre, n'est donc pas fortuite: « You couldn't distinguish the sea from the sky; there was nothing to see and nothing to hear. Not a glimmer, not a shape, not a sound. » (85) Plongés dans le néant, dans un endroit où les organes sensoriels ne servent plus à rien, l'homme perd tout repère. Les sens permettent l'expérience et l'expérience permet la compréhension profonde des choses; on ne peut donc pas voir ou comprendre clairement ce qui s'est passé sur le bateau ce soir là. C'est aussi par les sens que l'on peut acquérir la notion du temps qui passe ou du déplacement dans l'espace, comme le précisait William James dans la citation que nous avons déjà mentionnée. Comme l'indique Ian Watt, Conrad fera très souvent appel à cette capacité pour l'homme d'expérimenter le temps par les sens:

> The interdependence between spatial and temporal dimensions of narrative is one reason why Conrad's frequent changes in the chronological sequence interfere much less than might logically be expected with the reader's sense of immediate participation in the narrative. Marlow's intense visualisation of detail in the scene with the French lieutenant makes us forget that it is technically proleptic; it seems to be a psychological fact that if we are given sufficient sense-impressions of a person or an action, we cannot help experiencing it as if it occurred in the narrative present; if we are there, the time must be now; presence implies the present.[1]

C'est ce même procédé proleptique qui va permettre à Conrad une seconde et nettement plus importante distorsion du temps. En effet, Conrad manipule le temps à sa guise, nous faisant franchir les années d'avant en arrière sans aucune forme d'avertissement. Cependant, comme les prolepses feront l'objet d'une analyse ultérieure nous nous limiterons ici à l'étude des prolepses dites répétitives. Genette définit ces dernières en tant qu'instances narratives qui viennent doubler par avance un segment narratif à venir[2]. L'emploi d'un tel procédé constitue le premier élément de ce que nous nommerons le mouvement itératif du texte. Jakob Lothe consacre d'ailleurs aux prolepses narratives chez Conrad tout un passage de son ouvrage, dont voici un bref extrait: « Critics of *Lord Jim* have not sufficiently stressed the twofold prolepsis detectable in the training-ship episode: not

1 Watt, *Nineteenth-Century*, 299.
2 Genette, *Figure III*, 109.

just adumbrating Jim's jump from the *Patna* by revealing it as a form of repetitive action, it provides the reader with crucial piece of background information which makes him or her more sceptical about Jim's defensive explanation of the jump. »[1]

De la même manière, de nombreuses répétitions d'actions ou de situations sont présentes dans le roman. Prenons comme premier exemple le schéma itératif avec lequel Jim prend la fuite après la réapparition du spectre du *Patna*; Jim travaille bien et est apprécié de ses employés (2), mais, immanquablement, quelqu'un mentionne l'affaire du *Patna* et il prend aussitôt la fuite vers l'est. On y retrouve à cette occasion une nouvelle prolepse répétitive, puisque cette propension à fuir sans crier gare nous est révélée dès le commencement du roman: « Jim had always good wages and as much humouring as would have bought the fidelity of a fiend. Nevertheless, with black ingratitude he would throw up the job suddenly and depart. » (2) Notons en passant l'emploi de l'auxiliaire « would » qui renforce la dimension itérative de cet enchaînement de faits. Marlow, exaspéré par la conduite de Jim, le met d'ailleurs en garde contre l'inutilité d'une telle fuite: « only you mark my words, if you keep up this game you'll very soon find out that the earth ain't big enough to hold you. » (146) On pourrait aller jusqu'à voir ici une légère touche d'ironie dans la remarque implicite qu'à force d'aller de plus en plus loin vers l'est, Jim pourrait bien retourner à son point de départ. Même son exil à Patusan apparaît comme un éternel recommencement, car les noms Patna et Patusan sont très proches. Ceci nous permet donc également d'appréhender l'univers de Patusan comme un lieu tournant en espace clos. Jacques Darras déclare d'ailleurs à ce sujet: « les limites mêmes que la réalité périphérique impose à cet univers circonscrit dans l'espace et le temps semblent aussi lui procurer un supplément d'inviolabilité, ce sursis d'intégrité qui lui faisaient précédemment défaut. »[2]

Il semblerait en revanche que Jim ne soit pas le seul à tourner en rond. En effet, tout semble être mis sur orbite, que ce soit sur le plan spatial ou temporel. Parlant de la renommée de Jim, Marlow la décrit en ces termes: « he did after a time become perfectly known, and even notorious, within the *circle* of his wanderings (which had a diameter of, say, three thousand miles) » (147 mes italiques). De même, Jean Durin note la présence d'objets inanimés qui décrivent la forme de cercles comme: « within an enclosure of high stakes » (22) ou « a dry leaf imprisoned in eddy of wind » (138)[3]. Sur le plan temporel, la répétition de certaines actions suggère que la boucle est bouclée, comme lorsque le narrateur omniscient s'apprête à céder la parole à Marlow: « and with the very first word uttered Marlow's body, extended at rest in the seat, would become very still, as though *his spirit had winged his way back into the lapse of time* and were speaking through his lips from the past » (24 mes italiques) et la reprend comme suit: « Marlow swung his legs out, got up

1 Lothe, *Narrative Methods*, 139.
2 Darras, « Fracture et continuité », 140.
3 Jean Durin, « From the Hard Tangible Facts to the Tangible Verb » *L'Époque Conradienne* (Limoges: Faculté des Lettres et Sciences Humaines, 1980), 138.

quickly, and staggered a little, as though he had been set down *after a rush through space* » (242 mes italiques). Il semble ici que la narration du récit de Jim ait permis à Marlow un voyage aller-retour dans le continuum espace-temps. Même contraction spatio-temporelle lorsque Marlow revoit Stein après la mort de Jim – « The sky was pearly grey. It was one of those overcast days so rare in the tropics, in which memories crowd upon one, memories of other shores, of other faces. » (266) Ici, distance et temps sont abolis sous un même ciel. De même, Ian Watt met en avant que la question posée par Jewel à Marlow – « Will it be a sign – a call? » (239) a pour écho le moment où Jim se rend vers Doramin pour se faire tuer – « We can see him, an obscure conqueror of fame, tearing himself out of the arm of a jealous love at the sign, at the call of his exalted egoism. » (317)[1] On peut voir dans cette reprise la répétition d'un schéma propre à Jim, puisque la question de Jewel survient juste après qu'elle a déclaré que Jim l'abandonnerait comme le font tous les hommes blancs. Enfin, Marlow souligne la similitude de la scène dans laquelle Jim et lui discutent à Patusan avec celle où Jim s'était ouvert à lui à l'hôtel: « [He] began to pace the room, reminding me by the set of the shoulders, the turn of his head, the headlong and uneven stride, of that night when he had paced thus, confessing, explaining – what you will – […]. It was the same mood » (177). La répétition de cette même scène à deux endroits différents a pour fonction de renforcer l'idée que Jim ne peut échapper à son destin.

La disjonction du temps dans *Lord Jim*, bien que difficile à cerner, n'est pas sans lien logique. Ce sont Ian Watt et Jakob Lothe qui discernent son fonctionnement intrinsèque. En effet, selon le premier: « the continuity of the narrative is based, not on the chronological sequence of actions as they occured, but on the particular stage which Marlow has reached in his understanding of the 'fundamental why' of the moral puzzles presented in this tale. »[2] Il s'agit donc ici d'une apposition thématique, c'est-à-dire que les actions ne s'enchaînent pas en terme de chronologie mais en terme de sujet. Ainsi, le lien entre la scène de l'hôpital et la suivante avec Brierly, est thématique: celui du problème moral et de ses répercussions sur les deux protagonistes. Jakob Lothe nous fournit un second exemple d'apposition thématique avec la plaidoirie de Jim dans la chambre de Marlow. À cette plaidoirie, empreinte de peur qu'il a ressentie sur le navire, succède immédiatement le rapport du lieutenant français qui, lui, a scrupuleusement suivi l'honorable conduite que se doit d'adopter un bon marin.[3] Ceci permet de créer un contraste entre les deux personnages et de mettre en exergue la gravité de la faute commise par Jim. Il est bon de préciser que nous n'abordons ici la fragmentation que sous un seul angle: celui sous lequel le narrateur ou les autres personnages s'impliquent moralement dans cette dysfonction, temporelle celle la; les autres formes de fragmentation feront l'objet de notre troisième partie.

1 Watt, *Nineteenth-Century*, 352.
2 *Ibid.*, 280.
3 Lothe, *Narrative Methods*, 158.

Enfin, la distorsion du temps sert un dernier but que Las Vergnas expose très clairement:

> [Marlow] lui (Conrad) a, mieux que tout autre, donné la facilité de plier son récit aux distorsions chronologiques. Assisté de son cortège de sous-témoins, il lui a permis d'invoquer à sa guise, d'interpoler et de restituer l'image fidèle de la vérité. Il a autorisé, par sa simple présence, ces conversations en marge du temps spatial, ces interludes à la manière de Socrate, où la figure psychologique, lentement, sort de l'ombre et se reconstitue en sa durée réelle. Il lui a également fourni le moyen d'être jusqu'au bout fidèle, car Conrad n'avait pas *lu* les histoires qu'il désirait rapporter; il les avait *entendues*. Une narration de vive voix répondait donc à la vérité; elle rejoignait, par delà les âges, la 'tradition parlée' des conteur d'antan, pour qui une histoire, selon la remarque du professeur Cross, était 'quelque chose que l'on écoute, et non point un livre s'adressant aux yeux'. Et Marlow, en ce sens, est peut-être bien, en effet, 'un survivant attardé de la race des bardes'. [1]

On peut voir dans ce désir profond de vérité une volonté tout aussi forte de la part de l'artiste de faire de son récit quelque chose de vrai, qui prendrait forme sous nos yeux. Cette idée, comme nous l'avons déjà remarqué, est propre au mouvement moderniste dont, rappelons-nous, Conrad n'a pas fait partie. C'est donc la dimension avant-gardiste du roman et de son auteur que nous allons à présent mettre en lumière.

1 Las Vergnas, *Joseph Conrad*, 135.

Partie 3

Lord Jim: un roman en avance sur son temps

Lord Jim, est un texte complexe de par les multiples facettes de ses protagonistes et les nombreuses strates de lectures qui y sont dissimulées. Conrad s'adresse au lecteur et compte sur lui pour trouver, déchiffrer et interpréter correctement ses messages cachés. C'est d'ailleurs le caractère multiple de *Lord Jim* qui en fait sans nul doute un roman au seuil du modernisme, comme l'affirme Stapes: « The variety of viewpoints and the symbolism of obscurity and cloud work forcefully against closure and summation, towards a distinctly modern sense of experience as essentially multi-faceted, troubled, and uncertain. »[1] C'est donc cette tendance moderniste qui fera l'objet de cette troisième partie, avec une première approche sur l'avant-gardisme du texte, suivi d'une étude approfondie du statut très original du lecteur et du narrataire et enfin une analyse de ses multiples strates de lecture qui lui confèrent une profondeur rarement atteinte dans un roman.

III.1) Un roman avant-gardiste

Dans sa thèse *Les structures de l'imaginaire dans l'univers romanesque de Joseph Conrad de 1910 à 1914*, Marie-Odile Salati déclare: « En effet, l'angoisse du dédoublement est informée chez lui (le héros conradien) par une réalité vécue, une conception floue de sa propre identité, et c'est dans son utilisation du thème comme exploration d'un Moi en voie de désintégration que Conrad manifeste sa modernité. »[2] Bien que concernant des œuvres postérieures à la parution de *Lord Jim*, cette citation s'y applique pourtant parfaitement. Le dédoublement, on l'a vu, est source d'angoisse chez Jim et ceux qui en forment les différentes facettes; nous allons à présent étudier d'autres aspects de dédoublement et aborder le thème de la fragmentation – forme complexifiée du dédoublement – celle de l'écriture pour commencer, et leurs répercussions sur l'appréhension même de la réalité et sur le statut du narrateur.

III.1.a) Une écriture et des personnages dédoublés, fragmentés

La gestion du temps constitue l'une des originalités de *Lord Jim*. Après avoir vu les distorsions temporelles dont souffrait le roman et leur effet sur les personnages, analysons maintenant ces fractures dans leur ensemble ainsi que leur finalité.

La première fracture du temps dans le roman apparaît dès les premières pages, quand le lecteur comprend qu'il lit non pas le début de l'histoire de Jim, mais un passage de sa vie restant

1 Galix, *Naissance d'un roman*, 53.
2 Marie-Odile Salati, *Les structures de l'imaginaire dans l'univers romanesque de Joseph Conrad de 1910 à 1914* (Université de Lille III, 1986), 105.

encore à définir. Il faut une deuxième lecture pour comprendre qu'il s'agit de la vie que Jim a menée après sa mésaventure sur le *Patna*, dans sa fuite de port en port. En première lecture, l'entrée en matière veut tout autant attirer l'attention du lecteur sur le côté atypique du roman que le mettre en garde contre son absence de chronologie. Lecture et relecture sont très importantes, car d'après Tony Tanner: « It should be pointed out that this novel differs and deepens with each fresh reading. »[1] Ainsi, le roman se dédouble également par l'obligation pour le lecteur de le lire plusieurs fois en vue de s'en imprégner et espérer le comprendre. L'utilisation de la prolepse est, comme nous l'avons vu, un moyen efficace de fragmenter le temps, permettant entre autre d'amorcer l'avenir. C'est le cas par exemple lorsque Marlow déclare: « [Jim] had regulated so many things in Patusan » (166), qui est une prolepse située au sein d'une analepse. Ici, nous apprenons que Jim a fait beaucoup pour Patusan avant même de savoir qu'il a accepté de s'y rendre. De telles instances de fragmentation et de dédoublement tiennent à plusieurs raisons. L'une d'entre elles nous est exposée par Dorothy Van Ghent, qui explique:

> *What,* then, *is* the act? The question defines Conrad's method in this book, his use of reflector within reflector, point of view within point of view, cross-chronological juxtapositions of events and impressions. Conrad's technical 'devices,' in this case, represent much more than the word 'device' suggests: they represent extreme ethical scrupulosity, even anxiety; for the truth about a man is at once too immense and too delicate to sustain any failure of carefulness in the examiner.[2]

Ainsi, l'une des fonctions de la fragmentation est de rechercher la vérité sur l'âme humaine, vérité normalement indicible et que seule une écriture atypique et déstructurée peut espérer atteindre. Cependant, il existe une raison moins existentialiste et plus moderniste à cette fragmentation du temps. En effet, Conrad, à l'instar des grands noms du modernisme, cherche à recréer une impression de vrai quant à la manière dont les gens perçoivent le temps. Selon lui, nous ne percevons pas le temps de manière chronologique; comme dans l'exemple d'un accident, dont nous apprenons les conséquences avant les circonstances. *Lord Jim* illustre bien ce schéma: débutant avec la mention du crime du héros, il se poursuit avec son jugement; les faits réels intervenus sur le *Patna* ne sont relatés que dans un troisième temps. Lors d'un entretien avec Ford Madox Ford, ami intime de Conrad et associé dans l'écriture de certains ouvrages, celui-ci explique ainsi l'emploi de la prolepse: « [To get a character into] fiction you could not begin at his beginning and work his life chronologically to the end. You must first get him in with a strong impression, and then work backwards and forwards over his past ». Il poursuit plus loin: « We agreed that the general effect of a novel must be the general effect that life makes on mankind [and since] we saw that life did not

1 Galix, *Naissance d'un roman*, 20.
2 Dorothy Van Ghent, *The English Novel: Form and Function* (New York: Harper Torchbooks, 1961), 237.

narrate, but made impressions on our brains [it followed that] a novel must therefore not be a narration, a report »; il conclut enfin: « on the whole the indirect, interrupted method of handling interviews is invaluable for iving a sense of the complexity, the tantalisation, the shimmering, the haze, that life is. »[1] Enfin, pour qu'il n'y ait pas de narration, il faut impérativement abandonner l'idée d'un narrateur omniscient présent de bout en bout. C'est la raison pour laquelle dans notre roman, le narrateur inconnu des quatre premiers chapitres cède la place à Marlow, personnage émotionnellement impliqué et donc biaisé. Jacques Darras explique ce choix narratif comme suit:

> Notons, en premier lieu, le détour du désordre chronologique, qui est probablement l'un de ses procédés les plus curieux; pour éviter de donner l'impression d'une omniscience de l'auteur, coordonnant et réglant en son arbitraire les idées de ses personnages; dispensant, ainsi, de l'extérieur une logique étrangère à la vérité, il essaie, par un bouleversement des faits, de recréer une sensation d'incertitude et de tâtonnement telle que peut la produire l'illogisme d'un contact fragmentaire et incohérent avec le mystère de la pensée d'autrui. Les réactions nous sont décrites alors que nous ignorons la cause, et les chapitres rétrospectifs s'intercalent sans avertissement entre les chapitres de la progression.[2]

C'est donc par souci de vraisemblance que le roman efface les repères chronologiques. L'emploi de la narration ultérieure, que Genette définit ainsi: « l'emploi d'un temps du passé suffit à la désigner comme telle, sans pour autant indiquer la distance temporelle qui sépare le moment de la narration de celui de l'histoire »[3], y poursuit un but analogue. Dans *Lord Jim*, la narration est certes ultérieure mais présentée de trois manières différentes: tout d'abord par un narrateur omniscient, présumé rattaché au présent de l'auteur et narrant des événements vieux de presque vingt ans, puis avec Marlow prenant la parole pour raconter sa propre expérience située seulement quelques années auparavant, entrecoupée d'autres témoignages eux-mêmes difficiles à localiser chronologiquement et enfin par les lettres que Marlow envoie à « l'homme privilégié », mélange de plusieurs périodes de la vie de Jim jusqu'à peu après sa mort. On peut à nouveau considérer cette approche disjonctive comme une recherche de la vérité, puisque le narrateur omniscient délègue la parole à un autre narrateur, qui lui même recueille une quantité considérable de témoignages d'autres personnages ayant rencontré Jim pour en obtenir l'image la plus fidèle possible. La vraisemblance en elle-même, a un effet double sur le lecteur. Recréant effectivement l'absence de chronologie propre au monde réel, elle parvient aussi à le toucher personnellement par l'accès direct qu'elle ouvre sur les personnages, générant ainsi une impression d'intimité entre lecteur et protagonistes. Tout aussi convaincu, Watt suggère:

> [I]n the twentieth century phase, novelists tried to face the nature of time itself more directly, and portray the multiplicity and randomness of the individual's immediate

1 Watt, *Nineteenth-Century*, 290.
2 Darras, *Joseph Conrad*, 129-130.
3 Genette, *Figure III*, 232.

> experience – most obviously in the stream-of-consciousness novels where, as in Joyce or Virginia Woolf, we are witnesses to a special kind of scene – a scene which is imagined to be taking place inside the minds of the characters. [One particular advantage is that] the scenic method's combination of the autonomy of the narrative with the fulness with which each scene is described makes the novel seem to be taking place in what can be called the reader's psychological present.[1]

Cependant Mircéa Eliade souligne que la rupture chronologique ne sert pas seulement à retranscrire le réel, en effet: « l'angoisse devant le temps historique, accompagnée du désir obscur de participer à un Temps glorieux, primordial, *total*, se trahit, chez les modernes, par un essai parfois désespéré pour briser l'homogénéité du Temps, pour 'sortir' de la durée et réintégrer un temps qualitativement différent de celui qui crée, en se consommant, leur propre 'histoire'. »[2] L'analogie avec Jim est patente, lui qui rêve de faire partie d'une ligue chevaleresque et cherche, par tous les moyens, à échapper à la réalité de son existence. Il y a donc ici un effet inverse: il ne s'agit pas de « coller » à la réalité mais au contraire de lui échapper.

