



HAL
open science

**La voix, le regard et le style dans les Trois contes de
Gustave Flaubert ainsi que dans les Tales of unrest de
Joseph Conrad**

Louis-Antony Martinez

► **To cite this version:**

Louis-Antony Martinez. La voix, le regard et le style dans les Trois contes de Gustave Flaubert ainsi que dans les Tales of unrest de Joseph Conrad. Littératures. Université Lumière - Lyon II, 2009. Français. NNT : 2009LYO20020 . tel-01540295

HAL Id: tel-01540295

<https://theses.hal.science/tel-01540295>

Submitted on 16 Jun 2017

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.

Université Lumière Lyon 2

Ecole doctorale : Lettres, langues, Linguistique, arts

*Equipe de recherche : Centre d'analyse et de recherche sur le
monde anglophone*

**La voix, le regard et le style
dans les *Trois Contes* de
Gustave Flaubert et les
récits de *Tales of Unrest* de
Joseph Conrad**

Par Louis-Antony MARTINEZ

Thèse de Doctorat d'Études anglophones

Sous la direction de Josiane PACCAUD-HUGUET

Présentée et soutenue publiquement le 30 avril 2009

Composition du jury :

Josiane PACCAUD-HUGUET, Professeur des universités, Université Lyon 2

Nathalie MARTINIERE, Professeur des universités, Université de Limoges

Sophie MARRET, Professeur des universités, Université Rennes 2

Christine QUEFFELEC, Maître de conférences, Université Lyon 2

Contrat de diffusion

Ce document est diffusé sous le contrat *Creative Commons* « [Paternité – pas d'utilisation commerciale - pas de modification](#) » : vous êtes libre de le reproduire, de le distribuer et de le communiquer au public à condition d'en mentionner le nom de l'auteur et de ne pas le modifier, le transformer, l'adapter ni l'utiliser à des fins commerciales.

À mes parents

[Epigraphe]

« Mon recours au langage psychanalytique, comme à tout autre idiolecte, est d'ordre ludique, citationnel - et je suis persuadé qu'il en est ainsi pour tout le monde, avec plus ou moins de bonne foi. On n'est jamais propriétaire d'un langage. Un langage, ça ne fait que s'emprunter, que "se passer", comme une maladie ou une monnaie. »

Roland Barthes

Remerciements

Je tiens à remercier tout d'abord Madame le Professeur Josiane Paccaud-Huguet de m'avoir fait l'honneur de diriger mes recherches depuis le mémoire de maîtrise jusqu'à la thèse.

Je lui dois aussi de m'avoir accueilli au sein du séminaire qu'elle anime et dans lequel j'ai trouvé une ambiance particulièrement favorable pour mener à bien ce travail. Ma gratitude va donc également aux participants de ce séminaire, et notamment à Monsieur le Professeur Claude Maisonnat pour son intervention tout à la fois enthousiasmante et enrichissante sur *Foe* de John Maxwell Coetzee.

Je remercie vivement Mesdames les Professeurs Sophie Marret et Nathalie Martinière pour avoir accepté d'être rapporteurs et j'adresse mes sincères remerciements à Madame le Professeur Christine Queffélec qui a bien voulu, en participant à ce jury, nous faire part de son expertise dans le domaine de l'esthétique réaliste-naturaliste.

Introduction

Selon le sinologue Marcel Granet, « la méthode, c'est le chemin, une fois qu'on l'a parcouru »¹. Certes, cette boutade que rapporte Georges Dumézil repose sur une fausse étymologie², néanmoins elle a le mérite de mettre au jour le caractère simplificateur de la méthode que l'on annonce au commencement d'un travail de recherche.

Le chemin que nous allons suivre ne nous conduira pas en droite ligne. Il s'agira dans cette thèse de décrire, à l'instar de Frédéric Moreau dans *L'Éducation sentimentale*, « une ligne sinueuse autour d'un point inaccessible »³. Ce point central autour duquel s'articulera l'ensemble de notre travail, c'est l'objet *a*. Nous considérerons donc l'objet à la fois au sens psychanalytique et au sens philosophique du terme.

Si l'on s'en tient, dans un premier temps, à la conception freudienne de l'objet, on observe que ce dernier est avant tout pulsionnel puisqu'il est « ce en quoi et par quoi la pulsion⁴ peut atteindre son but »⁵. Il est à noter que, pour Freud⁶, le but équivaut à la satisfaction⁷. Toutefois, dans le *Séminaire XI*, Lacan met en évidence la polysémie du vocable *but* en français et il a recours à la langue anglaise pour expliciter sa pensée : « *The aim*, c'est le trajet. Le but a une autre forme, qui est le *goal*⁸ ». Ainsi, pour Lacan,

¹ Georges Dumézil, « Entretien », *Cahier pour un temps*, (Paris, Centre Pompidou, 1981), p. 25.

² La méthode est, d'après le jeu étymologique de Marcel Granet, le chemin (*hodos*) après (*meta*) qu'on l'a parcouru. Or, dans le vocable *méthode*, l'élément *meta* ne s'oppose pas à *pro*. Il est sans doute lié « au sens dynamique de "pour se rendre au milieu de" » et à l'extension de ce sens puisque *meta* a pris ensuite le sens de « vers, à la recherche de ». Voir à ce sujet : Alain Rey, dir., *Dictionnaire historique de la langue française*, (Paris, Robert, 1998), II, p. 2214. Les références au *Dictionnaire historique de la langue française* seront désormais indiquées sous la forme suivante : (Rey, 1998, II : 2214).

³ Yvan Leclerc, *Gustave Flaubert. L'Éducation sentimentale*, (Paris, Presses Universitaires de France, 1997), p. 41.

⁴ La pulsion est un « processus dynamique consistant dans une poussée (charge énergétique, facteur de motricité) qui fait tendre l'organisme vers un but », Jean Laplanche et Jean-Bertrand Pontalis, *Vocabulaire de la psychanalyse* (1967), (Paris, Presses Universitaires de France, 2002), p. 237. Les références au *Vocabulaire de la psychanalyse* seront désormais indiquées sous la forme suivante : (Laplanche, 2002 : 237).

⁵ Sigmund Freud, « Pulsions et destins des pulsions », *Métapsychologie* (1952), (Paris, Gallimard, 1986), pp. 18-19.

⁶ Nous verrons avec Lacan le cas particulier du but de la pulsion partielle. Voir *infra*, p. 304.

⁷ Pour Freud, « le *but* d'une pulsion est toujours la satisfaction, qui ne peut être obtenue qu'en supprimant l'état d'excitation à la source de la pulsion », « Pulsions et destins des pulsions », *Métapsychologie* (1952), (Paris, Gallimard, 1986), p. 18.

⁸ Jacques Lacan, *Séminaire XI, Les quatre concepts fondamentaux de la psychanalyse* (1973), (Paris, Seuil, « Points », 1990), p. 201. Les références au *Séminaire XI* seront désormais indiquées sous la forme suivante : (Lacan, 1990 : 201).

l'objet de la pulsion n'est plus *ce en quoi* ou *ce par quoi*, il est *ce autour de quoi* s'organise le trajet (*aim*) de la pulsion.

La conception lacanienne excède donc très largement la conception freudienne assez étroite de l'objet. En fait, Lacan n'est pas en rupture totale avec Freud, mais sa conception de l'objet est profondément enracinée dans la tradition philosophique.

L'objet de Lacan évoque donc celui des philosophes, et en particulier celui de Descartes⁹. Il est d'ailleurs intéressant de souligner que le « retour à Descartes »¹⁰ dont parle Lacan en 1946 précède le retour « à l'expérience freudienne »¹¹ préconisé quelques années plus tard par le psychanalyste français. Dans le *Séminaire I*, Lacan estime que l'expérience freudienne constitue le « point de source » qui « fait toujours vivre l'analyse » (Lacan, 1998a : 26). À l'instar de l'expérience freudienne, la pensée cartésienne doit être considérée comme fondatrice¹².

Avant de prouver l'existence de Dieu, Descartes a mené, dans ses *Méditations métaphysiques*, « une enquête sur la cause de la réalité objective de l'idée de l'infini »¹³. Or, cette réalité objective de l'idée, chère à Descartes, n'est pas sans rappeler le concept objectif, cher à un de ses devanciers : Francisco Suárez. Ce dernier a établi une distinction entre le concept objectif et le concept formel : « l'acte de la saisie intellectuelle est nommé "concept formel", et la chose en tant que pensée "concept objectif" »¹⁴. Or, comme le note Jean-Paul Coujou, il y a « un paradoxe propre au concept objectif puisque, précisément, il n'est pas un concept, mais l'objet auquel renvoie le concept formel »¹⁵.

⁹ Ce rapprochement entre l'objet lacanien et l'objet cartésien se justifie notamment par le rôle décisif qu'a joué la pensée cartésienne dans l'élaboration de la théorie lacanienne.

¹⁰ Jacques Lacan, « Propos sur la causalité psychique », *Écrits I* (1966), (Paris, Seuil, « Points », 1999), p. 162.

¹¹ *Id.*, *Séminaire I, Les écrits techniques de Freud* (1975), (Paris, Seuil, « Points », 1998), p. 26. Les références au *Séminaire I* seront désormais indiquées sous la forme suivante : (Lacan, 1998a : 26).

¹² Lacan lui-même a souligné « que la psychanalyse est toute entière redevable à l'émergence de la pensée scientifique issue du cartésianisme », Alexandre Lévy, « De la pensée et du délire : articulation entre signifiant et jouissance », *Fondations subjectives de la pensée*, (Paris, L'Harmattan, 2004), p. 92.

¹³ Kim Sang Ong-Van-Cung, « L'idéalisme, le scepticisme et le malheur de la conscience », *Idée et idéalisme*, (Paris, Vrin, 2006), p. 16.

¹⁴ Kim Sang Ong-Van-Cung, *Descartes et l'ambivalence de la création*, (Paris, Vrin, 2000), p. 112.

¹⁵ Jean-Paul Coujou, *Suárez et la refondation de la métaphysique comme ontologie*, (Louvain, Peeters, 1999), p. 193.

Il est nécessaire à présent de revenir à Descartes. Lorsque ce dernier s'interroge sur « la cause de la réalité objective de l'idée de l'infini »¹⁶, il doit donc faire face à un problème qui consiste à articuler l'objet avec sa cause. Dans la théorie lacanienne, c'est le désir qui joue un rôle primordial : « Nous ne croyons pas à l'objet, mais nous constatons le désir, et de cette constatation du désir nous induisons la cause comme objectivée¹⁷. » On peut donc en inférer que, pour Lacan, tout désir implique sa cause, toute cause son objet.

La conception lacanienne de l'objet est malaisée à appréhender si l'on ne tient pas compte de cette relation entre l'objet et le désir. À titre d'exemple, dans le *Séminaire VIII*, Lacan met l'accent sur un autre aspect de l'objet lorsqu'il oppose le « sujet du désir »¹⁸ à l'« objet du désir »¹⁹. Ainsi, l'opposition, traditionnelle en philosophie, entre le sujet et l'objet, est articulée ici avec le désir.

Assurément, il est patent que la conception lacanienne de l'objet est sous-tendue par un jeu sur la polysémie du mot *objet*, cependant, d'une part, il n'est pas le premier à se livrer à un tel jeu²⁰ et, d'autre part, on retiendra avant tout le lien que l'on a mis au jour, à savoir celui qui unit le désir, la cause et l'objet.

Cette comparaison entre l'objet de Lacan et celui des philosophes, en général, et de Descartes, en particulier, a de surcroît le mérite d'attirer notre attention sur la place particulière qu'occupe l'objet *a* dans la théorie lacanienne. Pour Descartes comme pour Suárez, l'objet, c'est-à-dire ce qui est « intentionné par l'acte d'esprit »²¹, procède précisément de cet acte. La conception lacanienne de l'objet *a* est donc à l'opposé de la conception cartésienne de l'objet. En effet, l'objet *a* est placé par Lacan dans ce qu'il appelle le réel. Or, « le stigmate du réel, c'est de se relier à rien » (Lacan, 2005b : 124). L'objet *a* n'est donc pas le premier élément d'une série, au contraire il forme une unité

¹⁶ Kim Sang Ong-Van-Cung, « L'idéalisme, le scepticisme et le malheur de la conscience », *Idée et idéalisme*, (Paris, Vrin, 2006), p. 16.

¹⁷ Jacques Lacan, *Séminaire XXIII, Le sinthome*, (Paris, Seuil, 2005), p. 36. Les références au *Séminaire XXIII* seront désormais indiquées sous la forme suivante : (Lacan, 2005b : 37).

¹⁸ *Id.*, *Séminaire VIII, Le transfert*, (Paris, Seuil, 2001), p. 349.

¹⁹ *Ibidem*, p. 350.

²⁰ « On est amené à prêter à Plotin cette confusion et un raisonnement fallacieux qui joue sur la polysémie du terme "objet" », Wilfried Kühn, « Comment il ne faut pas expliquer la connaissance de soi-même », *La connaissance de soi*, (Paris, Vrin, 2002), p. 259.

²¹ Jean-Paul Coujou, *Suárez et la refondation de la métaphysique comme ontologie*, (Louvain, Peeters, 1999), p. 193.

impénétrable. Ainsi, le *a* que Lacan associe à l'objet doit être vu moins comme le début d'une série (l'alphabet) que comme le signe d'une altérité irréductible²².

Pourtant, l'appareil méthodologique de la psychanalyse n'est pas semblable à celui des sciences mathématiques et naturelles, qui, selon Mikhaïl Bakhtine, « s'oriente sur la maîtrise de l'objet réifié, muet, qui ne se révèle point dans la parole, qui n'informe en rien sur lui-même »²³. Ce qu'impliquent cette réification et ce mutisme de l'objet, c'est l'objectivité des sciences en question. Or, le discours de la psychanalyse tient précisément compte du fait qu'il « n'est certainement pas ce discours qui ne serait pas du semblant »²⁴. De même que le discours de la psychanalyse se base sur un semblant, de même il s'agira dans cette thèse de faire semblant de l'objet *a*.

À l'instar des sciences humaines, les études littéraires « ne concernent pas un objet muet »²⁵ ou « une chose *sans voix* »²⁶ (pour reprendre la traduction de Todorov). Le texte littéraire comporte en effet de multiples voix. « Pour ma part, en toute chose, j'entends les voix et leur rapport dialogique »²⁷, écrit le théoricien russe Mikhaïl Bakhtine. Pourtant, la conception bakhtinienne de la voix est problématique puisqu'elle vise à toujours rattacher les voix du texte aux personnages et partant ne prend pas en considération la « Voix » dont parle Guy Rosolato dans ses *Essais sur le symbolique* :

*L'œuvre soumise à la lecture pouvait servir à mettre à nu cette singulière indépendance de la Voix, au sens qui s'est dégagé, dans la mesure où elle reste extérieure, en « off » par rapport à toute voix, que ce soit celles des protagonistes du récit, de l'auteur, du narrateur, ou du lecteur s'il s'imagine parlant*²⁸.

Cette « Voix » qui ne s'ancre pas dans un des personnages du récit et qui se détache précisément de la « Parole »²⁹, ressortit au résidu, elle est ce qui reste et « ce reste, cet Autre dernier, cet irrationnel, cette preuve et seule garantie, en fin de compte, de

²² Josiane Paccaud-Huguet met l'accent sur cette altérité de l'objet *a* lorsqu'elle écrit : « the *a* standing for *autre* (other) », Josiane Paccaud-Huguet, « Psychoanalysis after Freud », *Literary Theory and Criticism*, (Oxford, Oxford University Press, 2006), p. 286.

²³ Mikhaïl Bakhtine, « Du discours romanesque », *Esthétique et théorie du roman* (1978), (Paris, Gallimard, « Tel », 1987), p. 169. Les italiques sont de l'auteur.

²⁴ Jacques-Alain Miller, « Théorie de la langue », *Ornicar ?* n°1, (Paris, Le Graphe, 1975), p. 34.

²⁵ Mikhaïl Bakhtine, *Esthétique de la création verbale*, (Paris, Gallimard, 1984), p. 315.

²⁶ *Id.*, *Esthétique de la création verbale*, cité par Tzvetan Todorov, *Mikhaïl Bakhtine. Le principe dialogique*, (Paris, Seuil, 1981), p. 31. Les italiques sont de Todorov.

²⁷ *Id.*, *Esthétique de la création verbale*, (Paris, Gallimard, 1984), p. 393.

²⁸ Guy Rosolato, « La voix », *Essais sur le symbolique* (1969), (Paris, Gallimard, 1994), p. 297.

²⁹ Rosolato établit une distinction entre la « Voix » et la « Parole ». *Ibidem.*, p. 290.

l'altérité de l'Autre, c'est le *a* »³⁰. La voix est donc pour Lacan un objet partiel, c'est-à-dire un objet qui émane de l'objet *a*.

Le rôle que joue le sein lors de la tétée constitue un exemple illustratif du fonctionnement de l'objet partiel. Le sein est un objet partiel dans la mesure où, dans son rapport avec la bouche de l'enfant, il implique « ce trait de la coupure »³¹ dont parle Lacan dans « Subversion du sujet et dialectique du désir dans l'inconscient freudien ». Cette coupure n'est donc pas sous-tendue, dans la pulsion orale, par l'opposition entre l'objet partiel, à savoir le sein, et l'objet total, c'est-à-dire le corps de la mère. Cette « dialectique de la totalisation »³², chère à Mélanie Klein, n'est pas pertinente aux yeux de Lacan puisque « l'addition d'un tas d'objets partiels [...] n'est pas du tout pareil qu'un objet total »³³. En fait, l'objet partiel lacanien s'articule avec la structure de bord. Le bord évoque la zone érogène dans la théorie freudienne, mais il est également un point de contact entre la bouche et le sein, entre l'intérieur et l'extérieur, entre le sujet et l'Autre.

« C'est avec la bouche rendue libre de la tétée, du suçotement et du contact que l'enfant parlera³⁴. » Comme le souligne Joël Clerget dans *La pulsion et ses tours*, il y a un lien entre le sein et la parole. En effet, de même que ce qui se joue dans la tétée ne se limite pas à la manducation, de même ce qui se joue dans la parole ne peut se réduire à la communication. Dans les deux cas, la demande est dédoublée puisque même dans « la demande la plus primitive, celle du sein et l'objet qui représente le sein maternel »³⁵, il y a non seulement une demande de nourriture, mais également une « demande d'amour, demande absolue, demande qui symbolise l'Autre comme tel, qui distingue donc l'Autre comme objet réel, capable de donner telle satisfaction, de l'Autre en tant qu'objet symbolique qui donne ou qui refuse la présence ou l'absence » (Lacan, 1998b :

³⁰ Jacques Lacan, *Séminaire X, L'angoisse*, (Paris, Seuil, 2004), p. 37. Les références au *Séminaire X* seront désormais indiquées sous la forme suivante : (Lacan, 2004 : 37).

³¹ *Id.*, « Subversion du sujet et dialectique du désir », *Écrits II*, (Paris, Seuil, « Points », 1999), p. 298.

³² *Id.*, *Séminaire VIII, Le transfert*, (Paris, Seuil, 2001), p. 177.

³³ Jacques Lacan, *Séminaire VIII, Le transfert*, (Paris, Seuil, 2001), p. 177.

³⁴ Joël Clerget, *La pulsion et ses tours*, (Lyon, Presses Universitaires de Lyon, 2000), p. 59.

³⁵ Jacques Lacan, *Séminaire V, Les formations de l'inconscient*, (Paris, Seuil, 1998), p. 499. Les références au *Séminaire V* seront désormais indiquées sous la forme suivante : (Lacan, 1998b : 499).

499). Or, c'est ce second horizon de la demande, à savoir cette demande à l'Autre, qui préfigure « cet au-delà où, sous un voile, est le désir de la mère »³⁶.

Il est vrai que le sein est un objet partiel au sens anatomique du terme, c'est-à-dire pour autant qu'il est un point de contact entre l'extérieur et l'intérieur, mais il est aussi partiel dans la mesure où il implique une relation entre le sujet et l'Autre. C'est précisément cette relation qui permet de comprendre le choix fait par Lacan de considérer la voix et le regard comme des objets partiels, au même titre que l'objet oral dont on vient de parler. Toutefois, si, pour Lacan, l'objet oral concerne avant tout la demande, les objets partiels que sont la voix et le regard ressortissent principalement au désir³⁷.

La voix et le regard sont respectivement ce que la parole cherche à dire et ce que l'œil cherche à voir. De même que la voix est l'objet du désir de la parole, de même le regard est l'objet du désir de l'œil. En outre, le style peut être placé au rang des objets partiels puisqu'il est l'objet du désir de l'écrivain. D'ailleurs, lorsque, à propos du style de Conrad, Fredric Jameson fait référence à « his will to style »³⁸, il rattache implicitement le style au désir. En effet, ce « will » n'est pas sans évoquer celui dont parle Lacan dans son analyse de la tragédie d'Hamlet. Dans le *Séminaire VI*, Lacan parle de « la première étape et l'étape fondamentale de tout repérage du sujet par rapport à ce qu'on appelle son *will*, sa propre volonté ». Et Lacan d'ajouter : « Sa propre volonté, c'est d'abord cette chose, nous le savons nous autres analystes, la plus problématique, à savoir ce qu'il désire vraiment. »³⁹ Le « will to style » de l'écrivain pose donc la question de son désir.

Il faut toutefois convenir que le style n'est pas un objet comme les autres puisque, à l'instar du sein, Lacan met la voix et le regard en rapport avec l'anatomie. La coupure qui est impliquée par ces deux objets « trouve faveur du trait anatomique d'une marge ou d'un bord »⁴⁰ : « fente palpébrale »⁴¹ et « cornet de l'oreille »⁴². Or, il est patent

³⁶ *Id.*, *Des Noms-du-Père*, (Paris, Seuil, 2005), p. 78. Les références à cet ouvrage seront désormais indiquées sous la forme suivante : (Lacan, 2005a : 78).

³⁷ Voir à ce sujet la leçon du 27 avril 1966, Jacques Lacan, *Séminaire XIII, L'objet de la psychanalyse*, non publié. Il est toutefois possible de consulter une transcription de cette leçon sur le site de l'École lacanienne de psychanalyse (page consultée le 20 février 2009) :

<<http://www.ecole-lacanienne.net/stenos/seminaireXIII/1966.04.27.pdf>>

³⁸ Fredric Jameson, *The Political Unconscious* (1981), (Londres, Routledge, 2002), p. 226.

³⁹ Jacques Lacan, *Séminaire VI, Le désir et son interprétation*, non publié, leçon du 18 mars 1959. Il est toutefois possible de consulter une transcription de cette leçon sur le site de l'École lacanienne de psychanalyse (page consultée le 20 février 2009) :

<<http://www.ecole-lacanienne.net/stenos/seminaireVI/1959.03.18.pdf>>

⁴⁰ Jacques Lacan, « Subversion du sujet et dialectique du désir », *Écrits II*, (Paris, Seuil, « Points », 1999), p. 298.

qu'aucune structure de bord ne peut, dans le domaine anatomique, jouer un rôle dans le fonctionnement du style de l'écrivain. Certes, le style n'est donc pas un objet partiel d'un point de vue anatomique, néanmoins il est un objet partiel pour autant qu'il a deux versants, « un aspect collectif et un aspect individuel, ou un côté tourné vers le *sociolecte* et un autre côté tourné vers l'*idiolecte* »⁴³, c'est-à-dire dans la mesure où il est constitué par la relation du sujet à l'Autre. Il est patent que cette relation est favorisée par le fait que le style soit un idio-sociolecte.

La voix présente également deux aspects. Ces derniers peuvent être réunis par un trait d'union, comme le fait Deleuze lorsqu'il parle de « corps-langage »⁴⁴. D'ailleurs, la voix, au sens où l'entend Meschonnic⁴⁵, relève précisément de ce « corps-langage ».

Si la voix peut être ainsi conçue comme un « langage tapissé de peau »⁴⁶, le regard n'est pas sans rappeler la « chair » dont parle Merleau-Ponty dans *Le visible et l'invisible*.

« Ce qu'il y a de plus profond dans l'homme, c'est la peau »⁴⁷ disait Paul Valéry. Cette citation de l'auteur du *Cimetière marin* jette un éclairage intéressant sur la *chair* dans l'acception merleau-pontienne du mot, à savoir pour autant qu'elle remet en question l'opposition entre le dedans et le dehors.

Pour mieux appréhender le regard, on peut temporairement abandonner le trait d'union, cher à Deleuze, au profit du chiasme, cher à Merleau-Ponty. La chair est donc tout à la fois au-dedans du dehors et au-dehors du dedans.

Dans le *Séminaire X*, Lacan s'intéresse à une image réfléchie. Or, à propos de cette dernière, il dit :

Cette image se caractérise par un manque, c'est-à-dire par le fait que ce qui y est appelé ne saurait y apparaître. Elle oriente et polarise le désir, elle a pour lui une fonction de captation. Le désir y est, non pas seulement voilé, mais essentiellement mis en rapport à une absence. Cette absence, c'est aussi la possibilité d'une apparition, commandée par une présence qui est ailleurs. Cette présence commande ça au plus près, mais elle le fait de là où elle est

⁴¹ *Ibidem*.

⁴² *Ibid.*

⁴³ Antoine Compagnon, *Le Démon de la théorie* (1998), (Paris, Seuil, « Points », 2001), p. 205.

⁴⁴ « L'œuvre de Klossowski est construite sur un étonnant parallélisme du corps et du langage, ou plutôt sur une réflexion de l'un dans l'autre », Gilles Deleuze, *Logique du sens*, (Paris, Minuit, 1969), p. 325.

⁴⁵ « Par la voix, j'entends l'oralité. [...] l'oralité est du corps-langage », Henri Meschonnic, « Embabler la voix », *Le Français aujourd'hui*, n° 150, (Paris, Armand Colin, 2005), p. 30.

⁴⁶ Roland Barthes, « Le plaisir du texte » (1973), *Œuvres complètes*, (Paris, Seuil, 2002), IV, p. 261.

⁴⁷ Paul Valéry, *Œuvres*, (Paris, Gallimard, 1960), II, p. 218.

insaisissable pour le sujet. Comme je vous l'ai indiqué, la présence en question est celle du a, l'objet dans la fonction qu'il remplit dans le fantasme. (Lacan, 2004 : 57)

Les intrications entre la présence et l'absence que Lacan met au jour dans ce passage évoquent les intrications que l'on vient de mentionner au sujet de la chair. Le regard ressortit, dans le fantasme (c'est-à-dire principalement dans le registre de l'imaginaire⁴⁸), à la présence, mais il relève également de l'absence dans la mesure où, dès lors que nous nous efforçons de le saisir, il nous échappe.

L'élément⁴⁹ que constitue la *chair* est, selon Jean-Yves Mercury, « présence-absence, présence à elle-même et à l'homme qui, en elle, est chair aussi »⁵⁰. Ainsi, la présence-absence permet non seulement de définir la chair, mais également de rendre compte du fonctionnement du regard.

Si nous avons choisi, en nous inspirant de Deleuze, de mettre un trait d'union entre les deux composantes de chacun de ces trois concepts, c'est donc pour mettre en relief l'inséparabilité des composantes en question et, partant, l'impossibilité de penser le corps sans le langage, la présence sans l'absence, l'idiolecte sans le sociolecte, et réciproquement. Or, cette dualité irréductible qui fonde les concepts de corps-langage, de présence-absence et d'idio-sociolecte, nous permet de mieux appréhender la problématique qui est sous-jacente à l'étude de la voix, du regard et du style.

Un questionnement philosophique et psychanalytique constituera donc l'ossature logique de notre travail de recherche. Il est certes patent que c'est précisément ce questionnement qui relie la voix, le regard et le style, toutefois nous nous efforcerons d'adopter différents types d'approches (philosophique, psychanalytique, générique, idéologique, sémiologique, structurale, rythmique ou encore stylistique) afin de mieux cerner la complexité des textes de Gustave Flaubert et de Joseph Conrad.

Bien qu'une génération les sépare, Flaubert et Conrad ont un point commun : ils ont tous deux subi, dans leur jeunesse, l'influence du romantisme.

⁴⁸ « Dans l'acception donnée à ce terme (employé alors le plus souvent substantivement) par J. Lacan : un des trois registres essentiels (le réel, le symbolique, l'imaginaire). Ce registre est marqué par la prévalence de la relation à l'image du semblable », (Laplanche, 2002 : 195).

⁴⁹ Selon Merleau-Ponty, « il faut penser la *chair* [...] comme élément, emblème concret d'une manière d'être générale », Maurice Merleau-Ponty, *Le visible et l'invisible* (1964), (Paris, Gallimard, « Tel », 1979), p. 191.

⁵⁰ Jean-Yves Mercury, *La chair du visible*, (Paris, L'Harmattan, 2005), p. 65.

À l'instar des écrivains nés, comme lui, vers 1820 (Fromentin, Baudelaire), Flaubert a été profondément marqué par les œuvres romantiques. Maxime Du Camp, dans ses *Souvenirs littéraires*, remet notamment en lumière l'influence d'un drame oublié d'Alexandre Dumas, *Antony*, « qui est une des œuvres les plus puissantes de l'école romantique et qui eut une importance que les générations actuelles ne peuvent se figurer »⁵¹. Et Du Camp d'ajouter : « Gustave l'admirait sans réserve »⁵².

Assurément, *Madame Bovary* est en rupture avec les œuvres de jeunesse, dans lesquelles l'influence du romantisme est manifeste, cependant, dans une lettre à Sainte-Beuve, datée du 5 mai 1857 (c'est-à-dire sept mois après la publication de *Madame Bovary* et sept mois avant la naissance de Conrad), Flaubert insiste sur le fait qu'il appartient « par le cœur du moins » à la génération romantique, « celle de 1830 ». Flaubert ajoute : « Tous mes amours sont là. Je suis un vieux romantique enragé »⁵³.

Joseph Conrad a hérité de son père, Apollon Korzeniowski, le goût de la littérature et, en particulier de la littérature romantique française. Les traductions des œuvres de Victor Hugo réalisées par son père lui permettent notamment de se familiariser avec l'auteur des *Travailleurs de la mer* dès son plus jeune âge⁵⁴. D'ailleurs, afin d'aider son père malade dans son travail, il a même dû lire à haute voix les épreuves de ce roman maritime. Il n'est pas malaisé de voir dans cette expérience les prémices de sa double vocation de marin et d'écrivain⁵⁵.

Les écrivains ne partagent généralement pas le goût des critiques pour les étiquettes. Ainsi, dans sa préface des *Frères Zemganno*, Edmond de Goncourt souligne que le terme *réalisme* est un « mot bête »⁵⁶.

Les attitudes de Flaubert et de Conrad à l'égard des étiquettes ne dérogent pas à la règle générale. Dans une lettre à Sidney Colvin, datée du 1^{er} mars 1917, Conrad se plaint

⁵¹ Maxime Du Camp, *Souvenirs littéraires* (1882-1883), (Paris, Aubier, 1994), p. 188.

⁵² *Ibidem*.

⁵³ Lettre du 5 mai 1857 à Sainte-Beuve, Gustave Flaubert, *Correspondance*, (Paris, Gallimard, 1980), II, p. 710. Les références à la *Correspondance* de Flaubert seront désormais indiquées sous la forme suivante : (Flaubert, 1980, II : 710).

⁵⁴ Conrad met l'accent sur ce point lorsqu'il écrit : « At ten years of age I had read much of Victor Hugo and other romantics », Joseph Conrad, *A Personal Record* (1912), (Cambridge, Cambridge University Press, 2008), p. 71. Alfred de Vigny fait partie de ces autres romantiques.

⁵⁵ Dans *A Personal Record*, Conrad raconte cet épisode en ajoutant : « Such was my title to consideration, I believe, and also my first introduction to the sea in literature. » Joseph Conrad, *A Personal Record* (1912), (Cambridge, Cambridge University Press, 2008), p. 72.

⁵⁶ Edmond de Goncourt, *Les frères Zemganno* (1879), (Genève, Slatkine, 1996), p. 33.

d'avoir été mal compris et il ajoute: « I have been called a writer of the sea, of the tropics, a descriptive writer, a romantic writer — and also a realist. But as a matter of fact all my concern has been with the “ideal” values of things, events and people⁵⁷. » Il est vrai que Flaubert ne peut pas être considéré comme un écrivain de la mer, mais il n'est pas sans intérêt de noter que l'on a utilisé, à de rares exceptions près, les mêmes étiquettes pour désigner l'œuvre de Flaubert.

Ainsi, pour Duranty, *Madame Bovary* « représente l'obstination de la description »⁵⁸. Dans son article sur *L'Éducation sentimentale*, Barbey d'Aurevilly va même jusqu'à réduire le style de Flaubert à la description : « Or, ce style, c'est la description, une description infinie, éternelle, atomistique, aveuglante »⁵⁹.

Si Flaubert aime à se décrire comme un « vieux romantique »⁶⁰, il refuse catégoriquement le titre de « réaliste » : « On me croit épris de réel, tandis que je l'exècre. Car c'est en haine du réalisme que j'ai entrepris ce roman⁶¹ [*Madame Bovary*]. »

Il est, certes, malaisé de distinguer des caractères esthétiques sans avoir recours aux étiquettes, néanmoins, étant donné la méfiance de Flaubert et de Conrad envers tous les « ismes », on veillera donc, dans ce travail de recherche, à ne pas les enfermer dans des cadres trop rigides.

Au lieu d'apposer hâtivement sur ces écrivains des étiquettes comme « réaliste » ou « moderniste », nous nous efforcerons de les réexaminer à la lumière de notre problématique et notamment dans la mesure où cette dernière s'articule avec notre corpus. Il se compose de deux recueils de récits : les *Trois Contes* de Gustave Flaubert ainsi que les *Tales of Unrest* de Joseph Conrad.

⁵⁷ Joseph Conrad, *The Collected Letters of Joseph Conrad*, (Cambridge, Cambridge University Press, 2002), VI, p. 32.

⁵⁸ Edmond Duranty, « Nouvelles diverses », *Réalisme*, n°5, 15 mars 1857, p. 79. Il est possible de consulter le passage qui concerne *Madame Bovary* sur le site *Flaubert* de l'Université de Rouen (page consultée le 20 février 2009) : http://flaubert.univ-rouen.fr/etudes/madame_bovary/mb_dur.htm

⁵⁹ Jules Barbey d'Aurevilly, *Le Constitutionnel*, 29 novembre 1869. Il est possible de consulter le passage qui concerne *Madame Bovary* sur le site *Flaubert* de l'Université de Rouen (page consultée le 20 février 2009) : http://flaubert.univ-rouen.fr/etudes/education/es_bar.htm

⁶⁰ Lettre du 27 mai 1871 à Charles Lapierre (Flaubert, 1998, IV : 327).

⁶¹ Lettre du 30 octobre 1856 à Edma Roger des Genettes (Flaubert, 1980, II : 643).

Dans une lettre à Edma Roger des Genettes, datée du 3 octobre 1875, Flaubert écrit : « *Bouvard et Pécuchet* étaient trop difficiles, j'y renonce ; je cherche un autre roman, sans rien découvrir. En attendant, je vais me mettre à écrire la légende de *Saint Julien l'Hospitalier*, uniquement pour m'occuper à quelque chose »⁶². À la lecture de ces lignes, on pourrait croire que « La Légende de saint Julien l'Hospitalier » (le premier des *Trois Contes* si l'on tient compte de l'ordre d'écriture) est une œuvre mineure, le fruit d'un désœuvrement plutôt que d'un désir. De cette citation, il serait également possible d'inférer, à l'instar de Zola, que les *Trois Contes* ne constituent qu'une œuvre insignifiante :

*Des Trois Contes, je parlerai peu. Flaubert les regardait comme une distraction. Il avait commencé Bouvard et Pécuchet, le livre posthume qu'il a laissé, lorsque, terrifié de la besogne, accablé par la perte de sa fortune, il lâcha ce gros travail et s'amusa à écrire les trois nouvelles : La Légende de saint Julien l'Hospitalier, Un cœur simple, Hérodiade. Chacune lui coûta six mois environ. C'était là ce qu'il appelait se reposer*⁶³.