Bien entendu, la fragmentation du temps n'est qu'un aspect de la figure fragmentaire dans le roman, car les personnages aussi sont touchés: de dédoublés, ils deviennent fragmentés. Lors de la traversée du *Patna*, la lumière de la lune sur les passagers rend la scène fantasmagorique, car les personnages ne semblent plus être que des fragments de corps. D'après le narrateur: « in the blurred circles of light thrown down and trembling slightly to the unceasing vibration of the ship appeared *a chin* upturned, *two closed eyelids*, *a dark hand* with silver rings, *a meagre limb* draped in a torn covering, *a head* bent back, *a naked foot*, *a throat* bared and stretched as if offering itself to the knife. » (12 mes italiques) Ainsi morcelés, les musulmans sont, en quelque sorte, réifiés, genèse possible de l'abandon de Jim et de ses collègues, décidant que leur vie d'Européens vaut plus cher que celles de ces pèlerins, indignes de respect, voire du qualificatif d'êtres humains – « look at dese cattle » (10). L'entrée en matière de Marlow quand il prend la parole suit un schéma identique – « Now and then a small red glow would move abruptly, and expanding light up *the fingers* of a *languid hand*, *part of a face* in profound repose, or flash a crimson gleam into a *pair of pensive eyes* overshadowed by a *fragment* of an *unruffled forehead* » (24 mes italiques). Le mot « fragment » annonce la fragmentation des personnages, typique du roman et même quasi systématique chez Conrad, si l'on en croit Cox:

> At the core of these psychological disturbances there seems a basic uncertainty about his own identity. In many of his stories a kind of dismemberment of personality takes place. Just as Virginia Woolf divided herself in six characters in *The Waves*, so Conrad is repeatedly concerned with two characters who reflect the composite Nature of a contradictory identity.[...] This uncertainty about identity is endemic of modern literature, of course, and in this way Conrad reflects the malaise of the contemporary disintegrating personality.[...] His life and art testify to a continual, by and large unsuccessful search for

1 Watt, *op.cit.*, 287.
2 Mircéa Eliade, *Mythes, rêves et mystères* (Sarthe: Gallimard, 1957), 34.

a stable identity.[1]

Pour Cox, la récurrence de ce thème chez Conrad illustre la volonté affirmée de ce dernier de mettre au jour le caractère fragmentaire des Victoriens, encore qu'il fasse mention de deux personnages antagonistes, ce qui réfère donc plutôt à la théorie du double. Mais comme ce dernier n'est, rappelons le, qu'une image simplifiée de la fragmentation, il n'y a donc pas contradiction. D'ailleurs, chez Jim, fragmentation et double sont tout aussi révélateurs, comme nous allons le constater. Par exemple l'expression qu'emploie Marlow – « his smooth tan-and-pink face with a white line on the forehead, and the youthful eyes darkened by excitement to a profound, unfathomable blue » (260) – , révèle le caractère bi-facial et multiple de Jim. Sa description, rappelant celle d'un chérubin, offre un contraste considérable avec la bataille qu'il s'apprête à mener et le destin tragique qui l'attend. Cependant le terme « unfathomable » n'est sûrement pas anodin; il sert à rappeler que sous son visage d'ange, Jim cache un être extrêmement complexe, formé, à l'instar du roman lui-même, de nombreuses strates. Même ses actes manqués reflètent son image multiple. Lorsque Jim déclare: « 'I had jumped …' […] 'It seems' » (83) l'emploi du plus-que-parfait ainsi que du verbe « seem » semble indiquer que Jim n'est pas responsable du saut dont on l'accuse, comme si une entité autre, de l'intérieur, l'avait fait agir à son insu. Maryame Pariente conforte cette hypothèse quand elle affirme:

> À l'instant précis, relaté au passé, et non dans l'immédiateté, il y a rupture, franchissement d'une frontière et passage dans un autre monde. Tout se déconstruit, tout se désarticule, y compris Jim, qui tient alors plus du pantin que de l'homme à ce moment. Car, pour Jim, qui révèle le saut à Marlow à la fin du chapitre 9, tout se passe comme si lui n'avait pas véritablement sauté, mais que seul son corps lui avait fait défaut.[2]

Elle ajoute une citation de Ronald David Laing concernant l'homme divisé, dont les propos sont très révélateurs dans le cadre de notre étude. Ainsi Laing déclare: « le corps peut continuer à agir de manière apparemment normale, mais de l'intérieur il semble agir seul, automatiquement. Cependant, en dépit de l'irréalité, de la nature onirique de ce qui est ressenti et de la nature automatique de l'action, le moi est en même temps très loin d'être 'assoupi'; il est même extrêmement éveillé, capable de penser et d'observer avec une lucidité exceptionnelle. »[3] Ceci explique comment Jim arrive, en un instant extrêmement bref, à visualiser les derniers instants du *Patna* et à sauter dans le canot pour sauver sa vie. Une ultime fragmentation de l'image de Jim intervient quand Marlow déclare: « I don't pretend I understand him. The views he let me have of himself were like those glimpses through the shifting rents in a thick fog – bits of vivid and

1 Cox, *Modern Imagination*, 6-7.
2 Maryame Pariente, "*Lord Jim* ou le moi divisé" *L'Epoque Conradienne* (Limoges: Faculté des Lettres et Sciences Humaines, 1980), 118.
3 *Ibid.*, 119.

vanishing detail, giving no connected idea of the general aspect of the country » (56) ou encore quand il déplore le fait que ses « informations (à propos de Jim) étaient fragmentaires » (260), ce qui l'empêche d'obtenir une image définie de ce dernier. La tendance moderniste de Conrad apparaît nettement dans cette idée de fragmentation de l'individu, offrant de ce dernier une image kaléidoscopique et incomplète, ne permettant que d'entrevoir le personnage tel qu'il est. Pourtant, d'après Merleau-Ponty, cette multiplication des regards fragmentant l'individu serait le moyen le plus efficace d'en obtenir un portrait fidèle [1]. Dans le monde des arts, la cristallisation parfaite de cette théorie est la peinture cubiste dont le principe est de montrer en même temps toutes les facettes d'un objet pour l'appréhender sous tous les angles dans un plan à deux dimensions. *Lord Jim* reflète ce principe grâce aux différents témoignages recueillis par Marlow, qui offrent autant de points de vue différents sur le personnage de Jim, conférant une vision tri-dimensionnelle à un personnage couché sur le papier.

De manière plus générale, c'est l'écriture que Conrad fragmente dans son roman, usant pour cela de différentes techniques, qui toutes, visent à multiplier les pistes de lecture et de faire de ce roman un labyrinthe textuel à plusieurs étages. Comme l'expliquent Deleuze et Guattari: « Un rhizome peut être rompu, brisé en un endroit quelconque, il reprend suivant telle ou telle de ses lignes et suivant d'autres lignes. »[2] Ainsi, *Lord Jim* peut être considéré comme un rhizome où chaque élément du texte est une ramification d'un ensemble plus grand. À chaque fois qu'un intervenant finit de parler, ou à la fin d'une des sections dites « principales » du livre, l'histoire rebondit, suit une nouvelle trajectoire et continue ainsi de s'étendre. De même, il est possible de commencer le roman à différents endroits à cause de l'absence de chronologie du texte. Ces aller-retours entre passé, présent et futur nous permettent d'appréhender *Lord Jim* comme un récit rétrospectif ou à caractère prophétique multipliant les pistes herméneutiques et les angles de lectures. Encore selon Deleuze et Guattari pour qui le texte est une carte:

> La carte est ouverte, elle est connectable dans toutes ses dimensions, démontable, renversable, susceptible de recevoir constamment des modifications. Elle peut être déchirée, renversée, s'adapter à des montages de toute nature, être mise en chantier par un individu, un groupe, une formation sociale. On peut la dessiner sur un mur, la concevoir comme une œuvre d'art, la construire comme une action politique ou comme une méditation. C'est peut-être un des caractères les plus importants du rhizome, d'être toujours à entrées multiples.[3]

Ainsi, il est possible de considérer *Lord Jim* comme une œuvre à caractère expérimental, visant à démontrer cet aspect du texte toujours en évolution et donc ré-interprétable à l'infini. Cette multiplication des interprétations stimule l'imagination du lecteur l'amenant progressivement de lui-

1 Maurice Merleau-Ponty, *Le visible et l'invisible* (Saint Armand: Gallimard, 1995), 25.
2 Gilles Deleuze, Félix Guattari, *Mille plateaux* (Paris: Édition de Minuit, 1980), 4.
3 Deleuze, Guattari, *Mille plateaux*, 6.

même à laisser parler l'imaginaire du texte et à en questionner les éléments dits « réalistes ».

III.1.b) Une remise en question de la réalité

L'imagination est un thème récurrent de *Lord Jim*. C'est à cause d'elle que Jim se persuade que le *Patna* va couler, qu'il croit entendre les cris des pèlerins et qu'il finit par abandonner le navire: « Imagination, I suppose […] 'So there had been no shouting. Imagination. I had to believe him. I could hear nothing any more. I wonder how long I could have stood it. It was getting worse, too . . . I mean – louder'. » (100) De la même manière, dans le témoignage que Jim fait à Marlow, on relève une opposition clairement marquée entre le bruit et le silence – « shouts » est répété deux fois et est suivi de « faint screams », que l'on pourrait presque qualifier d'oxymore, « silence » et « louder » (100). Cette dualité entre sens et absence de sens témoigne d'un conflit plus large se déroulant à l'intérieur Jim: un conflit entre réalité et réalité alternative. Jim se persuade qu'il entend des cris pour justifier son acte de lâcheté, faisant ainsi de son imagination la raison de son crime. C'est d'ailleurs pour cela que le narrateur déclare au début du roman: « Imagination, the enemy of men, the father of all terrors, unstimulated, sinks to rest in the dullness of exhausted emotion. » (7) Il annonce ainsi à titre proleptique que Jim sera victime de ses propres craintes, ou, en d'autres termes, qu'il sera son propre ennemi. C'est aussi ce que suggère l'aparté de Marlow: « He must have had an unconscious conviction that the reality could not be half as bad, as anguishing, appalling, and vengeful as the created terror of his imagination. » (84) Cette vision de l'homme comme néfaste à lui-même est d'ailleurs un thème que l'on retrouve fréquemment chez les modernistes. En outre, selon Adam Gillon, ce combat intérieur incessant mène à une démarche heuristique: « The force of imagination which creates another reality for him, superior to that of physical reality, has deprived him of the moral contact with other people. Overwhelmed by the inexplicable, he is baffled by his own personality. »[1] La force de l'imaginaire chez Jim lui permet également d'échapper à la réalité du monde qui l'entoure ou plutôt à en altérer l'essence, comme on peut le voir dans la déclaration de Jim: « I saw her go down. I happened to turn my head » (84), où l'on peut clairement voir que le pouvoir d'auto persuasion peut rendre vrai ce qui ne l'est pas. Il nous faut ici nous arrêter sur cette citation d'apparence anodine. En effet, cette réplique de Jim est en réalité l'écho de celle du mécanicien du *Patna* devenu fou après sa mésaventure (38), nous permettant ainsi de créer un parallèle entre Jim et le mécanicien. Une autre preuve du lien qui les unit peut être noté dans la déclaration du mécanicien – « there's no eyes like mine, I tell you." Again he clawed, pulling at me downwards in his eagerness to relieve himself by a confidential communication. "Millions of pink toads. There's no eyes like mine. Millions of pink toads » (38-39) – et celle que Marlow fait de Jim

1 Adam Gillon, *The Eternal Solitary: a Study of Joseph Conrad* (New York: Bookman Associates, 1960), 81.

– « Before I could recover he went on, with his eyes straight before him, *as if reading off something written on the body of the night*. » (60 mes italiques) Nous avons vu plus haut que Marlow et Stein partageaient une qualité commune, l'acuité du regard, capable de voir le monde pour ce qu'il est réellement. Ici, nous avons l'effet d'une vision inverse, celle altérée par l'imagination ou la folie, qui donne au monde un nouveau visage et à la réalité une alternative. Nous retrouvons également cette manière d'opérer chez Genette dans sa définition du délire romanesque ou « antiroman »: « La folie, ou plus précisément le délire, est évidemment le principal opérateur d'hypertextualité propre à 'l'antiroman': un héros à l'esprit fragile et incapable de percevoir la différence entre fiction et réalité prend pour réel (et actuel) l'univers de la fiction, se prend pour l'un de ses personnages, et 'interprète' en ce sens le monde qui l'entoure. »[1] On peut voir ici une claire analogie avec Jim: il vit hors du temps et hors de son temps, ce qui le situe perpétuellement en marge de la réalité. En ce qui concerne Jim et le mécanicien, c'est dans un commentaire de Joseph Campbell – « The psychotic patient, on the other hand, a pitiful thing to behold, has dropped into a snake-pit deep within. His whole attention, his whole being, is down there, engaged in a life-and-death battle with the terrible apparitions of unmastered psychological energies »[2] – que le lien qui les unit prend toute sa signification. En effet, on comprend ici que le mécanicien à l'instar de Jim semble lui aussi souffrir de cette pathologie du duel interne. Il personnifie donc une autre facette de Jim, « un Jim » qui n'aurait pas su tourner la pathologie à son avantage, qui se serait laissé submerger par son surmoi et aurait perdu l'esprit. En d'autres termes, il constitue une version de Jim dans un réalité alternative, qui aurait pu exister si certains paramètres avaient été différents. Il est ici une fois de plus à noter que le thème du protagoniste touché par la folie, parfois menant jusqu'au suicide, est un autre sujet particulièrement prisé par les modernistes.

La folie est utilisée dans le roman comme une sorte de filtre qui aurait été appliqué sur les yeux du protagoniste pour lui donner un nouveau regard sur le monde. Nous retrouvons également cette image du filtre dans le passage où Marlow se rend chez Stein. Deux remarques de Marlow sont significatives à cette égard. La première, c'est lorsque Marlow décrit la forme du corps de Stein et du sien vus au travers du cristal – « while the forms of two men and the flicker of two flames could be seen for a moment stealing silently across the depths of a crystalline void. » (162) Bien qu'il s'agisse des reflets de leur propre corps, Marlow parle de la forme de deux hommes et non de « leur forme ». Cette distanciation est intéressante puisqu'elle montre un refus du narrateur à se reconnaître dans ce qu'il voit, amenant une nouvelle fois le lecteur à se demander si le fait de voir, si l'expérience empirique, peut être considéré comme preuve en soi. C'est aussi la question que soulève Merleau-Ponty lorsqu'il parle de l'importance « d'apprendre à voir » le monde. En effet, l'auteur part du principe qu'il faut ignorer le savoir et faire parler les perceptions, questionnant ainsi

1 Genette, *Palimpsestes*, 168.
2 Joseph Campbell, *Myth to Live By* (Chicago: Chicago University Press, 1973), 120.

la légitimité de la vision et de ses paradoxes. Pour lui, de même qu'il n'est pas permis de croire aveuglément que quelque chose existe parce qu'on peut le voir, on ne peut non plus réfuter son existence pour cette même raison; en d'autres termes, « l'expérience est un flambeau qui n'éclaire que celui qui le porte » et ne peut faire office de preuve universelle.[1] La deuxième remarque de Marlow est la suivante: « I saw it vividly, as though in our progress through the lofty silent rooms amongst fleeting gleams of light and the sudden revelations of human figures stealing with flickering flames within unfathomable and pellucid depths, we had approached nearer to absolute Truth, which, like Beauty itself, floats elusive, obscure, half submerged, in the silent still waters of mystery. » (162) D'après Marlow, la Vérité se trouverait cachée dans la vision de deux formes humaines indistinctes, éclairées par une lumière vacillante, errant parmi les ténèbres. Nous sommes donc en droit de nous demander quelle « Vérité » peut se dégager de quelque chose d'aussi vague. Comment voir clairement ce qui est « à demi submergé, obscur et fugace, sur les immobiles et muettes eaux du mystère »? Il faut donc ici conclure que Conrad montre de manière ironique qu'il n'existe pas de vérité absolue et que sa recherche se révèle une entreprise insensée et vaine. C'est aussi ce que Marlow suggère lorsqu'il se demande: « perhaps it is that feeling which has incited me to tell you the story, to try to hand over to you, as it were, its very existence, its reality – the truth disclosed in a moment of illusion. » (245) C'est donc, en dernier recours, par le biais de la narration que Marlow cherche à comprendre la vérité sur Jim, en partageant son histoire. Cependant, le fait qu'il parle d'un « moment d'illusion » et non « d'un moment de clarté » et qu'il achève son récit par l'expression: « visions of remote unattainable truth, seen dimly » (245) prouve que même l'art de conter, que ce soit oralement ou par écrit, n'est pas en mesure de mettre à jour cette Vérité absolue et tant convoitée. Cette affirmation est appuyée par un commentaire de Conrad lui-même, relevé par Gillon, dans lequel l'auteur affirme: « 'Truth alone is the justification of any fiction which makes the least claim to the reality of art.' »[2] Cependant, il est tout de même à noter que cette faillibilité de l'art à dire le vrai n'est pas définitive chez Conrad, puisqu'il déclare dans sa préface de *The Nigger of the Narcissus*: « art itself may be defined as a single-minded attempt to render the highest kind of justice to the visible universe, by bringing to light the truth, manifold and one, underlying its every aspect »[3].

Comme il vient d'être mentionné, Marlow tente désespérément de trouver des réponses à ses questions. Pour nous lecteurs, le fait que celui qui nous raconte l'histoire soit également celui qui semble le moins la comprendre nous amène naturellement à remettre en question sa légitimité en tant que narrateur et, de manière plus générale, à étudier le statut du narrateur dans le roman.

1 Merleau-Ponty, *Le visible et l'invisible*, 18.
2 Gillon, *Eternal Solitary*, 143.
3 Garner, *Prefaces*, 49.

III.1.c) Un questionnement sur le statut du narrateur

Si le statut du narrateur est si difficile à déterminer dans *Lord Jim*, c'est avant tout parce que lui aussi n'est pas unique, mais multiple. En effet, Conrad commence par nous leurrer en nous faisant croire qu'il s'agit d'une narration omnisciente traditionnelle à la troisième personne. Dans ces premiers chapitres seul l'emploi de prolepses et d'analepses préviennent le lecteur du côté atypique de la narration. D'après Sylvère Monod, le choix d'alternance entre récit traditionnel et récit à la première personne, écrit non pas du point de vue du héros mais de celui d'un témoin, est un choix narratif de la part de l'auteur destiné à retranscrire au mieux la réalité.[1] Ainsi donc, nous débutons le roman avec un narrateur qui semble tout connaître de Jim, de son passé (2), de son avenir (2) et de ses rêves (3). Ce narrateur omniscient encadre le récit de Marlow, annonçant son arrivée (24) et achevant son récit (255). Il est cependant étrange de noter que ce narrateur inconnu, qui semble en savoir beaucoup sur Jim, en tout cas bien plus que Marlow, cède sa place si tôt dans le roman pour ne la reprendre qu'à la fin, en nous laissant donc, pour la majeure partie de l'histoire, avec un narrateur intradiégétique, incapable de donner du sens à ce qu'il voit ou entend. Amar Acheraïou explique ainsi ce choix narratif:

> [The authorial narrator's] portrayal of Marlow as a faillible perspective makes *Lord Jim* a modernist, even postmodernist, text in its refusal to endorse finite meanings. The Multiple presides over the One; the various viewpoints are coordinated by the synchronising personal narrator who imposes on them a set order and hierarchical structure. For all his scepticism, Marlow places great value on his narrative powers. He has a heightened sense of his role as personal narrator resolved to instruct his audience, which highlights his heuristic function as teacher in the narrative.[2]

J.H. Stape va même plus loin en affirmant: « Once inclined to certitudes of his value, [Marlow] is, with the full story in hand, less sure about it and its meanings, as if, knowing all, he is compelled to understand less, and more searchingly to interrogate the values that govern narrative and moral coherence. »[3]

C'est donc au travers de Marlow, dans un premier temps, que le lecteur tente de comprendre le personnage de Jim. Nous n'en savons que très peu sur Marlow, puisque le narrateur omniscient se contente de le décrire brièvement – « a white man who sat apart from the others, with his face worn and *clouded*, but with quiet eyes that glanced straight, interested and clear. » (23 mes italiques) Mis à part cette courte et énigmatique introduction, Marlow reste sans visage et sans histoire, renforçant par ce fait notre questionnement sur le statut du narrateur. Il est qualifié de

1 Gallix, *Naissance*, 16.
2 Gallix, *Naissance*, 177.
3 *Ibid.*, 50.

« clouded » tout comme Jim sera décrit plus tard comme étant « in the clouds », nous faisant ainsi comprendre à la fois qu'un lien puissant unit les deux protagonistes, mais aussi qu'il ne faudra pas espérer trouver des réponses claires dans ce roman. Notre tâche, en tant que lecteur, consiste donc à trier les informations données par Marlow, qui nous arrivent de manière fragmentée à la façon d'un puzzle qu'il nous faut reconstituer, et à nous forger notre propre opinion quant aux faits qu'il rapporte. Cependant, cette entreprise se révèle rapidement ardue à cause de l'incapacité apparente de Marlow à rester neutre et sa propension, par ailleurs, à rectifier sans cesse ses propos. Par exemple, quand il quitte Jim au départ de Patusan, il rapporte ce que Jim lui crie depuis la berge: « 'You – shall – hear – of – me.' Of me, or from me, I don't know which.» (182) Le fait que Marlow soit constamment en train de changer ou réajuster ses affirmations ne peut qu'être déstabilisant pour le lecteur. Par ailleurs, il est clair qu'il ne relate pas l'histoire de Jim pour la première fois comme l'indique le commentaire du premier narrateur – « And later on, many times in distant parts of the world, Marlow showed himself willing to remember Jim, to remember him at length, in detail and audibly » (23) ou l'emploi du modal « would » dans la phrase: « 'Oh yes. I intended the inquiry,' he would say » ((24) qui suggère une répétition fréquente de l'action et suppose de légères variations dans le récit d'une fois sur l'autre. C'est ainsi que Conrad démontre une fois de plus son côté moderniste, faisant du récit rapporté la preuve que raconter une histoire vraie est extrêmement complexe compte tenu des lois de la subjectivité auxquelles sont soumis ceux qui la racontent. Le récit de Marlow se démultiplie donc par la répétition et se fragmente d'une par à cause des nombreux intervenants et d'autre part à cause de ses propres remarques qui fracturent la fluidité du récit.

Comme nous l'avons déjà vu, Marlow se reconnaît en Jim et, en essayant de sauver l'honneur du jeune homme, c'est bien le sien qu'il tente par la même de protéger. Il faut donc aussi considérer le témoignage de Marlow comme une plaidoirie, valable pour Jim comme pour lui, ce qui laisse supposer une tendance à lui trouver des excuses ou à occulter des faits, tendance que l'on retrouve tout au long de son récit. Le fait que Marlow ne reste jamais vraiment impartial est particulièrement clair quand il avoue: « I have told you these two episodes at length to show his manner of dealing with himself under the new conditions in his life. There were many others of the sort, more than I could count on the fingers of my two hands. » (147) John Lothe donne à cette aveu l'explication suivante: « Marlow has selected just a few episodes out of many for narrative presentation. Not only epitomizing Marlow's crucial function as a narrator, this stress on narrative selection from a larger and more indeterminate fund makes the structure of the novel even more open. A possible connection is suggested between the selected presentation and the indication of repetitive narration. »[1] Ainsi ces sélections narratives permettent d'une part d'entrevoir une multitude de portes à jamais fermées sur l'histoire de Jim et donc autant de nouvelles possibilités

1 Lothe, *Narrative Method*, 161.

d'ouverture pour le récit, et d'autre part, elles sont aussi indicatrices du fait que Marlow est le seul à connaître toutes les informations concernant Jim. C'est par conséquent à lui de décider ce qui sera transmis ou non, menant le lecteur à se demander si les parties omises n'étaient pas des informations qui l'auraient desservi. De même, à la fin du roman, Marlow utilise le même procédé dans son ré-arrangement des lettres qu'il envoie au lecteur privilégié. Comme le note J.H. Stapes:

> Even when Marlow stops speaking he is the one rearranging the document finishing Jim's story, so that it is again somehow through his filter that we are given the outcome of the story. Marlow continues to arrange the fragments of Jim's story from first-hand sources of various credibility, relying on Tamb'Itam, Jewel, Gentleman Brown, and to some extent Stein to offer a kaleidoscopic view of events in Patusan after his final glimpse of Jim by the light of the setting sun.[1]

Mais, avant toute chose, l'entreprise de son récit reste à but heuristique. Marlow résume cela lorsqu'il déclare: « This opened suddenly a new view of him to my wonder. » (56) Il énonce ainsi le projet ultime de sa narration, celui de comprendre Jim. Pour expliciter ces moments de vision, Paccaud-Huguet nous rappelle:

> Virginia Woolf acknowledged this fact, drawing attention to the ability that Conrad's Marlow possessed to open his eyes suddenly, look at an object, and "flash bright" for the reader the thing observed against its mysterious background. These interruptions to narrative progression suspend both sense and chronology, and are essential to Conrad's unceasing attempts to make the reader *see.*[2]

Conrad est donc le précurseur de cette technique moderne consistant à retranscrire le réel pour permettre au lecteur de *voir.* Ce thème de la narration comme moyen de donner un sens à ce que l'on a vu ou expérimenté se retrouve beaucoup dans l'écriture moderniste, voire post-moderniste, ceci mettant une fois de plus l'accent sur le caractère très avant-gardiste de son style. Chacun des témoignages recueillis a donc pour but de nous en apprendre davantage sur notre héros, mais, une fois encore, tout cela semble vain. En effet, Marlow coupe court au rapport du Français relatant ce qui s'est passé après l'abandon du navire dès lors que ses propos ne le satisfont plus, Chester dit de Jim que c'est un bon à rien – « he is no good » (121) – et se voit décrit comme quelqu'un de vil et son acolyte tel un vieillard sénile et décharné (126). Par contre, ceux qui, comme Stein, l'ami de Marlow ou Egström, aiment Jim, sont encensés et leur récit est rendu dans ce qui semble être l'intégralité. Cependant, les témoignages recueillis ne nous en apprennent généralement que peu sur notre héros, et ceux qui pourrait être révélateurs, comme celui de Jewel, sont passés sous silence. Pour reprendre l'analogie avec le puzzle où chaque témoignage en serait un fragment, Marlow nous propose d'en restituer l'image originale mais sans nous donner la totalité de ses pièces, rendant notre

1 Gallix, *Naissance*, 51.
2 Paccaud-Huguet, « The Sublime Object in *Lord Jim*. », 13.

entreprise perdue par avance. Ainsi donc, on peut en conclure que le projet heuristique du roman se solde par un échec, puisque Marlow affirme: « For my part, I cannot say what I believed – indeed I don't know to this day, and never shall probably » (242) ou encore « That one lives, and I am not certain of him » (250) et le narrateur omniscient déclare: « as if the last image of that incomplete story, its incompleteness itself, and the very tone of the speaker, had made discussion in vain and comment impossible. » (255) L'auditoire, tout comme Marlow, ne comprend pas ce qui s'est passé, mais pire encore, le récit oral s'arrête et la parole se perd. Personne ne sait que dire ni penser et les acteurs quittent la scène sans apporter l'ombre d'une réponse au lecteur. À la suite de cette dissolution de l'auditoire, nous nous retrouvons en présence d'un homme qui avait écouté le récit de Marlow et qui, plusieurs années plus tard, se retrouve en possession de lettres racontant la fin de l'histoire de Jim. Comme l'explique Acheraiou:

> The letters introduce a crucial narrative twist, for as Marlow shifts from a teller of yarns to a writer, the initially passive auditors ultimately clear the way for an active 'privileged reader' with the letters' meaning to uncover. The slide from the collective to the individual, from oral narrative to writing, symbolises the failure of the Word and myth, the death of the author and emergence of the reader. [1]

On assiste ainsi à l'émergence d'un nouveau type de lecteur, le lecteur actif. Le narrateur omniscient s'efface, l'auteur ne tient plus les rênes, c'est alors au lecteur qu'incombe la tâche de donner du sens au roman qu'il tient entre ses mains. Cette affirmation nous conduit donc à présent à un questionnement sur la figure du lecteur et du narrataire dans le roman.

III.2) La figure du lecteur et du narrataire dans *Lord Jim*

Parfois dissociés, parfois réunis, le lecteur et les narrataires jouent un rôle primordial dans le roman. Cependant, pour déterminer leur fonction respective, leurs différences et leurs points communs, il convient ici d'en faire une étude séparée, à commencer par celle sur la fonction du narrataire.

III.2.a) La fonction du narrataire

De même que Marlow est chargé de la narration dans la majeure partie du roman, il est également, selon l'expression de Sylvère Monod, « le récipiendaire » principal des récits qu'il rapporte. C'est donc avec ce personnage ambivalent que nous débutons cette analyse. Présenté au départ comme: « a silent listener » (24), il évolue rapidement pour devenir un narrateur/narrataire

1 Gallix, *Naissance*, 182.

particulièrement actif; Jacques Darras déclare à ce propos:

> Marlow is [...] the invisible witness, the third person, who by his presence gathers up the scattered pieces of the text and, without appearing to do so, gives them symbolic value. When all is said and done, Marlow makes his arduous ascent without undue surprise or mental anguish. Unlike Marlow, however, we will find deeper meanings in this text and 'account' for things in a different manner. [1]

C'est donc dans le but d'éveiller chez le lecteur la volonté de percer le mystère de Jim que Conrad utilise le personnage de Marlow. Celui-ci nous conte en détail tout ce qu'il a vu, mais sans jamais en comprendre le sens profond. Cependant, ce côté quelque peu naïf n'est qu'une des nombreuses facettes de sa personnalité. En effet, à l'instar de Jim, Marlow aussi est un personnage multiple. Il est intéressant de ce fait de noter que l'une de ses facettes est constituée du lecteur lui-même. Ce fait est avéré dans la scène de l'hôtel entre Jim et Marlow, lorsque Jim s'exclame: « I would like to explain – I would like somebody to understand – somebody – one person at least! You! Why not you? » (60), puis un peu plus tard, « Would you have had the courage? », « Don't say you would », « nobody would. », « you would not have believed », « Nobody would have believed », « what would you have done? What? You can't tell – nobody can tell? », « What would you have me do? »(68-69) et enfin, « What would you have done? […] what would you do? » (79) Grâce à l'alternance du « you » défini et du « nobody » universaliste, Jim prend Marlow, et le lecteur par extension, à témoin de sa faiblesse. Par la répétition de cette question « qu'auriez-vous fait? », Jim nous montre qu'il est plus simple de punir quelqu'un pour un acte d'apparence répréhensible, que de se mettre à sa place et d'imaginer sa peur face à une mort qu'il pense imminente. Jim va plus loin en affirmant qu'une telle peur ne peut pas s'imaginer; elle ne peut qu'être expérimentée et c'est pourquoi il cherche à tout prix à mettre Marlow, ainsi que le lecteur, face à cette vérité. Il invite son interlocuteur à ne pas juger sans savoir mais, par la même occasion, il donne l'impression de s'adresser directement à nous, comme si, par la longue accumulation de questions et d'affirmations il nous adressait un plaidoyer. Ce livre peut donc aussi être lu comme un procès dont nous serions en même temps juges et jurés, ce qui expliquerait toute l'application de Marlow à nous mettre de son côté, grâce au choix de ses témoins et aux supposées élisions dont nous avons déjà parlé. *Lord Jim* devient, dans ce court instant, un roman en relief dans lequel le lecteur devient acteur. Ce procédé qui abolit la distance espace temps séparant le lecteur du narrateur est extrêmement avant-gardiste, puisqu'il appartient au courant post-moderne. Dans la même mouvance, il est intéressant d'analyser certains passages dans lesquels nous sommes de retour dans le temps de la narration, assis avec Marlow et son auditoire. Marlow tente, à un moment, d'expliciter ce qui le pousse à vouloir aider Jim comme il le fait. Mais, ne trouvant pas les mots adéquats, il décide tout

1 Darras, *Conrad and the West*, 88.

bonnement de ne rien expliquer et retourne son échec contre son auditoire en lui disant: « if you haven't got a sort of notion by this time, then I must have been very obscure in my narrative, or you too sleepy to seize upon the scene of my words. » (113) Le lecteur, qui assiste à cette réprimande, en déduit qu'il doit être attentif et actif dans sa lecture afin de combler les nombreux trous de la narration de Marlow, rétablir les sauts dans le temps et reconstituer les images qui se glissent derrière le sens commun des mots employés. Cette mission est encore plus limpide lorsque Marlow annonce: « You may be able to tell better, since the proverb has it that the onlookers see most of the game. » (169) Marlow s'adresse à son auditoire, mais c'est vraiment aux lecteurs que cette phrase est destinée. Conrad invite le lecteur à voir au-delà de ce qui a été dit et d'essayer de trouver du sens là où le narrateur a échoué. Cette participation active du lecteur est une fois encore un procédé purement moderniste. Pour plus de clarté concernant le rôle du narrataire et pour savoir à qui l'on peut sans danger s'identifier dans le texte en tant que lecteur, tournons nous vers l'explication de Genette à ce sujet:

> Comme le narrateur, le narrataire est l'un des éléments de la situation narrative, et il se place nécessairement au même niveau diégétique; c'est -à-dire qu'il ne se confond pas plus a priori avec le lecteur (même virtuel) que le narrateur ne se confond nécessairement avec l'auteur. […] Nous, lecteurs, ne pouvons pas plus nous identifier à ces narrataires fictifs que ces narrateurs intradiégétiques ne peuvent s'adresser à nous, ni même supposer notre existence. [Par contre] le narrateur extradiégétique ne peut viser qu'un narrataire extradiégétique, qui se confond ici avec le lecteur virtuel, et auquel chaque lecteur peut s'identifier.[1]

Cette affirmation confirme que le lecteur n'est pas censé s'identifier à l'auditoire, placé au même niveau diégétique que Marlow, mais peut, par contre, s'identifier au lecteur privilégié, dont nous parlerons un peu plus loin, qui se situe, lui, à un niveau extradiégétique par rapport à l'histoire de Jim relatée dans les lettres qui lui sont remises.

Il est bon toutefois de modérer quelque peu cette affirmation et de conclure plus exactement que Conrad confie au libre arbitre du lecteur le soin de décider quelles parties de la narration lui sont adressées et quelles sont celles concernant uniquement l'auditoire de Marlow à la taverne. Ainsi, lorsque Marlow déclare: « I am concealing nothing from you, because were I to do so my action would appear more unintelligible than any man's action has the right to be, and – in the second place – to-morrow you shall forget my sincerity along with the other lessons of the past » (114), nous pouvons tout d'abord nous sentir concernés par le besoin criant qu'a Marlow de rester sincère et objectif. Il veut que nous lui fassions confiance, car il n'est pas en mesure, à lui seul, de donner du sens à ce qui s'est passé et, en conséquence, il lui faut la coopération de son auditoire pour l'éclairer. Par contre, la deuxième partie de la phrase, très ironique, sous-entend que, pour l'auteur, le lecteur victorien ne peut rester longtemps sur le chemin de la sincérité et que les leçons

1 Genette, *Figure III*, 265.

d'humilité et de tolérance mises en avant par le roman n'iront sûrement pas plus loin que la lecture du livre lui-même. La double lecture des commentaires de Marlow démultiplie à son tour les pistes de lecture. Entre autre, Conrad invite le lecteur à appréhender ses personnages comme des humains, avec leurs points forts et leurs points faibles, et à ne pas oublier, comme le rappelle monsieur Rochester dans *Jane Eyre,* que: « For with what judgment ye judge, ye shall be judged » l'amenant ainsi à une réflexion d'ordre moral. Cependant, Conrad ne se veut pas moralisateur dans le sens religieux du terme, mais cherche à éveiller un sentiment d'humilité au sein d'une société dans laquelle les plus fortunés et les plus instruits, donc ceux qui seront le plus à même de lire ce roman, se prennent pour les maîtres du monde. Dans ce cas précis, il est permis au lecteur de s'identifier à l'auditoire, dans ce sens que Marlow se fait « prêcheur » et que c'est à nous aussi que s'adresse ce sermon. Un autre lien unissant le lecteur à l'auditoire se manifeste dans le manque d'interaction entre Marlow et ceux qui l'écoutent, rappelant celui existant entre le narrateur et le lecteur. En effet, comme l'explique Acheraiou:

> La position du narrataire dans le texte est elle aussi ambiguë. D'une part l'audience est de manière répétitive mise à contribution par des accroches comme "you know", "you remember" ou "as I have told you". Pourtant mis à part le très bref "You are so subtle Marlow" de l'aubergiste, personne n'interrompt jamais le récit ou n'interagit avec le narrateur. Le but serait donc de donner une dynamique à une histoire qui sans cela serait vraiment trop longue et ennuyeuse à écouter. [1]

Il est vrai que l'utilisation du déictique « you » est accrocheur; il permet en effet au lecteur de se sentir directement concerné – « *I* tell *you* – (33 mes italiques). Il est alors possible d'appréhender ce procédé comme une volonté de Conrad de nous représenter dans le texte: à l'instar de l'auditoire silencieux, il nous est permis d'écouter le narrateur, mais impossible d'interagir avec lui. En outre, comme l'affirme Genette: « Le plus souvent, la curiosité de l'auditoire intradiégétique n'est qu'un prétexte pour répondre à celle du lecteur, comme dans les scènes d'exposition du théâtre classique ».[2] Ceci prouve que le lecteur est bien inclus dans la narration; c'est pour lui que se déroule l'action et les dialogues. Cette affirmation est également appuyée par Claudine Lesage lorsqu'elle remarque que l'on retrouve dans le roman la présence d'un orateur et d'un auditoire, faisant ainsi de *Lord Jim* un récit oral. L'auditoire est mal défini, mais Lesage avance que Marlow cherche à « assoir le lecteur à la table du repas avec l'emploi systématique du '*you*'. »[3] On peut donc en conclure que le livre nous renvoie une image de nous-mêmes inscrite dans l'histoire. Mais plus important encore, en l'absence de cette image, il n'y aurait pas d'histoire. Nous allons à présent étudier cette insertion du lecteur au cœur du roman, au travers du « lecteur privilégié » auquel Marlow confie les lettres contenant la fin de l'histoire de Jim.