Assurément, *Bouvard et Pécuchet* est l'œuvre maîtresse de Flaubert, « l'un des romans les plus vertigineux de la littérature française, écrit Barthes, parce qu'il condense vraiment toutes les problématiques »⁶⁴. Toutefois, il ne faut pas pour autant mésestimer les *Trois Contes* qui, contrairement à ce que dit Zola, ne répondent pas à un simple besoin de distraction, mais à un véritable désir.

L'on peut même qualifier ce dernier de soutenu pour ce qui concerne « La Légende de saint Julien l'Hospitalier » puisque ce récit a fait l'objet d'une première tentative d'écriture en 1856.

Par ailleurs, l'intérêt que de nombreux critiques (Sartre⁶⁵, Bellemin-Noël⁶⁶) ont porté à ce récit démontre l'importance qu'il revêt dans l'œuvre de Flaubert. Ainsi, de même que, selon Sartre, Flaubert minimise l'importance de *La Légende de saint Julien l'Hospitalier* pour dissimuler le rôle capital que ce récit joue pour lui, de même ne peut-

⁶² Lettre du 3 octobre 1875 à Edma Roger des Genettes (Flaubert, 1998, IV : 969-970).

⁶³ Émile Zola, « Les Romanciers naturalistes » (1881), *Œuvres complètes*, (Paris, Nouveau Monde éditions, 2004), X, p. 539.

⁶⁴ Roland Barthes, « Où va la littérature ? », *Œuvres complètes*, (Paris, Seuil, 2002), IV, p. 550.

⁶⁵ Voir à ce sujet : Jean-Paul Sartre, *L'Idiot de la famille*, (Paris, Gallimard, 1971), II, p. 1890-1910 et 2106-2120.

⁶⁶ Voir à ce sujet : Jean Bellemin-Noël, « Gustave, Poulou, Julien et nous autres », *Gustave Flaubert 4*, (Paris, Minard, 1994), pp. 3-19.

on pas penser que la simplicité avec laquelle Flaubert parle des *Trois Contes* vise à masquer la complexité de ces récits ?

Le fait que, en 1875, Flaubert ait interrompu l'écriture de *Bouvard et Pécuchet* pour se consacrer à celle des *Trois Contes*, qu'il publiera en 1877, ne doit donc pas nous conduire à opposer l'œuvre maîtresse à l'œuvre mineure. En effet, ce qui sous-tend le passage de *Bouvard et Pécuchet* aux *Trois Contes*, c'est moins une rupture, voire une régression, qu'une transition entre les œuvres passées et l'œuvre à venir, entre la finitude et l'infini⁶⁷.

Si les *Trois Contes* ont été écrits à la fin de la carrière littéraire de Flaubert, les *Tales of Unrest* ont été écrits au début de celle de Joseph Conrad. Il s'agit du premier recueil de courts récits publié par l'écrivain britannique. La plupart de ces récits ont d'abord été publiés séparément dans diverses revues avant d'être rassemblés en un recueil intitulé *Tales of Unrest* et publié en 1898⁶⁸. Ce dernier se compose de cinq récits : « Karain: A Memory »⁶⁹, « The Idiots »⁷⁰, « An Outpost of Progress »⁷¹, « The Return »⁷² et « The Lagoon »⁷³.

Il est vrai que les *Tales of Unrest* ne marquent pas un sommet dans l'œuvre de Conrad, mais ils jouent un rôle comparable à celui que jouent les *Trois Contes* dans l'œuvre de Flaubert. En effet, de même que les *Trois Contes* entraîneront Flaubert jusqu'au « livre inépuisable » (*Bouvard et Pécuchet*, d'après Borges), c'est-à-dire jusqu'aux « limites de

⁶⁷ *Bouvard et Pécuchet* ressortit à l'infinitude parce qu'il est « un "livre inépuisable", comme le dit Borges ». Or, s'il est inépuisable, « c'est dans la mesure précisément où il porte tout savoir aux limites de cet inconnu (de cet inconnaissable) inépuisable, et qu'il se formule à la frontière de l'"indisable" flaubertien (comme garant de l'"inépuisable" de l'écriture) », Yvan Leclerc, *La Spirale et le monument*, (Paris, SEDES, 1988), p. 169.

⁶⁸ La Note de l'auteur (« Author's Note ») a été écrite en 1919 pour la publication des œuvres de Conrad aux éditions Doubleday. Il est important de souligner que cette Note contient quelques inexactitudes. Par exemple, Conrad affirme que « The Lagoon » est le premier récit en date, alors qu'il n'est en réalité que le troisième.

⁶⁹ « Karain : A Memory » est le quatrième récit si l'on tient compte de l'ordre d'écriture. En effet, l'écriture de ce récit a commencé en février 1897 et elle a pris fin au mois d'avril de la même année. Il a été publié pour la première fois dans *Blackwood's Magazine* en novembre 1897.

⁷⁰ « The Idiots » est le premier récit si l'on tient compte de l'ordre d'écriture. Il a été écrit en mai 1896. Il a paru initialement dans *Savoy Magazine* en octobre 1896.

⁷¹ « An Outpost of Progress » est le deuxième récit si l'on tient compte de l'ordre d'écriture. Il a été écrit en juillet 1896. Il a été publié pour la première fois dans *Cosmopolis* en juin et juillet 1897.

⁷² « The Return » est le cinquième et dernier récit si l'on tient compte de l'ordre d'écriture. En effet, l'écriture de ce récit a commencé en mai 1897 et elle a pris fin au mois de septembre de la même année. Ce récit n'a pas été publié en revue.

⁷³ « The Lagoon » est le troisième récit si l'on tient compte de l'ordre d'écriture. Il a été écrit en août 1896. Il a paru initialement dans *Cornell Magazine* en janvier 1897.

cet inconnu (de cet inconnaissable) inépuisable »⁷⁴, de même les *Tales of Unrest* constituent une étape importante sur la voie qui mènera Conrad jusqu'à l'infinitude des glissements de signifiants qui fonde le cœur des ténèbres, *Heart of Darkness*.

Ainsi, c'est sous les aspects de la voix, du regard et du style, que nous allons considérer les *Trois Contes* de Gustave Flaubert et les *Tales of Unrest* de Joseph Conrad.

⁷⁴ Yvan Leclerc, *La Spirale et le monument*, (Paris, SEDES, 1988), p. 169.

Première Partie : La Voix

Chapitre I : L'oralité et la psychanalyse

L'origine du vocable *oralité* réside dans la racine du mot en question. Pour la retrouver, il est nécessaire de faire abstraction des suffixes -al et -ité. À l'origine de l'oralité, il y a donc la bouche : *os, oris* en latin⁷⁵. Ainsi, on ne peut être surpris d'apprendre que le mot *oral* « signifie “qui se fait par la bouche”, d'abord en parlant de la manducation, sens développé par l'anatomie au dix-neuvième siècle et repris par la psychanalyse (vingtième siècle) » (Rey, 1998, II : 2473). Pour le psychanalyste français Jacques Lacan, l'oralité ressortit même à une pulsion : la pulsion orale.

Il faut, toutefois, se garder d'assimiler la pulsion orale à la simple manducation. La pulsion ne peut se réduire à l'instinct, c'est ce qu'explique Lacan dans le *Séminaire IV* :

C'est ainsi que l'oralité devient ce qu'elle est. Étant un mode instinctuel de la faim, elle est porteuse d'une libido conservatrice du corps propre, mais elle n'est pas que cela. Freud s'interroge sur l'identité de cette libido – est-ce la libido de la conservation ou la libido sexuelle ? Bien sûr, elle vise la conservation de l'individu, c'est même ce qui implique la destrudo, mais précisément parce qu'elle est entrée dans la dialectique de substitution de la satisfaction à l'exigence d'amour, elle est bien une activité érotisée. Elle est libido au sens propre, et libido sexuelle⁷⁶.

C'est parce qu'elle est une « activité érotisée » que la pulsion orale se singularise. Le fonctionnement de la bouche dans cette pulsion ne se limite donc pas au rôle utilitaire qu'elle joue dans la manducation. L'érotisation sous-tendant la pulsion orale, la bouche doit être considérée comme une zone érogène. C'est pour cette raison que, dans le *Séminaire X*, Lacan insiste sur le fait que la pulsion orale « concerne l'érogénéité de la

⁷⁵ Le mot *oral* « est dérivé savamment au moyen du suffixe -al (1610) du latin *os, oris* (bouche), spécialement “bouche en tant qu'organe de la parole”, mot supplanté par *bucca* et dont le représentant le plus direct est *orée* », (Rey, 1998, II : 2473).

⁷⁶ Jacques Lacan, *Séminaire IV, La relation d'objet*, (Paris, Seuil, 1994), p. 184. Les références au *Séminaire IV* seront désormais indiquées sous la forme suivante : (Lacan, 1994 : 184).

bouche » (Lacan, 2004 : 81). Cette dernière est en corrélation avec un autre objet, à savoir le « mamelon maternel » (Lacan, 2004 : 82).

Ce lien entre la bouche et le mamelon permet de mieux comprendre la conception lacanienne de la pulsion. Dans le *Séminaire XVI*, Lacan dit que « ce qui fonctionne comme pulsion, se caractérise par des orifices où se retrouve la structure de bord »⁷⁷. Or, la bouche (*os, oris* en latin) et le mamelon relèvent de cette structure de bord (le vocable *orée* rend manifeste le rapport entre la bouche et le bord) et ils entrent en contact lors de la succion du sein par le nourrisson.

Cette relation mère-enfant constitue l'archétype de la relation orale. Freud qualifiait cette dernière de prégénitale⁷⁸ : « Une première organisation sexuelle prégénitale de ce genre est l'organisation *orale* ou, si l'on veut, *cannibalique*⁷⁹. » Dans le *Séminaire IV*, Lacan reprend le terme de Freud et donne des précisions importantes à ce sujet :

Si cette relation [sujet-objet] peut apparaître se soutenir de façon directe et sans béance, c'est seulement lorsqu'il s'agit de relations appelées depuis pré-génitales, voir-être vu, attaqué-être attaqué, passif-actif. Le sujet vit ces relations sur un mode qui implique toujours, de façon plus ou moins implicite, plus ou moins manifeste, son identification au partenaire. Ces relations sont vécues dans une réciprocité – le terme est ici valable – d'ambivalence entre la position du sujet et celle du partenaire (Lacan, 1994 : 17).

Même si, dans ce passage, Lacan ne fait pas explicitement référence à l'oralité, la problématique orale manger-être mangé est implicitement contenue dans ces relations. Il ressort également de cet extrait que ce qui fonde cette description de la relation prégénitale, c'est le registre de l'imaginaire qui, à l'instar de cette dernière, se caractérise par la réciprocité⁸⁰.

⁷⁷ Jacques Lacan, *Séminaire XVI, D'un Autre à l'autre*, (Paris, Seuil, 2006), p. 229. Les références au *Séminaire XVI* seront désormais indiquées sous la forme suivante : (Lacan, 2006 : 229).

⁷⁸ « Nous appellerons *pré-génitales* les organisations de la vie sexuelle dans lesquelles les zones génitales n'ont pas encore pris leur rôle prédominant », Sigmund Freud, *Trois essais sur la théorie sexuelle*, (Paris, Gallimard, 1987), p. 128.

⁷⁹ Sigmund Freud, *Trois essais sur la théorie sexuelle*, (Paris, Gallimard, 1987), p. 128. Les italiques sont de l'auteur.

⁸⁰ « Enfin, le troisième thème dans lequel l'objet nous apparaît à le suivre dans Freud, c'est celui de la réciprocité imaginaire, à savoir que, dans toute relation du sujet avec l'objet, la place du terme en rapport est simultanément occupée par le sujet. Ainsi l'identification à l'objet est-elle au fond de toute relation à celui-ci », (Lacan, 1994 : 26).

I. Du stade oral à l'oralité

Il peut paraître infondé d'étudier la conception lacanienne de l'oralité dans une perspective d'analyse fictionnelle puisque, à première vue, on peut penser que la relation orale ressortit uniquement à un stade primitif du développement de l'enfant. Cependant, Lacan souligne qu'il est nécessaire de renoncer à « l'idée d'un développement harmonique régulier » (Lacan, 1994 : 54) de l'individu. En effet, de même que, pour Deleuze, « les séries ne se répartissent pas, l'une infantile et l'autre adulte »⁸¹, de même, il est impossible de disjoindre d'une manière absolue les relations pré-génitales des relations ultérieures puisque « chaque série s'explique ou se développe, mais *dans* sa différence avec les autres séries qu'elle implique et qui l'impliquent, qu'elle enveloppe et qui l'enveloppent, *dans* ce chaos qui complique tout »⁸² (Deleuze, 2003 : 162). La pensée de Deleuze peut donc jouer un rôle de médiation et, partant, nous permettre de mieux comprendre la raison pour laquelle Lacan de dire : « le pré-génital peut être intégré au niveau œdipien » (Lacan, 1994 : 399). La dialectique du pré-génital et de l'œdipien s'établit dans des accidents :

Entre cette relation primitive et le moment où se constitue à proprement parler l'Œdipe, il peut se produire toutes sortes d'accidents, qui ne tiennent à rien d'autre qu'à ce que différents éléments d'échange de l'enfant viennent jouer leur rôle dans la compréhension de l'ordre symbolique. (Lacan, 1994 : 399)

Il est donc patent que le lien entre l'imaginaire et le symbolique, entre la relation orale et l'Œdipe, relève d'un rapport dialectique.

Dans le *Séminaire IV*, Lacan insiste sur le fait que l'« on a tort de ne pas partir de la frustration, qui est le vrai centre quand il s'agit de situer les relations primitives de l'enfant » (Lacan, 1994 : 66). Il serait judicieux de suivre ce conseil et, par conséquent, de s'intéresser, dans un premier temps, à la frustration. Cette dernière joue un rôle primordial parce qu'elle met en évidence l'existence d'un fossé entre le désir et son comblement :

Il s'agit donc que la mère apprenne progressivement à l'enfant à subir les frustrations, et du même coup, à percevoir, sous la forme d'une certaine tension inaugurale, la différence qu'il y a

⁸¹ Gilles Deleuze, *Différence et répétition* (1968), (Paris, Presses Universitaires de France, 2003), p. 162. Les références à cet ouvrage seront désormais indiquées sous la forme suivante : (Deleuze, 2003 : 162).

⁸² Les italiques sont de l'auteur.

entre la réalité et l'illusion. Cette différence ne peut s'installer que par la voie d'un désillusionnement, lorsque, de temps en temps, la réalité ne coïncide pas avec l'hallucination surgie du désir (Lacan, 1994 : 34).

Ce fossé attire sans doute notre attention sur le lien entre le désir et le manque, mais il annonce également un phénomène postérieur : la castration. Même si Lacan adopte l'opposition entre l'imaginaire (« l'hallucination surgie du désir ») et la réalité (le « désillusionnement »), cette dernière présuppose l'existence d'un symbolique encore embryonnaire puisque le symbolique ressortit à ce qui distingue. Or, grâce à la frustration, il y a bien une distinction qui s'établit entre la réalité et l'imaginaire. Ainsi, ce qui fonde la relation entre la frustration et la castration, c'est le rapport dialectique que nous avons mentionné précédemment.

L'opposition entre l'anticipation et la régression permet de mieux saisir ce rapport : la frustration anticipe la castration tandis que, sous l'angle de la castration, la frustration constitue une régression. Toutefois, cette antinomie n'est pas entièrement satisfaisante. En effet, bien que les oppositions entre la réalité et l'illusion, entre l'anticipation et la régression, nous servent de jalons pour mieux appréhender le fonctionnement de l'oralité, il faut tenir compte du fait qu'elles ne sont que des artifices. D'ailleurs, aux yeux de Deleuze, la remise en cause de l'opposition entre la réalité et l'illusion constitue un des apports majeurs de la psychanalyse :

Un moment décisif de la psychanalyse fut celui où Freud renonça sur certains points à l'hypothèse d'événements réels de l'enfance, qui seraient comme des termes ultimes déguisés, pour y substituer la puissance du fantasme qui plonge dans l'instinct de mort, où tout est déjà masque et encore déguisement. (Deleuze, 2003 : 28)

La castration n'est pas une frustration déguisée, ou plutôt si, elle l'est, mais dans un rapport dialectique, c'est-à-dire que, de même que la castration est une frustration déguisée, de même la frustration est une castration déguisée. Ainsi, pour reprendre le terme deleuzien⁸³, on ne peut pas considérer qu'il y a, d'un côté, une « série » infantile de laquelle relèverait la frustration et, de l'autre, une « série » adulte à laquelle ressortirait la castration. Ce parcours inductif qui nous a conduits de ce que l'on appelle

⁸³ L'emploi deleuzien du mot « série » (Deleuze, 2003 : 161) provient de l'ouvrage de Witold Gombrowicz qui s'intitule *Cosmos*.

communément le stade oral⁸⁴ au concept, plus large, d'oralité met en relief le passage de la conception chronologique du temps à la prise de conscience du fait qu'il y a des temps qui coexistent⁸⁵. Autrement dit, le concept d'oralité tient compte du fait qu'il existe « une instance par rapport à laquelle les deux séries coexistent dans un inconscient intersubjectif » (Deleuze, 2003 : 162).

II. La mère : Les avatars de la mère devorante, ou la contraction de la problématique orale

Même s'il est nécessaire de rappeler, d'une part, que l'oralité ne se limite pas au stade oral et, d'autre part, que ce stade relève d'une délimitation artificielle du développement de l'enfant, on ne peut pas ne pas prendre en considération, dans une partie consacrée au lien entre l'oralité et la mère, ce qui se passe lors de la succion du sein par le nourrisson.

Dans un premier temps, l'enfant se complaît dans l'indifférenciation de l'imaginaire. Ainsi, dans les prémices de la relation orale, le sein de la mère n'est pas perçu par le nourrisson comme un objet extérieur. Dans le *Séminaire X*, Lacan insiste sur le caractère déterminant de cette ignorance : « Il [le sujet] ne sait pas, il ne peut pas savoir que le sein, le placenta, c'est la réalité de la limite de *a* par rapport à l'Autre, et qu'ayant affaire à *a*, il a affaire à l'Autre, le grand Autre, la mère. » (Lacan, 2004 : 350) Cette ignorance joue un rôle capital. En effet, lorsque le nourrisson va prendre conscience du fait que le sein est un objet extérieur, il va percevoir différemment la relation orale et c'est précisément cette nouvelle perception qui va permettre d'expliquer la mise en place de la problématique orale, à savoir manger-être mangé.

Avant d'être à même de saisir cette problématique, il est important de s'attarder sur les causes qui ont amené le nourrisson à percevoir différemment la relation orale. Cette nouvelle perception est due à l'introduction par la mère d'une amorce de l'ordre symbolique dans le monde de l'enfant. Dans le *Séminaire IV*, Lacan donne de plus

⁸⁴ « Premier stade de l'évolution libidinale : le plaisir sexuel est lié de façon prédominante à l'excitation de la cavité buccale et des lèvres qui accompagnent l'alimentation », (Laplanche, 2002 : 457)

⁸⁵ Il ne s'agit pas de nier le fait qu'il existe une chronologie. Comme l'écrit Deleuze : « Il est certain que les séries sont successives, l'une "avant", l'autre "après", du point de vue des présents qui passent dans la représentation. [...] Mais il n'en est plus ainsi par rapport au chaos qui les comprend, à l'objet=*x* qui les parcourt [...] : toujours le différenciant les fait coexister », (Deleuze, 2003 : 162).

amples détails à ce sujet : « De la mère, on nous dit qu'à une certaine étape du développement, qui est celle de la position dépressive, elle introduit un élément nouveau de totalité, qui s'oppose au chaos d'objets morcelés qui caractérisait l'étape précédente. Eh bien, cet élément nouveau, c'est bien davantage la présence-absence. » (Lacan, 1994 : 67) La prise de conscience par le nourrisson de cette alternance entre la présence et l'absence engendre, selon Lacan, une nouvelle perception de la mère et, partant, de l'objet oral qu'est le sein :

Corrélativement, se produit un renversement de la position de l'objet. Tant qu'il s'agit d'une relation réelle, le sein – prenons-le comme exemple –, on peut le faire aussi enveloppant que l'on veut. Par contre, à partir du moment où la mère devient puissance, et comme telle réelle, et que c'est d'elle que manifestement dépend pour l'enfant l'accès aux objets, que se passe-t-il ? Ces objets qui étaient jusque-là, purement et simplement, objets de satisfaction, deviennent de la part de cette puissance, objets de don. Et les voilà maintenant, de la même façon, ni plus ni moins, que la mère jusqu'à présent, susceptibles d'entrer dans la connotation présence-absence, comme dépendant de cet objet réel qu'est désormais la puissance maternelle. Bref, les objets au sens où nous l'entendons ici, qui n'est pas métaphorique, les objets saisissables, possédables [...], les objets que l'enfant veut retenir auprès de lui, ne sont plus tellement des objets de satisfaction, mais ils sont la marque de la valeur de cette puissance qui peut ne pas répondre, et qui est la puissance de la mère. (Lacan, 1994 : 68-69)

Le don ressortissant au registre du symbolique, l'objet oral est donc devenu, dans la perception du nourrisson, un objet symbolique. Malgré sa transformation, il est patent que l'objet remplit toujours sa première fonction, à savoir celle de nourrir l'enfant. Ainsi, l'objet oral n'est plus monovalent, il est ambivalent : « il satisfait à un besoin, mais aussi il symbolise une puissance favorable » (Lacan, 1994 : 69)

Cette ambivalence joue un rôle crucial puisqu'elle établit un rapport dialectique. En effet, la séparation entre, d'une part, la satisfaction et, d'autre part, les dons (qui, comme le rappelle Lacan, « sont signes d'amour », Lacan, 1994 : 174), est artificielle puisque ces deux aspects de l'objet oral se dialectisent : « Chaque fois qu'il y a frustration d'amour, celle-ci se compense par la satisfaction du besoin. » (Lacan, 1994 : 174) La rupture de l'équilibre amoureux engendre donc une compensation dans le besoin. Ce dernier ne relève donc plus de l'instinct puisque ce qui, à présent, le sous-tend, c'est la logique du don et, partant, celle du symbolique. Et c'est précisément grâce à cette

amorce du symbolique qui constitue l'une des caractéristiques de la frustration, que se met en place la problématique orale : manger-être mangé.

Le fonctionnement de cette problématique est plus complexe qu'il n'y paraît. En effet, étant donné que le nourrisson a recours à la dévoration par frustration d'amour, on pourrait croire que la toute-puissance, qui résulte de la dévoration, est celle de l'enfant. Or, Lacan insiste sur le fait que la toute-puissance concerne la mère : « c'est elle qui est toute-puissante et non pas l'enfant » (Lacan, 1994 : 69). Le psychanalyste français donne des précisions à ce sujet :

Je vous disais alors qu'en présence du défaut de la mère, l'enfant s'écrasait dans la satisfaction du nourrissage. De même ici, où c'est l'enfant qui est le centre, la régression se produit au moment où il ne suffit plus à donner ce qu'il y a à donner, et qu'il se trouve dans le désarroi de ne plus suffire. Il se produit le même court-circuit avec lequel se satisfait la frustration primitive, et qui conduit l'enfant à s'emparer du sein pour clore tous les problèmes, c'est-à-dire la béance qui s'ouvre devant lui, celle d'être dévoré par la mère. (Lacan, 1994 : 228)

Ces explications mettent en évidence l'imbrication des deux aspects de la problématique orale : manger-être mangé ou, en l'occurrence, dévorer-être dévoré. Afin de mieux appréhender cette imbrication, il est nécessaire d'examiner à nouveau la dimension orale de la relation mère-enfant. C'est parce que l'expérience du nourrisson lui montre que le don de l'objet oral dépend de la mère, qu'il se rend compte de la toute-puissance de cette dernière. Or, ce qui fonde cette toute-puissance, c'est la dévoration. Ainsi, le nourrisson dévore pour conjurer la menace de dévoration.

Nous allons mettre en relief, dans cette partie, les différentes formes que prennent la figure maternelle dévorante dans les *Trois Contes* ainsi que dans les *Tales of Unrest*. Il s'agit, non pas de dresser une typologie exhaustive, mais de souligner la contraction de la problématique orale. Lorsque la mère incarne le premier aspect de la problématique orale, à savoir la pure dévoration, il n'y a plus de place pour la crainte de l'enfant qui constitue le second aspect de la problématique : être dévoré. La problématique orale fait donc l'objet d'une contraction, au sens grammatical du terme, puisque les deux éléments (dévorer-être dévoré) sont réunis en un seul (dévorer).

A. Déesse-mère / terre-mère

Si l'on s'intéresse à l'étymologie, on ne peut que constater le lien étroit entre la femme, la mère et l'oralité. En effet, le vocable *femme* « signifiait à l'origine “qui est sucée, qui allaite” » (Rey, 1998, II : 1410) et le mot *mère*, à l'instar du mot latin *mater*, « a désigné aussi celle qui tient lieu de mère au sens nourricier du terme » (Rey, 1998, II : 2203). Le vocable latin nous permet de faire la transition avec la déesse puisque *mater* s'ajoutait « au nom d'une déesse pour l'honorer » (Rey, 1998, II : 2206).

Dans « Hérodiad », le personnage éponyme du récit est comparé à Cybèle, qui est une figure de la déesse-mère dans la mythologie gréco-latine : « Deux monstres en pierre, pareils à ceux du trésor des Atrides, se dressant contre la porte, elle ressemblait à Cybèle accotée de ses lions »⁸⁶. La comparaison à Cybèle est d'autant plus intéressante qu'elle attire notre attention, d'une part, sur le lien entre la mère et la dévoration (qui résulte du fait que les lions sont associés à Cybèle) et, d'autre part, sur le lien entre la déesse-mère et la terre. En effet, si Cybèle est la Grande Mère des dieux, elle est également la déesse de la terre. Or, cet élément joue un rôle capital dans « The Idiots » puisque ce qui sous-tend la dévoration dans ce récit, c'est l'ensevelissement, qui constitue l'équivalent tellurique de la dévoration maternelle.

Dans « The Idiots », la mère et la terre ont un point commun : l'ambivalence. Elles sont également toutes les deux liées à la création : celle de l'enfant et celle de l'homme puisque, comme le rappelle Édouard Dhorme, l'homme a été créé, dans la *Genèse*, « avec la poussière provenant du sol, le mot *adâmâh* “sol” fournissant l'étymologie de *âdâm* “homme” et Adam, nom du premier homme »⁸⁷.

On ne peut qu'être convaincu de cette ambivalence maternelle lorsqu'on lit : « When the twins were born, there was plenty of room in the house, for the mother of Jean-Pierre had gone away to dwell under a heavy stone in the cemetery of Ploumar⁸⁸. » En effet, il ressort de cette phrase que la figure de la mère réunit deux aspects contradictoires, à savoir l'aspect créateur (the womb : « When the twins were born ») et

⁸⁶ Gustave Flaubert, *Trois Contes*, (Paris, Seuil, 1993), p. 198. Les références aux *Trois Contes* seront données dans cette édition, indiquées par un numéro de page entre parenthèses.

⁸⁷ « Ancien testament », *La Bible*, (Paris, Gallimard, 1956), I, n. 7, p. 7.

⁸⁸ Joseph Conrad, *The Collected Stories of Joseph Conrad*, (Hopewell, The Ecco Press, 1991), p. 4. Les références aux récits de *Tales of Unrest* seront données dans cette édition, indiquées par un numéro de page entre parenthèses.

l'aspect mortifère (the tomb: « the mother of Jean-Pierre had gone away to dwell under a heavy stone in the cemetery of Ploumar »). On retrouve ces deux aspects dans le passage suivant :

Like the earth they master and serve, those men [les paysans], slow of eye and speech, don't show the inner fire; so that, at last, it becomes a question with them as with the earth, what there is in the core: heat, violence, a force mysterious and terrible — or nothing but a clod, a mass fertile and inert, cold and unfeeling, ready to bear a crop of plants that sustain life or give death (7).

Il appert que cette ambivalence de la terre est mise en relief puisque les deux éléments qui la manifestent jouent un rôle essentiel dans l'effet de chute de la phrase.

Ainsi, à l'image de la mère, la terre renferme deux aspects contradictoires qui sont également présents dans la métaphore qui, au début du récit, sous-tend la réflexion du narrateur (« Such creatures [idiots] are forgotten by time, and live untouched by years till death gathers them up into its compassionate bosom », 2). Cette métaphore est d'autant plus intéressante qu'elle établit un lien, d'une part, entre la mère et la terre (« gathers them up into its compassionate bosom ») et, d'autre part, entre la création (« bosom ») et la mort (« death »)⁸⁹. En effet, à l'instar du mot *sein* en français, le vocable *bosom* évoque non seulement, par un glissement métonymique, le mamelon, mais également la « partie intérieure » (Rey, 1998, III : 3442), c'est-à-dire la partie où la femme porte l'enfant : la matrice. Or, ce qui est frappant, c'est que l'on peut également employer le mot *sein* dans ce sens pour désigner ce que renferme la terre : « le sein de la terre » (Rey, 1998, III : 3442), « the bosom of the earth »⁹⁰.

On ne peut donc pas s'étonner que Gilbert Durand souligne que le symbolisme de « la "materia" primitive » soit « axé sur la profondeur chthonienne ou abyssale du giron »⁹¹. Si cette observation s'avère dans les mythes, elle s'avère également dans le récit de

⁸⁹ Dans *The French Face of Joseph Conrad*, Yves Hervouet donne des détails sur la genèse de « The Idiots ». Ce qui est à l'origine de ce récit, c'est : « a brief encounter with some idiot children sprawling in a ditch », Yves Hervouet, *The French Face of Joseph Conrad*, (Cambridge, Cambridge University Press, 1990), p. 31. Le fait que Conrad les ait vus dans un fossé (« a ditch ») n'est pas insignifiant. Il est patent que le fossé est lié à la terre. Or, « The Idiots », le premier récit de Conrad, si l'on tient compte de l'ordre d'écriture, constitue, d'une manière évidente, une réflexion sur la création.

⁹⁰ Bien que l'équivalent anglais de l'expression *sein de la terre*, à savoir *bosom of the earth*, soit plus rare, on le trouve par exemple dans les vers suivants tirés de *Queen Mab* de Percy Bysshe Shelley : « The fertile bosom of the earth gives suck / To myriads, who still grow beneath her care », Percy Bysshe Shelley, *The Complete Poetical Works of Percy Bysshe Shelley*, (Whitefish, Kessinger Publishing, 2004), III, p. 284.

⁹¹ Gilbert Durand, *Les Structures anthropologiques de l'Imaginaire* (1969), (Paris, Dunod, 1992), p. 262.

Conrad. Ainsi, « The Idiots » est l'illustration du fait que « notre littérature "réaliste" est mythique »⁹². En effet, même si les hypotextes⁹³ de ce récit ressortissent aux idéologies réaliste et naturaliste⁹⁴, il est patent que le symbolisme de ce récit n'est pas sans lien avec le symbolisme mythique.

Il est temps, à présent, de revenir aux personnages dans lesquels ce symbolisme s'incarne : Susan et Hérodiad.

Dans « The Idiots », la dévoration, qui est associée au personnage de Susan, se manifeste, d'une part, dans le symbolisme, comme on l'a vu précédemment, et, d'autre part, dans le fait que l'impossible épanouissement des enfants (« The Idiots ») peut être interprété comme relevant du désir narcissique de la mère⁹⁵.

Le lien entre la dévoration et la figure maternelle est encore plus évident dans le récit de Flaubert. En effet, dans « Hérodiad », le personnage éponyme du récit est fait à l'image de la déesse-mère : à l'instar de cette dernière, il incorpore tout. C'est pour cette raison que le personnage de Salomé manque d'épaisseur. En effet, la fille d'Hérodiad n'a pas d'existence propre. Elle n'a qu'une fonction : séduire. Elle remplit sans doute son rôle, mais il est à noter que ce n'est pas Salomé qui séduit, c'est Hérodiad par le truchement de sa fille : « C'était Hérodiad, comme autrefois dans sa jeunesse » (199).

Dans une étude sur les *Trois Contes*, Raymonde Debray-Genette a mis l'accent sur cet « aspect médiateur de Salomé »⁹⁶. Cette dernière n'est qu'« un espace de transition » puisqu'elle assure « la passation des pouvoirs d'Hérode à Hérodiad » (Debray-Genette, 1983 : 148). Salomé n'est donc qu'une médiatrice, une intermédiaire, c'est-à-dire un

⁹² Roland Barthes, « Mythologies » (1957), *Œuvres complètes*, (Paris, Seuil, 2002), I, p. 848. Les références à cet ouvrage seront désormais indiquées sous la forme suivante : (Barthes, 2002, I b : 848).

⁹³ Gérard Genette définit ainsi l'hypertextualité : « J'entends par là toute relation unissant un texte B (que j'appellerai *hypertexte*) à un texte antérieur A (que j'appellerai, bien sûr, *hypotexte*) sur lequel il se greffe d'une manière qui n'est pas celle du commentaire », Gérard Genette, *Palimpsestes* (1982), (Paris, Seuil, « Points », 1992), p. 13.

⁹⁴ Concernant « The Idiots », Yves Hervouet a notamment relevé un hypotexte flaubertien (*Madame Bovary*) et deux hypotextes zoliens (*La Joie de vivre* et surtout *La Terre*), voir à ce sujet : Yves Hervouet, *The French Face of Joseph Conrad*, (Cambridge, Cambridge University Press, 1990), pp. 33-36. Les références à cet ouvrage seront désormais indiquées sous la forme suivante : (Hervouet, 1990 : 33-36).

⁹⁵ À propos d'un roman de Chateaubriand, *Atala*, Pierre Glaudes écrit : « La mort du nourrisson ou son impossible épanouissement sont [...] deux modalités d'un fantasme où sont étroitement imbriqués le désir narcissique de la mère, qui aspire à rester en possession de son enfant, et le désir fusionnel de cet enfant, qui rêve de demeurer pour toujours le préféré de sa mère, d'être à la fois tout pour elle et tout à elle », Pierre Glaudes, *Atala, le désir cannibale* (Paris, Presses Universitaires de France, 1994), p. 73.

⁹⁶ Raymonde Debray-Genette, « Du mode narratif dans les *Trois Contes* », *Travail de Flaubert* (Paris, Seuil, « Points », 1983), p. 148. Les références à cet article seront désormais indiquées sous la forme suivante : (Debray-Genette, 1983 : 148).

moyen⁹⁷ qui permet à la mère de primer sur le père, à l'imaginaire de prévaloir sur le symbolique.

Ainsi, le triomphe d'Hérodiad se manifeste de différentes façons. Si, du haut de la tribune de la salle du festin, Hérodiad « domine la table d'Hérode » (Debray-Genette, 1983 : 148), cette domination ne relève pas uniquement de la spatialité puisque, en ce qui concerne les personnages, elle l'emporte sur Hérode et incorpore Salomé. D'ailleurs, cette incorporation ne concerne pas uniquement les personnages. En effet, Flaubert a d'abord désigné son récit en l'appelant « l'histoire de saint Jean-Baptiste »⁹⁸, puis l'écrivain normand a opté, quelques mois plus tard, pour un autre titre : « Hérodiad ». Ainsi, cette dernière a fini par incorporer « l'histoire de saint Jean-Baptiste ».

B. La maison mère

Le lien entre la mère et la maison ne relève pas uniquement du fantasme. En effet, si l'on s'intéresse aux expressions françaises et anglaises, on se rend compte du fait que certaines expressions confèrent des caractères humains à la maison, par exemple « fils de la maison » (Rey, 1998, II : 2101) et son équivalent anglais « son of the house ». Dans cette acception de « race, famille, descendance » (Rey, 1998, II : 2101), la maison est liée à la mère puisque cette dernière est à l'origine de toute famille, de toute race, de toute descendance.

Si, dans l'expression « fils de la maison », le rapport entre la maison et la mère est implicite, il est explicite dans l'expression « maison mère ». En anglais, il existe même un nom composé *mother-house*⁹⁹. Ce dernier met en évidence la proximité entre la mère et la maison.