1 Gallix, *Naissance*, 175.
2 Genette, *Figure III*, 242.
3 Gallix, *op.cit.*, 28-29.

III.2.b) « *The privileged man* »

C'est Sylvère Monod qui offre la meilleure entrée en matière concernant ce personnage pour le moins atypique: « [L'] invention [de Conrad] la plus extraordinaire, on est tenté de dire la plus extravagante, se rencontre vers la fin du livre, lorsque surgit un *privileged man* dont la relation avec le centre de l'histoire reste inexpliquée, pour devenir, non un narrateur de plus, mais un récipiendaire de narrations. »[1] Il convient donc, dans un premier temps, d'expliquer au mieux la raison d'un tel choix narratif pour Conrad. Nous avons pu constater que Jim était, entre autre, un reflet de nous-mêmes, à présent nous allons voir que l'œuvre *Lord Jim* l'est également. Il devient le miroir au travers duquel un homme prend les traits du lecteur et devient son incarnation dans le roman. Il y a donc un lien net et direct entre la relation lecteur/personnage et lecteur/livre. Par ailleurs, bien que la mention de ce personnage sans nom ni visage soit très brève, elle n'en est pas moins cruciale pour la conclusion de la narration des aventures de Jim. Dans un premier temps, il est intéressant de noter que, bien que les informations le concernant soit limitées, il est fait par deux fois mention d'un phare, élément qui, de prime abord, ne semble pas d'un grand intérêt pour le roman. Cependant, le lecteur se rappellera sans doute que Marlow, de manière implicite, compare Jim à un phare lorsqu'il le voit pour la dernière fois – « He was white from head to foot, and remained persistently visible with the stronghold of the night at his back. » (255) De ce fait, le retour de cette image une page plus loin – « as though he were looking out of the lantern of a lighthouse » (256) et un peu plus tard – « the priviledged reader […] like a lighthouse-keeper above the sea, he turned to the pages of the story » (267) ne peut pas être fortuit. Il devient ici évident que c'est à nous que se réfère cette expression de lecteur privilégié. Nous avons nous aussi un double qui nous donne une place à part entière dans le roman. D'une certaine manière, ce procédé permet d'ancrer le livre dans la réalité; nous tournons les pages pour le lecteur de la lettre et en découvrons le contenu simultanément. Le fait qu'il n'ait pas d'identité propre permet d'autant plus à chaque lecteur de *Lord Jim* de lui prêter son visage et donc de s'identifier à lui. De plus, il est comparé au gardien d'un phare. Or, comme il vient d'être rappelé, Jim est symbolisé par cette image. Nous sommes donc nous aussi gardiens de son histoire au même titre que Marlow et que les autres narrateurs et narrataires du texte.

Autre fait notable, la partie concernant le lecteur privilégié nous est relatée par le narrateur omniscient, bien que les lettres proviennent de Marlow. C'est donc sous la coupe de ce narrateur inconnu que les informations sur Jim sont les plus fiables et les plus précises. Ainsi, il est possible pour le lecteur de se considérer comme « privilégié » dès l'ouverture du roman, puisque il a accès à

1 *Ibid.*, 16.

des éléments que Marlow ne connaîtra jamais. C'est un peu ce que suggère Watt quand il s'attarde sur le commencement *in medias res* du roman. On ne sait pas qui est ce « *he* », dont on ne connaît que la taille et l'attitude générale, mais rien de plus. Watt suggère qu'il s'agit d'un acte symbolique: il est laissé au lecteur le soin d'apprécier cet homme qu'il rencontre pour la première fois et de le découvrir, comme une nouvelle rencontre, par bribes, en commençant par son apparence physique[1]. De même, notre statut de lecteur privilégié est réaffirmé par la connivence qui semble, dès le départ, se créer avec le narrateur omniscient. Comme l'explique Jakob Lothe: « One important effect of the mention of the unspecified 'fact' which necessitates the continual retreat is that the reader's curiosity is aroused; we have here an early, and relatively simple, example of delayed decoding within part one. »[2] C'est également ce que l'on retrouve dans la définition de l'amorce de Genette: « simples pierres d'attente, même allusives, qui ne trouveront leur signification que plus tard et qui relèvent de l'art tout classique de la 'préparation'. »[3] C'est le cas dans le livre avec l'annonce de la faute de Jim au chapitre 1 – « His incognito […] was not meant to hide a personality but a fact » (2) – mais dont on ne découvrira les tenants et aboutissants que bien plus tard. Ceci, bien entendu, a pour objectif de susciter l'intérêt du lecteur. Ainsi, le narrateur joue d'entrée de jeu avec le lecteur, en lui indiquant qu'il lui faudra en permanence assembler les morceaux d'un puzzle en relief par ces séries d'informations et de visions furtives de Jim. En cela, nous nous rapprochons une fois encore du lecteur privilégié du livre, puisque Lothe ajoute à son sujet: « This portrayal of the 'privileged man' substanciates the narrative's subtle manipulation of the reader's response – as readers we are being asked to be as wise and nuanced in our response to the story as he is supposed to be. »[4] C'est donc un gage de confiance qui nous est donné que de connaître tous les détails concernant Jim, même si ceux-ci nous arrivent de manière disparate. On peut même aller plus loin dans cette analogie qui nous rattache au lecteur privilégié. En s'appuyant sur l'affirmation de Jourde que: « Le double contre lequel on ne lutte pas dépasse le sujet, il réalise tout ce que ce dernier est incapable de faire et, par conséquent, le sujet n'a plus qu'à disparaitre »[5], on peut en conclure que, non seulement le lecteur privilégié nous procure un double dans le roman, mais, qui plus est, il nous permet, par sa passivité, de prendre sa place pour devenir acteur à part entière du récit. Conrad lui-même croyait en une relation intimiste entre l'auteur, son œuvre et le lecteur, relation que Marlow s'emploie à maintenir, ainsi que l'affirme Acheraiou:

> Marlow stresses the reciprocal relationship between narrator and audience, compelling the latter to dissolve the various textual discontinuities into a meaningful totality. He solicits their active participation, aware that the eliciting of meaning is a joint entreprise involving the narrator and narratee, that author and reader. Conrad evokes the reciprocal relation

1 Watt, *Nineteenth-Century*, 294.
2 Lothe, *Narrative Methods*, 138.
3 Genette, *Figure III*, 112.
4 Lothe, *op.cit.*, 166.
5 Jourde, Tortonèse, *Visages du double*, 118.

> between the author and the reader in a letter to R. Cunninghame Graham, stating: 'One writes only half the book; the other half is with the reader'. Reminiscent of Conrad's artistic credo, Marlow exhorts the reader to become an active producer of meaning.[1]

Cependant, connaissant maintenant le caractère ironique de l'auteur, il nous faut rester sur nos gardes quant à cette démonstration un peu trop appuyée de flatterie. Ainsi, comme le note Catherine Delesalle, il y a bien quelque chose qui se trame sous ses airs de flagorneur. En introduisant le lecteur privilégié, Conrad nous donne l'impression de faire également partie de la confidence; nous nous sentons flattés de faire partie des élus – « You alone... » (256) – , et même, quelque part, grâce au caractère individuel de la lecture, d'être désigné comme l'unique élu, choisi par Marlow pour connaître la fin des aventures de Jim. Cependant, cette idée de lecteur privilégié est rapidement occultée lorsqu'on se rend compte que les lettres ne sont en fait qu'une extension du récit de Marlow; il décide à la place du lecteur, ce qui est intéressant ou pas (comme la lettre du père de Jim) et ne le laisse pas non plus s'exprimer – « I remember well you would not … You contended that. » (256-257) Ainsi donc, on peut en conclure que, pour Conrad, il n'existe pas de lecteur privilégié à qui seul la vérité se révèlerait; ce qui n'a rien d'étonnant si l'on prend en compte nos découvertes antérieures concernant son avis au sujet de la Vérité. Il n'est cependant pas question de revenir sur ce qui a été affirmé précédemment sur l'espoir qu'entretient l'auteur de trouver, dans ses lecteurs, des personnes actives capables d'aller toujours plus loin dans leur raisonnement. Acceptons plutôt l'idée que *Lord Jim* n'est pas un roman destiné à ne recevoir qu'une seule interprétation et, donc, qu'il ne peut être investi d'une seule vérité. D'ailleurs, si on s'en réfère à Platon, on trouvera, dans le mythe de Theuth, la confirmation que nul ne peut prétendre mettre à jour le mystère entourant Jim mieux que le lecteur. En effet, Brantlinger retient de ce mythe que: « le souvenir écrit prendra la place du souvenir vivant – mieux valant, au gré de certains, un papier solide à une vie incertaine. »[2] Dans le cadre de notre roman, la vie de Jim n'existe, pour le lecteur, que par écrit: par le récit de Marlow et les témoignages recueillis qui sont retranscrits sur papier, ainsi que par les lettres à la fin de l'histoire. C'est cela, et non sa personne, qui fait foi de ce qu'il a bel et bien existé et c'est par ce médium ci qu'il prend peu à peu forme sous nos yeux. Le lecteur, parce qu'il lit, peut donc, mieux que quiconque, donner corps à ce personnage énigmatique, ce qui lui octroie indubitablement un statut privilégié.

Jakob Lothe, dans son article « Repetition in Conrad's *Lord Jim* » nous fait part d'une citation de Ross Chamber dont le contenu renforce cette idée de relation privilégiée auteur/lecteur:

> at bottom the narrator's motivation is like that of the narratee and rests on the assumption of exchanging a gain for a loss; where the narratee offers attention in exchange of

1 Acheraïou, Amar. « Meaning and Being in *Lord Jim*. » *L'Epoque Conradienne* (Limoges: Faculté des Lettres et Sciences Humaines, 2004), 11.

2 Brantlinger, *Rule of Darkness*, 122.

> information, the narrator sacrifices the information for some form of attention. Consequently, there is a sense in which the maintenance of narrative authority implies an act of seduction, and a certain transfer of interest (on the narratee's part) from the information content to the narrating instance itself...[1]

Cette citation est à mettre en parallèle avec le rôle du lecteur, sans qui l'écrivain n'aurait pas lieu d'être: la relation auteur/lecteur et narrateur/narrataire est donc fondamentale dans le roman.

Pour conclure, grâce à l'épigraphe du roman citant Novalis: « it is certain my conviction gains infinitely the moment another soul will believe in it », nous pouvons en déduire que *Lord Jim* s'inscrit dans la tradition du mythe qui n'acquiert sa dimension complète que s'il parvient à se faire connaître et reconnaître comme vrai par une communauté. En résumé, le rôle du lecteur est de faire vivre l'œuvre entre ses mains. Cette théorie sera d'ailleurs reprise près d'un siècle plus tard par l'auteur post-moderniste de *The English Patient*, Michael Ondatjee, réaffirmant une fois encore le statut avant-gardiste de l'écriture conradienne. Il n'est donc pas étonnant que ce roman soit particulièrement complexe et requière la plus grande attention de la part de ses lecteurs. Ainsi que l'explique John Lothe:

> *Lord Jim* is a paradigm case of the stubborn text. For Phelan a stubborn text is one whose recalcitrance to interpretation is not designed fully to be overcome." […] "For Phelan, these textual dynamics relate to a progression experienced by the reader, who is forced to "puzzle through Marlow's puzzling over Jim. Marlow's refusal to "affirm" anything about Jim at the end of his account thus passes the puzzling baton to the reader who, like Marlow's listeners, must grapple on an individual basis with Jim's (and *Lord Jim*'s) recalcitrance.[2]

Le lecteur se doit donc d'être très actif. Marlow lui laisse pour tâche de rassembler les morceaux et de réussir là où il a échoué, c'est à dire à comprendre Jim. Ceci nous mène ainsi à notre dernier point concernant le lecteur en tant que tel et, plus spécifiquement, sa relation avec l'auteur par le truchement de l'horizon d'attente.

III.2.c) La frustration du lecteur: un horizon d'attente brisé

Conrad semble prendre un malin plaisir à s'amuser avec son lecteur. Parfois dans un but ludique, celui de l'amener à se dépasser intellectuellement, parfois simplement pour laisser parler son côté joueur. Ainsi, un grand nombre d'exemples d'histoires écourtées, de phrases non-finies et de suspense ménagé et tombant à plat – délibérément – se retrouvent dans le roman, mais n'aboutissent pas forcément toujours au même résultat. Commençons par les exemples destinés simplement à frustrer l'horizon d'attente du lecteur, dans un but, dirons-nous, de mise en garde.

1 Jakob Lothe, « Repetition in Conrad's *Lord Jim*. » *L'Epoque Conradienne* (Limoges: Faculté des Lettres et Sciences Humaines, 2004), 102.
2 Phelan, Rabinowitz, *Theory and Interpretation*, 10.

C'est le cas d'un aparté que fait Marlow sur la vie personnelle des marins: « The marital situation of seamen would make an interesting subject, and I could tell you instances … However it is not the place, not the time » (117). Le narrateur déclare connaître de nombreuses et intéressantes anecdotes sur le statut marital des marins mais au lieu de développer, il interrompt subitement le cours de sa pensée pour en revenir à son histoire. Cette manière de commencer une histoire, puis de digresser, pour n'achever aucun de ses récits de manière définitive, nous amène à un double questionnement, d'ordre métafictionnel. D'une part, on pourrait penser que la propension de Marlow à digresser, mais aussi à revenir toujours très vite à ce qu'il disait, traduit une peur de la digression et retranscrit donc la difficulté de raconter une histoire. Ou bien, deuxième possibilité, l'auteur, par le biais du narrateur, rechercherait volontairement la frustration du lecteur; un moyen, en somme, de le captiver pour le rendre actif. Dans un autre exemple d'horizon d'attente brisé, celui où Marlow déclare « My last words about Jim shall be few » (169-170), c'est la deuxième théorie qui s'appliquerait. C'est d'ailleurs aussi l'opinion d'Acheraiou qui insiste sur le fait que bien que Marlow s'aventure à dire que ses derniers mots sur Jim seront brefs, ils apportent, en réalité, encore beaucoup de nouveaux faits et, pour le lecteur, de nouvelles questions et pistes de lecture destinées à stimuler son imagination[1]. Quoiqu'il en soit, qu'il s'agisse de la première, de la deuxième ou des deux raisons données, la présence d'éléments métafictionnels dans le roman place décidément ce dernier en avance sur son temps.

Il arrive également, parfois, que les discours avortés traduisent la censure du narrateur. En effet, la plupart de ces occurrences sont dues au fait que Marlow, qui choisit ce qui doit être rapporté ou non, interrompt fréquemment ses interlocuteurs pour reprendre la parole. Ainsi, lorsque le lieutenant français déclare: « Take me for instance – I have made my proofs » (109), au lieu d'apprendre le contenu du récit relatant comment il a fait ses preuves, nous retrouvons Marlow qui enchaîne sur un tout autre sujet. De même, quand Marlow nous rapporte le passage dans lequel un magistrat s'apprête à lire un témoignage au sujet de Brierly – « and seizing in both hands a long sheet of bluish paper, ran his eye over it, propped his forearms on the edge of the desk, and began to read aloud in an even, distinct, and careless voice.' 'By Jove! […]'» (118) – il prépare minutieusement le lecteur à écouter une histoire en lui détaillant les faits et gestes du présupposé narrateur, juste avant la lecture du manuscrit. Cependant, là où l'on s'attend à une ouverture sur le récit de Brierly, c'est à nouveau Marlow qui prend la parole et qui nous empêche d'avoir le fin mot de l'histoire. Le caractère intrusif du narrateur est souvent employé dans le livre, brisant systématiquement l'horizon d'attente du lecteur. Dans les deux exemples que nous venons de traiter, ce qui ressemble au début d'une histoire ne mène finalement nulle part, laissant le lecteur frustré. Ainsi donc, si l'on se souvient de la propension de Marlow à réviser ce qu'on lui a rapporté pour donner de Jim l'image la plus positive possible, on peut légitimement se douter que les récits du

1 Acheraiou, "Meaning and Being", 9.

Français et de Brierly, s'ils lui ont bien été rapportés, ont cependant été occultés à seule fin de ne pas révéler un contraste trop important entre les deux hommes courageux et son protégé.

A d'autres occasions, l'interruption est clairement souhaitée par l'auteur, comme dans le passage entre Stein et Marlow. Stein est sur le point de révéler à Marlow la réponse à la question ontologique « comment être ?» qui revêt un caractère crucial à cet instant du texte. Cependant l'annonce dramatique de cette vérité:

> His voice leaped up extraordinarily strong, as though away there in the dusk he had been inspired by some whisper of knowledge. "I will tell you! For that too there is only one way." 'With a hasty swish-swish of his slippers he loomed up in the ring of faint light, and suddenly appeared in the bright circle of the lamp. His extended hand aimed at my breast like a pistol; his deepset eyes seemed to pierce through me (161)

est suivie d'un arrêt extrêmement brutal et se conclut dans un même élan par: « but his twitching lips uttered no word, and the austere exaltation of a certitude seen in the dusk vanished from his face. [...] There were things, he said mournfully, that perhaps could never be told » (161). Ainsi, Stein décide de se taire, se rappelant que toute vérité n'est pas bonne à dire. Le lecteur, tout comme Marlow, reste frustré et déçu, son horizon d'attente est détruit par le changement d'idée soudain de Stein l'incitant à garder pour lui un secret nous concernant tous. C'est aussi ce qui ressort de la mort de Jim – « Then with his hand over his lips he fell forward, dead » (316) – dont la posture finale suggère une tentative ultime de garder le silence; comme si Jim voulait s'assurer que son secret partirait avec lui dans la tombe. Cependant, si l'on considère pour acquise l'idée que Conrad ne croit pas en une vérité absolue, il est logique qu'il ait interrompu la déclaration de Stein et bâillonné son héros. Dans un désir de retranscrire le réel des sentiments, Conrad détruit l'horizon d'attente du lecteur pour lui faire toucher du doigt sa propre mélancolie, sa propre déception face aux grandes certitudes de la vie. Ce même procédé de frustration du lecteur est utilisé vers la fin du roman, lorsque l'auteur intervient à nouveau, avec une nuance humoristique cette fois. En effet, lorsque Marlow interroge Brown, qui s'apprête à lui conter ce qui s'est passé après son départ de Patusan, Marlow interrompt une fois de plus le récit de son interlocuteur – « So much as to Brown for the moment » (262) laissant au lecteur le sentiment d'avoir été floué par cette amorce d'information qui n'aboutit pas. Cependant, cette fois, Marlow est amené à ressentir exactement la même chose à la page suivante, lorsque Stein et son serviteur refusent de lui donner les renseignements qu'il demande concernant Jim – « feeling so bitterly disappointed », « exasperated at being kept in the dark. » (263) Ce retournement de situation, dans lequel le narrateur endosse en quelque sorte le rôle du narrataire, puisqu'il veut qu'on lui raconte ce qu'il s'est passé à Patusan, et par la même se retrouve soumis au choix de la narration de Stein, ressemble à une douce réprimande d'un auteur paternaliste envers un personnage qu'il connait et affectionne tout particulièrement. Cependant, il

faut tout de même noter qu'il peut aussi s'agir d'une manière pour Conrad de ménager le suspens concernant Brown afin de maintenir son lectorat en haleine. C'est en tout cas ce qu'explique Las Vergnas qui qualifie Conrad de « maître dans l'art de ménager le suspens sur le sort de ses personnages », expliquant qu'une fois le destin du protagoniste établi, il perd tout son intérêt[1]. Pour en revenir à la présence de Conrad dans le roman, il existe un autre passage où il semble apparaître par l'intermédiaire de ces séries d'espérance brisée: celui où l'on apprend que Jim a tenté, mais en vain, d'écrire à son père: « 'An awful thing has happened,' he wrote before he flung the pen down for the first time' […] I must now at once …' The pen had spluttered, and that time he gave it up. There's nothing more » (258) Dans ce passage, Jim est à l'image de son créateur, un être perfectionniste cherchant à tout pris à dire le vrai mais ni parvenant pas forcément. Ainsi ce n'est pas Jim mais Conrad que nous visualisons en pleine rédaction à sa table.

Finalement, la dernière raison qui pourrait motiver une telle accumulation d'horizons d'attente brisés, serait d'interpréter ces derniers comme une métaphore de l'écriture, capable à jamais de nous surprendre, de rebondir pour repartir dans une nouvelle direction insoupçonnée. C'est ce qui se dégage du commentaire final de Marlow en conclusion de sa lettre: «The Bugis trader, a shy hesitating man, was very clear in the little he had to say. Both were evidently over-awed by a sense of deep inexpressible wonder, by the touch of an inscrutable mystery.' » (267) Encore une fois, au lieu d'avoir un compte rendu de ce que le Bugis a dit, Marlow garde la parole, conclut son récit et n'apporte aucune précision supplémentaire sur ce qui lui a été conté, à cette différence près, cependant, que, même abrupte, la fin reste ouverte: tout est encore à découvrir, puisqu'ils sont touchés par un mystère encore inexploré qui les appellent à l'aventure.

Retenons ici principalement la multiplicité d'interprétations qu'offre la déconstruction de l'horizon d'attente du lecteur, multiplicité qui vient s'ajouter à celles, déjà étudiées, des figures du héros, du narrateur et des narrataires. Et, comme si cela ne suffisait pas, viennent se greffer sur cette multitude des influences culturelles et des ambiguïtés, qui, à leur tour, démultiplient les possibilités d'interprétation du roman dans son intégralité. Ainsi, c'est par la multiplicité des strates de lecture de *Lord Jim* que nous vous proposons d'achever cette étude.

III.3) *Lord Jim*: un roman aux multiples strates de lecture

Laurent Jenny déclare: « Mais dès qu'on reconnait aux figures le pouvoir d'ouvrir un champ d'évocation et non plus seulement la circonscription de deux termes, il faut changer de métaphore – ou d'espace. Il faut envisager un milieu hétérogène et sans bords qui comprend sans doute des lignes de substitutions nettes mais *aussi* des zones floues, des halos, des points d'opacité et

1 Las Vergnas, *Joseph Conrad,* 224.

d'indétermination, voire des trous … »[1] Il affirme ainsi qu'un roman ne peut pas être hermétique puisqu'il est soumis en permanence aux influences extérieures d'autres romans, d'autres cultures, d'autres langues, lui conférant nécessairement un caractère multiple. C'est cela que nous nous apprêtons à voir dans cette dernière partie. Ce qui frappe le plus lors d'une première lecture du roman est la difficulté d'avancer, quel que soit le niveau du lecteur. En effet, *Lord Jim* ne se contente pas d'interpeler par son enchevêtrement de narration, de narrateurs, de narrataires ou encore par ses nombreuses analepses et prolepses qui surviennent sans crier gare. Il s'étoffe également par ses emprunts littéraires multiples, qui donne au texte une certaine ambiguïté, laquelle est renforcée par son genre indéfinissable et par les interprétations infinies qui peuvent être tirées du texte et enfin par ses mélanges de média et notamment l'introduction de la peinture dans le récit.

III.3.a) Des sources d'inspiration multiples

D'après Joseph Campbell: « The entire history on which our leading Occidental religions have been founded is an anthology of fictions. But these are fictions of a type that have had – curiously enough – a universal vogue as the founding legends of other religions, too. Their counterparts have turned up everywhere – and yet, there was never such a garden, serpent, tree, or deluge. »[2] Partageant clairement l'opinion de Campbell, Conrad n'en possède pas moins une connaissance très approfondie du dogme chrétien et de la Bible. Comme Campbell, il comprend qu'utiliser la religion permet de toucher un public plus large et de façon plus profonde. Aussi trouve-t-on de nombreuses références bibliques dans *Lord Jim*. L'allusion à d'autres textes au sein d'un roman se nomme « intertextualité » et comme elle fournira l'essentiel de ce passage, il convient dans un premier temps de définir ce terme. Dans *Palimpsestes*, Genette reprend une définition de Michael Riffaterre: « L'intertexte est la perception, par le lecteur, de rapports entre l'œuvre et d'autres qui l'ont précédée ou suivie. »[3]

Commençons cependant par une étude hypertextuelle du roman en analysant la transformation que fait Conrad des ancien et nouveau testaments. Ainsi, Erdinast-Vulcan voit dans l'arrivée de Jim à Patusan un clair exemple d'hypertextualité, dont l'ancien testament formerait l'hypotexte. En effet, à son arrivée, Jim est plongé dans la boue lorsqu'il s'échappe du campement du Shérif Ali et se trouve être, par ailleurs, l'unique spécimen de son espèce (*i.e.* un homme blanc), tout comme Adam lors de sa création. Plus tard, il rencontre une femme dont il ne se sépare plus, il la nomme lui-même, comme Adam baptise Ève et en fait sa partenaire de vie. La présence d'Adam et Ève dans ce pseudo jardin d'Éden amène aussi le lecteur à chercher un serpent. Celui-ci se

1 Jenny, *Parole singulière*, 69.
2 Campbell, *Myth to Live By*, 17.
3 Genette, *Palimpsestes*, 8.

reconnaît facilement dans le personnage de Cornelius, à qui sont attribués de nombreux adjectifs reptiliens, mais lui-même et sa perfidie n'ont, *in fine*, que très peu de conséquences sur la chute de Jim. Si Cornelius profite de ce qu'Erdinast-Vulcan appelle « the desintegration of Patusan fiction »[1], il n'est en aucun cas responsable de l'erreur de Jim, qui, en laissant partir Brown, causera la mort de Dain Warris et de tant d'autres. De même, Brown est souvent décrit avec des adjectifs diaboliques tels que « satanic », nous l'avons déjà vu, mais sa malveillance ne s'exerce qu'en la présence de Jim. L'auteur en conclut que le véritable serpent, c'est la faiblesse de Jim, latente en chacun de nous, ce que Marlow met en exergue dès le début du roman, en décrivant la faiblesse humaine comme suit: « a deadly snake in every bush. » (31) De ce fait, Conrad démontre qu'il n'y a pas de manichéisme dans notre monde, nous sommes notre propre allié tout comme notre propre ennemi et nos succès et défaites dépendent de nous seuls. Il cherche ainsi à mettre les Victoriens face à ce qu'ils sont, les empêchant de se retrancher derrière des excuses ou des faux semblants. Dorothy Gibert met en évidence un autre élément d'ordre biblique, montrant une corrélation entre *Lord Jim* et l'histoire de Jonas. Ce dernier, envoyé par Dieu pour convertir les habitants de la ville de Ninive, décide de prendre la fuite en bateau avec son équipage pour sauver sa vie. Dieu soulève alors sur le bateau de violentes tempêtes jusqu'à ce que Jonas capitule: ne pouvant se résoudre à affronter son destin, il se fait jeter à la mer, sauvant ainsi l'équipage resté à bord du navire[2]. Jim vit quelque chose d'assez proche, si l'on se remémore les références multiples de Marlow aux forces obscures déchaînées contre Jim; nous pouvons alors en conclure qu'en ayant sauté dans le canot, et donc abandonné le navire, Jim a bel et bien sauvé les pèlerins d'un naufrage que tout semblait annoncer. On peut peut-être y voir cette fois-ci une mise en garde de la part de l'auteur sur les dangers de fuir ses responsabilités et donc de ne pas vivre dans l'honneur comme se doit de le faire un marin. *Lord Jim* apparaît donc également comme un mythe fondateur.

Le nouveau testament, avec en particulier la figure du Christ, est également présent. À de nombreuses reprises, Jim est comparé au Christ ou se retrouve dans des situations analogues à celles vécues par ce dernier. Par exemple, lorsque Marlow débarque à Patusan, Jim lui montre l'endroit sordide où il avait été retenu prisonnier pendant trois jours (188). Si l'on ajoute à cela l'idée que Patusan possède une dimension infernale, on peut établir un rapprochement entre Jim et le Christ grâce au passage de la prière du Credo professant sa mort, sa descente aux enfers et sa résurrection le troisième jour. En outre, Jim apparaît comme le représentant de l'humanité qui finit par se laisser tuer pour apaiser les tensions du peuple de Patusan. Une remarque de Marlow: « That was his costume for holidays and ceremonies, and it reminded me that this was the fourth Sunday I had spent in Patusan. All the time of my stay I had been vaguely aware of his desire to confide in

1 Erdinast-Vulcan, *Modern Temper*, 44.
2 Dorothy Gibert « There Are as Many Shipwreck as There Are Men. » *L'Epoque Conradienne* (Limoges: Faculté des Lettres et Sciences Humaines, 2004), 62.

me, if he only could get me all to himself » (245) comporte elle aussi des accents liturgiques. En effet, dans ce passage, Jim dévoile sa pensée, en d'autres termes se révèle, le quatrième dimanche. Ceci rappelle fortement les quatre dimanche de l'Avent précédant Noël et donc la naissance du Christ; nous sommes, de ce fait, confrontés à une double maïeutique: psychologique d'une part et physique de l'autre. George Panichas confirme lui aussi la figure christique de Jim: « In *Lord Jim*, Joseph Conrad portrays a fitful but ascendant process of transfiguration in the life of a solitary hero whose courage of endurance contains the seeds of redemption. Such a life recalls the eternal promise of the Evangelist's words: "He that endureth to the end shall be saved." »[1] Pour conclure sur le thème biblique, notons simplement l'allusion à la divine trinité au travers des personnages de Doramin – le Père –, Dain Waris – le Fils – et Jim, dont les nombreuses références aux spectres permettent un rapprochement avec le Saint Esprit (Holy Ghost en anglais). La mort du Fils entraîne celle de l'Esprit Saint, Jim, incarnant la mort d'une idéologie du bien et des vraies valeurs morales et cristallisant ainsi le caractère très pessimiste de l'auteur.

Conrad se sert également de l'intertextualité pour étoffer son œuvre, à commencer par ses romans antérieurs. Comme l'explique Dryden:

> *Lord Jim* is a natural progression from the preoccupations of *An Outcast of the Islands*. By the time the novel begins its narrative proper, that is, when Marlow takes over the storytelling, the hero, Jim, is, like Willems, an outcast of his kind, taken under the protective wing of a surrogate father figure; like Willems, Jim has romantic illusions about his own future. Both Jim and Willems retreat from the world of commerce and bustling white humanity into a Malay community that has a languid air of timelessness. Jim effects political change in Patusan, just as Willems ousts Lingard from his trading monopoly; he forms a relationship with a 'native' woman, Jewel; finally he meets death in a faraway place at the hands of Doramin. Retribution for betrayal comes for both Jim and Willems in the form of a pistol shot to the breast. Given this brief outline of the parallels in the plots of *An Outcast of the Islands* and *Lord Jim* it would seem, on the surface, that Conrad was simply reworking old material.[2]

De même, Jim déclare qu'il préfèrerait mourir plutôt que de partir de Patusan (187) et, de fait, à la fin du livre, il se rend à Doramin, lui offrant son arme pour être exécuté plutôt que de s'enfuir comme le lui conseille Jewel. Les personnages conradiens à profil tragique font souvent des déclarations à caractère prémonitoire. Willems, par exemple, dans *An Outcast of the Islands*, énonce tout haut, à plusieurs reprises, des hypothèses ou des peurs qui finissent souvent par se réaliser. Plus tard, dans leur fuite, Jim et Jewel, dont on a déjà montré l'isolement extrême, sont suivis par: « an old hag who did the casual cooking of the household, though she was so decrepit as to be hardly able to understand human speech. » (225) Ceci fait directement écho à la fin de *An Outcast of the Islands*, quand Willems et Aissa se retrouvent seuls au monde à l'exception d'une vieille femme plus

1 George Panichas, *The Moral Sense in Joseph Conrad's* Lord Jim (College Park: Marylan University Press, 2000), 21.

2 Dryden, *Imperial Romance*, 138.

morte que vivante. L'intertextualité permet de prévoir qu'ici encore le destin des héros sera tragique; en effet Jim meurt lui aussi tué par une balle, et sa compagne, métisse, reste seule et inconsolable. De même, la scène de supplication entre Jewel et Marlow (239) fait écho à celle de Aissa et Lingard, dans laquelle la jeune femme supplie Lingard de partir et de la laisser s'occuper de son amant.

La troisième inspiration principale de l'œuvre n'est pas d'ordre intertextuel mais historique. En effet, Conrad utilise les faits marquants de l'histoire coloniale comme matière première pour l'écriture de son roman. C'est le cas, par exemple, de l'épisode du *Patna*. Comme l'explique Watt:

> The primary source of *Lord Jim* is the story of the pilgrim ship *Jeddah*. She left Singapour on July 17th 1880 with her usual cargo of some 900 pilgrims bound for Jeddah, the seaport for Mecca; and she was abandoned at sea by her white officers on 8 August. The matter attracted worldwide attention because the steamship *Antenor* towed the *Jeddah* into Aden only a day after her officers had arrived there, and, confident that their ship had sunk, told their false story.[1]

Cet incident a permis à Conrad, entre autre, de dénoncer de manière détournée la fin d'une ère chevaleresque dans le monde de la marine. De même, Gallix indique: « En 1878, à l'âge de seize ans, Conrad part à Marseille pour entrer dans la marine marchande française et s'embarquer tout d'abord pour les Antilles. [...] Il considérera parfois que cet abandon de la Pologne constitue *un bond, un saut irrémédiable ressemblant à une trahison.* »[2] Ceci permet de lier l'image du saut à celle de la honte, faisant du passage dans lequel Jim saute – on y compte une dizaine d'occurrences du verbe « jump » (81-82), lui-même renforcé par la paronomase « bump » (81) – l'épitomé de la trahison envers un peuple mais aussi envers un idéal. Enfin, Conrad devait avoir certaines connaissances des travaux Freud, puisque selon Brantlinger, le roman peut aussi être perçu d'un point de vue psychologique, faisant des différentes facettes de Jim des manifestations d'un ça, d'un moi et d'un surmoi en conflit permanent[3].

D'autres ouvrages littéraires viennent épaissir la portée du roman et contribuent à faire échapper *Lord Jim* à toute catégorisation; un principe, encore une fois, très moderniste. Dorothy Van Ghent, pour sa part, note plusieurs éléments appartenant aux récits antiques et mythologiques: Marlow mentionne le « rire homérique » de Jim (201), Jewel est comparée au sphinx (233), Jim finit sa course près du Styx (236) et il est fait mention d'une « joie arcadienne » (130). La mer est comparée aux « furies » (7) qui poursuivent et hantent Oreste et enfin Jim lui-même devient un héros tragique: « Jim falls prey to a 'directing spirit of perdition' (23), Marlow perceives 'the working of implacable destiny of which we are the victims – and the tools' (190). Jim's personal enemy is not so much a person as the disembodied dark Powers (75,148,210, 242). They have

1 Watt, *Nineteenth-Century*, 265.
2 Gallix, *Roman Britannique*, 32, mes italiques.
3 Brantlinger, *Rule of Darkness*, 266.

'[robbed] Jim twice of his peace' and Brown is their 'blind accomplice'. »[1] Faute d'établir une liste exhaustive des autres œuvres qui inspirèrent Conrad, nous ne citerons pour conclure que quelques exemples notables, à commencer par la référence amusante au très célèbre *Moby Dick* d'Herman Melville, travesti dans le texte sous la forme de « Dirty Dick » (268), un ruffian de la même trempe que Brown. Dryden note, elle, que la référence à des astronomes dans l'un des commentaires de Marlow à propos de Patusan, serait un clin d'œil de Conrad à son ami H.G. Wells, dont l'ouvrage *The War of the Worlds* était paru peu avant le sien.[2] Indiquant l'influence d'autres de ses contemporains, Dryden souligne: « Conrad probably had Stevenson's adventure mode in mind, but other, earlier writers of adventure fiction created the imperial fantasies on which Jim builds his daydreams. More plausible is the literature of Ballantyne, Marryat, Henty, and, given Jim's father's vocation, the publication of Kingston for the Religious Tract Society »[3], ce qui lui sert de base pour subvertir le roman victorien traditionnel. Enfin, notons également que Flaubert a lui aussi influencé l'œuvre conradienne et notamment *Lord Jim*. Jameson note à ce sujet: « Nowhere in Conrad are the Flaubertian accents stronger than in such a passage, which reproduces at a lower level of verbal intensity the great cadences of the Flaubertian lyric illusion, as in Emma's youthful dreams of romance, or even Felicite's musings about the outside world » [4], ce qui réaffirme une fois encore le penchant romantique exacerbé de Conrad.

Nous venons de voir que *Lord Jim* relevait presque du *patchwork* littéraire, du collage employé plus tard par des modernistes tels que Dos Passos, pour n'en citer qu'un seul. Nous allons donc à présent pouvoir analyser la manière dont les mélanges de genres, tirés de ces multiples sources, opèrent dans le roman, par le biais de l'ambiguïté créée.

III.3.b) L'ambiguïté d'un roman sans genre ni herméneutique déterminés

La caractéristique première des romans conradiens est la complexité, voire l'impossibilité d'en dégager un genre précis. Gillon déclare à ce propos:

> It is impossible, however, to classify Conrad the writer. He is romantic, yet his romanticism is not quite English nor wholly Polish. He is a realist and yet he does not rely on the customary devices of the literary realists. He is an impressionist, yet his impressionism is but one of the many aspects of his art of fiction. Many of his works are peopled by sailors, but he is no mere spinner of romantic sea-yarns. And although some of his books deal with politics, he is not a political novelist. The more one reads Conrad, the more one comes to realize that

1 Gallix, *Naissance*, 57.
2 Dryden, *Imperial Romance*, 161.
3 *Ibid.*, 140.
4 Jameson, *Political Unconscious*, 194.

> he belongs to no school.[1]

De son côté, Bakhtin affirme: « The novel is the sole genre that continues to develop, that is as yet uncompleted »[2], confirmant ainsi le caractère indéfini et indéfinissable de *Lord Jim*. Nous allons tenter ici d'illustrer ces deux citations et de démontrer en quoi elles prouvent la modernité du texte de Conrad.

Au commencement du livre, comme nous l'avons déjà vu, ce sont surtout les genres romantique et réaliste qui se font face. Genres antinomiques, ils permettent à l'auteur non seulement de créer un effet de dualité au sein des personnages et du roman, mais aussi de brouiller la limite, qui se voudrait claire, entre l'un et l'autre. Cette dualité est particulièrement bien expliquée par Dryden dans l'extrait suivant:

> The inhabitants of Patusan are immobilized in Marlow's imagination. Frozen in time and place, like Stein's butterflies, they are the stereotypes of imperial romance. Jim, however, 'the figure round which all these are grouped – that one lives'. […] Jim belongs to the 'real' world: 'No magician's wand can immobilise him under my eyes. 'He is one of us'. If he is 'one of us' he cannot also be 'one of them', the people of romance. Marlow consigns Jim the world of romance, but he also claims him the 'real' world of teeming multitudes. Such duality of identity cannot endure, and the tension points to inevitable catastrophe. Jim cannot remain part of the motionless canvas of Patusan […] Jim is too real to be a stereotype, too flawed to be a genuine hero, and yet possessed of too romantic an imagination to succeed in the world which Marlow is returning: it seems to be an irreconcilable dilemma.[3]

Ainsi, le passage: « A marvellous stillness pervaded the world, and the stars, together with the serenity of their rays, seemed to shed upon the earth the assurance of everlasting security. The young moon recurved, and shining low in the west, was like a slender shaving thrown up from a bar of gold, and the Arabian Sea, smooth and cool to the eye like a sheet of ice, extended its perfect level to the perfect circle of a dark horizon » (11) revêt, dans la description du paysage, un caractère purement romantique. Ceci laisse penser que nous partageons ici les pensées de Jim lors d'une de ses envolées lyriques, ce qui se confirme au paragraphe suivant, lorsque le héros opère un rapprochement entre la nature et le visage d'une femme « unbounded safety and peace that could be read on the silent aspect of nature like the certitude of fostering love upon the placid tenderness of a mother's face » (12), rapprochement qui représente l'une des illustrations les plus récurrentes du romantisme. Pour ce qui est du réalisme, ce sont, entre autres, les passages avec des étrangers parlant anglais qui en forment le corpus, à cause du souci de l'auteur pour la vraisemblance. Bien entendu, comme il l'a été mentionné, le fait que l'imitation des accents et des constructions de phrases erronées ait également un but comique, prouve qu'il y a subversion du réalisme – assez logique d'ailleurs pour un « romantique désabusé ». Dès lors, comme le suggère Gillon: « it is

1 Gillon, *Eternal Solitary*, 176.
2 Bakhtin, *Dialogic Imagination*, 3.
3 Dryden, *Imperial Romance*, 182.

perhaps this strange blend between romanticism and realism that accounts for Conrad's appeal to the modern reader. His romantic egoist and social outcasts have many counterparts in other modernists' fictions. »[1]

Lord Jim revêt également certaines caractéristiques du genre fantastique. C'est Pierre Jourde qui nous permet d'employer ce terme en constatant un rapport entre la naissance du double dans son sens moderne, présent partout dans le roman, et l'apparition du genre fantastique, dont il donne ici l'origine et la définition: « 'Fantastique' est d'abord un adjectif [...] il désigne tout ce qui concerne l'imagination. Le verbe grec *phantasein* signifie 'faire voir', 'donner l'illusion', ou bien 'avoir une apparence', 'se montrer'. En fait, *phantasia* désigne une apparition, et *phantasma* un spectre, un fantôme. Voila déjà réunis deux éléments fondamentaux pour le sens du mot: le super-naturel et la vision. »[2] Ainsi les apparitions et réapparitions de fantômes, d'êtres étranges et l'abondance du champ lexical des spectres que nous avons vu permet également de lire *Lord Jim* comme un roman fantastique. D'autant plus que d'autres éléments du texte viennent confirmer cette théorie. En effet, la bague que Stein confie à Jim semble investie d'un pouvoir magique au moment où Jim part pour Patusan – « The ring! The ring! Where the devil … Ah! Here it was … He closed his big hand on it, and tried all his pockets one after another. (176). Linda Dryden précise à propos de ce passage que, pour Jim, la bague a une valeur de talisman dont les propriétés seraient de le protéger lors de son périple et de lui accorder de l'aide une fois à Patusan.[3] Juste après cela, il oublie les cartouches de son revolver, montrant ainsi son côté enfantin qui place plus d'espoir et de confiance dans un talisman que dans une arme à feu. D'ailleurs, à la fin, le terme « talisman » est employé, ironiquement, à l'instant où Jim se fait tuer – « poor Jim glanced down at the *talisman* that had opened for him the door of fame, love, and success within the wall of forests fringed with white foam, within the coast that under the western sun looks like the very stronghold of the night. » (316 mes italiques) Une fois encore, Conrad subvertit les genres en faisant de l'anneau magique chargé de le protéger, une vulgaire bague seulement rappelant une amitié passée mais qui n'existe plus.