Dans « La légende de saint Julien l'Hospitalier », l'exemple de la « cahute » que construit Julien (« il se fit une cahute avec de la terre glaise et des troncs d'arbres », 127) présente un intérêt d'autant plus grand qu'il nous permet, d'une part, de faire la

⁹⁷ « *Medium* “milieu, centre”, neutre substantivé de l'adjectif *medius* “au milieu, au centre” », (Rey, 1998, II : 2181). Cette racine latine est présente dans les trois mots suivants : *intermédiaire*, *médiateur*, *moyen*.

⁹⁸ Lettre du 20 avril 1876 à Edma Roger des Genettes (Flaubert, 1998, V : 35).

⁹⁹ Le nom composé « *mother-house* » a un sens proche de celui que l'expression « maison mère » avait initialement : « établissement religieux à la tête de certains couvents », (Rey, 1998, II : 2206).

transition de la terre-mère à la maison mère et, d'autre part, de mieux appréhender le lien qui unit la mère à la maison. À propos de cette cahute, Michael Issacharoff écrit :

Qu'il la construise avec de la terre est significatif sur le plan symbolique ; la terre ayant précisément une valeur maternelle, protectrice. L'univers de Julien subit ainsi un rétrécissement : à partir du noble château de sa famille, en passant par le joli palais de son mariage, il vient retrouver la protection, la mort même dans le sein de la terre¹⁰⁰.

Dans cette analyse, Issacharoff assigne la valeur maternelle au symbolisme tellurique. C'est parce que la cahute a été construite avec de la terre qu'elle évoque la mère. Or, même si le symbolisme établit un rapport entre la maison et la mère, il est patent que, dans les *Trois Contes* et les *Tales of Unrest*, ce rapport est loin de se réduire à cette dimension. En effet, ce n'est pas dans le champ collectif, duquel relève le symbolisme, mais dans le champ individuel, auquel ressortit le fantasme, que le lien entre la maison et la mère est, dans notre corpus, le plus évident.

Dans « The Return », il est manifeste que la maison possède, aux yeux d'Alvan Hervey, un caractère féminin. Il suffit de lire la phrase suivante pour s'en convaincre : « Alvan Hervey [...] rang at his door. A parlourmaid opened. A fad of his wife's, this, to have only women servants » (104). En effet, alors que la maison apparaît pour la première fois dans la diégèse, elle est pourvue d'emblée d'une aura féminine qui est liée, d'une part, au fait que la première personne qu'il rencontre est une femme (« Alvan Hervey [...] rang at his door. A parlourmaid opened », 104) et, d'autre part, au fait que l'on apprend incidemment que sa femme a décidé de n'engager que du personnel féminin (« A fad of his wife's, this, to have only women servants », 104). Si, dans un premier temps, cette remarque semble anodine, elle prend une grande importance par la suite. En effet, c'est parce qu'il n'y a que des femmes dans la maison que le protagoniste se rend compte du fait, que, à l'instar de la vérité¹⁰¹, le savoir n'est pas-tout, c'est-à-dire qu'il tient au réel (au sens lacanien du terme), à l'impossible :

Several times he [Alvan Hervey] looked up covertly at the faces of those girls. Impossible to know. They changed his plate and utterly ignored his existence. What impenetrable duplicity. Women — nothing but women round him. Impossible to know (141).

¹⁰⁰ Michael Issacharoff, « “Hérodiad” et la symbolique combinatoire des *Trois Contes* », *Langages de Flaubert*, (Paris, Minard, 1976), p. 61

¹⁰¹ « Je dis toujours la vérité : pas toute, parce que toute la dire, on n'y arrive pas. La dire toute, c'est impossible, matériellement : les mots y manquent. C'est même par cet impossible que la vérité tient au réel. », Jacques Lacan, « Télévision », *Autres écrits*, (Paris, Seuil, 2001), p. 509.

Deux couples de questions, qui nous sont rapportés au style indirect libre, mettent en relief l'évolution de la réflexion d'Alvan Hervey. Dans un premier temps, la pensée du protagoniste postule l'existence de l'être et, comme le dit Lacan, c'est ce qui la tient¹⁰². Ayant compris que les apparences sont trompeuses, Alvan Hervey veut connaître les pensées, les sentiments de sa femme : « What did she think ? What did she feel ? » (142)

Puis, un sentiment d'étrange familier (*unheimlich*¹⁰³) envahit le protagoniste. Bien qu'il soit marié depuis cinq ans (« He had married five years ago », 101), sa femme devient soudainement une étrangère à ses yeux : « What was she ? Who was she ? » (148)

L'opposition bourgeoise¹⁰⁴ entre l'apparence et la réalité cède donc la place à la remise en question moderne de l'être, qui sous-tend ce second couple de questions. Cette remise en question se traduit par une prise de conscience : Alvan Hervey se rend compte du fait que « le partenaire de l'autre sexe reste l'Autre » (Lacan, 1999 : 152). Autrement dit, il a soudainement l'impression que sa femme est une étrangère, mais une étrangère qui, comme le dit Jacques Derrida, « se trouve déjà au-dedans (*das Heimliche-Unheimliche*), plus intime à soi que soi-même »¹⁰⁵. Cette « extimité »¹⁰⁶ du partenaire féminin est due au fait qu'« il n'y pas *La* femme puisque [...] de son essence, elle n'est pas toute » (Lacan, 1999 : 93) et c'est en cela qu'elle tient au réel.

La maison étant, dans « The Return », associée à la femme, elle est, par conséquent, le lieu de l'étrange familier, l'endroit extime par excellence puisque, même si l'intérieur de la maison constitue une protection contre le monde extérieur, il y a, dans le récit de Conrad, une extériorité dans cet intérieur. Cette dernière tire son origine de l'aura féminine qui se dégage de la maison. D'ailleurs, c'est à cause de cette extériorité que la maison n'est plus un endroit protecteur (*heim, home*), mais le lieu dans lequel l'angoisse prévaut : « He [Alvan Hervey] remembered all the streets — the well-to-do

¹⁰² « Le discours de l'être suppose que l'être soit, et c'est ce qui le tient », Jacques Lacan, *Séminaire XX, Encore* (1975), (Paris, Seuil, « Points », 1999), p. 150. . Les références au *Séminaire XX* seront désormais indiquées sous la forme suivante : (Lacan, 1999 : 150).

¹⁰³ Voir à ce sujet : Sigmund Freud, *L'inquiétante étrangeté et autres essais* (1985), (Paris, Gallimard, « Folio Essais », 1988), pp. 209-263. La traduction de Marie Bonaparte (« l'inquiétante étrangeté ») ne tient pas compte de la racine *heim* dont l'équivalent anglais est le vocable *home* signifiant « chez soi ». Il semble donc plus juste d'adopter la traduction proposée par François Roustang : « l'étrange familier ».

¹⁰⁴ En effet, dans le roman blazacien comme dans le roman policier, on ne cesse de s'efforcer de distinguer ce qui relève de l'apparence de ce qui ressortit à la réalité.

¹⁰⁵ Jacques Derrida, *Spectres de Marx*, (Paris, Galilée, 1993), p. 273.

¹⁰⁶ Ce néologisme lacanien conjoint « l'intime à la radicale extériorité », (Lacan, 2006 : 249).

streets he had passed on his way home ; all the innumerable houses with closed doors and curtained windows. Each seemed now an abode of anguish and folly. » (113)

Si Lacan a mis en évidence, dans le *Séminaire X*, le lien entre le surgissement de l'angoisse et le sentiment d'étrange familier¹⁰⁷, il a également souligné que c'est la proximité du réel qui déclenche l'angoisse. Or, dans la problématique orale, la proximité du réel fait pendant à l'imminence de la dévoration : « Ne savez-vous pas que ce n'est pas la nostalgie du sein maternel qui engendre l'angoisse, mais son imminence ? Ce qui provoque l'angoisse, c'est tout ce qui nous annonce, nous permet d'entrevoir, qu'on va rentrer dans le giron. » (Lacan, 2004 : 67) Ainsi, c'est parce que la présence de cette menace de dévoration se fait toujours plus sentir que l'angoisse s'empare d'Alvan Hervey. Cette présence envahissante empêche la mise en place du couple présence-absence dont parle Lacan :

Ce n'est pas, contrairement à ce qu'on dit, le rythme ni l'alternance de la présence-absence de la mère. La preuve en est que ce jeu présence-absence, l'enfant se complaît à le renouveler. La possibilité de l'absence, c'est ça, la sécurité de la présence. Ce qu'il y a de plus angoissant pour l'enfant, c'est justement quand le rapport sur lequel il s'institue, du manque qui le fait désir, est perturbé, et il est le plus perturbé quand il n'y a pas de possibilité de manque, quand la mère est tout le temps sur son dos. (Lacan, 2004 : 67)

Il est donc patent qu'il existe une corrélation entre, d'une part, la surféminisation de la maison et, d'autre part, le surgissement de l'angoisse. Cette dernière envahit le protagoniste parce que, à l'instar de la déesse-mère/terre-mère, la maison est une figure de la mère dévorante. D'ailleurs, ce lien entre la maison et l'incorporation est d'autant plus évident que le symbolisme de la terre est greffé, à la fin du récit, sur la dimension orale :

Then below, far below her [Mrs Hervey], as if in the entrails of the earth, a door slammed heavily; and the quiet house vibrated to it from roof to foundations, more than to a clap of thunder.

He [Alvan Hervey] never returned (150, les italiques sont de nous).

¹⁰⁷ « L'angoisse, c'est quand apparaît dans cet encadrement ce qui était déjà là, beaucoup plus près, à la maison, *Heim*. C'est l'hôte, allez-vous dire. En un certain sens, oui, bien sûr, cet hôte inconnu qui apparaît de façon inopinée a tout à fait affaire avec ce qui se rencontre dans l'*unheimlich*, mais c'est trop peu que de le désigner ainsi. Car, comme le terme vous l'indique, alors, pour le coup, fort bien en français, cet hôte, dans son sens ordinaire, est déjà quelqu'un de bien travaillé par l'attente », (Lacan, 2004 : 91)

À l'image du fœtus, le protagoniste fait corps avec la maison mère/terre-mère : il est incorporé. Mais, cette incorporation, qui ressortit à la mort, cède la place à une naissance. En effet, c'est parce que le départ d'Alvan Hervey introduit de l'absence qu'il conjure la menace de l'incorporation maternelle et, partant, l'angoisse.

Il s'agit donc d'une naissance particulière puisqu'elle est étroitement liée à ce qui marque l'absence : le registre du symbolique, que l'on associe traditionnellement au père.

III. Le père

Le symbolique n'est pas, en réalité, l'apanage du père. En effet, lorsque la mère apprend à l'enfant à subir des frustrations, elle introduit une amorce de l'ordre symbolique. Lacan souligne également que la castration, qui relève d'un développement plus avancé du registre du symbolique, ne ressortit pas uniquement au père. Elle concerne, avant tout, la mère :

S'il y a castration, c'est dans la mesure où le complexe d'Œdipe est castration. Mais la castration, ce n'est pas pour rien qu'on s'est aperçu, de façon ténébreuse, qu'elle avait tout autant de rapport avec la mère qu'avec le père. La castration maternelle – nous le voyons dans la description de la situation primitive – implique pour l'enfant la possibilité de la dévoration et la morsure. Il y a antériorité de la castration maternelle, et la castration paternelle en est un substitut. (Lacan, 1994 : 367)

Toutefois, si l'on s'intéresse au lien entre, d'une part, l'oralité et la mère et, d'autre part, l'oralité et le père, on se rend compte que le fonctionnement de la problématique orale est plus complexe sous l'angle paternel. En effet, notre étude de l'aspect maternel de l'oralité a mis au jour le caractère monovalent de la relation orale puisque cette dernière est « dominée par la pure menace de dévoration totale par la mère » (Lacan, 1994 : 367). Ainsi, le rapport dialectique « manger-être mangé », qui fait de l'oralité une problématique, c'est-à-dire « un problème auquel on ne peut apporter de solution » (Rey, 1998, III : 2949), est éludé.

Ce qui sous-tend cette opposition entre la contraction et l'expansion, entre la monovalence et la dialectique, autrement dit entre l'oralité qui relève de la mère et celle

qui ressortit au père, c'est la différence entre la castration maternelle et la castration paternelle :

Celle-ci [la castration paternelle] n'est pas moins terrible peut-être, mais elle est certainement plus favorable que l'autre, parce qu'elle est susceptible de développements, ce qui n'est pas le cas de l'engloutissement et de la dévoration par la mère. Du côté du père, un développement dialectique est possible. Une rivalité avec le père est possible, un meurtre du père est possible, une éviration du père est possible. De ce côté, le complexe de castration est fécond dans l'Œdipe, au lieu qu'il ne l'est pas du côté de la mère. Et, pour une simple raison, c'est qu'il est impossible d'évirer la mère, parce qu'elle n'a rien que l'on puisse évirer (Lacan, 1994 : 367).

Même s'il y a, entre la mère et le père, de nombreuses nuances, il est important de noter que c'est sur le registre de l'imaginaire que s'appuient principalement les analyses de Lacan dans le *Séminaire IV*. En effet, bien qu'il soit patent que la dévoration par la mère relève de l'imaginaire, on pourrait croire que le rapport dialectique ressortit à un autre registre. Or, Lacan insiste sur le fait que ce rapport dialectique concerne avant tout le père imaginaire : « Le père imaginaire, nous avons tout le temps affaire à lui. C'est lui auquel se réfère le plus communément toute la dialectique, celle de l'agressivité, celle de l'identification, celle de l'idéalisation par où le sujet accède à l'identification au père. » (Lacan, 1994 : 220) Étant donné que le père imaginaire est omniprésent dans les *Trois Contes* et les *Tales of Unrest*, nous serons à même de saisir les subtilités du rapport dialectique qui fonde la problématique orale : dévorer-être dévoré.

A. Les avatars du père imaginaire :

1. Dévorer

a) Le souverain hanté

Le père imaginaire, « c'est une certaine forme du bon dieu » (Lacan, 1994 : 280), dit Lacan dans le *Séminaire IV*. Lacan emploie ici l'expression familière « le bon dieu ». Il appert, par conséquent, que l'adjectif *bon* ne doit pas être considéré dans son acception courante puisque, d'une manière générale, le père imaginaire est « le père effrayant » qui, comme le rappelle Lacan, « n'a aucunement, de façon obligée, de relation avec le père réel de l'enfant » (Lacan, 1994 : 220).

Le père imaginaire est donc le père, au sens étymologique du terme. Effectivement, en indoeuropéen, « le mot [*°pater-*] n'impliquait pas la paternité physique et la parenté stricte, et servait à qualifier en permanence le dieu suprême » (Rey, 1998, II : 2658). Dans « Karain: A Memory », il est évident que le héros éponyme du récit est une figure du père imaginaire puisque, si l'on prête attention aux différents mots qui décrivent le rôle que joue Karain pour son peuple, on se rend compte qu'une dimension divine leur est sous-jacente. En effet, Karain est l'objet d'un véritable culte : on le célèbre¹⁰⁸ (*célébrer* : « fêter solennellement (un jour, un rite, une fête) », Rey, 1998, I : 666), on lui rend hommage¹⁰⁹ (*hommage* : « marque de vénération, de soumission (à Dieu) », Rey, 1998, II : 1729), on lui est dévoué¹¹⁰ (*dévouer* : « vouer (à la divinité) » Rey, 1998, III : 4102). Ainsi, l'examen minutieux des remarques du narrateur extradiégétique¹¹¹ nous amène à la conclusion suivante : le lien qui unit les gens de Karain à leur souverain s'apparente à un culte divin. Ainsi, Karain est le dieu suprême aux yeux de son peuple, il est donc une figure du père imaginaire.

Il ne faut pas, toutefois, négliger les particularités de ce personnage. Karain est sans doute une figure paternelle pour son peuple, mais le père imaginaire qu'il incarne est hanté par une autre figure paternelle : Pata Matara.

Le nom de ce personnage secondaire n'est pas sans évoquer les racines des vocables français *père* et *mère* : *pater* et *mater*. Il n'est pas anodin que les figures paternelle et maternelle soient associées dans ce nom. En effet, il n'y a qu'une figure qui réunisse ces deux aspects : l'*hommelle*, c'est-à-dire l'« *homme-elle* », la « femme non châtrée » (Lacan, 2006 : 293). Or, l'*hommelle* n'existe pas. Ainsi, ce qui est présumé par la coexistence de ces deux aspects que le nom *Pata Matara* implique, c'est la prédominance de l'imaginaire puisque c'est le seul registre qui puisse donner une forme à ce qui n'existe pas.

¹⁰⁸ « we seem yet to hear their [celles des gens de Karain] soft voices speaking of battles, travels and escapes; [...] *celebrating* with loyal enthusiasm the virtues of their ruler » (63, l'italique est de nous).

¹⁰⁹ « He [Karain] was treated with *a solemn respect* accorded in the irreverent West only to the monarchs of the stage, and he accepted *the profound homage* with a sustained dignity » (64, les italiques sont de nous).

¹¹⁰ « They were Karain's people — *a devoted following* » (64, l'italique est de nous) ; « He [Karain] was there alone in the midst of *devoted men* » (67, l'italique est de nous).

¹¹¹ Gérard Genette établit une distinction importante entre le narrateur extradiégétique et le narrateur intradiégétique : « L'instance narrative d'un récit premier est donc par définition extradiégétique, comme l'instance narrative d'un récit second (métadiégétique) est par définition [intra]diégétique », Gérard Genette, *Figures III*, (Paris, Seuil, 1972), p. 239.

Le personnage de Pata Matara se situe principalement dans ce registre. En effet, il s'inscrit d'emblée dans un processus d'identification¹¹². Karain s'identifie à Pata Matara et cette identification constitue une identification au père. D'ailleurs, le fait que Karain le décrive ainsi n'est pas dépourvu d'intérêt : « he was the chief of many villages round the great lake that is in the middle of our country as the heart is in the middle of a man's body » (79). Ce portrait de Pata Matara contraste très vivement avec celui que le narrateur extradiégétique fait de Karain : « He was the ruler of three villages on a narrow plain ; the master of an insignificant foothold on the earth » (63). Cette opposition met en évidence, d'une part, le fait que Pata Matara est une figure du pouvoir dans le discours de Karain et, d'autre part, le fait que Karain est précisément associé à une carence de pouvoir dans le discours du narrateur extradiégétique. Or, le pouvoir ressortit au phallus imaginaire et ce dernier joue un rôle important dans le choix des modèles identificatoires. En effet, si le narrateur extradiégétique met l'accent sur l'insignifiance du domaine de Karain, c'est parce qu'il s'efforce de désamorcer le pouvoir de fascination qu'il exerce sur son peuple et, partant, de le rejeter comme modèle identificatoire. À l'inverse, le portrait que Karain fait de Pata Matara implique nécessairement que ce dernier incarne, aux yeux de Karain, un tel modèle.

Dans le *Séminaire III*, Lacan souligne qu'il est nécessaire de réfléchir à la fonction du pronom personnel *tu* pour mieux saisir le rapport à l'autre¹¹³. L'identité de Karain est, dans un premier temps, liée à celle de l'autre : *je suis celui que tu es*. Voilà comment l'on pourrait résumer l'identification de Karain à Pata Matara. Or, la mort de ce dernier remet en question l'identité de Karain. Le spectre de Pata Matara¹¹⁴ surgit donc pour combler cette béance identitaire. En effet, l'autre n'étant plus, Karain ne peut plus être l'autre. Toutefois, il n'a pas recours à l'illusion cartésienne qui sous-tend le *cogito*. Karain est, non pas parce qu'il pense, mais parce qu'il est hanté¹¹⁵.

¹¹² Dans le *Séminaire IV*, Lacan insiste sur le lien qui unit le processus d'identification à l'imaginaire : « Le père imaginaire, nous avons tout le temps affaire à lui. C'est lui auquel se réfère le plus communément toute la dialectique, celle de l'agressivité, celle de l'identification, celle de l'idéalisation par où le sujet accède à l'identification au père », (Lacan, 1994 : 220).

¹¹³ Jacques Lacan, *Séminaire III, Les Psychoses*, (Paris, Seuil, 1981), pp. 333-343. Les références au *Séminaire III* seront désormais indiquées sous la forme suivante : (Lacan, 1981 : 333-343).

¹¹⁴ « "Then, one evening, as I [Karain] sat by my fire after having eaten, I looked down on the ground and began to remember my wanderings. [...] A man was coming towards me across the small clearing. [...] It was Matara" » (88).

¹¹⁵ Dans *Spectres de Marx*, Derrida a mis en évidence ce lien entre la hantise et l'être : « "je suis" voudrait dire "je suis hantée" », Jacques Derrida, *Spectres de Marx*, (Paris, Galilée, 1993), p. 212.

Pour revenir aux réflexions de Lacan sur le *tu*, ce dernier ajoute dans le *Séminaire IV*, à propos de la structure paranoïaque du Président Schreber : « ce n'est pas – *tu es celui que tu es*, mais *tu es celui qui tuais* » (Lacan, 1994 : 211, les italiques sont de l'éditeur). On pourrait, *mutatis mutandis*, faire un jeu de mots semblable au sujet de Karain. Lorsque ce dernier est hanté par le spectre de Pata Matara, ce n'est plus – *je suis celui que tu es*, mais *tu es celui qui tuais*. Le spectre de Pata Matara hante Karain pour lui rappeler qu'il est celui qui tuait... Pata Matara.

Ce meurtre joue un rôle capital dans l'évolution du personnage éponyme du récit. En effet, c'est à cause de ce meurtre que l'identification cède la place à l'hallucination, le spectral succède au spéculaire. C'est que, « pour se constituer en unique moi vivant, pour se rapporter, comme le même, à lui-même », Karain a été amené « à accueillir l'autre au-dedans »¹¹⁶, c'est-à-dire à incorporer Pata Matara. À l'image du père imaginaire, Karain incorpore tout : Pata Matara, son peuple et, dans une certaine mesure, le récit de Conrad.

b) *Le Saint-Père*

« Le Père imaginaire, dit Jean Bellemin-Noël, c'est peut-être Narcisse qui se découvre homme-femme-enfant dans une parturition sans fin¹¹⁷. » Ce lien entre le narcissisme et la figure du père imaginaire est essentiel pour appréhender le récit de Flaubert qui s'intitule « La légende de saint Julien l'Hospitalier ».

Si le narcissisme de Karain est évident et annonce, à maints égards, celui de Kurtz dans *Heart of Darkness*¹¹⁸, le narcissisme de Julien est, certes, plus malaisé à discerner, mais il n'est pas moins grand. Pour percevoir ce narcissisme, il est nécessaire de clarifier la lecture de deux épisodes majeurs de « La légende de saint Julien l'Hospitalier », à savoir le meurtre des parents et l'épisode de la fontaine.

¹¹⁶ Jacques Derrida, *Spectres de Marx*, (Paris, Galilée, 1993), p. 224.

¹¹⁷ Jean Bellemin-Noël, *Le quatrième conte de Gustave Flaubert*, (Paris, Presses Universitaires de France, 1990), p. 113. Les références à cet ouvrage seront désormais indiquées sous la forme suivante : (Bellemin-Noël, 1993 : 113).

¹¹⁸ « The constant references to narcissism by Freud should be enough to remind us of how Kurtz obsessively repeats "my" in a desperate need to reduce everything to himself in order to shore up a vacillating identity. Similarly, the need to swallow everything betrays a pathological desire for plenitude, however imaginary, in order to overcome loss, real and imaginary », Reynold Humphries, « Restraint, Cannibalism and the "Unspeakable Rites" in *Heart of Darkness* », *L'Époque conradienne*, (Limoges, Presses Universitaires de Limoges, 1990), pp. 71-72. Il suffit de lire le passage suivant, tiré de « Karain : A Memory », pour se convaincre du fait que le personnage de Karain annonce celui de Kurtz : « he [Karain] indicated by a theatrical sweep of his arm along the jagged outline of the hills the whole of his domain. [...] Karain swept his hand over it. "All mine !" » (63, les italiques sont de nous)

Dans un article sur l'analyse sartrienne¹¹⁹ du conte flaubertien, Jean Bellemin-Noël souligne que « Sartre, au cours des pages qu'il consacre à "La légende de saint Julien l'Hospitalier", oublie, ou à peu près, que son héros a tué à la fois son père *et sa mère* »¹²⁰. C'est pour cette raison qu'il propose, à juste titre, de remplacer le vocable *parricide*, qui est ambigu¹²¹, par les mots *patricide* et *matricide*¹²², qui font référence, d'une manière respective, au meurtre du père et à celui de la mère. Il est vrai que, si l'on omet le matricide, on pourrait croire que cet épisode s'articule autour du complexe d'Œdipe. Or, ce n'est pas le cas puisque, selon Bellemin-Noël, ce qui, à l'occasion du meurtre des parents, émerge au grand jour, c'est la volonté du protagoniste de « se reconquérir dans cette forme exaspérée de narcissisme qui se nomme le solipsisme » (Bellemin-Noël, 1993 : 69). Il est donc patent que, si l'on adhère à cette interprétation, on ne peut plus considérer que cet épisode s'inscrit, par l'intermédiaire du complexe d'Œdipe, dans une logique symbolique. Au contraire, c'est l'imaginaire qui prévaut lors du meurtre des parents. Julien incarne, par conséquent, le père imaginaire dans toute sa démesure puisqu'il va jusqu'à tuer ses parents pour les incorporer.

Si le meurtre des parents souligne, d'une manière implicite, le narcissisme de Julien, l'épisode de la fontaine fait manifestement référence à ce qui est à l'origine de la notion psychanalytique de narcissisme, à savoir le mythe de Narcisse. Toutefois, cet épisode est d'autant plus complexe que ce mythe semble croiser celui d'Œdipe :

Et un jour qu'il se trouvait au bord d'une fontaine, comme il se penchait dessus pour juger de la profondeur de l'eau, il vit paraître en face de lui un vieillard tout décharné, à barbe blanche et d'un aspect si lamentable qu'il lui fut impossible de retenir ses pleurs. L'autre, aussi, pleurait.

¹¹⁹ Voir à ce sujet : Jean-Paul Sartre, *L'Idiot de la famille*, (Paris, Gallimard, 1971), II, pp. 1890-1910 et 2106-2120.

¹²⁰ Jean Bellemin-Noël, « Gustave, Poulou, Julien et nous autres », *Gustave Flaubert 4*, (Paris, Minard, 1994), p. 4. Les italiques sont de l'auteur.

¹²¹ L'étymologie du mot *parricide* met en évidence cette ambiguïté : *parricide* « est emprunté (1200) au latin *paricidas* ou *parricidas*, -ae n.m. employé dans la langue juridique de l'époque impériale pour désigner le meurtre d'un parent proche, et non seulement du père. Quelle que soit la valeur étymologique du premier élément, les Latins le rapprochaient de *pater* et de *parens* ; cependant, il est malaisé d'expliquer la passage d'un °*patricida* supposé à *parricidas*. Aussi le premier élément est-il souvent rapproché par les étymologistes modernes du grec dorien *paos* "parent". J. Wackernagel, critiquant ce rapprochement, a évoqué les formes du moyen indien *purisa-*, *purusa-* qui supposent un sanskrit °*pursa-* "homme" ; il fait dériver l'élément latin *parri-* de °*parso-* et donne au mot le sens étymologique large de "meurtrier d'un homme". L'incertitude quant au premier sens du mot latin rend toute étymologie douteuse », (Rey, 1998, II : 2584).

¹²² Jean Bellemin-Noël, « Gustave, Poulou, Julien et nous autres », *Gustave Flaubert 4*, (Paris, Minard, 1994), p. 5.

*Sans reconnaître son image, Julien se rappelait confusément une figure ressemblant à celle-là.
Il poussa un cri ; c'était son père ; et il ne pensa plus à se tuer. (125-126)*

De même que, selon Bachelard, « la fonction d'un simple *passer* [...] est presque fatalement touchée par le symbolisme de Caron »¹²³, de même tout personnage qui se mire dans une fontaine ne peut manquer d'évoquer le mythe de Narcisse. Toutefois, si, aux yeux de Narcisse, « l'image contemplée dans les eaux apparaît comme le contour d'une caresse toute visuelle » (Bachelard, 1993 : 34), le reflet que voit Julien dans la fontaine n'a rien de caressant.

Il y a, d'ailleurs, d'autres divergences puisque, alors que Narcisse contemple sa propre image, Julien croit voir son père. Cette différence semble d'autant plus importante qu'elle implique des interprétations antinomiques : l'expérience de Narcisse relèverait de l'imaginaire, tandis que celle de Julien ressortirait au symbolique. En effet, l'image paternelle aurait une fonction identique à celle du nom/non du père qui, en interdisant l'inceste, permet d'empêcher l'engloutissement par la mère. Ainsi, cette apparition du père aurait pour but de défendre à Julien de se noyer dans « *l'élément berçant* », « le lait de la nature Mère » (Bachelard, 1993 : 150), à savoir l'eau.

Toutefois, Jean Bellemin-Noël semble nous mettre implicitement en garde contre cette lecture œdipienne. Dans son livre sur les *Trois Contes*, il écrit :

*J'ai l'impression que non seulement il [Julien] identifie son père, mais qu'il s'identifie à lui, ou qu'il se l'identifie : mon père, c'est moi = je suis mon père. Où l'on retrouve sa façon d'absorber en lui, d'intégrer à son être narcissique-phallique, tout ce qui peut agrandir son Moi-Idéal.
(Bellemin-Noël, 1993 : 74-75)*

Il apparaît clairement que, si l'on souscrit à ce que dit Bellemin-Noël, il est nécessaire de réinterpréter l'épisode de la fontaine. En effet, notre lecture œdipienne doit céder la place à une lecture narcissique. Cet épisode n'est plus sous-tendu par la primauté du symbolique, mais par celle de l'imaginaire. Ainsi, il ne s'agit plus de l'interdiction du père, mais de l'incorporation de ce dernier par Julien.

Le meurtre des parents constitue donc la clef du récit. En effet, de même que le patricide préfigure l'incorporation du père, de même le matricide annonce l'incorporation de la

¹²³ Gaston Bachelard, *L'Eau et les Rêves* (1942), (Paris, Librairie Générale Française, 1993), p. 93. Les références à cet ouvrage seront désormais indiquées sous la forme suivante : (Bachelard, 1993 : 93).

mère qui, selon Bellemin-Noël, permet de rendre raison de la glorification du protagoniste :

Il n'y a pas d'autre vérité de l'apothéose finale que Julien devenant sa propre mère. Du coup, retrouvant son image d'enfant méchant, recouvert de lèpre, et, depuis la toute-puissante position maternelle, récréant un Julien merveilleux à l'image du Fils de Dieu¹²⁴. (Bellemin-Noël, 1993 : 75)

Si, comme le dit Lacan, le père imaginaire « est une certaine forme du bon dieu » (Lacan, 1994 : 280), il est également incarné par ses représentants terrestres : les saints. À l'instar de la divinité, la sainteté est connexe à la figure du père imaginaire puisque, dans « La légende de saint Julien l'Hospitalier », l'incorporation, qui ressortit au père imaginaire, lui est associée. En effet, l'élévation de Julien au rang de saint fait pendant à l'incorporation de toute sa famille. Dans « Herodias », saint Jean-Baptiste est également une figure du père imaginaire. Toutefois, ce personnage a la particularité d'illustrer le second aspect de la problématique orale : être dévoré.

2. Être dévoré

« Une fête est un excès permis, voire ordonné, une violation solennelle d'un interdit »¹²⁵, écrit Freud dans *Totem et Tabou*. L'interdit en question provient du totem. C'est pour cette raison que Freud parle de « fête totémique » (Freud, 2001 : 210) ou de « repas totémique » (Freud, 2001 : 200). Le vocable *festin* permet de concilier ces deux aspects puisque, d'une part, il a la même racine que le mot *fête*¹²⁶ et, d'autre part, il désigne un repas.

Dans « Hérodias », il y a un « festin » (83). Ce dernier occupe une place souveraine. En effet, la troisième et dernière partie du récit lui est consacrée. Ce festin a de nombreux points communs avec le repas totémique.

Dans *Totem et Tabou*, Freud souligne que le totem « est, en premier lieu, l'ancêtre du groupe » (Freud, 2001 : 13). Puis, il met l'accent sur la correspondance étroite entre le totem et le sacré :

¹²⁴ Les italiques sont de l'auteur

¹²⁵ Sigmund Freud, *Totem et Tabou*, (Paris, Payot, 2001), p. 198. Les références à cet ouvrage seront désormais indiquées sous la forme suivante : (Freud, 2001 : 198).

¹²⁶ Le mot *festin* « est probablement un emprunt [...] à l'italien *festino* “repas de fête”, diminutif de l'italien *fiesta* “fête”, de même origine que le français », (Rey, 1998, II : 1417).

Ceux qui ont le même totem sont donc soumis à l'obligation sacrée, dont la violation entraîne un châtement automatique, de ne pas tuer (ou détruire) leur totem, de s'abstenir de manger de sa chair ou d'en jouir autrement. Le caractère totémique est inhérent, non à tel animal particulier [...], mais à tous les individus appartenant à l'espèce du totem. (Freud, 2001 : 13)

Il ressort notamment de ce passage que le totem est connexe à la problématique orale.

Il est interdit de manger le totem qui est, la plupart du temps, un animal. Dans « Hérodias », l'âne semble jouer ce rôle pour les Pharisiens : « On leur avait servi le ragoût chéri de Mécène, de l'âne sauvage, une viande immonde. » (195-196) L'adjectif *immonde* n'est pas employé ici dans son acception courante, mais dans son sens premier puisqu'il « s'applique d'abord à ce qui est impur selon la loi religieuse » (Rey, 1998, II : 1788).

Si l'âne sauvage est l'animal totémique des Pharisiens, il est également le comparant d'un similé¹²⁷ auquel saint Jean-Baptiste a recours lorsqu'il s'écrie : « “Je crierai comme un ours, comme un âne sauvage, comme une femme qui enfante !” » (174) Jean Bellemin-Noël a mis l'accent sur ces « termes qui font réseau autour de l'idée de se repaître de saint Jean-Baptiste » (Bellemin-Noël, 1993 : 87). Certes, il est patent que Bellemin-Noël fait référence à *Totem et Tabou*, néanmoins il est bien regrettable que cette référence demeure implicite, car la lecture du livre de Freud permet de jeter un éclairage intéressant sur ce récit flaubertien.

Si l'on tient compte, d'une part, du fait que le totem est, selon Freud, le « substitut au père » (Freud, 2001 : 198) et, d'autre part, du fait que, comme l'a souligné Jean Bellemin-Noël, saint Jean-Baptiste est une figure du père imaginaire¹²⁸, la relation entre le festin et l'incorporation du père, qui fonde le repas totémique, se manifeste avec évidence.

Cette correspondance entre le festin qui a lieu dans « Hérodias » et le repas totémique est bien plus étroite qu'il ne paraît de prime abord. Effectivement, si le repas totémique est nécessaire, c'est à cause de « l'influence de nouvelles conditions survenant dans

¹²⁷ « Bref, si l'on développe la métaphore, si on lui restitue son *comme*, on a une figure de comparaison tout à fait spéciale, que les Anciens nommaient *eikôn, simile*, et que nous nommerons comme les Anglais similé. Le similé est une comparaison entre termes hétérogènes : *Elle chante comme un rossignol* », Olivier Reboul, *Introduction à la rhétorique*, (Paris, Presses Universitaires de France, 1991), p. 129. Les références à cet ouvrage seront désormais indiquées sous la forme suivante : (Reboul, 1991 : 129).