Enfin, le dernier genre que nous traiterons ici, bien que la liste ne soit pas exhaustive, est celui du carnavalesque. Nous aborderons ce genre pour sa portée subversive qui amène le lecteur à replacer en perspective toute la lecture romantique du texte. En effet, si le réalisme est en totale opposition avec le romantisme, le carnavalesque, qui se rapproche beaucoup du grotesque, en est la parfaite subversion. Prenons comme preuve à l'appui la figure du double, qui, nous l'avons vu, est considérée comme l'emblème du romantique torturé et qui serait, selon Jourde, également représentative du carnavalesque: « La prolifération des doubles va de pair avec une carnavalisation du récit [...] [mais qui] ne se limite pas au thème du carnaval: elle implique un jeu entre les identités

1 Gillon, *Eternal Solitary*, 159.
2 Jourde, Tortonèse, *Visages du double*, 34.
3 Dryden, *Imperial Romance*, 165.

des personnages, qui se parodient et s'imitent, ou qui découvrent des identités insoupçonnées. »[1] L'utilisation du carnavalesque permet donc à Conrad d'étoffer ses personnages, de leur donner du relief et une profondeur psychologique encore très peu explorée. Robin définit très bien l'aspect grotesque/carnavalesque du roman dans l'un de ses articles où il déclare:

> [L'] expédition qui devait permettre à Jim d'entrer dans la réalité héroïque, de se projeter dans le monde imaginaire de la "romance", monde ontologiquement stable, et d'assumer la plénitude de 'Lord', se transforme, en vertu d'un renversement carnavalesque, en une chute dans l'ob-scène qui dédouble la référence héroïque initiale, dans l'espace de la farce, du grotesque, du parodique, dans le monde de la beuverie, du juron, du borborygme, tant verbal que digestif, monde où la musique des sphères se transforme en vacarme assourdissant, où la chaleur bienfaisante où évolue Jim devient une flamme infernale. Il est tiré de ses rêveries héroïques pour tomber dans un monde habité par un capitaine ordurier, obèse et violent, un mécanicien coléreux et pris de boisson tandis que se déroule sous ses yeux une querelle d'ivrognes burlesque et pitoyable.

C'est en cela que Conrad se place en marge des autres auteurs et dévoile ainsi sa fibre moderniste; en subvertissant les genres les uns après les autres, il sous-entend que l'art ne peut être réduit à un carcan aussi étroit que celui d'un genre, auquel il préfèrera l'espace indéfinissable du style, toujours renouvelable, toujours en expansion et à jamais changeant. Nous pourrions encore aborder de nombreux autres genres présents dans le texte comme celui du roman chevaleresque, du roman mystère ou du Bildungsroman, mais, le contingentement en pages nous impose de nous tourner directement vers la deuxième ambiguïté du texte, celle de ses multiples interprétations.

En prenant pour appui un commentaire de Jameson: « [*Lord Jim*] also offers a no less unique occasion for the type of investigation around which this book has been organized, namely the "metacommentary," or the historical and dialectical reevaluation of conflicting interpretive methods »[2], on peut en conclure qu'une des particularités de l'écriture conradienne réside dans le questionnement perpétuel qu'induit chacun de ses romans et notamment *Lord Jim*. Ce dernier met ainsi en avant la modernité de Conrad dans cette écriture innovante accès sur la forme et l'écriture en tant que telles, plutôt que sur le fond et l'histoire qu'il raconte; il n'y a plus une trame de fond, une ligne directrice, une interprétation, mais des couches, des histoires imbriquées et une herméneutique complexe et multiple. C'est ainsi, par exemple, que plusieurs auteurs voient dans ce roman une certaine ambiguïté quant aux sentiments de l'auteur vis-à-vis du colonialisme. Parmi eux, Benita Parry, dresse un paradoxe entre les idées et les actions de Jim et de Marlow qui donne à penser, à certains moments, que l'œuvre peut être également lue comme une œuvre pro-colonialiste. En effet, bien que parfaitement adapté à la vie des Bugis, Jim cherche à se faire pardonner par ses pairs européens. Il demande à Marlow de leur faire savoir qu'il leur sera toujours fidèle. Elle conclut en disant: « Such uncontradicted articulations of devotion to the nation and the race which

1 Jourde, Tortonèse, *op.cit.*, 129.
2 Jameson, *Political Unconscious*, 190-191.

is insensible to the ethical values cherished by either, draws *Lord Jim* back into the orbit of traditional imperialist ideology from which the fiction's discourse on matters moral and metaphysical struggles to escape. »[1] Brantlinger cite également Parry dans son ouvrage, où elle tient un discours similaire:

> One can argue, as does Benita Parry that Conrad works with white-and-black, light-and-darkness dichotomies of racist fantasies to subvert them, but she acknowledges that the subversion is incomplete: 'Although the resonances of white are rendered discordant ... black and dark do serve as equivalences for the savage and unredeemed, the corrupt and degraded ... the cruel and atrocious. Imperialism itself is perceived as the dark within Europe. ... Yet, despite...momentous departures from traditional European usage ... the fiction gravitates back to established practice, registering the view of two incompatible orders within a manichean universe.'[2]

C'est de l'interprétation que l'on veut bien tirer de la constante opposition entre noir et blanc, lumière et ténèbres, que découle l'ambiguïté chez Conrad. Mais celui-ci cherche précisément à être ambigu; c'est grâce à cette lecture multiple qu'il invite le lecteur à transcender le texte et à chercher la vérité, cette même vérité qui semble être la quête ultime de tous les protagonistes du roman. On retrouve d'ailleurs ici nettement le leitmotiv de Conrad: « If I succeed, you shall find there according to your deserts: encouragement, consolation, fear, charm – all you demand; and, perhaps, also that glimpse of truth for which you have forgotten to ask. »[3] De son côté, Brantlinger suggère que: « Lord Jim's failure to live up to his heroic self-image has analogues in many imperial Gothic stories that are not ostensibly critical of imperialism. »[4] Les deux auteurs semblent donc indiquer que, malgré le caractère anticolonialiste affirmé des livres de Conrad, on peut cependant y discerner une certaine ambiguïté. La double lecture du texte offre d'ailleurs un angle supplémentaire aux visages déjà multiples de Jim. Cette ambiguïté nous permet donc de passer du caractère multiple de Lord Jim à celui de *Lord Jim*, confirmant l'idée mentionnée plus haut que le personnage de Jim et son roman sont indissociables.

Le passage entre Marlow et le mécanicien fou, permet, selon Christophe Robin d'ouvrir de nouvelles pistes de lecture. Ainsi, nous dit-il:

> Ce devenir-fou s'inaugure par la rencontre de Marlow avec un marin frappé de folie, dont les hallucinations sont peuplées de crapauds roses, avec un délire herméneutique qui délie le sens et tient en échec la structuration induite par le lire. *Lord Jim* 'affole' les procédés littéraires classiques en pluralisant les foyers narratifs, construisant un espace textuel se diffractant à l'extrême, en dérangeant, par le biais du 'delayed decoding', les structures temporelles et herméneutiques des intrigues et en inscrivant le dire dans la déstabilisation des catégories littéraires, épistémologiques et ontologiques, ouvrant à un perpétuel 'conflit des interprétations'.

1 Parry, *Conrad and Imperialism*, 90.
2 Brantlinger, *Rule of Darkness,* 263
3 Garnett, *Preface*, 52.
4 *Ibid.*, 239.

Lord Jim marque donc aussi sa modernité au travers des nouveaux champs herméneutiques qu'il ouvre. Il n'est plus question d'invoquer une morale ou une interprétation, mais de démontrer qu'à l'instar de Jim, qui devait être envisagé sous tous les angles pour en comprendre la nature profonde, le livre doit être appréhendé à partir de plusieurs angles d'approche pour en trouver le/les sens cachés. On retrouve ici l'idée de carte à entrées multiples, mise en place par Deleuze et Guattari; le roman est un lieu dont chacune des portes mène à un endroit différent, quittant ainsi le roman monolithique de type traditionnel.

Il est également possible d'appréhender le texte comme une apologie de la rédemption et du changement, ce qui conduirait, cette fois, à une fin plutôt optimiste. En effet, comme les raisons qui poussent Jim à laisser partir Brown, armé qui plus est, ne sont jamais clairement explicitées, c'est au lecteur qu'il incombe de décider seul quels peuvent être ses motifs. Même si la thèse la plus probable paraît être celle désignant Brown comme le double de Jim que ce dernier ne peut se résoudre à tuer, marquant donc un échec de plus pour Jim, on peut aussi, à l'instar de Najder, appréhender son geste comme une victoire où il laisse partir Brown dans un élan chevaleresque. Comme l'explique l'auteur: « Others confuse gentleman Brown's self-congratulating dream that Jim identifies with him with Jim's actual attitude, which has nothing to do with such identification.»[1] Najder ouvre ainsi une nouvelle piste de lecture selon laquelle Jim s'est bel et bien racheté et est devenu le héros qu'il aspirait à devenir: courageux, mais aussi clément. Ce roman est donc ouvert, puisqu'il parle différemment à chacun et se laisse interpréter et ré-interpréter à l'infini selon les idéaux, penchants politiques et statuts sociaux de ses lecteurs.

C'est peut-être d'ailleurs dans ce même souci d'être lu par le plus grand nombre de lecteurs que Conrad multiplie les genres et les styles conduisant parfois à des « clashes » stylistiques – « Conrad's stories betray a symptomatic split between a modernist will-to-style, leading to an elaborate but essentially hollow impressionism, and the reified, mass-culture tendencies of romance conventions. »[2] C'est pourtant bien ce fossé qui en fait un texte si avant-gardiste et pour finir d'en dresser le portrait il nous faut aborder ce côté impressionniste dont parle Brantlinger, qui se traduit essentiellement ici par l'apposition d'un second média dans le roman, celui de la peinture.

III.3.c) La présence d'un nouveau média: la peinture

D'après Jameson: « both positivism as ideological production and impressionism as aesthetic production are first to be understood in terms of the concrete situation to which they are

1 Gallix, *Naissance*, 40.
2 Brantlinger, *Rule of Darkness*, 265.

both responses: that of rationalization and reification in late nineteenth-century capitalism. »[1] Il n'est donc pas étonnant de retrouver la marque de l'impressionnisme dans *Lord Jim.* Bien que ce roman soit un produit de son temps – dépeignant et décriant la montée en puissance du capitalisme et de l'individualisme d'une part et l'annihilation de la nature et de l'homme de l'autre – il peut aussi être lu comme un texte impressionniste. En effet, comme l'explique Jameson un peu plus loin: « On the other side, I want to show that Conrad may best be situated historically if we understand his practice of style as a literary and textual equivalent of the impressionist strategy in painting (hence his kinship with the greatest of all literary impressionists, Proust). » Une phrase de Marlow résume très bien à la fois le désir de l'auteur de rendre le vrai en peinture, mais aussi la difficulté d'une telle entreprise – « I am missing innumerable shades – they were so fine, so difficult to render in colourless words. » (70) Dans cette remarque le lecteur retrouve le travail du peintre cherchant par les dégradés et les teintes de sa palette à rendre sur toile son émotion; mais souvent, tout comme l'auteur, son médium ne suffit pas. Cela explique sûrement pourquoi Conrad fait appel à un médium différent du sien pour colorier ces « mots sans couleur ». Cependant, plus que la peinture en général, c'est essentiellement l'impressionnisme, en tant que style et idéal, qui donne ses nombreuses teintes au texte. Par idéal, comprenons le leitmotiv de cet école: rendre les impressions par le biais de la peinture, arriver à voir au-delà de ce que les yeux perçoivent. C'est bien de cela dont il est question lorsque Marlow dit: « a moment of vision. It's extraordinary how we go through life with eyes half shut, with dull ears, with dormant thoughts. […] Nevertheless, there can be but a few of us who had never known one of these rare moments of awakening when we see, hear, understand ever so much – everything – in a flash » (106) On retrouve ici la grande mission de l'auteur, celle d'ouvrir les sens du lecteur pour qu'il apprenne à voir ou, pour reprendre l'expression de Frank Herbert, faire en sorte que « le dormeur [se réveille] ».

Conrad appréhende aussi le monde de la couleur et du figuratif d'une manière fragmentaire, tout comme Virginia Woolf. Ce sont d'ailleurs ses expressions bien connues « une myriade d'images » et « la figure du diamantaire » qui viennent à l'esprit lorsqu'on lit les passages suivants: « showering the glitter of countless worlds upon the earth » (284) et:

> There was, as I walked along, the clear sunshine, a brilliance too passionate to be consoling, the streets full of jumbled bits of colour like a damaged kaleidoscope: yellow, green, blue, dazzling white, the brown nudity of an undraped shoulder, a bullock-cart with a red canopy, a company of native infantry in a drab body with dark heads marching in dusty laced boots, a native policeman in a sombre uniform of scanty cut and belted in patent leather (117)

Les couleurs sont des impressions vivaces qui marquent Marlow avec force, s'impriment sur sa rétine et sur celle du lecteur. À ce moment précis, ce ne sont plus des mots que nous lisons, mais

1 Jameson, *Political Unconscious*, 207.

des images colorées qui défilent sous nos yeux. Notons cependant qu'il s'agit ici d'un kaléidoscope abimé, les visions et les couleurs sont des réminiscences du passé et sont des marqueurs d'une mémoire défaillante rappelant au lecteur qu'il ne peut croire sur parole tout ce qu'il lit.

L'auteur, toujours au travers de son style, évoque parfois un autre peintre, William Turner. Bien que ce dernier soit surtout connu pour sa peinture romantique, il est néanmoins considéré comme l'un des précurseurs de l'impressionnisme et a donc sa place dans cette étude. C'est aussi l'avis de Pacaud-Huguet qui affirme que l'accumulation des « as if », « as though » et « like » pour parler de la mer fait peu à peu perdre toute réalité à cette dernière. Le sublime devient pur produit d'imagination, ce qui est confirmé par la description de la tempête et de la houle, alors qu'au tribunal on apprend que la mer est restée calme tout le temps. Cette description volontairement terrifiante de la nature pour en faire l'apologie est évocatrice des peintures de Turner comme dans son célèbre *Shipwreck*[1].[2] De même, le passage: « He saw a black silent squall which had eaten up already one-third of the sky. […] First you see a darkening of the horizon – no more; then a cloud rises opaque like a wall. A straight edge of vapour lined with sickly whitish gleams flies up from southwest, swallowing the stars in whole constellations; its shadow flies over the waters, and confounds sea and sky into one abyss of obscurity » (75) semble tout droit tiré d'une autre toile de Turner *Snow Storm, Steam-Boat off a Harbour's Mouth* [3].