¹²⁸ À propos d'une phrase d'« Hérodias » (« Il [saint Jean-Baptiste] avait une peau de chameau autour des reins, et sa tête ressemblait à celle d'un lion », 150), Jean Bellemin-Noël écrit : « Crinière léonine et peau de bête sur les reins reconnaissons que l'homme a bien des points communs avec le fauve qui incarne le Père Imaginaire », (Bellemin-Noël, 1993 : 113).

l'existence. » (Freud, 2001 : 204) Ces « nouvelles conditions » impliquent la survenue du démon, au sens étymologique du terme, puisque le vocable grec *daimôn*, dont provient le mot français *démon*, a fourni « au vocabulaire chrétien le mot désignant l'esprit malin. Il s'agit d'un dérivé de *daiesthai* "diviser, partager" » (Rey, 1998, I : 1033). Ce n'est sans doute pas un hasard si, au début d'« Hérodias », on apprend que la division prévaut dans la tétrarchie d'Hérode-Antipas :

Les Juifs ne voulaient plus de ses mœurs idolâtres, tous les autres de sa domination ; si bien qu'il [Hérode-Antipas] hésitait entre deux projets : adoucir les Arabes ou conclure une alliance avec les Parthes ; et, sous prétexte de fêter son anniversaire, il avait convié, pour ce jour même, à un grand festin, les chefs de ses troupes, les régisseurs de ses campagnes et les principaux de la Galilée. (141)

Dans *Totem et Tabou*, Freud met l'accent sur le lien entre l'exogamie et le totem. Étant donné que « tous ceux qui descendent du même totem sont consanguins » (Freud, 2001 : 17), il ne peut pas y avoir d'unions sexuelles entre eux. Ainsi, aucun homme n'est en mesure de « s'emparer des femmes » et, partant, de « les avoir toutes à lui » (Freud, 2001 : 202). Il appert donc que cette mesure vise à préserver l'unité du groupe.

Contrairement aux « sauvages » qui, selon Freud, « semblent obsédés par une crainte excessivement prononcée de l'inceste » (Freud, 2001 : 18), Hérode-Antipas s'accommode de son union incestueuse avec Hérodias¹²⁹. Or, de même que, dans un clan, l'inceste équivaut à une violation du tabou, c'est-à-dire à une remise en question de l'unité du groupe¹³⁰, de même, dans « Hérodias », l'inceste suscite la division au sein de la tétrarchie d'Hérode-Antipas :

— « Sans doute », reprit [le Pharisien] Éléazar, « il faut épouser la femme de son frère, mais Hérodias n'était pas veuve, et de plus elle avait un enfant, ce qui constituait l'abomination. »
— « Erreur ! erreur ! » objecta le Sadducéen Jonathas. « La loi condamne ces mariages, sans les proscrire absolument. » (176-177)

¹²⁹ « Petite-fille d'Hérode le Grand, Hérodias était l'une des nièces d'Antipas ; mais elle était aussi sa belle-sœur car, avant de le séduire et de l'épouser, elle avait été mariée à un autre de ses oncles, Hérode-Philippe, dont elle avait eu une fille, Salomé », Pierre-Marc de Biasi, éd., *Trois Contes*, (Paris, Seuil, 1993), n. 2, p. 140.

¹³⁰ « L'homme qui a enfreint un tabou devient tabou lui-même, car il possède la faculté dangereuse d'inciter les autres à suivre son exemple. Il éveille la jalousie et l'envie : pourquoi ce qui est défendu aux autres lui serait-il permis ? Il est donc réellement *contagieux*, pour autant que son exemple pousse à l'imitation, et c'est pourquoi il doit être évité », (Freud, 2001 : 54, l'italique est de l'auteur).

Cet inceste fait également l'objet d'une réprobation de la part de saint Jean-Baptiste¹³¹ qui, à l'instar du père primitif freudien, interdit « l'accès à la jouissance des femmes »¹³², ou plutôt veut « le punir de l'accès à une d'entre elles » (Poizat, 1998 : 55) : Hérodiad.

C'est donc pour conjurer le démon de la division qu'Hérode-Antipas organise un festin. Le festin est un repas, certes, mais il est également une fête, dans l'acception freudienne du terme, c'est-à-dire « une violation solennelle d'un interdit » (Freud, 2001 : 198). Il est donc permis, lors de ce festin, de violer les tabous. Cette licence festive explique, d'une part, les mœurs licencieuses¹³³ et, d'autre part, le fait que l'on peut incorporer le totem (l'âne sauvage pour les Phariséens) et, partant, la figure du père primitif (Freud) ou imaginaire (Lacan) : saint Jean-Baptiste

De même que le rapport entre le repas totémique et la culpabilité est patent¹³⁴, de même la relation entre le festin d'« Hérodiad » et la culpabilité est évident¹³⁵. Cette culpabilité collective fonde l'unité du clan et, dans le récit de Flaubert, celle de la tétrarchie d'Hérode-Antipas.

B. De l'imaginaire au symbolique, de l'objet maternel à l'objet paternel, de l'oralité primordiale à l'oralité sublimée

Même si l'étude de trois récits, à savoir « Karain: A Memory », « La légende de saint Julien l'Hospitalier » et « Hérodiad », a permis de mettre au jour l'expansion de la problématique orale sous l'angle paternel, ce travail s'est principalement circonscrit autour de la dimension imaginaire de l'oralité.

Dans « An Outpost of Progress », l'expansion de l'oralité ne se borne pas à l'imaginaire, elle fait tout à la fois pendant et obstacle à l'expansion coloniale puisque, d'une part, l'avant-poste dont il est question dans le titre du récit vise à assurer

¹³¹ S'adressant à Hérode-Antipas, saint Jean-Baptiste s'écrie : « Le châtement est déjà dans ton inceste. Dieu t'afflige de la stérilité du Mulet ! » (174)

¹³² Michel Poizat, *Variations sur la Voix*, (Paris, Anthropos, 1998), p. 54. Les références à cet ouvrage seront désormais indiquées sous la forme suivante : (Poizat, 1998 : 54).

¹³³ Ce festin est une véritable orgie, dans toutes les acceptions du mot, puisque, d'une part, les excès de table et de boisson s'accompagnent de plaisirs érotiques, et, d'autre part, l'on apprend que Salomé danse « comme les bacchantes de Lydie » (201). Or, le vocable *orgie* « est emprunté au latin *orgia*, [...] qui désigne les fêtes solennelles en l'honneur de Bacchus », (Rey, 1998, II : 2485).

¹³⁴ Selon Michel Poizat, le repas totémique « fonde la culpabilité des fils » (Poizat, 1998 : 54).

¹³⁵ « Ensuite Mannaï la [la tête de saint Jean-Baptiste] présenta à Antipas. Des pleurs coulèrent sur les joues du Tétrarque. », (206).

l'expansion de l'Empire colonial belge en Afrique centrale et, d'autre part, l'expansion de l'oralité permettra, comme nous le verrons par la suite, de déceler et dénoncer la jouissance que recèle cet Empire.

Après avoir porté successivement son attention sur « An Outpost of Progress »¹³⁶ et *Heart of Darkness*¹³⁷, Josiane Paccaud-Huguet a souligné que « la pulsion orale sous-tend le fantasme colonial » (Paccaud-Huguet, 2002 : 167). Dans le roman de 1902, c'est la forêt primitive, « spectre nocturne qui absorbe et vomit les corps », qui « tient effectivement lieu pour l'homme blanc d'Autre imaginaire » (Paccaud-Huguet, 2002 : 168), c'est-à-dire de mère dévorante qui, comme on l'a vu précédemment¹³⁸, incorpore tout.

La forêt jouant un rôle mineur dans « An Outpost of Progress », elle ne peut faire l'objet d'une analyse aussi poussée que celle faite par Josiane Paccaud-Huguet à propos de la forêt qui constitue l'arrière-fond (dans tous les sens du mot) de *Heart of Darkness*. Nous pouvons, cependant, nous focaliser sur les défenses d'ivoire qui, selon Josiane Paccaud-Huguet, ont été prélevées sur cet Autre imaginaire :

Que sont en effet les défenses d'ivoire, sinon des déchets : plus exactement les restes d'un geste de coupure, d'une castration opérée sur la gueule (en latin, "os, oris" : même étymologie qu'"origine") d'un animal exotique. L'objet d'ivoire ne serait alors rien d'autre que l'image même de l'objet (a) arraché à la gueule d'un autre originel imaginaire, et à ce titre porteur d'un "petit-plus-de-jouir" pour le "bien-être" de la civilisation. (Paccaud-Huguet, 1997 : 106, l'italique est de l'auteur)

Étant donné que l'objet *a* se situe dans ce que Lacan nomme le réel, il est impossible d'y accéder. L'objet d'ivoire constitue donc le parangon de l'objet partiel dans la mesure où il est, à l'instar de la voix, du regard et du style, un substitut de l'objet *a*.

Pour mieux appréhender le rôle que joue l'objet d'ivoire dans « An Outpost of Progress », il est nécessaire de mettre en évidence l'ambivalence de cet objet. L'objet d'ivoire est sans doute un objet partiel, au sens où l'entend Lacan, mais il est également,

¹³⁶ Voir à ce sujet : Josiane Paccaud-Huguet, « Du discours des maîtres à la langue de l'artiste : "An Outpost of Progress" », *De la Littérature à la lettre*, (Lyon, Presses Universitaires de Lyon, 1997), pp. 103-121. Les références à cet article seront désormais indiquées sous la forme suivante : (Paccaud-Huguet, 1997 : 106).

¹³⁷ Voir à ce sujet : Josiane Paccaud-Huguet, « Kurtz ou les vestiges du jour », *Joseph Conrad 2*, (Paris, Minard, 2002), pp. 159-184. Les références à cet article seront désormais indiquées sous la forme suivante : (Paccaud-Huguet, 2002 : 148).

¹³⁸ Voir *supra*, pp. 28-41.

à l'exemple du phallus (que la défense de l'éléphant, dont est issu l'objet d'ivoire, n'est pas sans rappeler), un objet partiel, dans l'acception que lui donne Freud¹³⁹ puisque ce dernier n'établit pas de « distinction radicale entre pénis et phallus » (Laplanche, 2002 : 312). Cette ambivalence est d'autant plus importante que c'est autour de ces deux aspects que s'articule le fonctionnement de l'objet d'ivoire dans ce récit.

1. La régression

L'idée de « régression » présuppose l'existence de stades. Ces derniers ne sont que des jalons qui permettent de mieux comprendre le développement psychique du sujet. Dans cette sous-partie, nous allons porter notre attention sur les différentes étapes qui composent le stade phallique.

En 1958, Lacan s'est intéressé, tout à la fois dans une conférence¹⁴⁰ et dans le *Séminaire V*, à la signification du phallus. Il est patent que la conception lacanienne du phallus est loin de réduire ce dernier à l'organe mâle. Toutefois, il ne semble pas qu'il y ait une distinction radicale entre pénis et phallus. En effet, le phallus est lié au pénis puisqu'il le symbolise.

Afin de mieux saisir la conception lacanienne du phallus, on peut se concentrer sur le rôle que joue le vocable *ivoire* (« ivory ») dans « An Outpost of Progress ». Il désigne par métonymie les défenses d'éléphant (« tusks »), qui évoquent l'organe mâle. Pourtant, de même que le phallus ne se réduit pas au pénis, de même le mot *ivoire* ne se limite pas à la défense. Cette dernière n'est liée qu'au signifié du vocable *ivoire*. Or, ce n'est pas le signifié, mais le signifiant du mot *ivoire* (« ivory ») qui équivaut au phallus, du moins pour autant que, sur le modèle de la psychanalyse d'orientation lacanienne, l'on considère ce dernier comme « un signifiant »¹⁴¹.

C'est d'ailleurs sans doute lorsque, comme l'a montré Josiane Paccaud-Huguet à propos du signifiant « horror » dans *Heart of Darkness*¹⁴², des bouts du signifiant « ivORy » se

¹³⁹ « Freud a mis en évidence les équivalences et les relations qui s'établissent entre divers objets partiels (enfant = pénis = fèces = argent = cadeau) », (Laplanche, 2002 : 294), « On peut penser que ce qui caractérise le phallus et se retrouve dans ses divers avatars figurés, c'est d'être un objet détachable, transformable – et en ce sens objet partiel », (Laplanche, 2002 : 312).

¹⁴⁰ Jacques Lacan, « La signification du phallus », *Écrits II* (1966), (Paris, Seuil, « Points », 1999), pp. 163-174.

¹⁴¹ *Ibidem*, p. 168.

¹⁴² Josiane Paccaud-Huguet a mis en relief « la dissémination de *the hORrOR* en éclats visuels et sonores, ruines métonymiques du signifiant maître de l'origine condensées dans le halo vaporeux, enserrées au cœur de signifiants clés du texte, comme par exemple quand il s'agit d'évoquer Kurtz, “that ivORy face”,

répandent dans le texte¹⁴³ que l'on appréhende le mieux le lien entre le phallus et l'objet partiel. En effet, à l'image de la mère qui se réduit à l'objet partiel qu'est le sein lors de la succion, le signifiant « ivory » se réduit aux bouts qui se disséminent et contaminent les autres signifiants. Ces « éclats visuels et sonores » (Paccaud-Huguet, 2002 : 181) émanent donc du signifiant « ivory », de la même manière que les objets partiels émanent de l'objet *a*. Ainsi, ce qui établit une correspondance structurelle entre l'objet *a* et le signifiant, c'est le phallus.

Ce dernier est un signifiant, une grand-route autour de laquelle s'organise l'Empire colonial belge :

La grand-route est ainsi un exemple particulièrement sensible de ce que je vous dis quand je parle de la fonction du signifiant en tant qu'il polarise, accroche, groupe en faisceau les significations. Il y a une véritable antinomie entre la fonction du signifiant et l'induction qu'elle exerce sur le groupement de significations. Le signifiant est polarisant. C'est le signifiant qui crée le champ des significations. (Lacan, 1981 : 328)

De même que « les villes se sont formées, cristallisées, installées au nœud des routes » (Lacan, 1981 : 328), de même c'est l'ivoire qui sous-tend l'établissement des comptoirs et des avant-postes belges, en particulier celui dont il est question dans le titre du récit de Conrad. Effectivement, si l'on se fie au dire de Carlier, cet avant-poste ne semble servir qu'à entasser l'ivoire : « “We [Kayerts and Carlier] shall let life run easily here ! Just sit still and gather in the ivory those savages will bring” » (41).

Si Kayerts et Carlier souhaitent amasser une grande quantité d'ivoire, c'est parce qu'ils recherchent avant tout leurs intérêts personnels : ils perçoivent des commissions (« there were commissions to get », 39). Mais ce désir d'ivoire, que les deux protagonistes partagent, fait bientôt place à la cupidité. Il suffit de lire le passage suivant pour s'en convaincre :

Then he [Makola] said abruptly: “We have got very little ivory; bad six months' trading. Do you like get a little more ivory?”

“Yes,” said Kayerts, eagerly. He thought of percentages which were low.

“an atROcious phantom [...] carved out of old ivORY” à l'expression “weirdly vORacious” », (Paccaud-Huguet, 2002 : 181).

¹⁴³ C'est à l'intérieur de « the stORehouse » (43) que l'on stocke l'ivoire. L'horreur fait également écho à l'ivoire « He [Kayerts] had plumbed in one short afternoon the depths of hORrOR and despair, and now found repose in the conviction that life had no more secrets for him, neither had death ! » (59).

“Those men who came yesterday are traders from Loanda who have got more ivory than they can carry home. Shall I buy? I know their camp.”

“Certainly,” said Kayerts. “What are those traders?”

“Bad fellows,” said Makola, indifferently. “They fight with people, and catch women and children. They are bad men, and got guns. There is a great disturbance in the country? Do you want ivory?”

“Yes,” said Kayerts. Makola said nothing for a while. Then: “Those workmen of ours are no good at all,” he muttered, looking round. “Station in very bad order, sir. Director will growl. Better get a fine lot of ivory, then he say nothing.”

“I can’t help it; the men won’t work,” said Kayerts. “When will you get that ivory?”

“Very soon,” said Makola. “Perhaps to-night. You leave it to me, and keep indoors, sir. I think you had better give some palm wine to our men to make a dance this evening. Enjoy themselves. Work better tomorrow. There’s plenty palm wine — gone a little sour” (49).

Ce qui frappe à la lecture de ce dialogue, c’est la subtilité du discours de Makola. Certes, Makola parle un anglais incorrect¹⁴⁴ (le « pidgin-English », c’est-à-dire l’équivalent anglais du « petit-nègre »¹⁴⁵), ce qui le dénigre, au sens étymologique du terme¹⁴⁶, et, partant, l’exclut de la communauté des colons à laquelle Kayerts et Carlier appartiennent. Mais, ces derniers sont surpassés par Makola dans l’art de la rhétorique. En effet, dans les deux premières répliques, il y a un contraste saisissant entre l’atténuation qui caractérise le discours de Makola (il utilise une figure de rhétorique, à savoir l’euphémisme, lorsqu’il dit : « a little more ivory »¹⁴⁷) et le manque de retenue qui se décèle dans la réponse de Kayerts (« “Yes,” said Kayerts, eagerly »).

Cette cupidité s’explique par le fait que ce n’est pas la loi du père, mais celle de la mère, qui sous-tend le désir d’ivoire de Kayerts et Carlier : « La loi de la mère, c’est, bien entendu, le fait que la mère est un être parlant, et cela suffit à légitimer que je dise *la loi de la mère*. Néanmoins, cette loi est, si je puis dire, une loi incontrôlée. » (Lacan, 1998b

¹⁴⁴ Makola omet souvent les prépositions, les articles et, parfois, le verbe : « “Station in very bad order” » (49).

¹⁴⁵ Il appert que ces deux expressions n’ont pas la même coloration puisque le « pidgin-English » faisait initialement référence à l’anglais incorrect que parlaient les Chinois.

¹⁴⁶ Le verbe *dénigrer* « est emprunté au latin *denigrare*, employé en latin impérial au sens propre de “noircir, teindre en noir” », (Rey, 1998, I : 1035).

¹⁴⁷ Il est évident qu’il ne s’agit pas d’un peu plus d’ivoire (« a little more ivory »), puisque l’on apprend par la suite : « On the ground before the door of the fetish lay six splendid tusks », (51). Puis : « When the balance was swung true, he [Makola] tried to lift a tusk into the scale. It was too heavy ».

: 188, les italiques sont de l'éditeur). Ce désir immodéré d'ivoire met donc en évidence le fait que, même s'il s'agit, dans un premier temps, d'avoir ou de ne pas avoir l'ivoire/le phallus, cette alternative ne ressortit pas véritablement à la troisième étape du stade phallique qui permet, selon Lacan, la sortie du complexe d'Œdipe :

C'est pour autant qu'il [le père] intervient au troisième temps [du stade phallique] comme celui qui a le phallus, et non pas qui l'est, que peut se produire la bascule qui réinstalle l'instance du phallus comme objet désiré de la mère, et non plus seulement comme objet dont le père peut priver. (Lacan, 1998b : 193).

Le passage de l'être à l'avoir fait pendant au passage de l'imaginaire au symbolique. Or, ce dernier relevant de ce « qui distingue »¹⁴⁸, il est manifeste que la perception que Kayerts et Carlier ont du monde qui les entoure, en est dépourvue : « the brilliant sunshine disclosed nothing intelligible. Things appeared and disappeared before their eyes in an unconnected and aimless kind of way » (43). Au début du récit, le désir d'ivoire des deux protagonistes se situe donc entre la première (« être ou ne pas être, to be or not to be le phallus » Lacan, 1998b : 186) et la troisième étape (l'avoir ou ne pas l'avoir).

Le désir colonial se situe également à cette place. Il en est de même de celui de Makola. En effet, lorsqu'il suggère à Kayerts de donner du vin de palme aux hommes de la Compagnie car ce vin est devenu aigre¹⁴⁹, il adopte une attitude identique à celle des marchands d'armes qui, dans « Karain: A Memory », dissimule leur véritable dessein, à savoir le profit, sous une apparente bienveillance : « All we [le narrateur extradiégétique, Hollis et Jackson] could do for him [Karain] was to see to it that the powder was good for the money and the rifles serviceable, if old » (73). De même que les trafiquants vendent des fusils à Karain parce qu'ils sont obsolètes (et, partant, à faible valeur marchande en Occident), de même Makola veut donner du vin de palme aux gens de la Compagnie parce qu'il est devenu aigre.

L'apprenti colon dépasse même le maître colonial car la volonté de Makola est soutenue par l'intention d'enivrer les hommes de la Compagnie afin que les trafiquants de Loanda puissent s'emparer d'eux et en faire leurs esclaves. Le fait que Makola ait

¹⁴⁸ Jean-Claude Milner, *Les noms indistincts*, (Paris, Seuil, 1983), p. 9. Les références à cet ouvrage seront désormais indiquées sous la forme suivante : (J.-C. Milner, 1983 : 9).

¹⁴⁹ «I [Makola] think you had better give some palm wine to our men to make a dance this evening. Enjoy themselves. Work better tomorrow. There's plenty palm wine — gone a little sour» (49).

élaboré une telle manœuvre dans le but d'obtenir de l'ivoire (« six splendid tusks ») met en relief l'insatiabilité qui caractérise le désir colonial.

À l'instar de ce dernier, le désir de Makola se situe, dès le début, et demeure, jusqu'à la fin du récit, à la deuxième étape du stade phallique.

Mais les personnages auxquels Conrad prête une attention particulière sont ceux dont le désir fait l'objet d'une régression. Si, dans les récits et romans conradiens, les désirs des protagonistes (que l'on pense, par exemple, à Kayerts, Karain ou Kurtz, dont les trois noms commencent par la même lettre que le véritable nom de Conrad : Korzeniowski) sont enclins à l'involution, c'est sans doute parce que, dans l'univers de ces derniers, l'imaginaire prévaut sur le symbolique, la mère triomphe sur le père : « the function of the Name-of-the-Father which is to enforce symbolic law has been superseded by the Mother's will »¹⁵⁰ écrit Josiane Paccaud-Huguet, à propos du récit qui ouvre le recueil *Tales of Unrest*, à savoir « Karain: A Memory ».

Toutefois, alors que, dans *Heart of Darkness*, l'objet d'ivoire est l'objet qui matérialise le mieux cette régression (Kurtz se réduit à peu de chose près à une défense, « tusk »), il ne joue pas un rôle aussi central dans « An Outpost of Progress ».

Dans un article portant sur *Heart of Darkness*, Josiane Paccaud-Huguet met au jour l'aspect mortifère qui sous-tend l'objet d'ivoire :

Les résonances étranges peuvent aussi se propager sur le support d'un mot anodin : par exemple lorsque la chaîne signifiante substitue le métonyme bone¹⁵¹ aux dominos d'ivoire entre les mains du Comptable, jetant un sombre éclat sur l'histoire à venir – “The Accountant had brought already a box of dominoes, and was toying architecturally with the bones.” (46). Le signifiant bone traverse l'inconscient du texte, amorce une nouvelle chaîne interprétative le long de laquelle souffle la vérité touchant à l'origine sinistre des objets d'ivoire. (Paccaud-Huguet, 2002 : 178, les italiques sont de l'auteur)

Il est patent que c'est le désir de la mère et « son caractère radicalement destructif »¹⁵² qui est fondamental à la compréhension de ce lien entre l'ivoire et la mort. Pour mieux

¹⁵⁰ Josiane Paccaud-Huguet, « Gaze, voice and the will to style in “Karain” », *L'Époque conradienne*, (Limoges, Presses Universitaires de Limoges, 2003), p. 16. Les références à cet article seront désormais indiquées sous la forme suivante : (Paccaud-Huguet, 2003 : 16).

¹⁵¹ Dans « An Outpost of Progress », l'ivoire est également désigné par ce métonyme : « Carlier [...] would say — “Fine animals. Brought any bone ? Yes ? It's not any too soon” », (43).

¹⁵² Jacques Lacan, *Séminaire VII, L'éthique de la psychanalyse*, (Paris, Seuil, 1986), p. 329. Les références au *Séminaire VII* seront désormais indiquées sous la forme suivante : (Lacan, 1986 : 329).

l'appréhender, il faut tenir compte de la dimension tragique de « An Outpost of Progress ».

Josiane Paccaud-Huguet met en relief cette dimension lorsqu'elle souligne que la fin du récit conradien fait écho à l'acte V de la pièce qui domine le théâtre anglais : *La Tragique histoire d'Hamlet*¹⁵³. Il est également important d'établir un rapport avec une autre tragédie : l'*Antigone* de Sophocle. En effet, Antigone et Kayerts ont un point commun : ils sont tous les deux animés par un même désir, à savoir « le désir de la mère » (Lacan, 1986 : 329). C'est ce désir qui, d'une part, écarte Kayerts de la troisième étape du stade phallique (avoir ou ne pas avoir le phallus) et, d'autre part, le rapproche de la première (l'être ou ne pas l'être). Cette volonté d'être le phallus, c'est-à-dire d'être la défense d'ivoire (« tusk »), s'inscrit dans les noms des personnages. Elle est sans doute plus évidente dans *Heart of Darkness* (la proximité entre « Kurtz » et « tusk » est patente), mais il est à noter que « Kayerts » annonce « Kurtz ».

Le rôle que joue l'ivoire dans « An Outpost of Progress » ne se limite pas à celui d'objet phallique, il est aussi, à l'image du sein, un objet partiel dans le champ de la pulsion orale.

Dans l'unique leçon du séminaire des *Noms-du-Père*, Lacan revient sur la problématique orale : « ce n'est qu'en apparence que ce sein appartient à la mère. Il est fondamentalement de son appartenance à lui [le petit] » (Lacan, 2005a : 78-79). On peut donc en inférer qu'il existe une relation entre l'objet oral et le désir de la mère : « l'objet qui se détache du sujet s'introduit à ce moment-là dans la demande à l'Autre, dans l'appel vers la mère, et dessine cet au-delà où, sous un voile, est le désir de la mère » (Lacan, 2005a : 78).

Kayerts et Antigone veulent rejoindre le lieu de l'Autre maternel et ce n'est peut-être pas pour rien que, d'une part, comme le rappelle Lacan, « Antigone a été emmurée » (Lacan, 1986 : 312), et que, d'autre part, le narrateur compare Kayerts à un emmuré vivant : « He stood up, saw the body, and threw his arms above his head with a cry like that of a man who, waking from trance, finds himself immured for ever in a tomb "Help!... My God!" » (60).

¹⁵³ « Le moment de dépossession est superbement mis en scène dans la confusion de la scène de meurtre, écho du bain de sang de l'acte V de *Hamlet* dont toute la signification, remarque Lacan, provient du fait que l'instrument de la mort ne peut venir que de la main de l'Autre », Josiane Paccaud-Huguet, « Du discours des maîtres à la langue de l'artiste : "An Outpost of Progress" », (Paccaud-Huguet, 1997 : 113).

Si l'emmurement joue un rôle essentiel dans le récit de Conrad ainsi que dans l'*Antigone* de Sophocle, c'est parce qu'il est sous-tendu par le désir de la mère dans le champ de la problématique orale. Le fantasme d'être emmuré (être dévoré) fait pendant au désir insatiable du nourrisson (dévorer) : la dialectique de la problématique orale s'établit. Le nourrisson dévore pour ne pas être dévoré, certes, mais le fantasme d'être dévoré justifie la dévoration : le nourrisson dévore parce que, dans son fantasme, il peut être dévoré. Ainsi, plus il dévore, plus la menace d'être dévoré est présente. Peut-être est-ce pour cette raison que cette menace finit par être vécue fantasmatiquement (par Kayerts dans « An Outpost of Progress ») ou réellement (par Antigone dans la pièce éponyme de Sophocle).

En outre, si Antigone et Kayerts se suicident tous deux par pendaison¹⁵⁴, ce n'est sans doute pas sans rapport avec le fait que les conséquences de la mort par strangulation se manifestent sur des parties du corps (le cou), des cavités (la bouche) et des organes (la langue) qui sont liés à l'incorporation et, partant, à la pulsion orale : « And, irreverently, he [Kayerts] was putting out a swollen tongue at his Managing Director » (61).

2. L'oralité sublimée

Selon Nietzsche, le désir de l'homme dionysiaque « va jusqu'à s'élancer au-delà du monde d'après la mort, au-delà des dieux eux-mêmes »¹⁵⁵. Au lieu de mettre un frein à leurs désirs, Kayerts et Carlier leur ont donné libre cours. De même que Dieu est premier, c'est-à-dire qu'il est, d'une part, « le plus ancien » (Rey, 1998, III : 2911) et, d'autre part, celui « qui vient avant les autres en rang » (Rey, 1998, III : 2911), Kayerts et Carlier s'imaginent être les premiers hommes, à la fois temporellement (en tant que fondateurs d'une ville) et hiérarchiquement (en tant qu'hommes civilisés) :

Carlier said one evening, waving his hand about, "In a hundred years, there will be perhaps a town here. Quays, and warehouses, and barracks, and — and — billiard-rooms. Civilization, my boy, and virtue — and all. And then, chaps will read that two good fellows, Kayerts and Carlier, were the first civilized men to live in this very spot !" (44)

¹⁵⁴ « Et au fond du tombeau nous [Le Messager et son fils] les [Antigone et Hémon] apercevons, elle pendue, le cou serré par une corde en tresses de fin lin », Sophocle, « Antigone », *Tragiques grecs : Eschyle, Sophocle*, (Paris, Gallimard, 1967), p. 615.

¹⁵⁵ Friedrich Nietzsche, *La naissance de la tragédie*, (Paris, Gallimard, 1986), p. 56.

Il n'est pas anodin que, d'un côté, Kayerts et Carlier oublient qu'ils doivent tout à un devancier, et que, de l'autre, ce dernier soit mort et enterré¹⁵⁶. Dans le séminaire des *Noms-du-Père*, Lacan met non seulement l'accent sur le fait que l'homme semble n'avoir en propre que la sépulture, mais il souligne également la relation entre cette dernière et le symbolique :

Ce qui caractérise l'espèce humaine, c'est justement d'environner le cadavre de quelque chose qui constitue une sépulture, de maintenir le fait que ceci a duré. Le tumulus ou n'importe quel autre signe de sépulture mérite très exactement le nom de symbole. C'est quelque chose d'humanisant. (Lacan, 2005a : 42)

Si la sépulture du fondateur du comptoir est présente au début¹⁵⁷ et à la fin¹⁵⁸ du récit, c'est probablement dans le but de rappeler silencieusement¹⁵⁹ que le symbolique caractérise l'homme. Ce dernier n'est qu'un symbole, « il n'est sujet que par un signifiant, et pour un autre signifiant » (Lacan, 1999 : 180).

Dans le récit de Conrad, c'est le personnage de Makola/Henry Price¹⁶⁰ (deux signifiants, un seul sujet) qui se charge de mettre en évidence la duperie du signifiant. C'est parce qu'il est double (« a civilized nigger », 50) qu'on le désigne par deux signifiants : celui de la civilisation (Henry Price) et celui de la négrité (Makola). Ainsi, la duplicité remet en question le lien qui unit le sujet au signifiant qui le représente, et, partant, révèle la duperie du signifiant. Cette dernière est également patente lorsque Makola falsifie le livre de comptes puisqu'il omet le fait que les hommes de la Compagnie ont été vendus comme esclaves pour obtenir les défenses d'ivoire : « “No regular trade,” said Makola. “They [les trafiquants de Loanda] brought the ivory and gave it to me [...] No trade, no

¹⁵⁶ «There was also another dwelling-place some distance away from the buildings. In it, under a tall cross much out of the perpendicular, slept the man who had seen the beginning of all this; who had planned and had watched the construction of this outpost of progress. He had been, at home, an unsuccessful painter who, weary of pursuing fame on an empty stomach, had gone out there through high protections. He had been the first chief of the station » (38-39).

¹⁵⁷ «There was also another dwelling-place some distance away from the buildings. In it, under a tall cross much out of the perpendicular, slept the man who had seen the beginning of all this » (38-39).

¹⁵⁸ « He [le directeur] stood and fumbled his pockets (for a knife) while he faced Kayerts, who was hanging by a leather strap from the cross. He had evidently climbed the grave, which was high and narrow, and after tying the end of the strap to the arm, had swung himself off » (61).

¹⁵⁹ « J'avais aussi relevé comme référence les caractères diversement phéniciens et autres que Sir Flinders Petrie a découverts en Haute-Égypte sur des poteries antérieures de quelques siècles à l'usage de ces caractères comme alphabet dans l'aire sémite. Ceci illustre pour nous ce fait que la poterie n'a jamais eu l'occasion de prendre la parole pour dire que c'est là sa marque de fabrique. C'est à ce niveau que se situe le nom », (Lacan, 2005a : 87).

¹⁶⁰ « The third man on the staff was a Sierra Leone nigger, who maintained that his name was Henry Price. However, for some reason or other, the natives down the river had given him the name of Makola » (38).

entry in books ; all correct” » (51). Or, il apparaît clairement que, comme le montre Lacan dans le *Séminaire X*, le fait de falsifier le livre de comptes met au jour la duperie du signifiant :

On ne s'aperçoit pas que tout ce sur quoi s'étend la conquête de notre discours revient toujours à montrer que c'est une immense duperie. Maîtriser le phénomène par la pensée, c'est toujours montrer comment on peut le faire d'une façon trompeuse, c'est pouvoir le reproduire, c'est-à-dire en faire un signifiant. Un signifiant de quoi ? Le sujet en le reproduisant a falsifié le livre de comptes. (Lacan, 2004 : 93-94)

Si le sujet n'est, pour Lacan, qu'un signifiant pour un autre signifiant, il n'est, pour Marx, que « le support des rapports de production constitutifs de l'objectivité économique »¹⁶¹. Or, étant donné que le livre de comptes constitue le fondement symbolique sur lequel s'établit la société capitaliste, il est censé être le garant de cette objectivité. Il est donc patent que, lorsque Makola le falsifie, il remet en question l'objectivité économique capitaliste et, partant, révèle la supercherie du signifiant.

Pour conclure, on peut prêter l'oreille à ce que dit Josiane Paccaud-Huguet :

« Si Conrad a rapporté quelque butin d'Afrique, c'est aussi un objet oral (comme les défenses d'ivoire) mais un objet sublimé sous les formes de pages écrites qui tiennent dans la poche d'un veston¹⁶² – du moins pour “An Outpost of Progress”. » (Paccaud-Huguet, 2002 : 174)

Si, à l'instar de Freud, on conçoit l'œuvre d'art, en l'occurrence « An Outpost of Progress », comme le fruit d'un processus de sublimation, on comprend aisément le rapport que Josiane Paccaud-Huguet établit entre le récit conradien et l'objet sublimé. Toutefois, il peut sembler difficile, à première vue, de saisir le lien entre l'objet sublimé et l'objet oral. En fait, c'est parce que l'oralité est sublimée dans « An Outpost of Progress » que l'on peut dire que ce récit est à la fois un objet oral et un objet sublimé.

L'oralité est sublimée pour autant que cette dernière ressortit au symbole dont parle Lacan dans le séminaire des *Noms-du-Père* : « le symbole de l'objet, c'est justement l'objet là. Quand il n'est plus là, c'est l'objet incarné dans sa durée, séparé de lui-même

¹⁶¹ Jacques Rancière, « Le concept de critique et la critique de l'économie politique des “Manuscrits de 1844” au “Capital” », *Lire le Capital* (1965), (Paris, Presses Universitaires de France, 1996), p. 154.

¹⁶² Josiane Paccaud-Huguet fait référence ici à un passage de la Note de l'auteur des *Tales of Unrest* : « “An Outpost of Progress” is the lightest part of the loot I carried off from Central Africa, the main portion being of course “Heart of Darkness.” Other men have found a lot of quite different things there and I have the comfortable conviction that what I took would not have been of much use to anybody else. And it must be said that it was but a very small amount of plunder. *All of it could go into one's breast pocket when folded neatly* » (602, les italiques sont de nous).

et qui, par là même, peut vous être en quelque sorte toujours présent » (Lacan, 2005a : 42). De même que l'absence instaure l'ordre symbolique, de même l'absence d'une véritable tradition orale fonde l'oralité sublimée des *Trois Contes* et des récits de *Tales of Unrest*. Même si ces deux recueils sont composés de récits littéraires, et non de contes oraux, ils ne sont pas sans liens avec ces derniers.

Chapitre II : L'oralité et la culture

Même si l'oralité des *Trois Contes* et des *Tales of Unrest* est sublimée parce qu'ils ressortissent moins à une culture orale qu'à une culture scripturale, il y a, dans les récits de ces deux recueils, de nombreux éléments qui ont trait à la tradition orale. À l'instar des « effets de réel » qui visent à signifier « la catégorie du réel »¹⁶³, ces éléments constituent des effets d'oralité, c'est-à-dire qu'ils ont pour fonction de rattacher ces récits à la culture orale.

I. Les effets d'oralité

A. Les effets d'oralité génériques

1. La résurgence de la culture orale au XIX^e siècle

La publication des *Contes* des frères Grimm a fait époque au début du XIX^e siècle. Pourtant, il est patent que Jakob et Wilhelm Grimm n'ont pas inventé ce genre littéraire. En effet, Giambattista Basile écrivait des contes plusieurs siècles auparavant. Toutefois, les contes de cet écrivain italien s'opposent à ceux des frères Grimm, comme le souligne Nicole Belmont lorsqu'elle écrit :

Suivant mon hypothèse, l'écriture des contes de fées tente de pallier l'impossibilité de restituer le contenu latent de la tradition orale par le moyen d'une surabondance langagière. L'exubérance du langage et de la narration est manifeste dans les intrigues complexes, le nombre important de personnages et d'objets, les descriptions intarissables, les accumulations

¹⁶³ Roland Barthes, « L'effet de réel » (1968), *Œuvres complètes*, (Paris, Seuil, 2002), III, p. 32. Les références à cet article seront désormais indiquées sous la forme suivante : (Barthes, 2002, III a : 32).

de richesses, les machineries féeriques, les effusions sentimentales. En un mot, les procédés de l'hyperbole et du baroque. Il s'agit de saturer le récit qui, transcrit de l'oralité, apparaît si pauvre et si simple. Tous les procédés pourraient être répertoriés, depuis le style échevelé de Basile, jusqu'à la réécriture, plus modeste apparemment, des frères Grimm, soucieux de ne pas publier des textes lacunaires à leurs yeux, enrichissant les versions les unes par les autres et introduisant des descriptions, des commentaires et un style faussement rustique¹⁶⁴.

De même que la luxuriance baroque du style de Basile cède la place à la simplicité du style des frères Grimm, de même l'artificialité est remplacée par une prétendue vérité de l'oral.

En fait, Jakob et Wilhelm Grimm accordaient une place importante à la collecte des contes populaires et des légendes germaniques. Les frères Grimm étaient des écrivains, certes, mais ils étaient également des folkloristes. Or, Nicole Belmont note décisivement que « ce n'est que dans le dernier quart du XIX^e siècle qu'en France, ces rencontres affectives aboutissent en collectes systématiques et en publications. » (Belmont, 2002 : 136)

2. Les Trois Contes et les Tales of Unrest

Le fait que les *Trois Contes* de Flaubert soient publiés en 1877 n'est donc pas insignifiant. D'ailleurs, s'il y a, dans ces récits, de nombreux effets d'oralité, c'est parce que Flaubert s'efforce de les rattacher à une tradition orale plutôt qu'à une tradition littéraire. À vrai dire, ce recueil flaubertien étant composite, il est nécessaire de ne pas juger trop généralement. En effet, la complexité d'« Hérodiade » n'est pas sans rappeler celle des contes littéraires. C'est la raison pour laquelle nous privilégierons, dans cette partie, l'étude des deux premiers récits des *Trois Contes* : « Un cœur simple » et surtout « La Légende de saint Julien l'Hospitalier ».

Dans son article sur Émile Zola, Marie Scarpa a judicieusement fait remarquer que, durant la seconde moitié du dix-neuvième siècle, la littérature en prose s'est trouvée au confluent de deux tendances apparemment contradictoires, avec, d'un côté, « le fait que

¹⁶⁴ Nicole Belmont, « La transcription orale du conte, la transcription et les contes littéraires », *Cahiers de Littérature orale* n° 52, (Paris, Langues O', 2002), p. 141, l'italique est de l'auteur. Les références à cet article seront désormais indiquées sous la forme suivante : (Belmont, 2002 : 141).

la seconde moitié du XIX^e siècle en France redécouvre la littérature orale »¹⁶⁵ et, de l'autre, la prédominance des idéologies réaliste et naturaliste dans le champ romanesque. Or, bien que ces tendances semblent s'opposer, cette dichotomie est remise en question par le fait que « ces mêmes romanciers réalistes ne cessent d'écrire des contes ». Et Marie Scarpa d'ajouter : « Que l'on pense, par exemple, aux *Trois Contes* de Flaubert, aux *Contes à Ninon* de Zola, aux *Contes de la Bécasse* de Maupassant... Certes, ces contes littéraires écrits sont différents de ceux de la tradition orale ». (Scarpa, 2004 : 107) Joseph Conrad s'inscrit donc dans cette lignée lorsqu'il publie en 1898 les *Tales of Unrest*.

Toutefois, il n'est pas satisfaisant de mettre sur le même plan les contes de Flaubert et ceux de Maupassant. En fait, ce qui sous-tend les remarques de Marie Scarpa, c'est la dichotomie dont parle Greimas lorsqu'il oppose, dans son étude sur Maupassant, le « conte populaire » et le « conte savant »¹⁶⁶. Néanmoins, cette opposition ne s'avère pas pertinente si l'on s'intéresse de près à « La Légende de saint Julien l'Hospitalier ».

Étant donné que, d'une part, ce récit a été écrit et publié, et que, d'autre part, il est l'œuvre d'un écrivain, il est évident qu'il s'oppose au conte populaire puisque ce dernier relève « de la tradition orale » et est « par définition anonyme » (Scarpa, 2004 : 107). Cependant, même si le fait même que l'on puisse lire le texte de « La Légende de saint Julien l'Hospitalier » nous rappelle qu'il ressortit à la culture scripturale, il y a également, dans ce récit, de nombreux éléments qui tendent à le rattacher à la tradition orale. Il est nécessaire, dans un premier temps, de ne porter notre attention que sur les éléments génériques puisque ce sont les genres littéraires qui nous intéressent dans cette sous-partie.

L'hybridité générique de « La Légende de saint Julien l'Hospitalier » est patente. En effet, il appert que, comme le suggère, d'une part, le titre du récit et, d'autre part, le titre du recueil auquel ce dernier appartient, ce récit flaubertien ressortit tout à la fois au conte et à la légende hagiographique. Or, ce que le conte et la légende ont en commun, c'est le fait qu'ils sont indissolublement liés à la tradition orale. De même que les contes

¹⁶⁵ Marie Scarpa, « Du roman au conte. L'exemple de Zola », *Cahiers de Littérature orale* n° 56, (Paris, Langues O', 2004), p. 108. Les références à cet article seront désormais indiquées sous la forme suivante : (Scarpa, 2004 : 108).

¹⁶⁶ Algirdas-Julien Greimas, *Maupassant. La sémiotique du texte : exercices pratiques*, (Paris, Seuil, 1976), p. 8.

étaient collectés par les écrivains et folkloristes, de même les légendes hagiographiques étaient collectées par les écrivains religieux. Ces genres littéraires sont fondés sur des sources orales et il est possible de les assimiler à la vie de saint et au Miracle dont parle Pierre-Marc de Biasi :

*Une vie de saint, un Miracle n'ont généralement, en tant que tels, aucune autre trace historique que les narrations qui en ont été faites et qu'ont enregistrées les diverses traditions. Qu'est-ce qu'un miracle, sinon le récit de ce miracle ? Ce sont des textes dépositaires d'une antérieure tradition orale*¹⁶⁷.

Ainsi, l'écriture de « La Légende de saint Julien l'Hospitalier » est sous-tendue par le lien entre les cultures orale et scripturale, entre l'oralité et la transcription, entre les sources et le texte de l'écrivain. On peut donc affirmer, à l'instar de ce que dit Jean-Marie Privas à propos du conte de Perrault, que ce récit flaubertien est un « tressage de la culture orale folklorique dans la culture écrite »¹⁶⁸.

Ce tressage constitue un attribut de « La Légende de saint Julien l'Hospitalier ». En effet, c'est le seul récit de notre corpus qui soit véritablement lié à la culture orale folklorique¹⁶⁹. D'ailleurs, si l'on considère, avec Henri Coulet, que le conte a deux caractéristiques, c'est-à-dire que, d'une part, il « suppose un narrateur qui intervient dans le récit ou dont le style a un caractère oral », et que, d'autre part, « ce qu'il raconte est merveilleux, fantastique, légendaire »¹⁷⁰, il est patent que « La Légende de saint Julien l'Hospitalier » s'avère même être l'unique conte qui figure dans notre corpus.

En fait, Jack Goody a souligné le caractère imprécis du mot *tale* (qu'il qualifie de « nineteenth-century blanket term »¹⁷¹). Pareillement, Marie Scarpa a mis en relief le fait que les « écrivains qui s'essayaient au genre du conte au XIX^e siècle [...] emploient d'eux-mêmes le terme "conte" (même s'ils le distinguent parfois difficilement de celui de la "nouvelle") » (Scarpa, 2004 : 107-108). Il est vrai que le vocable français *conte*, à

¹⁶⁷ Pierre-Marc de Biasi, « Le Palimpseste hagiographique : l'appropriation ludique des sources édifiantes dans la rédaction de "La Légende de saint Julien l'Hospitalier" », *Gustave Flaubert 2*, (Paris, Minard, 1986), p. 89.

¹⁶⁸ Jean-Marie Privas, « Si l'oralité m'était contée... », *Cahiers de Littérature orale* n° 56, (Paris, Langues O', 2004), p. 30. Les références à cet article seront désormais indiquées sous la forme suivante : (Privas, 2004 : 30).

¹⁶⁹ La légende hagiographique ne s'oppose pas à la légende folklorique. D'ailleurs, si l'Église s'est distanciée, à maintes reprises, des légendes hagiographiques, c'est parce ces dernières avaient trait au folklore religieux populaire.

¹⁷⁰ Henri Coulet, « Introduction », *Nouvelles du XVIII^e siècle*, (Paris, Gallimard, 2002), p. XIX.

¹⁷¹ Jack Goody, « The folktale and cultural history », *Cahiers de Littérature orale* n° 56, (Paris, Langues O', 2004), p. 56.

l'instar du mot *tale* en anglais, désigne des récits aussi divers que le conte de fées (*fairy tale*) et le conte folklorique (*folktale*).

Si « La Légende de saint Julien l'Hospitalier » a de nombreux points communs avec le conte de fées (l'oralité, la proximité entre le légendaire et le merveilleux), « The Idiots » s'apparente, à maints égards, à un conte folklorique. Cette ressemblance est probablement due au fait que l'approche « scientifique » de l'écrivain naturaliste¹⁷² possède des similitudes avec celle du folkloriste. En effet, de même que le travail du folkloriste implique le fait de se rendre sur les lieux où le folklore se perpétue, de même le travail de l'écrivain naturaliste nécessite une enquête sur le terrain. C'est notamment parce que Conrad s'est rendu en Bretagne lors de son voyage de nocces qu'il a pu étudier le milieu paysan breton dont les personnages de « The Idiots » sont issus.

En fait, le conte, qui intéresse les folkloristes de la fin du dix-neuvième siècle, est une « collecte de terrain », c'est-à-dire un conte de tradition orale, par opposition au conte littéraire qui constitue une « réécriture lettrée » (Privat, 2004 : 41). L'idée de collecte est d'autant plus intéressante que le narrateur extradiégétique de « The Idiots » nous présente l'histoire qu'il nous raconte comme le fruit d'une collecte :

In time the story of their parents shaped itself before me out of the listless answers to my questions, out of the different words heard in wayside inns or on the very road those idiots haunted. Some of it was told by an emaciated and skeptical old fellow with a tremendous whip, while we trudged together over the sands by the side of a two-wheeled cart loaded with dripping seaweed. Then at other times other people confirmed and completed the story: till it stood at last before me, a tale formidable and simple, as they always are, those disclosures of obscure trials endured by ignorant hearts. (3)

Dans ce passage, le narrateur met en évidence le passage de l'oralité (« some of it was told ») à l'écriture. Or, ce qui est frappant, c'est le fait que le narrateur souligne implicitement le caractère incomplet des récits oraux puisque, pour que ces derniers soient élevés à la dignité du texte écrit, il faut au préalable que le narrateur recoupe les informations (« then at other times other people confirmed and completed the story ») jusqu'à ce que l'ouverture de l'oralité cède la place à la clôture de l'écrit. La

¹⁷² « In "The Idiots" the main textual indebtedness is [...] to Zola's *La Terre* (1886) and *La Joie de Vivre* (1884) », (Hervouet, 1990 : 34).

compulsion dont parle Nicole Belmont à propos des « collecteurs du XIX^e siècle »¹⁷³ (Belmont, 2002 : 138) n'est donc pas l'apanage de ces derniers :

J'opposerais plutôt le caractère définitif et clos sur lui-même du texte écrit au caractère ouvert, expansif et imparfait du texte oral. Caractère déconcertant pour qui a toujours pratiqué la plénitude et la saturation du texte écrit. D'où la compulsion des collecteurs à fabriquer des versions de contes plus satisfaisantes en fusionnant plusieurs récits pour n'en faire qu'un, suffisamment riche, celui-ci, pour prendre place dans un recueil digne de ce nom, possédant la complétude et la dignité de l'écriture et de l'imprimé. (Belmont, 2002 : 133-134)

En effet, selon Nicole Belmont, ce qui sous-tend les travaux des « collecteurs du XIX^e siècle », c'est, d'une part, la dichotomie entre l'oral et l'écrit et, d'autre part, la tendance à *écrire* les récits qu'ils collectent, c'est-à-dire à embaumer la parole, « telle une momie, pour la faire éternelle »¹⁷⁴. Or, c'est précisément cette « toilette du mort »¹⁷⁵ que le narrateur extradiégétique de « The Idiots » nous annonce avoir effectuée, avant de nous raconter l'histoire des idiots éponymes du récit.

La parole est morte, certes, mais le narrateur également puisque, comme le souligne Yves Hervouet, il devient omniscient¹⁷⁶. Ainsi, la subjectivité du début du récit est remplacée par l'« objectivité castratrice du romancier réaliste »¹⁷⁷. Ce passage de la subjectivité à l'objectivité équivaut au passage du conte à la nouvelle :

Il est permis, sans cesser de voir dans cette confusion et dans les travestissements de textes la caractéristique du récit court, de distinguer des narrations subjectives (les contes) et des narrations objectives (l'histoire et la nouvelle) ; dans les premières, le narrateur fait entendre sa voix, interpelle directement ou indirectement le lecteur ; dans les secondes, le narrateur prend garde que l'émotion, même la plus bouleversante, ne déborde de l'action et des relations entre les personnages et n'influence son énoncé¹⁷⁸.

¹⁷³ Jean-François Bladé fait partie de ces collecteurs : « Jean-François Bladé, dans le dernier quart du XIX^e siècle en Gascogne, essaie de retrouver la clôture du texte écrit dans la tradition orale, en éliminant tout d'abord de sa collecte les narrateurs "peu soucieux du style, et préoccupés surtout des idées et des faits [...] toujours longs, diffus, et tout à fait incapable de recommencer dans les mêmes termes". Il recherche les conteurs, certes rares, attachés à des "narrations plus brèves et plus sobres" », (Belmont, 2002 : 138).

¹⁷⁴ Roland Barthes, « De la parole à l'écriture » (1974), *Œuvres complètes*, (Paris, Seuil, 2002), IV, p. 537.

¹⁷⁵ *Ibidem*.

¹⁷⁶ « Conrad begins with a narrator who describes his encounter with the idiots and explains how he managed to piece together their story. He then becomes an omniscient narrator », (Hervouet, 1990 : 32).

¹⁷⁷ Roland Barthes, « La mort de l'auteur » (1968), *Œuvres complètes*, (Paris, Seuil, 2002), III, p. 41.

¹⁷⁸ Henri Coulet, « Introduction », *Nouvelles du XVIII^e siècle*, (Paris, Gallimard, 2002), p. XXV. Les italiques sont de l'auteur.

Cette subjectivité découle donc de la présence du narrateur-conteur et, partant, de l'oralité¹⁷⁹ du récit. Or, il est manifeste que « La Légende de saint Julien l'Hospitalier » est, dans notre corpus, le récit qui se rapproche le plus d'une performance orale, ou plutôt de ce que Guy Latry appelle « un “oral écrit”, représentation écrite de la parole conçue de manière à permettre, par l'oralisation, la lecture à haute voix du texte, la restitution quasi intégrale de la performance orale »¹⁸⁰.

Le premier des *Trois Contes* (si l'on tient compte de l'ordre d'écriture) est le seul récit que l'on pourrait rattacher, *mutatis mutandis*, à la tradition du conte oral. En effet, si l'on considère que ce genre se caractérise, d'une part, par la présence d'une subjectivité, c'est-à-dire par des interventions du conteur dans le récit et, d'autre part, par la « contrainte de la mémoire » (Belmont, 2002 : 140), il apparaît clairement que « La Légende de saint Julien l'Hospitalier » est l'unique récit de notre corpus qui réponde à ces deux critères.

Bien qu'il soit aisé de mettre en évidence la présence d'une subjectivité dans ce récit¹⁸¹, il peut sembler plus difficile de saisir le lien avec la mémoire. Pour mieux l'appréhender, on peut prêter l'oreille à ce que dit Nicole Belmont :

Les contes merveilleux, souvent très longs, ne pouvaient être mémorisés mot à mot. Était mis en mémoire le schéma narratif, coïncidant avec les déplacements, le parcours, du héros ou de l'héroïne, et jalonné par les images vigoureuses propres à chaque conte-type. Les “embellissements” relevaient de l'invention, de l'improvisation lors de la performance, ainsi que du style personnel du conteur ou de la conteuse. En revanche, le conte de fées littéraire échappe à cette exigence de la mémorisation, puisqu'il s'inscrit dans l'écriture et la lecture. Toutes les digressions autour du fil de l'histoire y sont possibles, licites et même recommandées. (Belmont, 2002 : 140)

Si le récit flaubertien ressortit au conte, d'un côté, de par son contenu légendaire¹⁸² et, de l'autre, du fait que les interventions du narrateur impliquent la présence d'une

¹⁷⁹ Cette oralité est, il faut bien en convenir, reconstituée d'une manière entièrement artificielle.

¹⁸⁰ Guy Latry, « Représenter dans l'écriture », *Cahiers de Littérature orale* n° 52, (Paris, Langues O', 2002), p. 128.

¹⁸¹ Il suffit de lire les extraits suivants pour se rendre compte de cette présence : « C'est lui, et pas un autre, qui assomma la guivre de Milan et le dragon d'Oberbirbach » (105) ; « Julien fut ébloui d'amour, d'autant plus qu'il avait mené jusqu'alors un vie très chaste » (107) ; « Et voilà l'histoire de saint Julien l'Hospitalier, telle à peu près qu'on la trouve, sur un vitrail d'église, dans mon pays » (133-134).

¹⁸² Selon Henri Coulet, « ce qu'il [le conte] raconte est merveilleux, fantastique, légendaire », Henri Coulet, « Introduction », *Nouvelles du XVIII^e siècle*, (Paris, Gallimard, 2002), p. XIX.

subjectivité, il se rattache également au conte oral parce que l'histoire qu'il raconte est centrée sur le parcours d'un héros, à savoir Julien.

Ainsi, l'impression d'oralité dans « La Légende de saint Julien l'Hospitalier » découle du fait que ce récit flaubertien a de nombreuses similitudes avec un genre, le conte merveilleux de tradition orale. Ces similitudes constituent des effets d'oralité génériques. Or, ces effets sont moins nombreux dans les autres récits et c'est pour cette raison que « La Légende de saint Julien l'Hospitalier » est un récit spécifique. En effet, les oppositions entre le conte de tradition orale et le conte littéraire, entre la culture orale et la culture scripturale, ne sont pas aussi congrues que dans les autres récits de notre corpus.

Ces derniers se rapprochent plus d'un genre malaisé à définir : la nouvelle. Certes, Viktor Chklovski nous avertit, dans le préambule de son article qui s'intitule « La construction de la nouvelle et du roman », qu'il n'a « pas encore trouvé de définition pour la nouvelle »¹⁸³, néanmoins il est possible de dégager certains traits distinctifs lorsque l'on met ce genre en parallèle avec le conte. D'une part, comme l'a souligné Henri Coulet, l'objectivité narrative de la nouvelle s'oppose à la subjectivité du conte¹⁸⁴. En fait, cette subjectivité va de pair avec une simplicité narrative dans le conte de tradition orale puisqu'il est patent que, le schéma narratif devant être mis en mémoire, ce dernier ne peut pas être d'une extrême complexité. Or, à l'exception de « La Légende de saint Julien l'Hospitalier », les récits de notre corpus sont, en matière de narration, soit objectifs du fait de leur « fond d'omniscience » (Debray-Genette, 1983 : 136), soit complexes de par précisément leur « focalisation complexe et variable » (Debray-Genette, 1983 : 137), soit les deux à la fois.

Même si le fait qu'il y ait deux narrateurs dans « Karain: A Memory » empêche de rattacher ce récit au conte de tradition orale dans lequel, d'une manière générale, le conteur est l'unique narrateur, on pourrait penser que ce récit conradien ressortit plus au conte littéraire qu'à la nouvelle. Il est vrai que les nombreuses interventions du narrateur extradiegetique mettent en évidence la présence d'une subjectivité. Toutefois, il appert

¹⁸³ Viktor Chklovski, « La construction de la nouvelle et du roman », *Théorie de la littérature. Textes des formalistes russes* (1966), (Paris, Seuil, « Points », 2001), p. 172.

¹⁸⁴ « Il est permis [...] de distinguer des narrations subjectives (les *contes*) et des narrations objectives (l'*histoire* et la *nouvelle*) », Henri Coulet, « Introduction », *Nouvelles du XVIII^e siècle*, (Paris, Gallimard, 2002), p. XXV.

que, si l'on considère avec Henri Coulet qu'il y a, dans la nouvelle, « l'intention d'amuser et celle d'étonner »¹⁸⁵, « Karain: A Memory » s'avère être, non pas un conte littéraire, mais bien une nouvelle. En effet, l'histoire de ce récit conradien peut se résumer à « an amusing if cheap trick played on a superstitious native »¹⁸⁶, du moins si l'on ne tient compte que du point de vue du narrateur extradiégétique.

On peut dire, pour conclure sur les effets d'oralité génériques, que les titres de ces deux recueils, à savoir *Trois Contes* et *Tales of Unrest*, soulignent que l'oralité joue un rôle essentiel dans l'ensemble de ces récits. Toutefois, il est patent que c'est dans « La Légende de saint Julien l'Hospitalier » que les effets d'oralité génériques prédominent.

B. Les effets d'oralité structuraux

Dans ses données pour la mise en tableaux des contes, Vladimir Propp donne « la liste de tous les éléments du conte merveilleux »¹⁸⁷. Voici une version abrégée du début du tableau I :

Situation initiale

1. Définition spatio-temporelle [...].
2. Composition de la famille [...].
3. Stérilité.
- 4-5. Prière pour la naissance d'un fils[...].
6. Ce qui provoque la grossesse [...].
7. Forme de la naissance merveilleuse [...].
8. Prophéties, prédictions (Propp, 1970 : 146-147)

L'on retrouve de nombreux éléments de cette liste dans « La Légende de saint Julien l'Hospitalier ». En effet, ce récit débute par une description du château (77-79), puis un portrait des parents de Julien nous est donné (80-81). Il est ensuite question, d'une manière implicite, de stérilité et de prières pour y remédier (« à force de prier Dieu, il lui vint un fils », 81). Enfin, la naissance de Julien est suivie de deux prophéties

¹⁸⁵ Henri Coulet, « Introduction », *Nouvelles du XVIII^e siècle*, (Paris, Gallimard, 2002), p. XII.

¹⁸⁶ Daphna Erdinast-Vulcan, *The Strange Short Fiction of Joseph Conrad*, (Oxford, Oxford University Press, 1999), p. 70. Les références à cet ouvrage seront désormais indiquées sous la forme suivante : (Erdinast-Vulcan, 1999 : 70).

¹⁸⁷ Vladimir Propp, *Morphologie du conte* (1965), (Paris, Seuil, « Points », 1970), p. 146. Les références à cet ouvrage seront désormais indiquées sous la forme suivante : (Propp, 1970 : 146).

(« “Réjouis-toi, ô mère ! ton fils sera un saint !” », 82 ; « “Ah ! ah ! ton fils !... beaucoup de sang !... beaucoup de gloire !... toujours heureux ! la famille d’un empereur” », 83).

Le fait que le début du récit de Flaubert constitue un développement des éléments mis en évidence par Propp n’est pas insignifiant. En effet, le corpus du formaliste russe est composé de contes merveilleux qui, même s’ils ont été recueillis et écrits par Afanassiev au dix-neuvième siècle, sont issus de la tradition orale. Ainsi, la correspondance entre la liste de Propp et le début du récit flaubertien décèle ce que l’on pourrait appeler un effet d’oralité structural.

Étant donné que Vladimir Propp est associé au formalisme, on pourrait s’étonner de l’emploi de l’adjectif *structural*. Toutefois, comme l’a souligné Evguéni Mélétski, Propp ne s’est pas contenté, dans son analyse des contes russes, de perfectionner les méthodes atomistes.

En fait, la *Morphologie du conte* n’est pas qu’un moyen (le formalisme) en vue d’une fin (le structuralisme). Autrement dit, l’ouvrage de Propp ne saurait être complètement assimilé à « la bonne étude morphologique »¹⁸⁸, c’est-à-dire celle qui constitue « la base de toute investigation scientifique » (Lévi-Strauss, 1996 : 142).

Si Claude Lévi-Strauss ne voit en Propp qu’un formaliste, c’est parce qu’il ne sait pas que, dans le manuscrit que Propp a remis à la rédaction des “Problèmes de la poétique”¹⁸⁹, l’on trouvait « initialement un chapitre supplémentaire dans lequel l’auteur s’efforçait de donner cette explication historique »¹⁹⁰ (Mélétski, 1970 : 202).

L’analyse morphologique n’était donc pas qu’un moyen, elle avait un but : « en étudiant la spécificité du conte merveilleux, Propp partait du principe suivant lequel l’étude diachronique (historico-génétique) devait être précédée d’une description synchronique rigoureuse » (Mélétski, 1970 : 203). Or, il est frappant de constater que c’est précisément sur ces deux aspects que Lévi-Strauss met l’accent lorsqu’il compare la structure du mythe à celle d’une partition d’orchestre : « une partition d’orchestre n’a de sens que lue diachroniquement selon un axe (page après page, de gauche à droite), mais

¹⁸⁸ Claude Lévi-Strauss, « La structure et la forme », *Anthropologie structurale deux* (1973), (Paris, Pocket, 1996), p. 142. Les références à cet ouvrage seront désormais indiquées sous la forme suivante : (Lévi-Strauss, 1996 : 142).

¹⁸⁹ Voir à ce sujet : Evguéni Mélétski, « L’étude structurale et typologique du conte », *Morphologie du conte*, (Paris, Seuil, « Points », 1970), p. 202. Les références à cet article seront désormais indiquées sous la forme suivante : (Mélétski, 1970 : 202).

¹⁹⁰ Cette explication historique « fut développé ultérieurement dans une vaste recherche fondamentale, les *Racines historiques du conte merveilleux* (publié en 1946) » (Mélétski, 1970 : 202).

en même temps, synchroniquement selon l'autre axe, de haut en bas »¹⁹¹. S'il est donc patent que la méthode de Propp annonce celle de Lévi-Strauss, il y a toutefois une différence majeure entre les travaux de ces deux chercheurs : le corpus.

Pour Claude Lévi-Strauss, « le conte consiste en une transposition affaiblie de thèmes dont la réalisation amplifiée est le propre du mythe » (Lévi-Strauss, 1996 : 154). Ainsi, c'est parce que le conte est une forme affaiblie du mythe qu'il se prête mal à l'analyse structurale : « si le conte travaille avec des oppositions minimisées, celles-ci seront d'autant plus difficiles à identifier ; et la difficulté s'accroît du fait que, déjà très petites, elles marquent un flottement qui permet le passage à la création littéraire » (Lévi-Strauss, 1996 : 154). On peut donc en inférer que, si la portée d'une analyse structurale des contes folkloriques n'est pas grande, elle est encore plus réduite dans le cas où le corpus est, à l'instar du nôtre, constitué de contes littéraires et de nouvelles.

Il ne s'agit donc pas, dans cette partie, de nous livrer à une étude tout à la fois synchronique et diachronique des récits flaubertiens et conradiens, mais plutôt de mettre en évidence les points communs entre, d'une part, les récits que sont les mythes et les contes folkloriques et, d'autre part, les *Trois Contes* et les récits de *Tales of Unrest*.

Ce qui rapproche l'ensemble de ces récits, c'est l'oralité. Cette dernière est loin d'être uniforme.

D'un côté, comme l'a noté Lévi-Strauss, « des prescriptions et prohibitions s'attachent parfois à l'un et pas à l'autre (récitation des mythes à certaines heures, ou pendant une saison seulement, les contes pouvant, en raison de leur nature "profane" être narrés n'importe quand) » (Lévi-Strauss, 1996 : 153).

D'un autre côté, l'oralité proprement dite, certes, n'existe plus, dans la mesure où la culture orale (celle des mythes et des contes folkloriques) a cédé la place à la culture scripturale (celle des *Trois Contes* et des *Tales of Unrest*). Il est néanmoins possible de la déceler dans les effets d'oralité, c'est-à-dire dans ces moments où le conte littéraire fait comme s'il ressortissait à une culture orale.

Ainsi, étant donné que, d'une part, Propp et Lévi-Strauss ont adopté une approche structurale, et que, d'autre part, les corpus de ces deux chercheurs sont constitués de

¹⁹¹ Claude Lévi-Strauss, « La structure des mythes », *Anthropologie structurale* (1958), (Paris, Pocket, 1974), I, p. 243. Les références à cet ouvrage seront désormais indiquées sous la forme suivante : (Lévi-Strauss, 1974 : 243).

récits oraux, il est patent que le fait que certaines remarques de Propp et Lévi-Strauss puissent s'appliquer à la structure des récits de notre corpus met en relief les effets d'oralité structuraux qui figurent dans les *Trois Contes* et les *Tales of Unrest*.

1. Du mythe au conte

Bien que Conrad ait mis en évidence, dans la Note de l'auteur, le fait que deux des cinq récits qui composent le recueil, à savoir « The Lagoon » et « Karain: A Memory », ont quasiment le même motif (« the *motif* of the story [“Karain: A Memory”] is almost identical with the *motif* of “The Lagoon” », 602), peu de critiques se sont efforcés de dégager les semblances et dissemblances entre les récits en question. Toutefois, les dimensions mythiques, qui sont sous-jacentes à ces récits, ont souvent été soulignées. Ainsi, Robert Wilson écrit, à propos de « Karain: A Memory » :

Conrad's later works deemphasize the criticism of Christianity and concentrate on what the nineteenth century considered to be the influence of Greek religion on Western culture. "Karain" depicts the interaction between Greek gods and mankind: the gods being the white officers of the ship; men having as their representative Karain, who gains from his association with the gods a mentality that is strength against a universal terror. Karain's simple vision, composed of the values of the earth of prehistory, was destroyed when a Dutch trader came to his territory and left with the sister of his friend, Pata Matara. Karain and Pata Matara set out to restore the original vision by killing the Dutchman and the woman. The Dutchman is another of the immortal gods. Large in size, with a red face and flame-like hair, and one who speaks with a "deep voice," he is Pluto, the God of the Underworld, and the woman he carries off with him is Persephone (Spring)¹⁹².

Les analyses de Robert Wilson soulèvent de nombreuses objections. D'une part, il est patent que ses interprétations gagneraient à être étayées. D'autre part, même s'il est vrai que, « d'un bout à l'autre de la terre, les mythes se ressemblent tellement » (Lévi-Strauss, 1974 : 237), on peut néanmoins se demander comment un récit fait par un Malais peut faire l'objet d'une explication aussi limpide à l'aide de la mythologie grecque.

De surcroît, cette interprétation de Robert Wilson est d'autant plus contestable que le récit fait par Karain est issue, non pas de la mythologie grecque, mais d'une ballade

¹⁹² Robert Wilson, *Conrad's Mythology*, (Troy, Whitston, 1987), p. 64.

écrite dans la langue maternelle de Conrad, à savoir le polonais, et qui s'intitule *Czaty*¹⁹³ (*L'embuscade*, ballade ukrainienne d'Adam Mickiewicz). Par ailleurs, le lien entre la ballade et la culture orale¹⁹⁴ n'est sans doute pas pour rien dans la présence d'effets d'oralité structuraux dans le récit second qui est pris en charge par Karain.

En outre, Robert Wilson ne semble pas avoir tenu compte de la remarque de Conrad sur la ressemblance entre les motifs de ces deux récits puisque, d'un côté, il traite la dimension mythique de « Karain: A Memory » dans une partie sur la mythologie grecque (« The "Classical" Conrad ») et, de l'autre, il estime, dans une partie qui s'intitule « Conrad the Anthropologist », que « "The Lagoon" studies the influence the doctrine of personal immortality has on the human values of "love and strength and courage" »¹⁹⁵.

En fait, les observations faites par Daphna Erdinast-Vulcan au sujet de ces deux récits conradiens, semblent bien plus pertinentes. Effectivement, cette dernière s'intéresse, dans un premier temps, à la proximité structurale de ces récits, puis elle en déduit un aspect mythique commun :

The tale told by the native to the white man in both these texts [« The Lagoon » and « Karain: A Memory »] is a story of fratricide, a betrayal which leads to the death of a close friend or brother for the sake of a woman who remains inaccessible. The betrayer then becomes a fugitive, persecuted by the ghostly presence of his own sense of guilt. The story is, in fact, a version of the Cain-Abel theme, an enduring cultural myth which runs through the cultural evolution of the West. (Erdinast-Vulcan, 1999 : 74)

Il est frappant de constater que les remarques de Robert Wilson et de Daphna Erdinast-Vulcan portent principalement sur les récits des narrateurs intradiégétiques que sont Arsat, dans « The Lagoon », et Karain, dans le récit éponyme. En effet, c'est dans le cadre générique de la nouvelle que surgissent ces deux récits quasi mythiques.

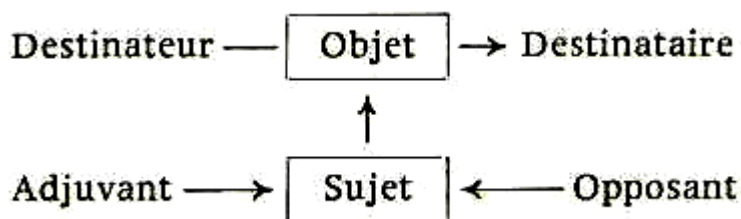
¹⁹³ Voir à ce sujet : Cedric Watts, éd., *Heart of Darkness and Other Tales*, (Oxford, Oxford University Press, 1998), p. XII. Voir également: Andrzej Busza, « Conrad's Polish Literary Background and Some Illustrations of the Influence of Polish Literature on His Work », *Antemurale*, 10, (Rome and London, Institutum Historicum Polonicum/Societas Polonica Scientiarum et Litterarum in Exteris, 1966), pp. 209-211.

¹⁹⁴ « A short definition of the popular ballad (known also as the folk ballad or traditional ballad) is that it is a song, transmitted orally, which tells a story. Ballads are thus the narrative species of folk songs, which originate, and are communicated orally, among illiterate or only partly literate people. In all probability the initial version of a ballad was composed by a single author, but he or she is unknown; and since each singer who learns and repeats an oral ballad is apt to introduce changes in both the text and the tune, it exists in many variant forms », Meyer Howard Abrams, *A Glossary of Literary Terms*, (Harcourt Brace College Publishers, Fort Worth, 1999), p. 18.

¹⁹⁵ Robert Wilson, *Conrad's Mythology*, (Troy, Whitston, 1987), p. 98.