Un autre commentaire de Marlow s'avère très intéressant, car il donne à penser qu'il devient lui-même artiste. En effet lorsqu'il raconte:

> all this dropped out of my sight bodily, with its colour, its design, and its meaning, like a picture created by fancy on a canvas, upon which, after long contemplation, you turn your back for the last time. It remains in the memory motionless, unfaded, with its life arrested, in an unchanging light. There are the ambitions, the fears, the hate, the hopes, and they remain in my mind just as I had seen them – intense and as if for ever suspended in their expression. (250)

Il y a quelque chose d'impressionniste dans sa manière d'appréhender ce qui l'entoure. Il envisage sa dernière vision de Jim et de Patusan comme un tableau dont il essaye de s'imprégner. De même, c'est la scène tout entière qui devient une image de l'esprit. Marlow utilise ici un langage métaphorisé et poétique pour décrire ce qu'il voit: « as if for ever suspended », « as if under an enchanter's wand » (250), « as if a great hand […] had lifted a heavy curtain » (251), « like a man released from his bond » (251), « as swift as a feather » (251) – multipliant les images, tel un kaléidoscope, pour embrasser d'un même regard tout ce qui l'entoure. Ainsi que l'explique Fontanier: « la poésie moins soucieuse de vérité que de ressemblance, s'attache à '*figurer*, à *colorier*

1 Annexe 2.
2 Pacaud-Huguet, « The Sublime Object in *Lord Jim*. », 158.
3 Annexe 3.

son langage, à le mettre en images, en tableaux, à en faire une peinture animée et parlante'. »[1] Conrad fait ainsi de Patusan un tableau vivant et haut en couleur. Erdinast-Vulcan présente dans son ouvrage une idée similaire:

> Patusan is, as noted by critics, a work of art. It is recalled by Marlow as a motionless painting, 'fixed and revealed forever', partaking of 'that stillness and permanence which is the prerogative of a work of art'. It is, in a sense, Jim's own creation, a story of which he is both the author and the protagonist. Marlow's initial description of Jim's inarticulateness is reversed at the end of his story, when he acknowledges the artistic powers of his former protégé: '... you must remember he was a finished artist in that peculiar way, he was a gifted poor devil with the faculty of swift and forestalling vision. [2]

C'est donc au travers des yeux de Jim et de la fibre artistique de Marlow que tout prend forme pour le lecteur, ou pour reprendre les mots de Hugh Clifford: « *Lord Jim* resembles nothing more nearly than a delicate piece of mosaic, of which the myriad tiny fragments that compose it is essential to the whole. »[3] Cette image du diamantaire fait de *Lord Jim* un roman incroyablement complexe, diffractant l'image, la couleur et les formes à l'infini, leur donnant de l'épaisseur mais également un certain manque de netteté sur les contours. C'est par cette approche révolutionnaire dans le monde de l'écriture que Conrad tente de rendre le vrai et de donner littéralement vie à son œuvre et à son personnage. Cependant, dans une lettre adressée à son ami Garnett, on apprend qu'il considère sa tentative comme un échec – « C'est que je voulais faire jaillir des évènements mêmes une lueur sinistre ... (mais) je n'ai pas eu assez de force pour animer cette argile de la vie nécessaire: la vie révélatrice! »[4] Pourtant, au fur et à mesure que le personnage de Jim s'étoffe, et ceci par le biais des différents témoignages le concernant, il semble se modeler peu à peu sous nos yeux; à nouveau, à la manière d'une peinture cubiste, on peut voir apparaître une nouvelle facette du héros. Pour clore ce passage sur la lecture de ce roman en tant que tableau impressionniste, citons Fabienne Gaspari, dont l'article « The ever-undiscovered country: paysage et mémoire dans *Lord Jim* » explique clairement l'enjeu de Patusan d'un point de vue pictural: « Le paysage malais (Bornéo et l'archipel malais forment un noyau de fascination) est bien plus qu'une toile de fond, il devient le lieu de projection de toute une série d'oppositions qui structurent l'ensemble de l'œuvre fondée sur une interrogation quant au mystère qu'incarne l'être humain, figure floue – « incomprehensible, wavering, and misty » (109), dont le représentant est le héros éponyme[5]. » Il y a donc corrélation entre Patusan et Jim sur le plan graphique. Tous deux sont bâtis sur des suites d'oppositions qui en multiplient les angles d'approche, ou les « entrées », que l'écriture impressionniste de Conrad parvient à retranscrire par les mots et à placer sous les yeux du lecteur. C'est en soi une parfaite

1 Ricoeur, *Métaphore vive*, 83.
2 Erdinast-Vulcan, *Modern Temper*, 46.
3 Gallix, *Naissance*, 64.
4 Las Vergnas, *Joseph Conrad,* 204.
5 Gallix, *Naissance*, 67.

illustration de ce que l'auteur annonce dans sa préface de *The Niger of the Narcissus* quand il dit: « All art, therefore, appeals primarily to the senses, and the artistic aim when expressing itself in written words must also make its appeal through the senses, if its high desire is to reach the secret spring of responsive emotions. »[1] Mieux encore, il semble que les mots s'effacent, se fondent, se transforment, se colorent pour devenir une suite successive de tableaux et non plus un simple roman; il parvient à changer notre vision de la lecture et à nous faire adopter la sienne. Une remarque de Flaubert, reprise par Genette, saura retenir notre attention à ce propos. En effet, l'écrivain explique comment notre vision du monde est altérée par les artistes contemporains originaux qui nous font *voir* d'une nouvelle manière:

> Et voici que le monde (qui n'a pas été créé une fois, mais aussi souvent qu'un artiste original est survenu) nous apparaît entièrement différent de l'ancien, mais parfaitement clair. Des femmes passent dans la rue, différentes de celles d'autrefois, puisque ce sont des Renoir, ces Renoir où nous nous refusions jadis à voir des femmes. Les voitures aussi sont des Renoir, et l'eau, et le ciel: nous avons envie de nous promener dans la forêt pareille à celle qui, le premier jour, nous semblait tout excepté une forêt […] Tel est l'univers nouveau et périssable qui vient d'être créé.[2]

Ainsi, que Conrad ait réussit à changer notre perception du monde, fait de lui « un artiste original » et vient donc une fois de plus confirmer son statut avant-gardiste.

Mais au delà de la peinture, c'est l'écriture de Conrad, son ambiguïté, ses lectures multiples, qui deviennent impressionnistes. Brantlinger affirme que la difficulté majeure dans la narration conradienne vient de la multiplicité de ses narrateurs – « To point to only the most obvious difficulty, the narrative frame filters everything that is said not just through Marlow but also through the anonymous primary narrator. »[3] Ce commentaire de *Heart of Darkness* est tout à fait valable pour *Lord Jim*; il l'est même d'autant plus que, sur ces deux narrateurs, viennent se greffer plusieurs autres. Nous retrouvons ici à nouveau l'idée d'une peinture cubiste au travers de ces narrations portraiturant chacune à leur manière notre héros. Nugent confirme ce rapprochement écriture/peinture lorsqu'il déclare: « the Preface[of the *Niger of the Narcissus*] insists that subjective impressions are the "enduring and essential" foundations of perception, thought and action. And as it calls for an art that identifies the "one illuminating and convincing quality" in a disjointed collection of "forms," "colors," "light" and "shadows," it suggests a method through which literature could interrogate these impressions. »[4] Il n'est ainsi plus à prouver que *Lord Jim*, qui avait débuté, semblerait-il, à titre expérimental, ait non seulement réussi à accrocher le lecteur victorien tout comme le lecteur contemporain, mais au delà, ait aussi marqué un tournant dans la carrière de l'auteur vers une écriture qui se voudra toujours plus innovante, pour une vision du monde toujours

1 Garnett, *Prefaces*, 51.
2 Genette, *Palimpseste*, 116.
3 Brantlinger, *Rule of Darkness*, 256-257.
4 Nugent, *Narrative Subject*, 32.

plus juste. Nous achèverons ainsi notre étude sur ce commentaire de Jameson, qui résume parfaitement ce chapitre: « Conrad marks, indeed, a strategic fault line in the emergence of contemporary narrative, a place from which the structure of twentieth-century literary and cultural institutions becomes visible. »[1] Ainsi donc, Conrad apporte un renouveau dans la littérature anglophone grâce à ses techniques novatrices à tous les niveaux de l'écriture, qui ouvriront la voie au modernisme et au post-modernisme en littérature et peut-être également en peinture.

1 Jameson, *Political Unconscious*, 189.

Conclusion:

A la fin d'une lecture de *Lord Jim*, deux images nous viennent à l'esprit: celle de deux miroirs se faisant face et se reflétant réciproquement à l'infini et celle d'un livre dont les images se déplieraient pour apparaître en trois dimensions à la surface des pages – « as though each pronounced word had a visible shape » (214) pour reprendre l'expression de Marlow. Dans ce roman les mots prennent forme; c'est dans ce lieu à mi-chemin entre notre monde et celui de la magie qu'ils peuvent retrouver leur substance et pouvoir performatif. Ils entrent dans un univers tri-dimensionnel, notre univers; Conrad fait donc sortir les mots du roman pour qu'ils se matérialisent sous nos yeux. Dès lors, si la première image mentionnée n'est qu'une illustration de notre problématique initiale, la figure de la multiplicité et de la diffraction dans *Lord Jim,* la deuxième nous amène un cran plus loin et nous pousse à considérer l'œuvre comme une passerelle entre le monde des mots et celui de l'homme. Il nous faut par contre préciser ici qu'il ne s'agit pas d'appréhender le roman comme une représentation du livre, mais plutôt à la manière de Deleuze et Guatarri:

> le livre n'est pas image du monde, suivant une croyance enracinée. Il fait rhizome avec le monde, il y a évolution aparallèle du livre et du monde, le livre assure la déterritorialisation du monde, mais le monde opère une reterritorialisation du livre, qui se déterritorialise à son tour en lui-même dans le monde (s'il en est capable et s'il le peut). Le mimétisme est un très mauvais concept, dépendant d'une logique binaire, pour des phénomènes d'une tout autre nature.[1]

De même, Conrad voit le monde et le roman comme deux entités autonomes qui se nourrissent et s'influencent sans cesse l'une l'autre. Cette vision des choses deviendra d'ailleurs la pierre angulaire de son travail par la suite. Darras explique à ce propos: « *Lord Jim* is a prophetic novel in the sense that it reveals for the first time in Conrad's writing an abstract conception of time and space, composed equally of fragmentation and continuity, which will eventually become the hallmark of his work. »[2]

Au cours de cette étude, nous avons pu démontrer que ce roman n'avait rien de traditionnel, bien que tout, pour commencer, de la description de Jim à ses aspirations héroïques, le laisse penser. Cependant, le lecteur comprend rapidement qu'il n'est pas en possession de toutes les informations, ce qui l'oblige à rester sur ses gardes et ne pas prendre tout ce qu'il lit pour argent comptant. Ainsi, au fil de notre lecture, les informations collectées, loin de nous dresser un portrait satisfaisant de Jim, ne font qu'épaissir le mystère qui l'entoure, si bien qu'une fois notre lecture achevée, notre compréhension du personnage éponyme reste extrêmement vague. Les indices cumulés nous

1 Deleuze, Guatarri, *Mille plateaux,* 6.
2 Darras, *Conrad and the West*, 30.

lancent sur tout autant de pistes différentes et l'expression: « many-sided courage » (6) ne fait que confirmer le caractère kaléidoscopique du héros et du roman. Aux prises avec des personnalités multiples et scissions internes Jim souffre d'une sévère crise identitaire. Comme l'explique Rosset: « chaque fois que se produit une crise d'identité, c'est l'identité sociale qui est la première à 'craquer' et à menacer le fragile édifice de ce qu'on croit éprouver comme le moi; c'est toujours une défiance de l'identité sociale qui en vient à perturber l'identité personnelle »[1], ce qui est clairement explicité dans le roman par les personnages de Brierly et de Jim. Tous deux sont soumis au joug social du tribunal, l'un en tant qu'accusé, l'autre comme juge de l'affaire et c'est l'acte social que représente le procès qui va ébranler leur moi personnel, humiliation cuisante et fuite constante pour Jim et suicide pour Brierly. Le microcosme du bateau, aussi, est un lieu social représentatif du moi personnel chez Jim; en le fuyant, c'est lui et sa honte qu'il fuit. Pourtant, sa lâcheté n'est pas représentative de ce qu'il est vraiment. Jim est également plusieurs fois catalogué comme romantique, appartenant à un genre en vogue au XIXe siècle et remplacé au début du XXe par le courant moderniste. Conrad se situant entre ces deux courants, dans une période également transitoire pour l'Angleterre, cherche ici à dépeindre de manière plus large le visage de cette Angleterre qui se transforme, passant d'une beauté rurale simple à un espace industriel informe et hideux. Jim est donc également représentatif d'une société. *Lord Jim* met en avant les problèmes psychologiques enfouis dans l'inconscient des Victoriens, soumis à une pression et une répression sociales extrêmement fortes, dont ils ne peuvent s'échapper que par une scission psychologique qui laisse leur autre moi les diriger sous le couvert de la nuit. On pourrait également dresser un parallèle ici avec le très célèbre roman de Stevenson *The Strange Case of Doctor Jekyll and Mister Hyde*, avec à nouveau l'idée d'une séparation physique et psychologique d'un être dont chacune des facettes serait représentative d'un état d'esprit, ou même d'un état d'âme, du protagoniste. Pour reprendre les termes de Conio: « Dr Jekyll reflète tout le trouble d'une société bourgeoise tracassée par un demi-siècle de convenances suffocantes. »[2] C'est aussi le cas dans notre roman: Jim et ses doubles reflètent les aspirations, la nostalgie et les vices qui ont sévi en Europe. Enfin, Jim pourrait aussi, de manière plus restrictive, être une facette de son créateur, ou du moins la matérialisation du mal être de ce dernier, puisque, comme l'affirme Cox: « His suicidal tendencies were nourished by a nihilism derived from the climate of thought in the late nineteenth century. His doubts about his own identity were linked to philosophical scepticism about the nature of reality. »[3] Ainsi donc, la crise identitaire de Jim que nous avons pu observer dans notre premier chapitre serait en fait une transposition fictive d'un mal bien réel.

Nous avons également pu démontrer que les problèmes que soulevait le roman étaient

1 Rosset, *Loin de moi*, 17-18.
2 Conio, *Figure du double*, 35.
3 Cox, *Modern Imagination*, 8.

nombreux et complexes, compte tenu de l'époque à laquelle il fut édité. Ainsi, la dimension métafictionnelle du roman, qui amène le lecteur à s'interroger sur l'emploi de certains mots, de certaines formes et, de manière plus générale, à questionner la façon dont est conté le roman, fait de ce récit une œuvre particulièrement remarquable. Par exemple, le recours à un narrateur qui n'en sait pas plus sur le héros que le lecteur et qui cherche, avec lui, à en élucider le mystère, permet également de sortir du schéma traditionnel selon lequel le lecteur est guidé par un narrateur omniscient et infaillible. Dans *Lord Jim* c'est justement grâce à la faillibilité de Marlow et au manque de clarté de sa narration que Conrad cherche à retrouver la sincérité du monde. La vie n'est faite que de questionnements sans réponse, alors pourquoi les romans devraient-ils tenter d'en apporter? Et, s'ils essayaient, comment pourraient-ils être dans le vrai? D'ailleurs, le fait que le roman s'achève sur la question « Who knows? » (317), confirme le refus de l'auteur de répondre aux questions du lecteur, ou plutôt, il se met lui aussi à la place du lecteur et reconnaît que même s'il est l'auteur du roman, le personnage de Jim est aussi flou pour lui que pour nous. Cette volonté de sincérité de la part de Conrad est, nous l'avons vu, centrale dans le roman. Il travaille sans relâche à trouver l'image ou le mot juste, qui saura, au mieux, retranscrire le réel et traduire ses émotions. D'ailleurs Las Vergnas raconte au sujet de l'auteur: « Il passe des journées entières à discuter avec Ford Madox Hueffer, s'il vaut mieux employer *azure* que *blue, calm* que *serene. '*Chaque mot, écrit-il à Galsworthy (17 avril 1899), est un objet à considérer anxieusement, selon les aspirations du cœur et dans un esprit de rigoureuse détermination' »[1] et ajoute quelques lignes plus loin: « Il faudrait enfin rappeler son perpétuel souci du synonyme, équivalent d'apparence, non semblable en réalité, et seul susceptible de rendre les nuances exactes d'une pensée minutieuse. » Enfin, à propos de la manière dont Conrad appréhende ses personnages, Las Vergnas conclut: « S'installer dans un personnage et penser à sa place était risquer sciemment de mentir. Mais, exposer ses réactions secrètes à travers le récit d'un témoin était se replacer dans la vraisemblance, en ne risquant au pire, qu'une erreur d'interprétation de la part du commentateur, pardonnable puisque fréquente dans la réalité. »[2] Nous pouvons noter au passage une certaine similitude avec un des procédés récurrents chez Hemingway, celui de la focalisation externe, comme dans sa nouvelle *White Hills Like Elephants*. De la même manière, Watt avance l'idée que Conrad utilise le procédé de fragmentation, et tout particulièrement les disjonctions du temps, dans le but non seulement de se rapprocher au plus près de la réalité des rapports humains, comme l'explique Ford, mais aussi de représenter le plus fidèlement possible une progression dans la compréhension morale de l'homme.[3] Conrad cherche à sortir des sentiers battus en remettant le mot au centre de sa problématique. Ce n'est plus le fond mais la forme qui lui importe. Il met ainsi à bas tout ce qui avait été considéré

1 Las Vergnas, *Joseph Conrad,* 56.
2 *Ibid.,* 133.
3 Watt, *Nineteenth-Century*, 300.

comme acquis depuis des dizaines d'années dans le champ littéraire – « The figural gap of Jim's leap introduces us into a distorted world, a world which deforms literary forms to give birth to a misshapen substance. What *Lord Jim* puts on trial therefore is not only Jim as a failed imperial subject, but also those very narrative structures whose function is precisely to beget such a subject. »[1] Il s'agit d'une remise à niveau, d'une ouverture vers un nouveau style, un nouveau mode de pensée grâce auxquels Conrad espère toucher le lecteur de manière profonde et permanente afin de le faire réagir, de l'amener à réfléchir indépendamment des masses et à tirer ses propres conclusions de ce qu'il lit. Il y a donc bien une plaidoirie qui se crée entre le roman et le lecteur. Ce dernier est pris à parti et il lui est demandé de se forger sa propre opinion quant aux actes de Jim, mais ce procès est également valable dans le sens inverse par la proximité qui se crée entre lui et le héros. En d'autres termes, le fait que Jim soit une figure universelle amène le lecteur à s'identifier au héros et, par extension, à sa faute. C'est donc aussi un peu lui qui est jugés au travers de Jim.

Lord Jim soulève encore de nombreuses questions. L'une des plus importantes concerne la place de l'imagination dans notre monde, qui se traduit, dans le roman, par une opposition quasi constante entre réalité et imaginaire, mais également par une remise en question de la réalité à cause de l'imaginaire. Conrad cherche tout d'abord à définir ce qu'est le réel, mais d'après ce qu'il nous a été donné d'observer, la réalité semble bien échapper à toute définition précise. Si c'est le cas, on peut douter de son existence même, surtout si le postulat de cette existence est basé sur nos perceptions sensorielles. D'ailleurs, Jourde confirme ce fait: « [La faculté à admettre le réel] se trouve si souvent prise en défaut qu'il semble plus raisonnable d'imaginer qu'elle n'implique pas la reconnaissance d'un droit imprescriptible – celui du réel à être perçu – mais figure plutôt une sorte de *tolérance*, conditionnelle et provisoire. »[2] Cette idée se retrouve dans le roman avec la difficulté de Marlow à reconnaître l'existence de Jim, alors même qu'il l'a vu de ses propres yeux et lui a parlé. À ces différentes formes d'opposition, Najder en ajoute encore une autre en confrontant les termes de « rêves » et « d'imagination ». Dans le roman, l'imagination est vue comme quelque chose de redoutable; Nadjer la définit d'ailleurs en termes virulents: « it is a peculiar excrescence of psyche , a growth of its tissues; in a person sensitive to external impulses imagination produces an uncontrolled internal explosion of visions and emotions. »[3] C'est cette même imagination qui fera entrevoir à Jim l'engloutissement du Patna, la foule hurlante et hors de contrôle et qui le mettra dans un état de terreur tel qu'il abandonnera le navire. D'un autre côté, le rêve est envisagé comme quelque chose de positif, qui oblige l'homme à se surpasser; c'est grâce à son rêve de devenir un héros de roman, que Jim se rachète une conduite à Patusan, où il devient Lord Jim. Cependant, il faut noter que cette vision de l'imagination n'est pas en accord avec celle de Conrad lui-même. En

1 Robin, "Man is Come", 200.
2 Jourde, Tortonèse, *Visages du double,* 7.
3 Najder, *Conrad in Perspective*, 87.

effet, comme le précise Las Vergnas: « [Pour Conrad] ce n'est que dans l'imagination de l'homme que toute vérité trouve une réelle et indéniable existence. C'est l'imagination, non l'invention, qui est maîtresse suprême de l'art, comme de la vie. [...] L'imagination conradienne n'a, elle, d'autre objet que d'apporter une 'expression imaginaire et exacte d'authentique souvenir.' »[1]

Conrad cherche également à créer des images dans un but de mimésis et pour cela il recourt à deux procédés différents bien que similaires dans le roman: les métaphores – « La métaphore est, par excellence, le trope par ressemblance »[2] – et la peinture. L'importance qu'attache Conrad à ce que ses lecteurs « voient » n'est plus à démontrer. Mais, comme le précise Ricoeur, il faut distinguer « voir » et « voir comme », « Figurer, dirons-nous alors, c'est toujours *voir comme*, mais ce n'est pas toujours *voir* ou *faire voir*. »[3] C'est donc là que réside la difficulté réelle pour Conrad, c'est-à-dire de passer du stade de « voir comme » à « faire voir ». Pour pallier ce problème, l'auteur s'emploie donc non seulement à maîtriser à la perfection la rhétorique et, comme nous l'avons démontré, y arrive parfois, mais aussi à trouver des média complémentaires qui apporteront à l'œuvre ce que les « mots sans couleurs » ne peuvent lui offrir. C'est ainsi que l'apparition de tableaux confère sa dimension picturale au roman. Nous avons pu constater la présence de peintures impressionnistes et romantiques au sein du récit; la réflexion d'Acheraiou: « All the views about [Jim] address a particular angle, each angle reinforcing his multi-faceted portrait. In this process they shape and contest his personality, leaving the emerging portrait incomplete. The incompletion complicates our understanding of Jim, for it breaks down traditional patterns of characterization. »[4] suggère plutôt un tableau cubiste. Cette fragmentation du personnage dont parle Acheraiou forme la base de la modernité de l'écriture conradienne. Tout part de la fragmentation, tout est fragmentation dans le roman et en même temps tout se démultiplie également à l'infini. C'est en cela que le terme de diffraction est si pertinent, puisqu'il s'agit de multiplications de fragmentations.