Pour Greimas, « un *genre* »¹⁹⁶ est constitué par une « structure d'actants » (Greimas, 1986 : 175) particulière. C'est pour cette raison qu'il a jugé nécessaire d'élaborer un « modèle actantiel mythique » (Greimas, 1986 : 180), dans lequel il met en évidence la structure d'actants qui est propre au mythe :

(Greimas, 1986 : 180).



Greimas a raison de mettre l'accent sur le fait que « ce modèle semble posséder, en raison de sa simplicité, et pour l'analyse des manifestations mythiques seulement, une certaine valeur opérationnelle » (Greimas, 1986 : 180). En effet, si l'on prête une attention particulière à une nouvelle comme « Un cœur simple », on se rend compte que l'intérêt de ce modèle est d'autant plus limité qu'il est malaisé de réduire les « acteurs »¹⁹⁷ de ce récit, qui ne sont pas dénués d'épaisseur psychologique, à des « catégories actantielles » (Greimas, 1986 : 173). À l'inverse, c'est sans doute parce qu'une dimension mythique les sous-tend que ce schéma rend relativement bien compte des récits faits par Arsat et Karain. Effectivement, ce sont ces deux narrateurs intradiégétiques qui incarnent le sujet. Quant à Diamelen et à la soeur de Pata Matara, elles sont placées en position d'objets de la quête.

Ces deux récits ont toutefois pour particularité le fait que l'adjuvant dans la quête de l'objet devienne, d'une manière directe (Pata Matara souhaite tuer sa sœur pour échapper au déshonneur) ou indirecte (Arsat ne peut pas secourir son frère car cela impliquerait le fait de renoncer à l'objet), un opposant. En outre, la distinction entre le destinataire et le sujet n'est pas nécessaire dans ces deux récits puisque le sujet est

¹⁹⁶ Algirdas-Julien Greimas, *Sémantique structurale* (1966), (Paris, Presses Universitaires de France, 1986), p. 175. L'italique est de l'auteur. Les références à cet ouvrage seront désormais indiquées sous la forme suivante : (Greimas, 1986 : 175).

¹⁹⁷ « Il en résulte que, si les acteurs peuvent être institués à l'intérieur d'un conte-occurrence, les actants, qui sont des classes d'acteurs, ne peuvent l'être qu'à partir du corpus de tous les contes », (Greimas, 1986 : 175).

également « *l'Obtenteur virtuel de ce bien* » (Greimas, 1986 : 178), à savoir le destinataire.

C'est d'ailleurs en cela que ces récits se rapprochent des contes. En effet, comme le souligne Greimas, « il semble bien que, dans le conte populaire russe, son champ d'activité [celui du destinataire] fusionne complètement avec celui du sujet héros » (Greimas, 1986 : 178). À vrai dire, cela ne s'applique pas uniquement aux contes russes qui constituent le corpus de Propp puisque, dans le passage suivant tiré de « La Légende de saint Julien l'Hospitalier », la fusion entre le sujet et le destinataire est patente :

Or l'empereur d'Occitanie, ayant triomphé des Musulmans espagnols, s'était joint par concubinage à la sœur du calife de Cordoue, et il en conservait une fille, qu'il avait élevée chrétiennement. Mais le calife, faisant mine de vouloir se convertir, vint lui rendre visite, accompagné d'une escorte nombreuse, massacra toute sa garnison, et le plongea dans un cul de basse-fosse, où il le traitait durement, afin d'en extirper des trésors.

Julien accourut à son aide, détruisit l'armée des infidèles, assiégea la ville, tua le calife, coupa sa tête, et la jeta comme une boule par-dessus les remparts. Puis il tira l'empereur de sa prison, et le fit remonter sur son trône, en présence de toute sa cour.

L'empereur, pour prix d'un tel service, lui présenta dans des corbeilles beaucoup d'argent ; Julien n'en voulut pas. Croyant qu'il en désirait davantage, il lui offrit les trois quarts de ses richesses ; nouveau refus ; puis de partager son royaume ; Julien le remercia ; et l'empereur en pleurait de dépit, ne sachant de quelle manière témoigner sa reconnaissance, quand il se frappa le front, dit un mot à l'oreille d'un courtisan, les rideaux d'une tapisserie se relevèrent, et une jeune fille parut.

[...]

Donc il [Julien] reçut en mariage la fille de l'empereur, avec un château qu'elle tenait de sa mère ; et, les noces étant terminées, on se quitta après des politesses infinies de part et d'autre. (105-107)

Certes, on pourrait croire que ce conte dans le conte constitue une mise en abyme, néanmoins il n'est pas véritablement « le miroir interne réfléchissant l'ensemble du récit »¹⁹⁸ dont parle Lucien Dällenbach. En effet, il est plus malaisé d'appliquer le modèle actantiel greimassien à l'ensemble du récit flaubertien qu'à ce conte dans le conte. Dans ce micro-récit, Julien est immanquablement le sujet. L'objet de la quête est

¹⁹⁸ Lucien Dällenbach, *Le récit spéculaire. Essai sur la mise en abyme*, (Paris, Seuil, 1977), p. 52.

la libération de l'empereur d'Occitanie. Ce sont le calife et son armée qui sont les opposants et c'est l'armée de Julien¹⁹⁹ qui, d'une manière implicite, remplit la fonction d'adjuvant. L'empereur d'Occitanie joue le rôle de « *l'Arbitre, attributeur du Bien* » (Greimas, 1986 : 178), il incarne donc le destinataire. La récompense est la fille de l'empereur. Quant à la distinction greimassienne entre le sujet et le destinataire, elle n'est pas pertinente dans ce passage puisque Julien est tout à la fois le sujet héros et « *l'Obtenteur virtuel de ce bien* »²⁰⁰ (Greimas, 1986 : 178), c'est-à-dire le destinataire.

Même si le modèle greimassien est opérationnel lorsqu'on l'applique à ce passage tiré de « La Légende de saint Julien l'Hospitalier », il est frappant de constater que certaines remarques de Propp à propos des différentes fonctions des personnages, rendent parfaitement compte de plusieurs éléments du passage en question. Ainsi, si le calife est l'opposant pour Greimas, il est l'agresseur aux yeux de Propp. Mais ce dernier ne se contente pas d'indiquer sa fonction, il décrit avec précision l'ensemble des méfaits que l'agresseur peut commettre. Par exemple, le calife, dans « La Légende de saint Julien l'Hospitalier », relève de la fonction A¹⁵, « *il enferme quelqu'un, l'emprisonne (A¹⁵)* » (Propp, 1970 : 45). Un autre exemple est fourni par les événements qui sont décrits dans le dernier paragraphe du passage. En effet, le dénouement de ce conte dans le conte a trait à la fonction W^o²⁰¹. Julien reçoit tout à la fois femme et domaine seigneurial.

Certes, le modèle greimassien et les analyses de Propp ont été élaborés à partir de corpus de récits se rattachant à la tradition orale, néanmoins l'on est forcé de constater que ce modèle et ces analyses n'ont pas seulement une valeur opérationnelle pour l'analyse des mythes et des contes populaires. Effectivement, les apports proppien et greimassien à l'analyse structurale permettent de rendre compte de façon satisfaisante de la structure des récits faits par les narrateurs intradiégétiques que sont Arsath (« The Lagoon ») et Karain (« Karain: A Memory »), d'un côté, et, de l'autre, de la structure du micro-récit que l'on vient d'analyser. Or, ce qui est postulé par la valeur opérationnelle du modèle greimassien et des analyses de Propp pour l'étude de ces récits, c'est l'existence d'effets d'oralité structuraux.

¹⁹⁹ « Des esclaves en fuite, des manants révoltés, des bâtards sans fortune, toutes sortes d'intrépides affluèrent sous son drapeau, et il [Julien] se composa une armée » (103)

²⁰⁰ Les italiques sont de l'auteur. Cette expression est empruntée à Étienne Souriau.

²⁰¹ « Le héros reçoit femme et royaume en même temps » (Propp, 1970 : 78).

2. Le binaire

La critique structuraliste dans son ensemble s'accorde à reconnaître qu'un des apports majeurs de la *Morphologie du conte* à l'analyse structurale réside dans le fait que Vladimir Propp a entrevu, dans un éclair de génie, « la possibilité de “coupler” les fonctions ». En effet, Greimas s'est intéressé de près, dans sa *Sémantique structurale*, à ce « couplage des fonctions » (Greimas, 1986 : 194). Evguéni Mélétski met l'accent sur l'importance de cette découverte proppienne lorsqu'il écrit :

Dans la perspective de l'approche structurale, la découverte par Propp du caractère binaire de la majorité des fonctions (manque – réparation du manque, interdiction – transgression de l'interdiction, combat – victoire) revêt une importance exceptionnelle. (Mélétski, 1970 : 208)

C'est la logique de l'implication qui préside à ces couplages. Ainsi, comme nous l'avons vu dans le micro-récit tiré de « La Légende de saint Julien l'Hospitalier », le combat entre Julien et le calife (« le héros et son agresseur s'affrontent dans un combat (définition : *combat*, désigné par *H*) », Propp, 1970 : 64), ou bien entre le sujet et l'opposant si l'on se réfère au modèle actantiel greimassien, provoque l'apparition d'une autre fonction, celle à laquelle ressortit la victoire de Julien sur le calife, du sujet sur l'opposant : « l'agresseur est vaincu (définition : *victoire*, désignée par *J*) » (Propp, 1970 : 65).

Il est nécessaire de reconnaître que la logique de l'implication sous-tend tout récit. Toutefois, il est patent que le fait qu'il y ait de nombreux couplages de fonctions dans un conte littéraire décèle la présence d'effets d'oralité structuraux. D'ailleurs, les fonctions qui sont couplées dans « La Légende de saint Julien l'Hospitalier » correspondent précisément à celles que le formaliste russe a décrites dans sa *Morphologie du conte*. Ces couplages sont omniprésents dans ce récit flaubertien. En effet, le couple, qui est constitué de la fonction *interdiction* (« le héros se fait signifier une interdiction (définition : *interdiction*, désignée par γ) », Propp, 1970 : 37) et de la fonction *transgression* (« l'interdiction est transgressée (définition : *transgression*, désignée par δ) », Propp, 1970 : 38), pour n'en citer qu'un seul exemple, se retrouve autant au niveau microtextuel qu'au niveau macrotextuel.

Arrêtons-nous d'abord sur l'échelle microtextuelle, c'est-à-dire celle à laquelle ressortit la phrase suivante : « Trois écuyers, dès l'aube, l' [Julien] attendaient au bas du perron ;

et le vieux moine, se penchant à sa lucarne, avait beau faire des signes pour le rappeler, Julien ne se retournait pas. » (92) Bien que les signes du moine signifient implicitement une interdiction de chasser (γ), le protagoniste du récit flaubertien n'en tient pas compte et, partant, la transgresse (δ).

De même que, dans la pensée médiévale, on met l'accent sur le fait que le microcosme fait écho au macrocosme, de même il est possible d'établir une correspondance entre l'échelle microtextuelle et l'échelle macrotextuelle dans « La Légende de saint Julien l'Hospitalier ». Effectivement, si l'on porte notre attention sur l'ensemble du récit, c'est-à-dire au niveau macrotextuel, on remarque que le couple, qui est constitué de la fonction *interdiction* et de la fonction *transgression*, est également présent. Pourtant, il est plus malaisé d'isoler la fonction *interdiction*, car cette dernière résulte d'une prédiction, à savoir celle du grand cerf : « Maudit ! maudit ! maudit ! Un jour, cœur féroce, tu assassineras ton père et ta mère ! » (98) À vrai dire, c'est Julien qui, en s'efforçant d'échapper à son destin, la transforme dans son for intérieur en une interdiction (γ) : « La nuit, il [Julien] ne dort pas. Sous le vacillement de la lampe suspendue, il revoyait toujours le grand cerf noir. Sa prédiction l'obsédait ; il se débattait contre elle. « Non ! non ! non ! je ne peux pas les tuer ! » (99) Mais les interdictions dans les contes (et ce récit flaubertien ne fait pas exception) sont faites pour être transgressées (δ) : « Éclatant d'une colère démesurée, il [Julien] bondit sur eux [les parents de Julien] à coups de poignard ; et il trépignait, écumait, avec des hurlements de bête fauve. » (119)

Une autre fonction mérite une attention d'autant plus grande qu'elle combine les aspects structural et générique. En effet, selon Vladimir Propp, « la seule fonction dont la présence est obligatoire dans tous les contes est A (méfait) ou a (manque) » (Propp, 1970 : 125).

Il vaut la peine d'explicitier ici cette distinction proppienne entre le méfait (« l'agresseur nuit à l'un des membres de la famille ou lui porte préjudice (définition : *méfait*, désigné par A) », Propp, 1970 : 42) et le manque (« il manque quelque chose à l'un des membres de la famille ; l'un des membres de la famille a envie de posséder quelque chose (définition : *manque*, désigné par a) », Propp, 1970 : 125).

À l'échelle macrotextuelle, il y a, dans « La Légende de saint Julien l'Hospitalier », la fonction *méfait* puisque Julien tue ses parents. Si la présence de cette fonction est

relativement rare dans les récits que comporte notre corpus, c'est sans doute parce que ce dernier est composé de nouvelles plutôt que de contes.

Pourtant, il est à noter que la présence de cette fonction est patente dans les récits faits par les narrateurs intradiégétiques que sont Arsat (« The Lagoon ») et Karain (« Karain: A Memory »). En effet, la dimension mythique qui sous-tend ces deux récits, à savoir, comme l'a souligné Daphna Erdinast-Vulcan²⁰², le mythe de Caïn meurtrier d'Abel, décèle la présence d'un méfait.

Il est toutefois frappant de constater que, dans le macro-récit qui constitue « La Légende de saint Julien l'Hospitalier » ainsi que dans les récits d'Arsat et de Karain, le méfait n'est pas commis par l'agresseur (Propp) ou par l'opposant (Greimas). Ce n'est donc pas celui qui empêche le héros (Propp) ou le sujet (Greimas) d'accéder à l'objet de sa quête qui perpète le méfait. Au contraire, Julien, Arsat et Karain sont tout à la fois des héros lorsqu'ils sont en quête de leurs objets respectifs et des agresseurs lorsqu'ils commettent des méfaits. Il n'est, certes, pas rare que, dans les contes, « un seul personnage occupe plusieurs sphères d'action » (Propp, 1970 : 98), pourtant il faut reconnaître que ces récits présentent une certaine complexité qui résulte notamment de ce brouillage des fonctions. Ainsi, cette complexité crée une distance entre les récits en question et les analyses proppiennes et greimassiennes. Il en résulte que les effets d'oralité structuraux sont amoindris.

Même s'il est vrai que plus le récit est complexe, plus les effets d'oralité structuraux sont affaiblis (« Hérodiade » exemplifie cette règle générale), il appert également que le fait que, dans « La Légende de saint Julien l'Hospitalier », le méfait entraîne l'apparition d'une autre fonction, celle de la réparation, décèle, de par la binarité des fonctions qui est impliquée, un effet d'oralité structural. Effectivement, Vladimir Propp a mis en évidence le fait que, d'une manière générale, « le méfait initial est réparé ou le manque comblé (définition : *réparation*, désignée par *K*) » (Propp, 1970 : 66) à la fin du conte.

En fait, ce qui sous-tend les propos de Jameson lorsque ce dernier note qu'il y a, dans les *Trois Contes*, une régression à l'idéologie religieuse (« a regression to religious

²⁰² « The tale told by the native to the white man in both these texts [“The Lagoon” and “Karain: A Memory”] is a story of fratricide. [...] The story is, in fact, a version of the Cain-Abel theme », (Erdinast-Vulcan, 1999 : 74).

ideology »²⁰³), c'est précisément le fait que la fonction proppienne de réparation équivaut à l'idée chrétienne d'expiation. De même que la réparation est conçue comme effaçant le méfait, de même l'expiation est conçue comme effaçant la faute.

Si cette expiation est patente dans « La Légende de saint Julien l'Hospitalier » (elle constitue l'essentiel de la troisième partie du récit), elle l'est nettement moins dans les deux autres récits qui composent le recueil flaubertien. Ainsi, le fait qu'il y ait une expiation, c'est-à-dire une réparation religieuse, dans « La Légende de saint Julien l'Hospitalier » et, dans une moindre mesure, dans « Un cœur simple » et « Hérodiade », rapproche ces récits du genre littéraire étudié par Vladimir Propp : le conte.

En fait, pour Claude Lévi-Strauss, « le conte consiste en une transposition affaiblie de thèmes dont la réalisation amplifiée est le propre du mythe » (Lévi-Strauss, 1996 : 154). Pareillement, la nouvelle semble n'être qu'une forme atténuée du conte. Effectivement, les fonctions des personnages sont, dans la nouvelle, des transpositions affaiblies de celles du conte.

Prenons comme exemple le couple qui est constitué de la fonction *méfait* et de la fonction *réparation* et prêtons, dans un premier temps, l'oreille à ce que dit Marcel Schwob à propos de « La Légende de saint Julien l'Hospitalier » :

*Julien, dans le récit du folklore, n'a aucun caractère personnel. C'est un homme soumis au destin, et qui n'est point coupable. Il n'éprouve pas l'impérieux besoin de solitude de ceux qui ont l'âme criminelle*²⁰⁴.

Ce qui fonde les propos de Marcel Schwob, c'est une comparaison entre « le conte de Julien dans la *Légende dorée* »²⁰⁵ et le conte flaubertien. Schwob a raison de mettre l'accent sur le fait que la dimension psychologique est plus importante dans le récit que l'on peut lire dans le recueil *Trois Contes* que dans le récit qui fait partie de la *Légende dorée* de Jacques de Voragine. C'est d'ailleurs à cause de cette dimension psychologique que l'on peut dire qu'aucun des récits que nous étudions n'est un véritable conte.

Toutefois, il est également manifeste que « La Légende de saint Julien l'Hospitalier » est le récit de notre corpus qui se rapproche le plus de ce genre littéraire. En effet, de

²⁰³ Fredric Jameson, *The Political Unconscious* (1981), (Londres, Routledge, 2002), p. 201.

²⁰⁴ Marcel Schwob, « Spicilège » (1896), *Œuvres*, (Paris, Phébus, 2002), p. 757.

²⁰⁵ *Ibidem*.

nombreux personnages de ce récit sont monovalents, c'est-à-dire que, d'une manière générale, il n'est pas malaisé de les réduire aux fonctions que Vladimir Propp a mises en évidence. Par exemple, comme on l'a vu précédemment²⁰⁶, le calife n'est guère plus qu'un agresseur (Propp) ou un opposant (Greimas).

Bien que ce récit flaubertien ait des points communs avec les récits imbriqués faits par Arsat (« The Lagoon ») et Karain (« Karain : A Memory »), il s'oppose de façon générale aux *Tales of Unrest*

En effet, si l'on revient au couple qui est constitué de la fonction *méfait* et de la fonction *réparation*, on se rend compte que, dans « The Idiots » ou dans « An Outpost of Progress », les méfaits, à savoir les meurtres respectifs de Jean-Pierre Bacadou et de Carlier, sont issus de l'évolution psychologique des personnages.

La réparation de ces méfaits ressortit également à cette logique psychologique qui est propre à la nouvelle. C'est parce que Susan et Kayerts ne peuvent supporter ces meurtres qu'ils vont vers la mort, que ce soit d'une manière directe (Kayerts se donne la mort par pendaison) ou indirecte (en tentant d'échapper à Millot qui vient pour la secourir et qu'elle prend pour le fantôme de son mari, Susan finit par se noyer).

Or, dans « La Légende de saint Julien l'Hospitalier », le couple qui est constitué de la fonction *méfait* et de la fonction *réparation* s'inscrit dans une logique qui est plus proche de celle du conte. Le méfait est perpétré sur le plan individuel, mais la réparation qu'il implique se place sur le plan religieux et, partant, social puisque la religion est, au sens étymologique²⁰⁷, ce qui établit un lien avec la divinité, certes, mais également entre les fidèles.

On retrouve donc, dans ce récit flaubertien, « le rôle médiateur du conte » (Mélétinski, 1970 : 226) dont parle Evguéni Mélétinski. Ses médiations sont multiples, comme le souligne Greimas : « médiations entre structure et comportement, entre permanence et histoire, entre la société et l'individu » (Greimas, 1986 : 213).

Le conte constitue donc une médiation pour autant que, de sa lecture, se dégage une « impression d'équilibre et de contradictions neutralisées », c'est-à-dire dans la mesure

²⁰⁶ Voir *supra*, p. 90.

²⁰⁷ *Religion* « est un mot emprunté au latin *religio* » que l'on peut rattacher « au verbe *religare* "relier", de *re-* à valeur intensive, et de *ligare* », (Rey, 1998, III : 3161).

où il « résout les contradictions entre la structure et les événements, entre la continuité et l'histoire, entre la société et l'individu. » (Greimas, 1986 : 213)

Ainsi, alors que, dans la plupart des récits de notre corpus et notamment dans les récits de *Tales of Unrest*, c'est essentiellement le plan individuel qui détermine les fonctions des personnages, il est important de noter que la résolution de la contradiction entre l'individu et la société semble déterminer, au moins en partie, les fonctions des personnages dans « La Légende de saint Julien l'Hospitalier ».

Pour conclure, on peut revenir à la remarque de Marcel Schwob sur l'importance, dans ce récit flaubertien, de la dimension individuelle. Cette dernière rapproche ce récit de la logique du « conte-nouvelle » que Mélétrinski décrit de la manière suivante : « ce sont des catégories d'épreuves particulières, menant à la solution d'une collision individuelle dramatisée » (Mélétrinski, 1970 : 242).

À vrai dire, tous les récits de notre corpus appartiennent, à des degrés divers, à ce genre hybride. Néanmoins, il est également patent que « la découverte par Propp du caractère binaire de la majorité des fonctions » (Mélétrinski, 1970 : 208) dans les contes de tradition orale revêt une plus grande portée pour l'étude de certains récits de notre corpus que pour d'autres. Cette différence est liée au fait que certains récits côtoient le cadre générique du conte et d'autres ont plus de points communs avec la nouvelle. C'est bien évidemment dans les récits qui, à l'instar « La Légende de saint Julien l'Hospitalier », se rapprochent plus du conte que les effets d'oralité structuraux, et notamment ceux qui ont trait à la binarité des fonctions, sont plus importants.

3. Le ternaire

Il suffit d'établir une comparaison, même sommaire, entre deux récits de notre corpus, à savoir « La Légende de saint Julien l'Hospitalier » et « Karain: A Memory », pour se rendre compte que le nombre trois joue un plus grand rôle dans le récit de Flaubert que dans celui de Conrad. En effet, le récit flaubertien se divise en trois parties. En outre, Michael Issacharoff a raison de mettre l'accent sur le fait que, dans « "Saint Julien", il y a une symétrie au niveau de la thématique spatiale : chaque partie du conte correspond à une nouvelle habitation pour le personnage central – château, palais, cabane²⁰⁸. »

²⁰⁸ Michael Issacharoff, « "Hérodiade" et la symbolique combinatoire des *Trois Contes* », *Langages de Flaubert*, (Paris, Minard, 1976), p. 60

On ne retrouve pas cette correspondance entre les parties et les sphères dans le récit conradien même s'il faut convenir que ce dernier compte six parties et trois, ou plutôt deux sphères majeures puisque le navire est en relation métonymique (la contiguïté spatiale se manifeste en tant que provenance) avec Londres. D'ailleurs, Daphna Erdinast-Vulcan insiste sur cette binarité fondamentale lorsqu'elle écrit : « the two perceptual spheres are demarcated in space : Karain's kingdom on land and the white men's schooner at sea » (Erdinast-Vulcan, 1999 : 62).

En outre, « La Légende de saint Julien l'Hospitalier » fait partie d'un recueil de trois récits qui s'intitule *Trois Contes* tandis que « Karain: A Memory » n'est qu'un des cinq récits que comprend le recueil qui a pour titre *Tales of Unrest*.

Il est possible de généraliser, à partir de cette comparaison, aux œuvres flaubertienne et conradienne. Certes, John Shand met en évidence le rôle que joue le ternaire dans le style de Conrad lorsqu'il parle de « his continual use of three adjectives to qualify one object »²⁰⁹ (par exemple, dans « Karain: A Memory », une triade d'adjectifs est utilisée pour décrire le héros éponyme du récit : « his aspect was warlike, chivalrous, and uplifting », 70).

Toutefois, l'importance du ternaire est loin de se circonscrire, chez Flaubert, à la dimension stylistique. En effet, si le ternaire se manifeste à certains niveaux dans l'œuvre conradienne, il structure, dans toute l'acception du mot, c'est-à-dire autant à l'échelle micro-structurelle qu'à l'échelle macro-structurelle, un roman tel que *Madame Bovary*.

Du reste, de nombreux critiques²¹⁰ ont mis l'accent sur la structuration ternaire de ce roman. Dans un article sur *Madame Bovary*, Michel Servent met précisément au jour le fait que le ternaire structure ce roman à tous les niveaux :

Cela dit, le phénomène ternaire reste remarquable en ceci que la récurrence affecte plusieurs plans du récit et ce, à différentes échelles. En effet, la ternarité est observable aussi bien à

²⁰⁹ John Shand, « Some Notes on Joseph Conrad » (1924), *The art of Joseph Conrad : a critical symposium*, (East Lansing, Michigan State University Press, 1960), p. 14. Ces triades d'adjectifs sont également utilisés par Proust pour équilibrer sa phrase : « Bien qu'il raille, dans les lettres à la marquise de Cambremer, la règle des trois adjectifs, élégance de style surannée à son avis, Proust l'applique lui aussi pour équilibrer sa phrase », Léo Spitzer, *Études de style*, (Paris, Gallimard, « Tel », 1980), p. 409.

²¹⁰ Voir à ce sujet : Tony Tanner, *Adultery in the Novel. Contract and Transgression*, (Baltimore, Johns Hopkins University Press, 1979), p. 236 ; Jane Elizabeth Kairat, « Sur la signification mytho-poétique du motif des "trois cercueils" de *Madame Bovary* », *French Review*, vol. 70, n°5, (Carbondale, Southern Illinois University Press, 1997), pp. 676-677.

*hauteur d'une phrase (soit à l'échelle micro-textuelle) qu'au plan général de la composition et de la disposition d'ensemble (soit à hauteur macro-textuelle). En fait, le phénomène se manifeste autant aux plans stylistique que thématique et rhétorique et, donc, aussi à l'échelle macro-structurelle*²¹¹.

Le fait que le ternaire ait une plus grande importance dans l'œuvre flaubertienne que dans celle de Conrad se vérifie dans le cadre de l'étude des récits qui constituent notre corpus. En effet, si l'on se place à l'échelle macro-textuelle, on peut remarquer qu'il n'y a, dans notre corpus, que deux récits qui se divisent explicitement en trois parties. Or, ces deux récits sont de Flaubert : il s'agit de « La Légende de saint Julien l'Hospitalier » et « Hérodiad ».

Dans une étude sur le mode narratif dans les *Trois Contes*, Raymonde Debray-Genette fait une remarque intéressante. Elle souligne qu'il existe une grande différence entre « le sommaire le plus sec » et la scène « en prise directe » (Debray-Genette, 1983 : 137). Il est intéressant de noter que ces différentes modalités narratives sont illustrées par deux citations tirées respectivement de « La Légende de saint Julien l'Hospitalier » (« Il [Julien] s'engagea dans une troupe d'aventuriers qui passaient. Il connut la faim, la soif et la vermine », 102) et d' « Hérodiad » :

Hérodiad lui cria :

— « Tue-le ! »

— « Arrête ! » dit le Tétrarque.

Il devint immobile ; l'autre aussi.

Puis ils se retirèrent, chacun par un escalier différent, à reculons, sans se perdre des yeux.

(149)

Il n'est pas anodin qu'une citation tirée du dernier des *Trois Contes* serve d'exemple puisque Raymonde Debray-Genette généralise par la suite lorsqu'elle écrit : « Disons-nous de tout le conte [« Hérodiad »] qu'il est une énorme scène ? En un sens oui, ou plutôt c'est un drame en trois actes, monnayés en micro-scènes. » (Debray-Genette, 1983 : 138)

À vrai dire, c'est notamment pour cette raison qu'il est malaisé de parler d'effets d'oralité structuraux à propos d' « Hérodiad ». En effet, la dimension ternaire qui, dans

²¹¹ Michel Sirvent, « Le Moule et l'empreinte : l'infrastructure ternaire dans *Madame Bovary* », *The Romanic Review*, (New York, Columbia University Press, 2000), p. 33.

ce récit, se manifeste au niveau macro-textuel, ressortit à une théâtralité. Elle ne peut donc pas être assimilée à la ternarité qui caractérise le conte et sur laquelle de nombreux critiques ont mis l'accent, à l'instar d'Elisabeth Lemirre : « On sait combien le conte populaire va son train de conte sur un rythme ternaire. Nodier prend bien soin de respecter cette mesure à trois temps²¹². » Cette mesure à trois temps semble constituer une caractéristique structurale du conte :

S. Serebriany s'efforce dans son exposé²¹³ d'apporter quelques correctifs à la formule de Propp, en partant d'une interprétation, selon lui, plus formalisée. Il propose comme lien la fonction V, comme motivation la fonction K, la fonction T n'étant qu'un moment concomitant aux différentes fonctions. S. Serebriany considère que le conte tout entier peut être divisé en trois moments fondamentaux, 1° le méfait initial, qui crée le nœud (ADH-M Pr OL), 2° les actions du héros en réponse au méfait (EN-J) et 3° le dénouement heureux, le rétablissement de l'ordre des choses (K Rs Q Ex U W°) ; entre ces trois moments s'insèrent des déplacements. Selon lui, le conte est constitué par le déroulement de ce schéma ternaire. (Mélétinski, 1970 : 241-242)

Le fait que le récit flaubertien ressortisse également à la légende hagiographique n'est pas sans infléchir quelque peu ce schéma. En effet, il serait plus juste d'avoir recours à une formulation nouvelle : « La Légende de saint Julien l'Hospitalier » se divise en trois mesures, à savoir le méfait, les actes expiatoires du héros et le rachat.

Force est de constater, cependant, que ces trois moments fondamentaux ne correspondent pas avec la division en trois parties du récit puisque les deux dernières mesures, c'est-à-dire les actes expiatoires et le rachat, se trouvent dans la troisième partie.

Toutefois, il est à noter que, à l'échelle macro-textuelle, la ternarité se manifeste, d'une part, dans le caractère tripartite du récit et, d'autre part, dans le schéma ternaire que nous venons de dresser grâce à l'apport de Sergei Serebrjanny à l'étude structurale du conte. Même si, au niveau macro-textuel, seule la mise au jour de ce schéma, qui sous-tend la structure du récit flaubertien, décèle la présence d'un effet d'oralité structural, il

²¹² Elisabeth Lemirre, « Nodier et la tradition orale de Pouçot (T.700) », *Cahiers de Littérature orale* n° 56, (Paris, Langues O', 2004), p. 96. Les références à cet article seront désormais indiquées sous la forme suivante : (Lemirre, 2004 : 96).

²¹³ Sergei Serebrjanny, « Interpretacija formuly V. Ja. Proppa », *Tezisy dokladov vo Vtoroj letnej shkole po vtorichnym modelirujushchim sistemam*, (Tartu, Tartu University Press, 1966), p. 92, cité par Evguéni Mélétinski (Mélétinski, 1970 : 241-242).

est possible de mettre au jour d'autres effets de ce type en orientant nos recherches vers la microtextualité.

Si la découverte majeure de Vladimir Propp est le rôle décisif joué par la binarité dans l'assemblage de la majeure partie des fonctions, il est également important de rappeler que le formaliste russe a mis en évidence le fait qu'il existe aussi des groupes de fonctions :

Nous avons vu qu'un grand nombre de fonctions sont assemblées par couple (interdiction-transgression, interrogation-information, combat-victoire, poursuite-secours, etc.). D'autres fonctions peuvent être assemblées par groupes. C'est ainsi que le méfait, l'envoi ou l'appel au secours, la décision de réparer le tort subi et le départ (ABC↑) constituent le nœud de l'intrigue. La mise à l'épreuve du héros par le donateur, sa réaction et sa récompense (DEF), constituent également un certain ensemble. D'autres fonctions sont isolées (départ, punition, mariage, etc.). (Propp, 1970 : 80)

L'ensemble ternaire que Propp désigne par les lettres *DEF* (mise à l'épreuve, réaction, récompense) présente un intérêt d'autant plus grand pour notre étude qu'il permet de rendre compte de la fin de « La Légende de saint Julien l'Hospitalier ».

En effet, la rencontre entre Julien et le lépreux, qui nous est relatée dans les dernières pages du récit, est suivie par deux mises à l'épreuve, celle de la traversée²¹⁴ et celle de « la gradation des demandes du misérable [...] : j'ai faim, j'ai soif, j'ai froid »²¹⁵, comme le dit Marcel Schwob.

Julien incarne donc le héros (Propp) ou le sujet (Greimas) tandis que, dans cet épisode, le lépreux joue le rôle du destinataire (Greimas) ou, pour reprendre la formulation proppienne, du donateur. D'ailleurs, la liste des mises à l'épreuve dressée par Propp permet même d'établir une distinction entre la première mise à l'épreuve, celle de la traversée qui ressortit à la fonction *D^I* (« *Le donateur fait passer une épreuve au héros* », Propp, 1970 : 51) et la seconde, celle de la gradation des demandes du lépreux qui, du fait que ce dernier est, à maintes reprises, assimilé à un mourant²¹⁶, semble

²¹⁴ C'est l'entrée du lépreux dans la barque qui marque le début de cette première mise à l'épreuve : « Dès qu'il entra dans la barque, elle enfonça prodigieusement, écrasée par son poids ; une secousse la remonta ; et Julien se mit à ramer. » (130)

²¹⁵ Marcel Schwob, « Spicilège », *Œuvres*, (Paris, Phébus, 2002), p. 759.

²¹⁶ Dans la *Légende dorée*, Jacques de Voragine insiste sur le fait que le lépreux est « déjà mourant de froid », Jacques de Voragine, *La Légende dorée*, (Paris, Gallimard, 2004), p. 174, l'italique est de nous. Le lien entre le lépreux et la mort est également patent dans le récit flaubertien : « L'espèce de linceul qui le

plutôt relever de la fonction D^3 (« *Un mourant ou un mort demande au héros de lui rendre service* », Propp, 1970 : 52).

Les réactions de Julien à ces deux mises à l'épreuve sont toutes les deux positives, il « réussit l'épreuve (E^1) » (Propp, 1970 : 54) de la traversée et rend au mourant « le service demandé (E^3) » (Propp, 1970 : 54).

Étant donné que le lépreux s'avère être une figure christique, la récompense de Julien est le paradis : « et Julien monta vers les espaces bleus, face à face avec Notre-Seigneur Jésus, qui l'emportait dans le ciel » (133).

Ainsi, cette mise au jour du fait qu'un ensemble ternaire découvert par Propp sous-tende une micro-structure de « La Légende de saint Julien l'Hospitalier » met en évidence la présence d'un effet d'oralité structural puisque, rappelons-le, les remarques de Propp visent à rendre compte du fonctionnement du conte populaire russe qui, à l'inverse du conte littéraire flaubertien, ressortit véritablement à une tradition orale.

Si l'on se rapproche à nouveau de la micro-textualité, l'on peut remarquer que la ternarité se manifeste jusque dans les détails du texte flaubertien : « trois nourrices le [Julien] berçaient » (83) ; « Trois écuyers, dès l'aube, l'attendaient au bas du perron » (92).

Ces triplements ne sont pas sans lien avec la gradation des demandes du lépreux qui, comme l'a noté Marcel Schwob, « est triple, ainsi que dans le folklore : j'ai faim, j'ai soif, j'ai froid²¹⁷ ! » En fait, ce qui est frappant à propos de cette remarque de Schwob, c'est que ce dernier mette en relief le fait que le triplement dans « La Légende de saint Julien l'Hospitalier » provienne des sources folkloriques du récit flaubertien et notamment de *La Légende dorée* de Jacques de Voragine. Or, lorsque, dans la *Morphologie du conte*, Vladimir Propp souligne que, dans le conte populaire russe, certains détails « peuvent être triplés (les trois têtes du dragon) » (Propp, 1970 : 90), la remarque de Propp a également trait au folklore, c'est-à-dire au matériau mythique dont sont issus les contes populaires russes. Par conséquent, en faisant le lien entre le folklore et le récit flaubertien, la remarque de Marcel Schwob permet de déceler, dans les détails triplés de « La Légende de saint Julien l'Hospitalier », des effets d'oralité

recouvrait » (131) ; « Tel qu'un squelette » (131) ; « ses yeux ne brillaient plus, ses ulcères coulaient, et, d'une voix presque éteinte, il murmura : "Ton lit !" » (132)

²¹⁷ Marcel Schwob, « Spicilège », *Œuvres*, (Paris, Phébus, 2002), p. 759.

pour autant que le matériau mythique qui constitue le folklore se rattache à une tradition orale.

Certes, Schwob et Propp mettent tous deux l'accent, de façon plus ou moins explicite, sur le fait que cette ternarité est issue du folklore, mais il s'agit seulement d'un constat pour l'auteur des *Vies imaginaires*, tandis que les remarques du folkloriste russe visent, à partir « de l'ensemble des faits empiriques »²¹⁸ (les récits qui figurent dans le corpus proppien), à dégager « une structure abstraite » (Todorov, 1973 : 25). Ainsi, l'écart qui sépare Schwob de Propp n'est pas uniquement temporel, il est également lié à une différence d'approche.

En effet, Greimas a raison lorsqu'il souligne « le rôle de précurseur » (Greimas, 1986 : 179) qu'a joué Vladimir Propp dans l'avènement de l'approche structurale. Si, de par leurs traductions en anglais, les travaux du folkloriste russe ont sans doute contribué pour beaucoup à la « généralisation des procédures structuralistes » (Greimas, 1986 : 179), son apport majeur réside dans le fait d'avoir considéré « un ensemble fonctionnel comme une structure simple » (Greimas, 1986 : 193). Les ensembles fonctionnels binaires et ternaires que l'on a mis en relief dans notre analyse de « La Légende de saint Julien l'Hospitalier » constituent des structures simples. Ces dernières ne peuvent être dégagées qu'à l'unique condition que notre étude soit sous-tendue par une analyse structurale. C'est la raison pour laquelle l'on peut estimer que la mise au jour de ces ensembles décèle la présence d'effets d'oralité structuraux.

Pour conclure, on peut porter notre attention sur ce que Tzvetan Todorov appelle le « récit *mythologique* ». Un récit est « mythologique » lorsque « les unités minimales de causalité entrent dans un rapport immédiat l'une avec l'autre » (Todorov, 1973 : 71). Et Todorov de mettre en évidence le fait que les récits qui constituent le corpus proppien ressortissent à ce type de récit :

Le récit que nous appelons ici mythologique est celui qui a suscité, le premier, des travaux d'inspiration « structurale ». Reprenant les idées des Formalistes, ses contemporains, le folkloriste russe Vladimir Propp a publié en 1928, la première étude systématique de ce type de récit. Propp s'intéresse, il est vrai, à un genre unique, qui est le conte de fées ; et il ne l'étudie que sur des exemples russes ; mais on a cru y voir les éléments premiers de tout récit de ce

²¹⁸ Tzvetan Todorov, *Qu'est-ce que le structuralisme ?* (1968), (Paris, Seuil, « Points », 1973), p. 25. Les références à cet ouvrage seront désormais indiquées sous la forme suivante : (Todorov, 1973 : 25).

type, et les nombreuses études qui s'en sont inspirées vont habituellement dans le sens de la généralisation. (Todorov, 1973 : 71)

Certes, il est impropre d'assimiler les récits étudiés par Propp dans la *Morphologie du conte* à des contes de fées puisque ce genre désigne des récits aussi divers que les contes littéraires, qui ressortissent à la culture scripturale, et les contes populaires, qui relèvent de la culture orale, alors que Propp n'étudie que des récits qui appartiennent à cette seconde catégorie. Toutefois, il apparaît clairement que plus la logique causale d'un récit se rapproche de celle du récit mythologique, plus les effets d'oralité structuraux sont nombreux. En effet, c'est parce que la causalité est immédiate entre les différentes fonctions qui constituent les ensembles fonctionnels que l'on trouve dans « La Légende de saint Julien l'Hospitalier », que ce récit flaubertien est le récit qui, dans notre corpus, comporte le plus grand nombre d'effets d'oralité structuraux.

C. Les pseudo-incrustations

Comme on l'a dit précédemment²¹⁹, la collecte des contes populaires est devenue systématique durant la seconde moitié et surtout lors du dernier quart²²⁰ du XIX^e siècle. Après les avoir collectés, les folkloristes les écrivaient en vue d'une publication, c'est-à-dire qu'ils élevaient ces contes issus de la culture orale à la dignité de la culture scripturale.

Le problème étant que ce passage de l'oral à l'écrit implique une double perte, celle « finale de la dynamique interactionnelle propre à la culture de l'oralité et à sa dramaturgie (gestes, mimiques, voix, objets, etc.) » et celle « relative des traits linguistiques du discours folklorique oral » (Privat, 2004 : 44). Autrement dit, lorsque les collecteurs de la seconde moitié du XIX^e siècle publiaient des recueils de contes populaires, la plupart d'entre eux ne prenaient pas en considération un élément constitutif de ces contes : l'oralité. C'est la raison pour laquelle certains folkloristes, à l'instar de Félix Arnaudin (1844-1921), s'efforçaient de pallier cette perte en émaillant leurs transcriptions d'incrustations :

²¹⁹ Voir *supra*, p. 70.

²²⁰ « Ce n'est que dans le dernier quart du XIX^e siècle qu'en France, ces rencontres affectives aboutissent en collectes systématiques et en publications » (Belmont, 2002 : 136).

Cette volonté de poser la dignité et l'irréductibilité linguistiques du parler grand-landais explique sans doute certaines particularités, sinon bizarreries, de la traduction. Tantôt, on l'a vu, la traduction renonce à restituer l'original ; tantôt, le texte est émaillé d'astérisques, signalant et soulignant la présence de "locutions locales", d'expressions idiomatiques "traduites" mot à mot en français, c'est-à-dire, en réalité, non véritablement traduites, comme si le français était incapable de fournir un équivalent (aussi sonore, savoureux et imagé) de l'expression gasconne. Ce procédé que l'on pourrait appeler d'incrustation, déjà à l'œuvre dans la Mirèio [épopée de la Provence rhodanienne] de Mistral [Frédéric Mistral, poète français (1830-1914)] trente ans plus tôt, est employé avec une certaine fréquence par Arnaudin : quarante-cinq occurrences (pour quarante et une expressions différentes), dont quinze comparaisons ("pauvre comme le chat du juge", "un loup grognait comme un méchant pauvre"). Les expressions ainsi mises en valeur témoignent de la créativité lexicale du gascon²²¹.

Guy Latry a raison de dresser un parallèle entre l'incrustation et l'effet de réel : « ces incrustations (que pratique également Bladé [Jean-François Bladé, folkloriste français (1827-1900)]) produisent une sorte d'effet de réel, en ce qu'elles renvoient à des choses si liées au contexte du conteur qu'elles sont inséparables des mots qui les désignent »²²². On pourrait même assimiler ces incrustations à ce que l'on a appelé précédemment les effets d'oralité : de même que les effets de réel visent à signifier « la catégorie du réel » (Barthes, 2002, III a : 32), de même les incrustations ont pour but de rattacher les contes populaires transcrits par Arnaudin à la culture orale qui les a produits.

Toutefois, il y a une différence majeure entre les contes écrits par Arnaudin et les contes qui figurent dans notre corpus. En effet, malgré le caractère artificiel du procédé d'incrustation auquel a recours le folkloriste français, l'utilisation de ce procédé se justifie néanmoins par le fait que les incrustations renvoient à des traductions littérales d'expressions que les conteurs gascons employaient véritablement. Ce n'est qu'à cause d'une dérive mythique de la signification que s'établit « un *second* système sémiologique »²²³ (Barthes, 2002, I b : 841), c'est-à-dire un système dans lequel l'incrustation vise à signifier l'oralité perdue.

Les récits flaubertiens et conradiens qui forment notre corpus se différencient des contes populaires transcrits par Arnaudin dans la mesure où l'on peut les qualifier de littéraires

²²¹ Guy Latry, « Représenter dans l'écriture », *Cahiers de Littérature orale* n° 52, (Paris, Langues O', 2002), p. 129.

²²² *Ibidem*. p. 130.

²²³ L'italique est de l'auteur.

ou de savants, c'est-à-dire pour autant qu'ils se rattachent à une culture scripturale plutôt qu'à une tradition orale. En effet, les récits qui composent les recueils intitulés *Trois Contes* et *Tales of Unrest* ne sont pas issus d'une collecte de terrain. Pourtant, ce qui est frappant à la lecture de ces récits, c'est que l'on a parfois l'impression qu'une hybridité leur est sous-jacente, comme si les entrelacs du texte étaient constitués par un « tressage de la culture orale folklorique dans la culture écrite » (Privat, 2004 : 30). De même que les incrustations employées par Arnaudin sont avant tout lexicales, de même l'hybridité de ces pseudo-incrustations se manifeste essentiellement dans le lexique.

1. Les pseudo-incrustations lexicales

De nombreux phénomènes de variation sont repérables dans les textes de notre corpus. On peut les classer, pour plus de clarté, en trois groupes. Cette classification est certes artificielle, néanmoins elle a le mérite d'être sous-tendue par une logique linguistique. En effet, le lexique varie principalement selon trois facteurs, à savoir le facteur temporel auquel ressortit la variation diachronique, le facteur spatial duquel relève la variation diatopique, et le facteur social sur lequel se fonde la variation diastratique.

a) La variation diachronique

Le mot me manque – à quel moment dans la littérature apparaît une tournure comme celle-là ? C'est Saint-Amant qui l'a prononcée pour la première fois – pas même écrite, mais dite un jour comme ça dans la rue, et cela fait partie des innovations introduites dans la langue par les précieux. Somaize le signale dans son Dictionnaire des précieuses entre mille autres formes qui nous sont maintenant communes. (Lacan, 1998a : 408)

Lorsque Lacan souligne, dans ce passage tiré du *Séminaire I*, la dette du français contemporain envers les précieux, il met l'accent, d'une part, sur le fait que la variation diachronique joue un rôle primordial (le lexique de notre temps est lié par exemple au lexique du dix-septième siècle) et, d'autre part, sur le fait qu'un vocable peut être ancien sans être archaïque. Ce second point est d'autant plus intéressant qu'il y a de nombreux archaïsmes dans un récit qui figure dans notre corpus : « La Légende de saint Julien l'Hospitalier ».

Comment Lacan l'a noté, le lexique du français contemporain est grandement redevable au lexique précieux. Pourtant, du fait qu'une partie de ce lexique nous est devenue commune, on emploie, sans qu'on y prenne garde, des mots qui trouvent leurs origines

chez les précieux. Cette présence latente d'une partie du lexique précieux dans le lexique de notre temps s'oppose à la présence manifeste des archaïsmes.

Au vrai, même s'il est patent que le lexique d'une langue ne cesse d'évoluer, il est également nécessaire de reconnaître que le lexique du français contemporain n'est pas très éloigné de celui de la seconde moitié du dix-neuvième siècle, en sorte qu'une illusion de synchronie lexicale peut presque être encore sous-jacente à une lecture faite au début du vingt-et-unième siècle d'un roman ou d'un récit datant de l'époque où Flaubert publiait ses *Trois Contes* (1877).

Pourtant, l'on ne peut manquer d'être surpris quand on rencontre des vocables qui ont soit un sens archaïque (par exemple, le mot « erreurs » doit être pris dans son acception ancienne puisque, dans le lexique de l'époque de Flaubert ainsi que dans celui de notre temps, il a été remplacé par le vocable « errances » : « les erreurs des nefes sur la mer écumeuse », 85), soit une graphie archaïque (Flaubert écrit « oliphants » au lieu d'« olifants » : « on fut obligé de boire dans les oliphants et dans les casques », 81).

Le fait que des archaïsmes sémantiques et orthographiques fassent irruption dans le lexique du texte flaubertien n'est pas insignifiant. En effet, ces apparitions soudaines semblent attirer l'attention du lecteur sur la dimension diachronique qui sous-tend l'évolution lexicale.

Certes, à première vue, ces surgissements de la diachronie lexicale semblent avoir pour fonction d'ouvrir une béance au sein de l'illusion synchronique, mais, pour mieux comprendre leurs significations, il est nécessaire de s'intéresser au contexte littéraire dans lequel s'inscrit l'écriture des trois récits qui composent le recueil intitulé *Trois Contes*.

Lorsque, dans la France de la seconde moitié du dix-neuvième siècle, Flaubert écrit ces récits, il marche sur les traces d'un devancier, à savoir l'auteur de nombreux contes : Charles Nodier. Or, dans un article à propos d'un conte de Nodier qui a pour titre *Trésor des Fèves et Fleur des Pois* (1833), Elisabeth Lemirre souligne dans un premier temps qu'une multitude de moyenâgismes émaillent le lexique de ce conte, puis elle poursuit en analysant le rôle que jouent ces moyenâgismes :

Nodier, lui, inaugure dans ce conte [Trésor des Fèves et Fleur des Pois] une manière dont les conteurs ne se déprendront plus au point d'accabler parfois le texte sous les moyenâgismes, ou ce qu'on considéra comme tels. C'est comme si la langue ici leurrait, ou donnait bonne

conscience. Pris du remords inconscient d'avoir détramé le conte traditionnel, le conteur de donner et de se donner le change en archaïsant son vocabulaire, pour faire « populaire » ou « ancien ». (Lemirre, 2004 : 98)

Certes, il est possible qu'un remords inconscient sous-tende cette intention de faire « populaire » ou « ancien », néanmoins il est encore plus probable que cette intention soit sous-tendue par une volonté de faire illusion, non seulement dans l'acceptation de leurrer (Elisabeth Lemirre a bien noté cet aspect), mais également au sens de dissimuler : « L'art réaliste, illusionniste, avait dissimulé le médium, employant l'art pour cacher l'art²²⁴ », écrit le critique américain Clement Greenberg.

En fait, lorsqu'on lit « La Légende de saint Julien l'Hospitalier », on peut être frappé par les premiers archaïsmes que l'on rencontre. Pourtant, quand on suit le fil du récit, on remarque que les archaïsmes en question ne coupent pas ce fil, au contraire ils sont presque invisibles. Cette invisibilité est notamment due au fait que le retour régulier des mots qui évoquent simplement le Moyen-Âge (« échauguette », 79 ; « hennin », 80, etc.) fait apparaître les archaïsmes comme naturels. Ainsi, le procédé illusionniste est mis en oeuvre par cette récurrence en apparence anodine qui le naturalise.

L'utilisation des archaïsmes par Flaubert n'est donc pas sans rappeler l'usage que ce dernier fait des éléments apparemment superflus que Roland Barthes a nommés « effets de réel »²²⁵. Ce lien entre les archaïsmes et les effets de réel est dû au fait qu'une même logique de dissimulation les sous-tend. C'est pour cette raison qu'il est malaisé pour le lecteur de déceler ce qu'ils recèlent : une signification seconde, c'est-à-dire mythique, au sens barthésien du terme.

À propos de deux phrases de « La Légende de saint Julien l'Hospitalier » (« Après une minute d'hésitation, Julien dénoua l'amarre. L'eau, tout de suite, devint tranquille », 129), Claude Mouchard et Jacques Neefs parlent de l'envie qu'elles soulèvent chez le lecteur réel, cette « envie quasi enfantine de croire comme, de croire avec, de retrouver une communauté qui, écoutant la légende, s'unirait sans fissure »²²⁶.

²²⁴ Clement Greenberg, « La peinture moderniste » (1960), *À propos de la critique*, (Paris, L'Harmattan, 1995), p. 318. Les références à cet article seront désormais indiquées sous la forme suivante : (Greenberg, 1995 : 318).

²²⁵ Voir à ce sujet l'article de Roland Barthes qui s'intitule « L'effet de réel » (Barthes, 2002, III a : 25-32).

²²⁶ Claude Mouchard et Jacques Neefs, *Flaubert*, (Paris, Balland, 1986), p. 303.

Les effets de réel visent à créer une illusion de réalité. Pareillement, les archaïsmes, qui doivent être mis en parallèle avec les mots qui évoquent simplement le Moyen-Âge, ont pour but, dans « La Légende de saint Julien l'Hospitalier », de ressusciter illusoirement une communauté unie, non seulement par l'écoute d'une légende transmise oralement (l'archaïsme « encadrure » (120) peut par exemple être identifié comme tel grâce à l'écoute), mais aussi par la lecture puisque ce n'est qu'en lisant que l'on peut s'apercevoir que le vocable « oliphant » (81) constitue de par sa graphie ancienne un archaïsme.

En réalité, le jeu lexical, dans ce récit, consiste, non pas à séparer le Moyen-Âge et l'époque moderne, mais à rassembler ces deux époques dans une sorte d'illusion diachro-synchronique où coexistent l'oral et l'écrit, le lexique médiéval et le lexique moderne.

b) La variation diatopique

Comme on l'a dit précédemment, Elisabeth Lemirre a insisté, dans son article qui s'intitule « Nodier et la tradition orale de *Pouçot* », sur le fait que l'utilisation de nombreux archaïsmes par Nodier a fait date dans l'écriture du conte en France au dix-neuvième siècle. Elle a aussi accessoirement noté la présence de provincialismes dans ce conte : « D'autres termes appartiennent au dialectal (comme *affaireux*) ou au dialectal proprement franc-comtois (comme *trésir*) » (Lemirre, 2004 : 98).

On retrouve chez des romanciers comme Zola ou Barbey d'Aurevilly cette volonté de régionaliser la parole. Ce dernier a un point commun avec Flaubert : il est attiré par sa Normandie natale. Or, l'influence de cette province a joué un rôle décisif dans leurs œuvres respectives.

Cette influence est patente, certes, lorsque la Normandie sert de toile de fond à des romans (*L'Enfermée* de Barbey d'Aurevilly, *Madame Bovary* de Flaubert) ou à des nouvelles (notamment « Un cœur simple »), mais elle est plus discrète au niveau lexical.

Il est vrai néanmoins qu'il faut se garder de généraliser, car l'utilisation que Flaubert fait des normandismes est bien plus subtile que celle de Barbey d'Aurevilly.

En effet, lorsqu'on lit, sous la plume de ce dernier, des phrases telles que « “C'est bon, cha ! ” » ou « “*Supe ! Supe !*” »²²⁷, il appert que l'on n'a aucun mal à mettre au jour ce

²²⁷ Jules Barbey d'Aurevilly, *L'Enfermée*, (Paris, Pocket, 1999), p. 190.

qui sous-tend la parole du pâtre qui s'exprime ainsi. Il est certain, d'une part, que cette parole est « *volée et rendue* »²²⁸ et, d'autre part, qu'un second système sémiologique s'est établi entre le vol et la restitution. Ainsi, « ce bref larcin, ce moment furtif d'un truquage » (Barthes, 2002, I b : 838) déforme la parole du berger, il ajoute au sens littéral (*Gobe ! Gobe !*²²⁹) un autre signifié (*je suis un normandisme*) qui finit par prévaloir sur la lettre. Or, étant donné que « le mythe est une parole définie par son intention beaucoup plus que par sa lettre » (Barthes, 2002, I b : 836-837), on peut en inférer que, ce qui sous-tend la parole du berger dans *L'Enfermée*, c'est un concept mythique que l'on pourrait appeler, à l'instar de l'« italianité »²³⁰ dont parle Roland Barthes dans *S/Z*, la normandité²³¹.

Anne-Marie Perrin-Naffakh a fait une analyse stylistique intéressante du passage dans lequel cette parole régionalisée se fait entendre. À propos de cette dernière, elle écrit : « L'effet de réel tient par ailleurs, dans trois brèves séquences de discours direct, aux calques du dialecte manchois » (Perrin-Naffakh, 1989 : 71).

Au vrai, l'effet de réel n'est pas inconciliable avec le mythe, au contraire ce second concept semble inclure le premier. Effectivement, lorsque Barthes met en relief le fait que « le baromètre de Flaubert [dans « Un cœur simple »], la petite porte de Michelet ne disent finalement rien d'autre que ceci : *nous sommes le réel* » (Barthes, 2002, III a : 32), il ne fait que mettre au jour une facette d'un concept mythique, à savoir la réalité dans la littérature française du dix-neuvième siècle : le « baromètre » (10) a un sens simple, mais il est également pourvu d'un autre signifié : *je suis le réel*.

En fait, Anne-Marie Perrin-Naffakh va même plus loin puisqu'elle porte également son attention sur la signification des effets de réel que constituent les « calques du dialecte manchois » qui sont récurrents dans la parole du pâtre. Ces derniers « connotent la

²²⁸ Les italiques sont de l'auteur.

²²⁹ « *Supé*, impératif de *super*, au sens de “gobier, absorber par petites gorgées” », Anne-Marie Perrin-Naffakh, *Stylistique. Pratique du commentaire*, (Paris, Presses Universitaires de France, 1989), p. 71. Les références à cet ouvrage seront désormais indiquées sous la forme suivante : (Perrin-Naffakh, 1989 : 71).

²³⁰ Roland Barthes, « *S/Z* » (1970), *Œuvres complètes*, (Paris, Seuil, 2002), III, p. 185. Les références à cet ouvrage seront désormais indiquées sous la forme suivante : (Barthes, 2002, III c : 185).

²³¹ « Le concept est un élément constituant du mythe : si je veux déchiffrer, il me faut bien pouvoir nommer des concepts. Le dictionnaire m'en fournit quelques-uns : la Bonté, la Charité, la Santé, l'Humanité, etc. Mais par définition puisque c'est le dictionnaire qui les donne, ces concepts-là ne sont pas historiques. Or ce dont j'ai le plus souvent besoin, c'est de concepts éphémères, liés à des contingences limitées : le néologisme est ici inévitable. La Chine est une chose, l'idée que pouvait s'en faire, il n'y a pas longtemps encore, un petit-bourgeois français en est une autre : pour ce mélange spécial de clochettes, de pousse-pousse et de fumeries d'opium, pas d'autre mot possible que celui de sinité », (Barthes, 2002, I b : 833-834)

véracité géographique » (Perrin-Naffakh, 1989 : 71). Ainsi, au niveau lexical, on peut dire que le mot *supe* ressortit à un type particulier d'effets de réel : les effets de réel diatopiques.

Si les effets de réel visent à créer une illusion de réalité, les effets d'oralité ont pour but de créer une illusion d'oralité. Or, il est manifeste que ce qu'impliquent les substitutions de *supe* à *gobe* et de *cha* à *ça*, c'est l'idée qu'une transcription à partir de l'oral a été opérée. Ainsi, l'effet de réel diatopique vise à instituer non seulement une illusion de réalité, mais également une illusion d'oralité, pour autant qu'il fait comme si les conditions d'énonciation, auxquelles ressortit la langue parlée qui sous-tend le lexique du berger, étaient différentes des conditions d'énonciation effectives. Ces dernières relèvent de la langue écrite puisque ce qui fonde le roman en général, et *L'Enfermée* en particulier, c'est la culture scripturale.

Les normandismes dans « Un cœur simple » sont donc, à l'instar du vocable *supe* dans le roman de Barbey d'Aurevilly, à la fois des effets de réel diatopiques et des effets d'oralité. Autrement dit, ils ont trait au mythe, si l'on conserve l'acception barthésienne de ce mot.

Toutefois, pour saisir la différence entre la fonction des normandismes dans le récit flaubertien et celle des calques du dialecte manchois dans le roman aurevillien, il est nécessaire de s'intéresser à la « forme du mythe » qui, comme le note Roland Barthes dans *Mythologies*, « n'est pas un symbole » (Barthes, 2002, I b : 831-832). Et ce dernier d'illustrer ainsi son propos : « le nègre qui salue n'est pas le symbole de l'Empire français, il a trop de présence pour cela, il se donne pour une image riche, vécue, spontanée, innocente, indiscutable » (Barthes, 2002, I b : 832). Or, il est patent que cette exubérance de la forme du mythe est flagrante dans la parole du pâtre. Ainsi, ce qui sous-tend cette parole, c'est le mouvement expansif propre à la forme du mythe.

S'il apparaît clairement que la fonction des calques du dialecte manchois ressortit au mythe, il est plus malaisé de déterminer, de façon précise, la fonction des normandismes dans « Un cœur simple ». En effet, si l'on se place au niveau de la forme du mythe, l'on ne peut que mettre en relief le fait que les normandismes que l'on trouve dans ce récit flaubertien se caractérisent non seulement par leur parcimonie, mais également par leur discrétion.

Prenons l'exemple suivant pour illustrer notre propos : « Pour “se dissiper”, elle [Félicité] demanda la permission de recevoir son neveu Victor » (35). Certes, il est évident que cette brusque citation attire l'attention du lecteur sur le verbe pronominal *se dissiper*, néanmoins, au lieu de nous imposer d'emblée la normandité, ce verbe ouvre une béance sur le plan lexical.

Cette béance n'est pas sans rappeler celle décrite par Raymonde Debray-Genette au niveau narratif. À propos d'une phrase tirée d' « Un cœur simple »²³², Debray-Genette écrit : « On ne sait à qui attribuer le vocable de salle : à Félicité ? au bon peuple normand ? à une sorte d'“archi-visiteur” ? » (Debray-Genette, 1983 : 146) S'il est impossible, devant ce triple choix, de se décider de façon certaine pour l'une des trois possibilités, il n'en est pas de même pour le verbe *se dissiper* qui, selon toute apparence, semble devoir être attribué à Félicité. Pourtant, il ouvre une béance qui est sous-tendue non pas par un problème de focalisation, mais par un problème lexical.

À première vue, l'on pourrait croire que les guillemets visent uniquement à attribuer le verbe *se dissiper* à Félicité, c'est-à-dire à produire tout à la fois un effet d'oralité (grâce à l'insertion entre guillemets d'un vocable qui appartient au lexique de la servante, la parole de cette dernière fait irruption dans le texte) et un effet de réel (le fait de citer Félicité présuppose son existence et, partant, sa réalité). En fait, si, dans un premier temps, l'on ne peut considérer l'insertion entre guillemets que comme une restriction de champ, c'est parce que, à l'inverse du vocable *supe*²³³ dont le signifiant nous oblige à reconnaître un concept mythique, à savoir la normandité, le verbe *se dissiper* ne peut être lié à ce concept que par son signifié. Dans la phrase en question, il signifie « se distraire », il s'agit donc, comme l'a bien noté Pierre-Marc de Biasi, d'un « normandisme pour se *distraire*, sans nuance péjorative »²³⁴. De même, le mot *auvent*, que l'on peut lire dans une phrase tirée de « La Légende de saint Julien l'Hospitalier »²³⁵, est qualifié de « normandisme »²³⁶ pour autant que son signifié est spécifique : il désigne un volet et non pas ce que l'on appelle ordinairement un auvent.

²³² « Un vestibule étroit séparait la cuisine de la *salle* où Mme Aubain se tenait tout au long du jour, assise près de la croisée dans un fauteuil de paille » (10).

²³³ Jules Barbey d'Aureville, *L'Enfermée*, (Paris, Pocket, 1999), p. 190. « *Supe*, impératif de *super*, au sens de “gober, absorber par petites gorgées” », (Perrin-Naffakh, 1989 : 71).

²³⁴ Pierre-Marc de Biasi, éd., *Trois Contes*, (Paris, Seuil, 1993), n. 2, p. 35.

²³⁵ « Les plus charitables posaient une écuelle sur le bord de leur fenêtre, puis fermaient l'*auvent* pour ne pas l'apercevoir » (123, l'italique est de nous).

Il n'est pas insignifiant, pour conclure, de s'attarder sur la différence entre la fonction des calques du dialecte manchois dans le passage de *L'Enfermée* de Barbey d'Aurevilly et celle des normandismes dans « Un cœur simple ». On pourrait comparer, *mutatis mutandis*, cette différence entre les deux romanciers normands à celle que Roland Barthes met en relief dans *Le degré zéro de l'écriture*.

Ce dernier souligne le fait que, chez Garaudy, les métaphores « sont seulement une marque littéraire qui situe un langage, tout comme une étiquette renseigne sur un prix »²³⁷. Ainsi, les nombreuses métaphores utilisées par Garaudy ont pour but de « signaler lourdement au lecteur que “c'est bien écrit” » (Barthes, 2002, I a : 214).

Il appert par conséquent qu'un concept mythique est sous-jacent à l'utilisation que Garaudy fait de la métaphore : la littérarité. La lourdeur dont parle Barthes est donc liée au fait qu'il s'agit d'un mythe dans toute l'acception du concept barthésien, c'est-à-dire que, si l'on s'intéresse par exemple à la forme du mythe, l'on peut remarquer que, chez Garaudy, la métaphore est « expansive » (Barthes, 2002, I b : 837).

À l'instar du mythe qui, au niveau de sa forme, s'oppose au symbole, l'utilisation insistante que Garaudy fait de la métaphore contraste très vivement avec les « procédés beaucoup plus discrets » (Barthes, 2002, I a : 214) utilisés par André Stil. Malgré la subtilité de ces procédés, Barthes met en évidence le fait qu'un second système sémiologique, à savoir un système mythique, leur est sous-jacent. Néanmoins, il est nécessaire de mettre l'accent sur le fait qu'il existe des différences notables entre la forme du mythe chez Garaudy et la forme du mythe chez Stil. En effet, cette dernière est, de par sa discrétion, plus proche du symbole que du mythe.

Il en est de même relativement à la forme du mythe dans « Un cœur simple » ainsi que dans « La Légende de saint Julien l'Hospitalier ». Effectivement, autant les effets d'oralité diatopiques sont tapageurs dans le passage de *L'Enfermée*, autant ils sont discrets dans les récits flaubertiens. Cette discrétion peut même parfois être teintée d'incertitude.

Reprenons par exemple la phrase tirée d' « Un cœur simple » : « Pour “se dissiper”, elle [Félicité] demanda la permission de recevoir son neveu Victor » (35). Bien que Pierre-

²³⁶ Pierre-Marc de Biasi, éd., *Trois Contes*, (Paris, Seuil, 1993), n. 1, p. 123.

²³⁷ Roland Barthes, « Le degré zéro de l'écriture » (1953), *Œuvres complètes*, (Paris, Seuil, 2002), I, p. 214. Les références à cet ouvrage seront désormais indiquées sous la forme suivante : (Barthes, 2002, I a : 214).

Marc de Biasi insiste sur le fait que le sens du verbe pronominal *se dissiper* dans cette phrase doit être rattaché à la variation diatopique²³⁸, il est important de souligner que, au dix-septième siècle, le verbe *dissiper* « a développé le sens figuré de “distraire, recréer” » (Rey, 1998, I : 1103).

En outre, on attribue, aussi bien dans le dictionnaire de Pierre Larousse (*Grand Dictionnaire Universel du XIX^e siècle*) que dans celui d'Émile Littré (*Dictionnaire de la langue française*), le sens de « se distraire » au verbe *se dissiper* sans mention d'une région particulière à laquelle ce sens spécifique serait propre.

Ainsi, l'insertion de ce verbe entre guillemets dans cette phrase du récit flaubertien ouvre une béance lexicale dans la mesure où ce surgissement de la parole de Félicité, à l'inverse de la parole mythique qui se présente « à la fois comme une notification et comme un constat » (Barthes, 2002, I b : 837), échappe à la certitude qui sous-tend justement la logique du constat. Or, si cette incertitude lexicale ne s'inscrit aucunement dans cette logique, c'est précisément parce qu'elle produit un effet qui va à l'encontre de « l'effet immédiat » (Barthes, 2002, I b : 842) que suscite le système mythique, c'est-à-dire qu'elle pose une question, au lieu de donner une réponse.

Dans le passage tiré de *L'Enfermée*, le vocable *supe* est privé de sa contingence, il est instrumentalisé afin d'imposer comme une nécessité un concept mythique : la normandité. À l'inverse, même si le verbe pronominal *se dissiper* a également été dépossédé du sens qu'il avait originellement, il réintroduit néanmoins de la contingence grâce à l'incertitude qu'il engendre au niveau diatopique. Ainsi, la clôture propre au système mythique cède la place à une béance lexicale. Cette dernière remet donc en question le système mythique. C'est la raison pour laquelle on pourrait la qualifier, à l'instar de la langue dont parle Roland Barthes à propos de *Bouvard et Pécuchet*, de « contre-mythique » (Barthes, 2002, I b : 848).

c) La variation diastratique

La variation diastratique se situe non pas au niveau dénotatif, mais sur le plan connotatif. Ce qui la sous-tend, c'est l'existence de plusieurs niveaux de langue. En effet, lorsque la rhétorique recommande à l'orateur de « se mettre aux ordres, ou mieux [de] se sentir responsable de ce que les Grecs nommaient *to hellenizein*, les Latins

²³⁸ « Normandisme pour se *distraire*, sans nuance péjorative », Pierre-Marc de Biasi, éd., *Trois Contes*, (Paris, Seuil, 1993), n. 2, p. 35.

latinitas et que nous rendrions, nous, par “bon français” » (Reboul, 1991 : 72), elle postule l’existence d’un mauvais français. Comme l’a bien noté Roland Barthes dans *Le degré zéro de l’écriture*, ce dernier n’a joué un rôle dans l’histoire littéraire que tardivement :

Il y a un peu plus de cent ans, les écrivains ignoraient généralement qu’il existât plusieurs façons – et fort différentes – de parler le français. Vers 1830, au moment où la bourgeoisie, bonne enfant, se divertit de tout ce qui se trouve en limite de sa propre surface, c’est-à-dire dans la portion exiguë de la société qu’elle donne à partager aux bohèmes, aux concierges et aux voleurs, on commença d’insérer dans le langage littéraire proprement dit quelques pièces rapportées, empruntées aux langages inférieurs, pourvu qu’ils fussent bien excentriques (sans quoi ils auraient été menaçants). (Barthes, 2002, I a : 219)

Cette ex-centricité dont parle Barthes ne remet pas en cause le centre que représente le langage de la bourgeoisie. Au contraire, elle le justifie. En effet, bien que l’intrusion de l’altérité langagière se constitue en second terme de la dichotomie centre/périphérie, tout se passe comme si l’excentricité des langages « inférieurs » transformait en nature le centre, comme si l’écart justifiait la norme.

Lorsque, dans les romans du dix-neuvième siècle, le langage populaire fait irruption dans un texte en « bon français », c’est souvent pour attirer l’attention du lecteur sur l’écart entre ce langage « inférieur » et la norme que constitue le « bon français ». Or, cet écart vise à signaler au lecteur l’« infériorité » de la condition des personnages qui emploient le langage populaire. Ainsi, la supériorité de la bourgeoisie et le concept mythique de « bon français » qui est associé au langage de cette classe, se trouvent naturalisés.

Chez « Balzac, Sue, Monnier, Hugo » (Barthes, 2002, I a : 219), l’utilisation des langages « inférieurs » est également sous-tendue par la volonté de dépayser le lecteur bourgeois, avide de couleur locale, de pittoresque.

De même que le mythe, au sens barthésien du terme et *lato sensu*, est, d’une manière générale, moins subtil que le mythe spécifique que constitue l’effet de réel, de même le « mimétisme amusé du pittoresque » (Barthes, 2002, I a : 220) est moins complexe que l’utilisation que fait Zola des « langages inférieurs ». En effet, dans les romans zoliens, deux aspects sont mêlés : l’aspect lexical et l’aspect oral.

Dans son livre qui s'intitule *Stylistique de la prose*, Anne Herschberg-Pierrot souligne cette ambivalence :

*D'autres connotations stylistiques sont liées à l'emploi de traits syntaxiques et lexicaux qui connotent l'effet de parlé dans la prose. Dans le récit de fiction, la parole d'un personnage présente plusieurs registres de connotations. La connotation stylistique se transforme ainsi en connotation énonciative : le parler "populaire" de Gervaise dans L'Assommoir est à la fois l'indice d'une situation sociolinguistique, et d'une voix qui envahit le récit à l'indirect libre*²³⁹.