Nous retrouvons également la multiplicité dans l'abondance de genres et de styles contenus dans le roman, apportant une nouvelle vision de la narration. Elle ne sert plus seulement à raconter une histoire, mais permet de mettre le récit en perspective, de lui donner de la profondeur et d'en faire un outil de manipulation du lecteur, grâce à ce qui est relaté et ce qui est sciemment ou inconsciemment omis. Il est intéressant de constater comment les personnages paraissent être mus par une volonté propre, capables de faire leurs propres choix et d'exprimer leurs opinions personnelles; ils échappent, semble-t-il, à leur créateur, qui se retrouve aussi perplexe que le lecteur. Il s'agit là d'une tournure très moderniste, un procédé dans lequel l'auteur n'est plus le dieu tout puissant qui connaît tout de ses personnages et les amène progressivement au but qu'il s'est fixé. Au contraire, tout est fait dans *Lord Jim* pour donner un minimum de temps de parole au narrateur

1 Las Vergnas, *Joseph Conrad*, 19.
2 Ricoeur, *Métaphore vive*, 221.
3 *Ibid.*, 83.
4 Acheraiou, "Meaning and Being", 10.

omniscient afin qu'il ne puisse en rien influencer la lecture du texte.

Ce n'est cependant pas que cette seule méthode qui fait du roman un texte moderniste. Ainsi, la recherche d'un miroir idéal, capable de répliquer non pas le réel, comme le veut le réaliste, mais la vérité sur le fonctionnement intrinsèque de l'homme ou son cheminement de pensée, est révolutionnaire. Nugent avance à ce propos: « Intensifying the search for the ideal mirror while repudiating its existing manifestations, modernism thus reflects the features that "distinguish" subjectivity yet finds that they do not form a complete image of its "Irrational" workings.[...] [A]s it brings into being an insufficient half truth [that is] powerless to name itself »[1] L'avènement du modernisme marque un tournant majeur dans l'écriture: les mots sont devenus incapables de rendre le réel. Cette prise de conscience vient marquer la fin de l'ère réaliste et le début d'un questionnement sur la nature des mots et le fonctionnement interne de l'homme. Conrad pressent ces interrogations et commence à les mettre en avant, ce qui sera développé au cours des décennies qui lui succéderont. C'est d'ailleurs Conrad qui commence à utiliser la forme et non le fond pour faire parvenir son message. La rhétorique et le style prennent le pas sur l'histoire en elle-même, idée qui sera élaborée plus tard par exemple chez Virginia Woolf, dont le célèbre *Mrs Dalloway* en est une parfaite illustration: l'histoire, une femme préparant une fête; la forme, la mise en place du courant de conscience, procédé qui ne cessera de se développer pour se rapprocher toujours davantage d'une représentation fidèle de la pensée humaine. Ce n'est d'ailleurs pas le seul point commun que l'on retrouve entre ces auteurs, d'après Gillon: « The world of James Joyce and Virginia Woolf is also conveyed in seemingly disconnected pictures which do not fit within the arbitrary rules of drama, nor within any other rules for that matter. It is governed by a symbolic rather than a dramatic consistency. »[2] Qu'il s'agisse de la diffraction ou du diamantaire, l'idée reste la même: il ne peut y avoir une image à la fois unique et vraie de l'homme. Il ne peut être envisagé que par les fragments d'informations qu'il renvoie au reste du monde. Cependant, l'avant-gardisme de Conrad ne s'arrête pas là; dans certains passages du roman, il dépasse la période moderniste qui lui succède directement pour anticiper celle du post-modernisme, ou pour reprendre l'expression de Jameson « schizophrenic writing », lesquels n'apparaîtront que pendant la seconde moitié du XXe siècle. Ceci confirme donc ce que nous avons pu démontrer plus haut, c'est-à-dire que *Lord Jim* se veut également miroir d'une société à deux visages. Conrad cherche à créer un miroir de l'âme humaine, non pas dans un but scientifique, mais dans un but moralisateur. Il s'agit de mettre l'homme face à ses vices et de lui faire reconnaître que tout Britannique – appartenant au plus grand empire mondial – qu'il soit, il n'est ni plus ni moins qu'un homme et que, en tant que tel, il est soumis aux mêmes faiblesses que les autres. C'est également la raison pour laquelle on retrouve des éléments gothiques dans le texte. En effet d'après Malchow: « [Europeans use Gothic images to]

1 Nugent, *Modernism's Novel Subject*, 28.
2 Gillon, *Eternal Solitary*, 142.

project upon the colonial peoples the obscurities of their own unconscious – obscurities they would rather not penetrate. »[1] C'est donc aussi par les interrogations qu'il soulève, remettant ainsi en question des siècles d'idées reçues, que Conrad se démarque du reste de ses contemporains. Comme l'explique Dryden, il n'offre aucune réponse aux questions qu'il pose, mais le fait qu'il les pose est en soi une preuve que nous avons quitté le roman conventionnel[2]. Conrad ignore la marche à suivre pour remettre l'empire dans le droit chemin et s'emploie donc, pour commencer, à amener les Victoriens à une prise de conscience de la déchéance de l'empire britannique.

Nous avons donc pu étudier cette œuvre sous un angle post-colonialiste, romantique, moderniste et post-moderniste; nous avons réfléchi aux choix narratifs du texte, au statut du narrateur et à la fonction de ses narrataires, analysé les images, les métaphores, les disjonctions et les fragmentations du texte ainsi que des personnages, et malgré cela, nous n'avons fait qu'effleurer les strates de lecture de ce texte incroyablement riche et complexe. Il aurait été, par exemple, très intéressant de pouvoir davantage développer l'étude du personnage de Marlow qui est, avec Jim, le protagoniste le plus énigmatique du roman. Marlow se situe à différents niveaux de la diégèse, à la fois narrateur intradiégétique et personnage diégétique, puisque faisant partie de l'action; il est aussi narrateur et auteur: auteur de la lettre explicative qu'il écrit à la fin, mais orateur du reste de l'histoire. Le personnage de Marlow se multiplie donc lui aussi dans les strates de lecture. Parry résume ainsi le rôle de ce protagoniste:

> Although Marlow is the fiction's principal narrator and its central intelligence, his viewpoint is itself the object of scrutiny, and as a voice that is both sardonic and earnest, self-deprecating and self-righteous, Marlow acts not only as the communicator of the text's unquiet conscience about 'fixed standards', but as the means through which the remaking of a consciousness is revealed. »[3]

Une prochaine étude portera donc probablement sur les différentes facettes de Marlow, en tant que personnage, narrateur et narrataire, dans *Lord Jim*, pour commencer, mais aussi dans *Youth* et *Heart of Darkness*, dans lesquels il joue un rôle similaire, pour ainsi tenter de pénétrer un peu plus loin dans l'inconscient conradien.

Bibliographie:

1 Malchow, *Gothic Images*, 1.
2 Dryden, *Imperial Romance*, 196.
3 Parry, *Conrad and Imperialism*, 80-81.

Ashcroft, Bill. *Key Concepts in Post Colonial Studies*. London: Routledge, 1998.

Bachelard, Gaston. *L'Eau et les Rêves: essai sur l'Imagination de la Matière. Paris:* Librairie José Corti, 1980.

Bakhtin, Mikail. *Rabelais and his World.* Bloomington: Indiana University Press, 1984.

Bakhtin, Mikhail. *The Dialogic Imagination: Four essays*. Austin: University of Texas Press, 2004.

Brantlinger, Patrick. *Rule of Darkness: British Literature and Imperialism, 1830-1914.* New York: Cornell University Press, 1988.

Campbell, Joseph. *The Hero With the Thousand Faces.* Princeton: Princeton University Press, 1968.

Campbell, Joseph. *Myth To Live By.* Chicago: Chicago University Press, 1973.

Conio, Gérard. *Figures du Double dans les Littératures Européennes.* Lausanne: L'Âge d'Homme, 2001.

Conrad, Joseph. *An Outcast of the Islands*, Oxford: Oxford University Press, 2002.

Conrad, Joseph. *Lord Jim*. New york: The New American Library, 1961.

Cox,C.B. *Joseph Conrad: the Modern Imagination.* London: J.M. Dent & Sons LTD, 1974.

Darras, Jacques. *Joseph Conrad and the West: Signs of Empire.* London: The MacMillan Press, 1982.

Deleuze, Gilles; Guattari Félix. *Mille Plateaux.* Paris: Édition de Minuit, 1980.

Dryden, Linda. J*oseph Conrad and the Imperial Romance*. New York: Palgrave, 2000.

Eliade, Mircéa. *Images et Symboles: Essais sur le Symbolisme Magico-Religieux*. Paris: Gallimard, 1952.

Eliade, Mircéa. *Mythes, Rêves et Mystères.* Sarthe: Gallimard, 1957.

Erdinast-Vulcan, Daphna. *Joseph Conrad and the Modern Temper.* Oxford: Oxford University Press, 1991.

Gallix, François. *Le Roman Britannique au XXème siècle: Modernistes et Postmodernes.* Paris: Masson, 1995.

Gallix, François. *Lord Jim: Naissance d'un Roman Culte.* Paris: Ellipse, 2003.

Garnett, Edward. *Conrad's Prefaces to His Works.* London: JM Dent & Son LTD, 1937.

Genette, Gérard. *Figure III.* Paris: Édition du Seuil, 1972.

Genette, Gérard. *Palimpsestes: la Littérature au Second Degrés.* Paris: Édition du Seuil, 1982.

Gillon, Adam. *The Eternal Solitary: a Study of Joseph Conrad*. New York: Bookman Associates, 1960.

Girard, René. *Le Bouc Émissaire.* Paris: Grasset & Fasquelle, Le livre de poche « essais », 1982, 1986.

Jameson, Fredric. *The Political Unconscious: Narrative as a Socially Symbolic Act*. Ithaca: Cornell University Press, 1981.

Jenny, Laurent. *La Parole Singulière.* Alençon: Belin, 1990.

Jourde, Pierre; Tortonèse, Paolo. *Visages du Double: un Thème Littéraire*. Paris: Nathan, 1996.

Katz, Wendy, R. *Stevenson, Conrad and the Idea of the Gentleman: Long John Silver and Gentleman Brown*. Stirling: University of Stirling, 2006.

Las Vergnas, Raymond. *Joseph Conrad.* Paris: Jouve et Cie, 1938.

Lothe, Jakob. *Conrad's Narrative Method.* Oxford: Oxford University Press, 1989.

Malchow, Howard. *Gothic Images of Race in Nineteenth-Century Britain.* Stanford: Stanford University Press, 1996.

Merleau-Ponty, Maurice. *Le Visible et l'Invisible.* Saint Armand: Gallimard, 1995.

Najder, Zdzislaw. *Conrad in Perspective: Essay on Art and Fidelity.* Cambridge: Cambridge University Press, 1997.

Nugent, Carlos Alonso. *Modernism's Novel Subject: Interrogating the Inner Life in Conrad, Ford and Joyce*. Middletown: Wesleyan University Press, 2011.

Panichas, George. *The Moral Sense in Joseph Conrad's* Lord Jim. College Park: Marylan University Press, 2000.

Parry, Benita. *Conrad and Imperialism : Ideological Boundaries and Visionary Frontiers*. London: The Macmillan Press, 1983.

Phelan, James; Rabinowitz, Peter. *Theory and Interpretation of Narrative*. Columbus: Ohio State University Press, 1996.

Ricoeur, Paul. *La Métaphore Vive.* Paris: Édition du Seuil, 1975.

Rosset, Clément. *Loin de Moi: Étude sur l'Identité.* Paris: les Éditions de Minuit, 1999.

Rosset, Clément. *Le Réel et son Double.* Saint Armand: Gallimard, 1996.

Salati, Marie-Odile. *Les Structures de l'Imaginaire dans l'Univers Romanesque de Joseph Conrad de 1910 à 1914*. Université de Lille III, 1986.

Watt, Ian. *Conrad in the Nineteenth Century.* Berkeley: University of California Press, 1979.

White, Andrea. *Joseph Conrad and the Adventure Tradition: Constructing and deconstructing the Imperial Subject.* Cambridge: Cambridge University Press, 1993.

Articles tirés de l'Époque Conradienne:

Acheraïou, Amar. « Meaning and Being in *Lord Jim*. » dans *L'Epoque Conradienne*. Limoges: Faculté des Lettres et Sciences Humaines, 2004.

Delesalle, Catherine. « 'The Last Word' or the Ambivalence of Quotation Marks in *Lord Jim*. » dans *L'Epoque Conradienne*. Limoges: Faculté des Lettres et Sciences Humaines, 2004.

Delmas, Catherine. « Trompe l'Oeil Strategies in *Lord Jim*. » dans *L'Epoque Conradienne*. Limoges: Faculté des Lettres et Sciences Humaines, 2004.

Darras, Jacques. « Fracture, Continuité: *Lord Jim* » dans *L'Epoque Conradienne*. Limoges: Faculté des Lettres et Sciences Humaines, 1980.

Deurbergue, Jean. « Lord Jim's Patna : A Note on a Name » dans *L'Epoque Conradienne*. Limoges: Faculté des Lettres et Sciences Humaines, 1976.

Deurbergue, Jean. « Conrad's Most Enigmatic Narrator » dans *L'Epoque Conradienne*. Limoges: Faculté des Lettres et Sciences Humaines, 1980.

Durin Jean. « From the Hard Tangible Facts to the Tangible Verb : A Study of Jim's Maturation in Chapters 18 and 19 » dans *L'Epoque Conradienne*. Limoges: Faculté des Lettres et Sciences Humaines, 1980.

Gibert, Dorothy. « There Are as Many Shipwreck as There Are Men. » dans *L'Epoque Conradienne*. Limoges: Faculté des Lettres et Sciences Humaines, 2004.

Ginfray, Denise. « There Is a Weird Power in the Spoken Word. » dans *L'Epoque Conradienne*. Limoges: Faculté des Lettres et Sciences Humaines, 2004.

Lothe, Jokob. « Repetition in Conrad's *Lord Jim*. » dans *L'Epoque Conradienne*. Limoges: Faculté des Lettres et Sciences Humaines, 2004.

Paccaud-Huguet, Josiane. « The Sublime Object in *Lord Jim*. » dans *L'Epoque Conradienne*. Limoges: Faculté des Lettres et Sciences Humaines, 2004.

Pauly, Véronique. « The Logic of Delirium in *Lord Jim*. » dans *L'Epoque Conradienne*. Limoges: Faculté des Lettres et Sciences Humaines, 2004.

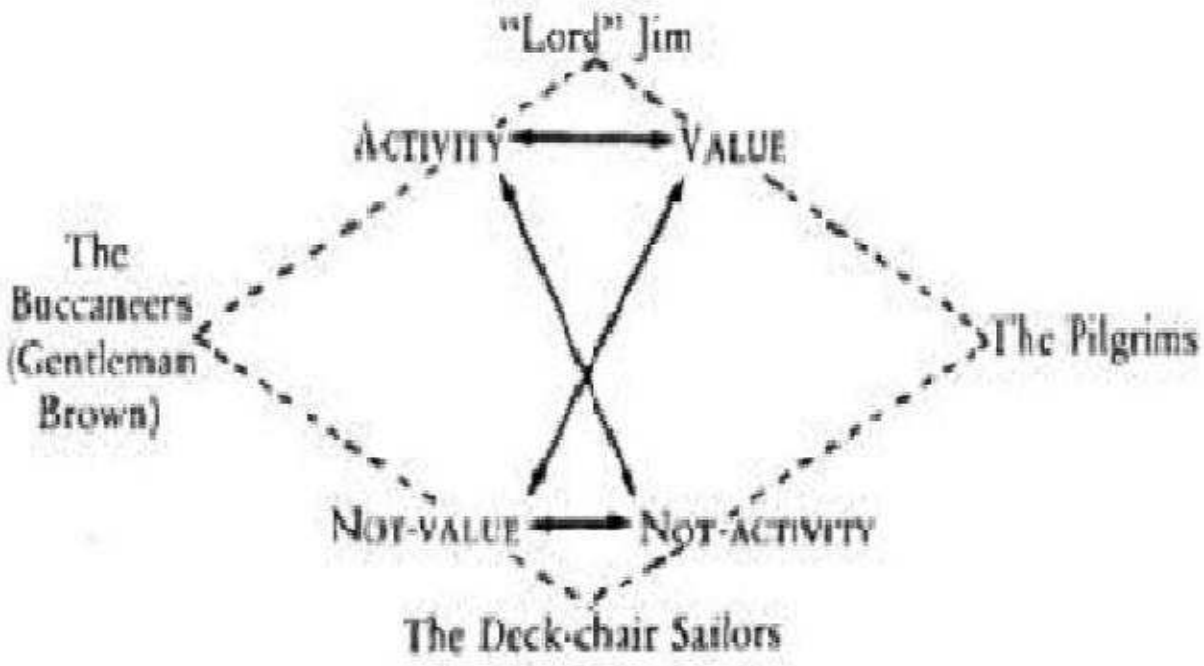
Pedot, Richard. « 'With Sealed Lips': The Enigma of Rhetoric in *Lord Jim*. » dans *L'Epoque Conradienne*. Limoges: Faculté des Lettres et Sciences Humaines, 2004.

Robin, Christophe. « Man Is Come Where He Is Not Wanted, Where There Is No Place For Him. » dans *L'Epoque Conradienne*. Limoges: Faculté des Lettres et Sciences Humaines, 2004.

Annexes

Annexe 1:

Frederic Jameson, *The Political Unconscious*, diagramme page 236



Annexe 2:

The Shipwreck de John William Turner, 1805.

http://www.wga.hu/support/viewer/z.html

Annexe 3:

Snow Storm, Steam-Boat off a Harbour's Mouth , de John William Turner, 1842.

http://www.wga.hu/support/viewer/z.html

MOTS-CLÉS : Conrad, Lord Jim, diffraction, multiplicité, double

RÉSUMÉ

Ce mémoire a pour but d'étudier la figure de la multiplicité et de la diffraction dans le roman de Joseph Conrad *Lord Jim* et chez Lord Jim. Nous y développons plusieurs sujets tels que le mythe du héros romantique et de l'entreprise colonialiste ainsi que leur déconstruction, le problème de la figure du double et la crise identitaire qu'il met en exergue ou encore la mimésis avec l'éternelle quête de la vraisemblance et du mot juste de Conrad. Nous tenterons ainsi de démontrer comment les caractères multiples et diffractés de Jim et du roman démultiplient les strates de lecture du livre, faisant de ce récit un texte d'une modernité et d'une complexité exceptionnelles.

KEYWORDS : Conrad, Lord Jim, diffraction, multiplicity, double

ABSTRACT

In the present dissertation we will study the image of multiplicity and diffraction in Joseph Conrad's *Lord Jim* and within the character of Lord Jim. Several topics are to be dealt with, for instance we will see how Conrad turns the Romantic hero and colonialism into myths and how he deconstructs them afterwards, how the presence of doubles in the story triggers off identity crisis. We will also analyse the use of mimesis in the novel along with Conrad's eternal search for verisimilitude and the discovery of the right word. Thus, we shall try to demonstrate how Jim's and the book's tendencies to multiplicity and diffraction unearth a multitude of layers of reading, enabling us to proclaim this novel one of the most modern and complex stories of the late 19th century.