Anne Herschberg-Pierrot met au jour dans ce passage le présupposé majeur qui a guidé notre volonté de consacrer une partie au lexique, à savoir le lien entre ce dernier et l'oralité. En effet, lorsque l'on apprend, dans « Un cœur simple », que la « mère Liébard » trouve le fils de sa maîtresse « singulièrement "forcé" » (24), il est patent que deux aspects sous-tendent cette brusque citation, c'est-à-dire, d'un côté, la dimension diastratique (le vocable *forcé* appartient au lexique d'une classe inférieure) et, de l'autre, l'oralité qui est l'effet résultant du surgissement dans le texte de la parole de la « mère Liébard ». L'utilisation du mot *forcé* constitue donc un effet d'oralité diastratique.

Malgré la rareté des effets d'oralité diastratiques dans « Un cœur simple », il n'est pas inintéressant de s'attarder un peu sur ce récit. En effet, il n'est pas anodin que Flaubert ait mis en ouverture de son recueil de contes un récit dans lequel deux milieux sociaux coexistent, à savoir celui des maîtres (la bourgeoisie) et celui des serviteurs (le peuple)²⁴⁰.

Le fait que Félicité, l'héroïne de ce récit flaubertien, soit, d'une part, une servante et, d'autre part, analphabète²⁴¹, n'est pas sans rappeler ce que dit Jean-Marie Privat à propos du frontispice des *Contes de ma Mère l'Oye* de Charles Perrault²⁴². Selon Privat, c'est précisément la servante qui « opère la jonction entre le monde de l'oralité primaire (la campagne d'où elle vient est largement analphabète et ignore quasiment le monde de l'écrit) et l'univers de la littérature urbaine ». Et Privat de conclure : « La servante joue donc le rôle de "passeur culturel" ou d'"intermédiaire" » (Privat, 2004 : 25). Ainsi, on peut voir dans le personnage de Félicité une passeuse d'oralité. D'ailleurs, c'est

²³⁹ Anne Herschberg-Pierrot, *Stylistique de la prose*, (Paris, Belin, 1993), p. 182.

²⁴⁰ Ces deux milieux sociaux apparaissent dès l'*incipit* : « Pendant un demi-siècle, les bourgeoises de Pont-l'Évêque envient à Mme Aubain sa servante Félicité » (9).

²⁴¹ « Ne sachant lire aucun des deux [Liébard et Félicité], elle [Félicité] eut recours à sa maîtresse [Mme Aubain] » (41).

²⁴² Voir annexe n°1, p. 427.

justement parce qu'elle joue ce rôle que, lorsque sa voix fait irruption dans le texte, des effets d'oralité diastratiques se manifestent notamment au niveau lexical : « elle [Félicité] avait perdu le sommeil, suivant son mot, était “minée” » (35). Étant donné que le vocable *minée* appartient au lexique de la servante et que les guillemets font entendre la parole de Félicité, il apparaît donc clairement qu'il s'agit bien d'un effet d'oralité diastratique.

La domination, qui fonde les relations sociales entre les maîtres et les serviteurs, se manifeste parfois dans un rapport dialectique. Jusqu'à présent les effets d'oralité diastratiques étaient liés au niveau de langue et à l'idiolecte, c'est-à-dire que, pour les mettre au jour, il suffisait de rattacher certains familiarismes et vocables de niveau médian au personnage qui les avait énoncés, notamment Félicité. Pourtant, il existe bel et bien d'autres effets d'oralité diastratiques qui, du fait qu'ils sont sous-tendus par une dialectique, sont plus malaisés à déceler.

Afin d'illustrer notre propos, nous pouvons prendre l'exemple de la relation sociale entre la servante Félicité et sa maîtresse Madame Aubain dans « Un cœur simple ». Il y a parfois dans ce récit flaubertien de brusques citations pour désigner Madame Aubain (« les propriétés de “Madame” », 19) et son défunt mari (« souvenir de “Monsieur” », 17). Il est patent que les guillemets soulignent que ces titres sont utilisés par Félicité pour désigner ses maîtres. Ainsi, l'exclusion de Félicité est suggérée par l'usage de ces titres : elle n'appartient pas à la bourgeoisie. C'est précisément pour cette raison que Madame Aubain n'apprécie pas que le neveu de Félicité tutoie son fils (« Mme Aubain [...] n'aimait pas les familiarités du neveu, – car il tutoyait son fils », 29). Le fils de Madame Aubain peut tutoyer le neveu de Félicité alors que la réciproque n'est pas vraie. Pareillement, Madame Aubain peut, d'une manière familière, appeler Félicité par son prénom, tandis que cette dernière est contrainte d'utiliser le titre « Madame » pour s'adresser à sa maîtresse. Ainsi, les occurrences des vocables *madame* et *monsieur* que l'on vient de mentionner constituent des effets d'oralité diastratiques.

Si l'on porte notre attention sur un récit conradien, à savoir « An Outpost of Progress », on se rend compte du fait que la relation sociale entre Kayerts et Carlier, d'une part, et Makola, d'autre part, n'est pas sans rappeler celle qui a cours dans « Un cœur simple » entre Madame Aubain et Félicité. En effet, dans le récit conradien en question, le titre « sir », dont fait usage Makola quand il s'adresse à Kayerts (« “Station in very bad

order, sir” », 49), n’est utilisé ni par Carlier (« “You, Makola! Take that herd over to the fetish” », 43) ni par Kayerts (« “Hey, Makola, what does he say?” », 46) lorsque ces derniers interpellent Makola. Ainsi, il est évident que, à l’instar du titre “Monsieur” dans le récit flaubertien, le vocable *sir* dans « An Outpost of Progress » est un effet d’oralité diastratique.

Il en est de même pour le mot malais *tuan* qu’Arsat utilise quand il s’adresse à l’homme blanc dans « The Lagoon » (« “Have you medicine, Tuan?” », 27, « “Tuan, will she die ?” », 27). En effet, même s’il est difficile de trouver un équivalent exact en anglais puisque les critiques sont divisés sur le sujet (en guise de traduction, certains préconisent « “Mr” or “Sir” »²⁴³, d’autres « Master » ou, à l’exemple de Conrad dans *Lord Jim*, « “Lord” »²⁴⁴), il est néanmoins important de souligner le fait que, ce qui sous-tend l’utilisation de ce mot, c’est, comme l’a bien noté John Batchelor, une relation de dominé à dominant : « *Tuan* : “Lord”, a common form of politeness to superiors in Malay »²⁴⁵. Il est donc patent que le vocable *tuan* constitue une condensation de deux effets, l’effet d’oralité diatopique (qui résulte du seul fait qu’il s’agit d’un terme malais) et l’effet d’oralité diastratique puisqu’il met au jour le lien entre la langue et l’organisation sociale.

d) Répétitions et redondances

Si l’on s’intéresse aux contes de tradition orale, il est essentiel de remarquer que la répétition occupe, dans ces récits, une place primordiale, dans toutes les acceptions du mot. En effet, c’est la répétition qui, d’une part, leur a permis de prendre corps²⁴⁶ et qui, d’autre part, sert de guide à la mémoire du conteur lors de la performance orale²⁴⁷. Dans le passage suivant, Anna Angelopoulos donne de plus amples détails sur les répétitions de mots et de formules :

²⁴³ « *Tuan* : (Malay) a term of address to men of some position; perhaps the equivalent of “Mr” or “Sir” », William Atkinson, éd., *The Lagoon and Other Stories*, (Oxford, Oxford University Press, 1997), p. 271.

²⁴⁴ John Batchelor, éd., *Lord Jim*, (Oxford, Oxford University Press, 1983), p. 306.

²⁴⁵ John Batchelor, éd., *Lord Jim*, (Oxford, Oxford University Press, 1983), p. 306.

²⁴⁶ Anna Angelopoulos souligne à juste titre que « le style du conte s’est élaboré au cours de performances répétées qui ont résisté à l’usure du temps », Anna Angelopoulos, « Nom et blason du héros », *Cahiers de Littérature orale* n° 52, (Paris, Langues O’, 2002), p. 146.

²⁴⁷ Elisabeth Lemirre met l’accent sur cette dimension mnémotechnique lorsqu’elle écrit : « le conte populaire pratique la répétition : répétition de mots, de formules, qui viennent scander le texte comme des appuis de mémoire pour le conteur » (Lemirre, 2004 : 98).

Bien que ce soit un récit en prose, le conte est stéréotypé quant au mode de sa narration. Il emploie des formules toutes faites à la manière de l'épopée : une "princesse belle comme le jour" ; des "murs en airain" ; un "dragon géant" ; un "jeune prince" ; "une bataille pleine de sang et de cris"²⁴⁸.

Dans « La Légende de saint Julien l'Hospitalier », les répétitions d'adjectifs tels que *prodigieux*²⁴⁹ ou *furieux*²⁵⁰ jouent un rôle comparable aux « formules toutes faites » dont parle Anna Angelopoulos.

En outre, il est à noter que l'on ne doit pas prendre ces vocables au sens courant. En effet, l'adjectif *prodigieux* est utilisé au sens étymologique : il « est emprunté au dérivé latin *prodigiosus* "qui tient du prodige, surnaturel" » (Rey, 1998, III : 2954). Quant à l'adjectif *furieux*, qui n'est pas sans évoquer le titre du livre de l'Arioste, *Roland furieux*, il doit être pris « dans le sens d'"excité par une passion intense" et dans l'usage pour "excessif, extraordinaire", propre à la langue classique et précieuse » (Rey, 1998, II : 1532).

S'il est nécessaire de prendre en considération ces acceptions spécifiques, c'est parce que ces dernières sont sous-tendues par une dimension épique, qui est semblable à celle dont parle Anna Angelopoulos. En effet, ce qui constitue le fondement de l'épopée, c'est une figure de rhétorique : l'hyperbole. Or, selon Aristote, cet aspect hyperbolique vise à créer un « effet de surprise »²⁵¹. Le philosophe grec qualifie cet effet d' « agréable » : « la preuve en est, que chacun d'entre nous, lorsqu'il fait un récit en rajoute toujours parce qu'il cherche à plaire »²⁵².

La remarque suivante faite par Olivier Reboul met en relief le fait qu'il existe une continuité entre l'épopée homérique et la légende hagiographique médiévale, pour autant que cette dernière n'est pas sans lien avec la rhétorique religieuse :

La fonction sémantique de l'hyperbole est, à notre avis, de dire qu'on ne peut pas vraiment dire, de signifier que ce dont on parle est si grand, si beau, si important (ou le contraire) que le

²⁴⁸ Anna Angelopoulos, « Nom et blason du héros », *Cahiers de Littérature orale* n° 52, (Paris, Langues O', 2002), p. 146.

²⁴⁹ « Souvent le châtelain festoyait ses vieux compagnons d'armes. Tout en buvant, ils se rappelaient leurs guerres, les assauts des forteresses avec le battement des machines et les prodigieuses blessures », (85) ; « Le prodigieux animal s'arrêta », (98).

²⁵⁰ « Une heure après, il [Julien] rencontra dans un ravin un taureau furieux » (115). « Un ouragan furieux emplissait la nuit » (129).

²⁵¹ Aristote, *Poétique*, (Paris, Librairie Générale Française, 1990), p. 126.

²⁵² *Ibidem*.

langage ne saurait l'exprimer. D'où le rôle capital de l'hyperbole dans la rhétorique religieuse, elle seule pouvant désigner ce qu'on ne peut nommer. (Reboul, 1991 : 130)

Le fait que, dans « La Légende de saint Julien l'Hospitalier », l'adjectif *prodigieux* par exemple soit employé dans toute la force du terme n'est pas anodin. Effectivement, cette utilisation particulière s'explique par le fait que, à l'instar de l'épopée, le discours religieux est sous-tendu par l'hyperbole. D'ailleurs, « La Légende de saint Julien l'Hospitalier », qui ressortit tout à la fois à l'épopée et à la légende hagiographique, réconcilie précisément les héritages grec et chrétien.

En fait, il existe un point commun entre la légende hagiographique et l'épopée : ces deux genres sont issus de la tradition orale. Or, comme l'a souligné Olivier Reboul, l'oral a une particularité dans la mesure où il se caractérise par une règle de nécessité mémorielle : il « doit être redondant pour suppléer à la mémoire » (Reboul, 1991 : 79). C'est pour cette raison que Hubert Laizé a émis l'hypothèse selon laquelle les formules répétitives homériques « auraient permis au conteur de marquer une courte pause, afin de rassembler ses souvenirs »²⁵³. Laizé rapporte également l'hypothèse intéressante qu'a proposée Milman Parry. Ce dernier a une conception originale de l'art de l'aède puisqu'il estime que le « réseau de stéréotypes » que l'on trouve dans *L'Iliade* et *L'Odyssée* a pour fonction de « soutenir l'effort du conteur qui composait au fur et à mesure qu'il chantait »²⁵⁴.

Dans une lettre que Flaubert a écrite en décembre 1875, c'est-à-dire précisément lors de la rédaction de « La Légende de saint Julien l'Hospitalier », le romancier normand souligne qu'il est satisfait quand il a rédigé « une page sans assonances ni répétitions »²⁵⁵. Ainsi, il n'est pas sans importance qu'il y ait, dans ce récit flaubertien, des répétitions (l'adjectif *prodigieux* est utilisé à deux reprises dans la première partie du récit et l'adjectif *furieux* est employé trois fois dans l'ensemble du récit) et des redondances (« Une seconde enceinte, faite de pieux, comprenait d'abord *un verger d'arbres à fruits* », 78, les italiques sont de nous; « ils [les parents de Julien] s'assirent, étant fort las et *recrus de fatigue* », 111, les italiques sont de nous). En effet, les

²⁵³ Hubert Laizé, *Leçon littéraire sur l'Iliade d'Homère*, (Paris, Presses Universitaires de France, 2000), p. 14.

²⁵⁴ Hubert Laizé, *Leçon littéraire sur l'Iliade d'Homère*, (Paris, Presses Universitaires de France, 2000), p. 14.

²⁵⁵ Lettre de la fin décembre 1875 à George Sand. (Flaubert, 1998, IV : 1000).

répétitions et les redondances sont liées, d'une part, au fait que, comme l'a laissé entendre Aristote, l'exagération est consubstantielle au récit oral²⁵⁶ et, d'autre part, au fait qu'un réseau de stéréotypes leur est sous-jacent. Or, ces deux aspects visent précisément à susciter chez le lecteur une impression d'oralité. Les répétitions et les redondances peuvent donc être assimilées à des effets d'oralité.

2. Les pseudo-incrustations syntaxiques

L'impression d'oralité n'est pas uniquement le produit d'effets d'oralité lexicaux puisque de nombreux traits syntaxiques ont également pour fonction de connoter un effet de parlé dans les récits flaubertiens et conradiens qui composent notre corpus.

Avant de nous intéresser aux archaïsmes syntaxiques, il est important de revenir sur la diachronie lexicale.

Dans « La Légende de saint Julien l'Hospitalier », l'oralité et la médiévalité constituent, au niveau lexical du récit flaubertien, des concepts mythiques qui ne sont pas sans rapport.

Pourtant, ce rapport est loin d'être flagrant sur le plan syntaxique puisque Flaubert semble s'être efforcé de faire disparaître le lien mythique (au sens barthésien du terme) qui unit l'oralité et la médiévalité.

En effet, si l'on s'intéresse aux différentes versions de l'*excipit* du récit flaubertien, on peut mettre au jour cette volonté de l'écrivain normand. Il n'est pas anodin, par exemple, que, dans le final de « La Légende de saint Julien l'Hospitalier », Flaubert ait remplacé « Icy finit l'histoire de saint Julien »²⁵⁷ par « Et voilà l'histoire de St Julien l'hospitalier »²⁵⁸. Le fait que, dans le brouillon, l'adverbe *icy* soit antéposé au verbe *finir* contribue à donner un air d'archaïsme à l'*excipit* tandis que, dans la mise au net, la conjonction *et* ainsi que la préposition *voilà* connotent l'oralité, certes, mais pas la médiévalité.

²⁵⁶ « Chacun d'entre nous, lorsqu'il fait un récit en rajoute toujours parce qu'il cherche à plaire », Aristote, *Poétique*, (Paris, Librairie Générale Française, 1990), p. 126.

²⁵⁷ F^o 444 v^o (brouillon, 1876), cité par Pierre-Marc de Biasi, « Le Palimpseste hagiographique : l'appropriation ludique des sources édifiantes dans la rédaction de "La Légende de saint Julien l'Hospitalier" », *Gustave Flaubert 2*, (Paris, Minard, 1986), p. 108.

²⁵⁸ F^{os} 446 et 447 (mises au net, 1876), cité par Pierre-Marc de Biasi, *ibidem*.

Il appert également que le fait que les conjonctions *or* (« Or l'empereur d'Occitanie, ayant triomphé des musulmans espagnols, s'était joint par concubinage à la sœur du calife de Cordoue », 105) et *donc* (« Donc il [Julien] reçut en mariage la fille de l'empereur », 107) soient placées en début de phrase, est lié à l'intention de susciter chez le lecteur une impression d'oralité puisqu'il apparaît clairement que ces conjonctions initiales visent à créer un effet de reprise orale.

De même, l'adverbe *alors* (« Alors il y eut de grandes réjouissances, et un repas qui dura trois jours et quatre nuits, dans l'illumination des flambeaux, au son des harpes, sur des jonchées de feuillages », 81) connote également l'oralité. Effectivement, comme le rappelle Anne-Marie Perrin-Naffakh dans une étude stylistique d'un texte de Raymond Queneau, « *alors* [...] fonctionne, s'il est placé en tête d'énoncé, comme coordonnant, morphème transitionnel caractéristique de la narration orale » (Perrin-Naffakh, 1989 : 87).

Ainsi, il est frappant de constater que, sur le plan syntaxique du récit flaubertien, le concept mythique de médiévalité n'est pas véritablement en correspondance avec celui d'oralité. Du fait de l'absence de cette relation mythique, qui pourtant joue un certain rôle au niveau lexical, l'oralité est donc moins ostensible et, partant, plus subtile dans la syntaxe de « La Légende de saint Julien l'Hospitalier ».

Comme on l'a dit précédemment au sujet de la variation diatopique²⁵⁹, de nombreux romanciers se sont efforcés, durant la seconde moitié du dix-neuvième siècle, de provincialiser la parole. Il n'est d'ailleurs pas insignifiant que le roman flaubertien le plus célèbre, à savoir *Madame Bovary*, ait pour sous-titre *Mœurs de province*.

Certes, il est plus malaisé de déceler sur le plan lexical cette provincialisation de la parole dans « Un cœur simple » que dans *L'Enfermée* de Barbey d'Aurevilly. Néanmoins, dans ce récit flaubertien, le lien entre le lexique et l'aspect diatopique est plus évident que celui qui unit la syntaxe à la volonté de provincialiser la parole.

Au vrai, de même que, dans « La Légende de saint Julien l'Hospitalier », il existe sur le plan lexical une correspondance entre les deux concepts mythiques que sont la médiévalité et l'oralité, de même il y a, dans « Un cœur simple », une relation mythique

²⁵⁹ Voir *supra*, p. 113.

entre la normandité et l'oralité. En effet, on associe traditionnellement les provincialismes au style parlé tandis que la langue standard ressortit au style écrit.

Pour illustrer notre propos, prenons l'exemple suivant tiré d'« Un cœur simple » : « Ses doigts trop lourds cassaient les fils ; elle [Félicité] n'entendait à rien, avait perdu le sommeil, suivant son mot, était “minée”. » (35) Dans cette phrase, c'est l'omission du pronom personnel réfléchi *se* qui connote la normandité et, partant, l'oralité puisque la *lexis*²⁶⁰ ne permet à la normandité de se manifester que dans des conditions d'énonciation particulières, à savoir ni dans le style oral qui ressortit à l'art oratoire, ni dans le style écrit, mais dans le style oral familial.

Cette phrase, tirée d'« Un cœur simple », est d'autant plus intéressante qu'elle nous donne l'occasion de mettre également en relief le contraste entre la forme du mythe au niveau lexical et la forme du mythe sur le plan syntaxique. En effet, alors que la brusque citation attire l'attention du lecteur sur l'adjectif *minée*, rien ne permet de saisir dès le premier coup d'œil l'écart syntaxique par rapport à la norme du français dit « correct ». C'est que le mouvement expansif de la forme du mythe, qui vient interpeller le lecteur sur le plan lexical, se rétracte au niveau syntaxique, en sorte que le mythe est atténué, voire neutralisé, puisqu'il est privé d'une de ses caractéristiques majeures, à savoir l'exubérance.

Si, dans la syntaxe des *Trois Contes*, le mythe de l'oralité est affaibli, il est au contraire renforcé dans la syntaxe d'un récit comme « An Outpost of Progress ». En effet, la parole de Makola a de nombreuses particularités syntaxiques. L'écart par rapport à la norme de l'anglais standard est donc patent. Il suffit de lire la phrase suivante pour s'en convaincre : « “Station in very bad order, sir. Director will growl. Better get a fine lot of ivory, then he say nothing” » (49). L'ordre direct de la phrase est le même en français comme en anglais, tout au moins pour ce qui concerne les éléments fondamentaux, à savoir « nom sujet + verbe copule + attribut » (Perrin-Naffakh, 1989 : 21). Or, ce qui nous frappe à la lecture de ces phrases, c'est le fait qu'il y ait, dans la première phrase, l'omission d'un verbe et, dans la troisième phrase, l'absence d'un sujet. Ces graves lacunes connotent non seulement l'oralité (celle qui a trait au style oral familial qui autorise l'incorrection), mais également l'indigénéité qui constitue une condensation des

²⁶⁰ La *lexis* équivaut à l'élocution, dans l'acception rhétorique du terme. « Pour les Anciens, le premier problème de l'élocution est celui de la langue correcte » (Reboul, 1991 : 72).

aspects diatopique (le pays colonisé par opposition au pays colonisateur) et diastratique (l'indigène appartient aux yeux des colons à une classe inférieure).

Le style télégraphique, qui caractérise la parole de Makola dans les phrases que nous venons de citer, est donc sous-tendu par deux concepts mythiques : l'oralité et l'indigénéité. Toutefois, il y a une différence majeure entre le mythe dans « An Outpost of Progress » et le mythe traditionnel puisque c'est la transformation en nature qui établit un lien entre ce dernier et le concept mythique : « L'élaboration d'un *second* système sémiologique va permettre au mythe d'échapper au dilemme : acculé à dévoiler ou à liquider le concept, il va le *naturaliser* ». Et Roland Barthes d'ajouter que tout se passe « comme si l'image provoquait *naturellement* le concept, comme si le signifiant fondait le signifié »²⁶¹ (Barthes, 2002, I b : 841-842).

D'une manière générale, l'insistance contribue pour beaucoup à donner au lecteur l'impression qu'il existe des rapports de nature entre le signifiant et le signifié qui constituent le signe mythique. Si, dans le film *Jules César* de Mankiewicz, « la mèche frontale inonde d'évidence » (Barthes, 2002, I b : 691), c'est parce que l'« artisan principal du film » qu'est le coiffeur s'obstine à utiliser ce signe pour signifier la romanité (de là vient l'hypallage barthésienne « franges obstinées », Barthes, 2002, I b : 691). Cette insistance est une caractéristique du mythe.

Dans « An Outpost of Progress », la parole de Makola a une particularité : elle se spécifie comme fluctuante. Assurément, Makola parle en style télégraphique, mais il s'exprime également ainsi : « “Those men who came yesterday are traders from Loanda who have got more ivory than they can carry home. Shall I buy? I know their camp.” » (49) À l'instar de la parole fluctuante de Stein dans *Lord Jim*²⁶², la parole de Makola oscille entre l'incorrection et la correction, en sorte que le signifié de cette parole, que le signifiant devrait provoquer *naturellement*, finit par nous échapper.

Pour conclure sur le versant culturel de l'oralité, on peut dire que cette dernière se caractérise par un aspect mythique. Or, comme le souligne Roland Barthes lorsqu'il met en évidence le sens étymologique du mot, « le mythe est une parole » (Barthes, 2002, I b : 823). C'est précisément parce qu'il est une parole que, comme nous le verrons par la

²⁶¹ Les italiques sont de l'auteur.

²⁶² À ce sujet, Amy Houston écrit : « Conrad's representation of German linguistic markers is not uniform », Amy Houston, « Implicit Translation in Joseph Conrad's Malay Trilogy », *English Literature and the Other Languages*, (Atlanta, Rodopi, 1999), p. 112.

suite, il ressortit à l'idéologie. Le démontage sémiologique de cette dernière a joué un rôle primordial dans notre étude de l'aspect culturel de l'oralité.

Pourtant, l'oralité ne se limite pas à cet aspect. Dans l'extrait suivant qui est tiré de *Critique du rythme*, Henri Meschonnic suggère la présence d'un autre versant de l'oralité :

Une anthropologie critique de la voix, et de l'oralité, ne peut soutenir l'opposition traditionnelle entre une littérature savante et une littérature populaire, une littérature écrite et une littérature orale. [...] Prose ou vers, toutes les œuvres qui tiennent sont orales, ont leur oralité, d'Homère à Rabelais, de Hugo à Gogol, de Milton à Joyce, de Kafka à Beckett. Chaque spécificité la réinvente. (Meschonnic, 1982 : 705-706)

Ce que Meschonnic veut dépasser, c'est une dichotomie qui ressortit au structuralisme linguistique, à savoir « l'opposition simpliste entre le parlé et l'écrit » (Meschonnic, 1982 : 690). Il associe donc l'oralité à la voix : « Par *la voix*, j'entends l'oralité. Mais ce n'est plus au sens du signe, où on n'entend que du son opposé à du sens²⁶³. » Or, qu'est-ce que cette oralité qui ne s'oppose pas à l'écrit, qu'est-ce que cette voix qui ne s'oppose pas au silence, si ce n'est la voix au sens lacanien du terme ?

Chapitre III : Voix et la remise en cause de l'idéologie

I. La conception lacanienne de la voix et l'idéologie :

Avant d'avoir recours aux théories lacaniennes, il est nécessaire d'établir des distinctions entre la parole, la langue et la voix dans leurs rapports à l'idéologie.

Comme l'a montré Saussure, l'expérience de la parole précède la formation du concept de langue dans notre esprit. En effet, notre langue maternelle « n'arrive à se déposer dans notre cerveau qu'à la suite d'innombrables expériences »²⁶⁴ de parole.

²⁶³Henri Meschonnic, « Embibler la voix », *Le Français aujourd'hui*, n° 150, (Paris, Armand Colin, 2005), p. 30.

²⁶⁴ Ferdinand de Saussure, *Cours de linguistique générale* (1916), (Paris, Payot, 2005), p. 37.

Dans sa leçon inaugurale au Collège de France, Roland Barthes a souligné le lien entre la langue et l'idéologie. Ce lien est, certes, dissimulé (« Nous ne voyons pas le pouvoir qui est dans la langue »²⁶⁵), mais relativement simple à appréhender. Il résulte du fait que « toute langue est un classement, et que tout classement est oppressif »²⁶⁶. La langue relève donc, selon Roland Barthes, de l'idéologie fasciste : « la langue [...] n'est ni réactionnaire, ni progressiste ; elle est tout simplement : fasciste ; car le fascisme, ce n'est pas d'empêcher de dire, c'est d'obliger à dire »²⁶⁷. Ainsi, le « fascisme » de la langue n'est pas sans rapport avec son « assertivité naturelle »²⁶⁸.

S'il est aisé de saisir le lien entre la langue et l'idéologie, il est plus difficile de comprendre celui qui unit la parole à l'idéologie. Pour mieux saisir ce lien, il est nécessaire de se souvenir d'une définition, celle que Lacan donne de la parole dans le *Séminaire I* : « Une parole n'est parole que dans la mesure exacte où quelqu'un y croit » (Lacan, 1998a : 78). Le fait que la parole soit liée à la croyance est d'autant plus éclairant que Žižek décrit ainsi le fonctionnement de l'idéologie :

*Such is, in the last resort, the logic of every ideological Master-Signifier in the name of which we fight our battles : fatherland, America, socialism, etc. — do they not all designate an identification not with a clearly defined positive content but with the very gesture of identification? When we say “I believe in x (America, socialism...)”, the ultimate meaning of it is pure intersubjectivity : it means that I believe that I am not alone, that I believe that there are also others who believe in x. The ideological Cause is stricto sensu an effect of the belief poured into it from the side of its subjects*²⁶⁹.

Même si, en apparence, la parole semble avoir la simple fonction de viser à la signification, elle est, en réalité, bien plus complexe. En effet, elle implique également l'existence d'une communauté de croyances. C'est donc parce que la parole postule une identification symbolique qu'elle est idéologique.

Il apparaît donc clairement que, lorsqu'on lit les *Trois Contes* et les *Tales of Unrest*, les voix narratives que l'on entend sont, la plupart du temps, plus proches de la parole que de la voix, au sens lacanien du terme. En effet, pour Lacan, cette dernière s'oppose à la

²⁶⁵ Roland Barthes, « Leçon » (1978), *Œuvres complètes*, (Paris, Seuil, 2002), V, p. 431.

²⁶⁶ *Ibidem*.

²⁶⁷ *Ibid.*, p. 432.

²⁶⁸ *Id.*, *Le Neutre. Notes de cours au Collège de France 1977-1978*, (Paris, Seuil, 2002), p. 74.

²⁶⁹ Slavoj Žižek, *Tarrying with the Negative: Kant, Hegel, and the Critique of Ideology*, (Durham, Duke University Press, 1993), p. 78.

parole, elle est « tout ce qui du signifiant ne concourt pas à l'effet de signification »²⁷⁰. Cette voix ne s'entend pas, elle se fait entendre. L'idée de soudaineté qui est souvent associée à cette locution verbale met en évidence le lien entre la voix et le surgissement du réel (au sens lacanien du terme).

Si la parole présuppose une idéologie et, partant, est liée au symbolique, la voix est de l'ordre du réel. Elle surgit lorsque l'idéologie est remise en cause, lorsque l'on vide la position symbolique. Dans les *Trois Contes* et, dans une moindre mesure, dans les récits de *Tales of Unrest*, la voix se fait entendre notamment à travers l'indécidabilité qui résulte de l'utilisation du style indirect libre. En effet, cette incertitude irréductible quant à l'attribution des voix fait surgir la voix puisqu'elle « fait trou »²⁷¹ dans le tissu textuel. La fonction de ce trou n'est pas sans rappeler celle du vide dont parle Žižek : « *this place from which one can denounce ideology must remain empty, it cannot be occupied by any positively determined reality — the moment we yield to this temptation, we are back in ideology*²⁷². »

Les études alternées du rythme idéologique et des résistances rythmiques à l'idéologie dans un premier temps, de la voix fascinante et de la voix comme objet sublime dans un deuxième temps, du cri oralisé et du cri du silence dans un dernier temps, mettront en évidence ces deux tendances de la voix : celle qui remplit la position à laquelle Žižek fait référence et celle qui la vide.

II. Du rythme idéologique à la remise en cause de l'idéologie du rythme

A. La Voix et le rythme : préambule théorique

Si l'on s'en rapporte à la racine grecque du vocable *rythme*, le lien entre la voix et le rythme peut sembler malaisé à percevoir. En fait, d'après Émile Benveniste, le mot *rhuthmos* désigne, d'abord, une « configuration spatiale définie par l'arrangement et la

²⁷⁰ Jacques-Alain Miller, « Jacques Lacan et la voix », *Quarto*, n°54, (Bruxelles, ECF, 1994), p. 49.

²⁷¹ Jacques Lacan, « Lituraterre », *Autres écrits*, (Paris, Seuil, 2001), p. 13. L'italique est de l'auteur.

²⁷² Slavoj Žižek, « The Spectre of Ideology », *Mapping Ideology*, (London, Verso, 1994), p. 17. Les italiques sont de l'auteur.

proportion distinctifs des éléments »²⁷³. Puis, Benveniste souligne l'évolution de la signification de la racine grecque du mot français. À partir de la conception du rythme en tant que configuration spatiale, « on atteint le “rythme”, configuration des mouvements ordonnés dans la durée »²⁷⁴. C'est ce passage d'une conception spatiale du rythme à une conception temporelle qui permettra de comprendre le lien entre la voix et le rythme. Néanmoins, avant de l'appréhender de façon plus approfondie, il n'est pas sans intérêt de faire un détour par les théories psychanalytiques, et notamment freudienne et lacanienne.

Dans *La fabrique du continu*, Jean-Paul Goux a mis l'accent sur la corrélation entre le rythme et la conception freudienne de la pulsion. À propos de cette dernière, Jean-Paul Goux écrit :

*La pulsion est essentiellement dynamique, motrice, [...] elle est une capacité à déclencher la motricité, une poussée définie comme le fait d'aller vers, de tendre à, et qu'en tant que processus dynamique marqué par la scansion rythmique d'une tension et d'une détente, elle engage une conception génétique du temps, une conception de la création du temps*²⁷⁵.

En fait, avec l'apport lacanien, le lien entre la voix et le rythme est patent puisque, dans la dernière phase de l'enseignement de Lacan, la voix est devenue l'objet d'une pulsion : la pulsion invocante. Le rythme étant le dynamisme de cette pulsion, il est, par conséquent, corrélatif à la voix.

Même si les remarques de Jean-Paul Goux s'étaient principalement des concepts de Freud et de Guy Rosolato, elles sont particulièrement pertinentes si l'on tient compte de l'apport lacanien. Ainsi, dans un premier temps, Goux met l'accent sur l'aspect mythique afférent aux pulsions dans la théorie freudienne. Puis, il ajoute : « De cette “mythologie”, on retiendra que la pulsion est essentiellement dynamique » (Goux, 1999 : 78). Certes, la pulsion est dynamique, mais ce dynamisme pulsionnel se situe dans le réel et c'est parce que ce dernier n'est pas directement accessible que la pulsion est mythique.

²⁷³ Émile Benveniste, « La notion de “rythme” dans son expression linguistique », *Problèmes de linguistique générale* (1966), (Paris, Gallimard, « Tel », 1976), I, p. 335.

²⁷⁴ *Ibidem*.

²⁷⁵ Jean-Paul Goux, *La fabrique du continu*, (Seysse, Champ Vallon, 1999), p. 78. Les références à cet ouvrage seront désormais indiquées sous la forme suivante : (Goux, 1999 : 78).

En fait, si l'on considère que le rythme est un dynamisme pulsionnel, on ne peut que partager cette analyse de Jean-Paul Goux : « Ce n'est pas le rythme qui est visible, dans la forme, c'est tout au contraire le rythme qui rend la forme visible. Le rythme ne se voit pas, il est l'énergie qui rend la forme perceptible dans le temps : si on ne voit pas un rythme, on en perçoit l'énergie. » (Goux, 1999 : 102)

Le fonctionnement de cette énergie n'est pas sans évoquer celui du désir dont parle Lacan dans le *Séminaire XXIII*. À propos de l'objet *a*, autour duquel tourne la pulsion invocante, Lacan affirme : « Nous ne croyons pas à l'objet, mais nous constatons le désir » (Lacan, 2005b : 36). De même que la constatation du désir a permis d'élaborer la théorie de l'objet, de même la constatation de l'énergie rythmique a permis d'élaborer la théorie du rythme.

Henri Meschonnic a raison de mettre l'accent sur le danger de considérer le rythme « comme un objet » (Meschonnic, 1982 : 55). Cependant, le rythme n'est pas sans analogie avec l'objet *a*, bien qu'il ne se confonde pas avec ce dernier.

Il est nécessaire de le distinguer de l'objet *a*, car le rythme est un dynamisme pulsionnel, contrairement à l'objet *a* qui est, comme son nom l'indique, un objet. Toutefois, il s'agit d'un objet particulier puisqu'il est inaccessible : il est l'objet que les pulsions ne cessent de ne pas atteindre. En fait, c'est le mode d'appréhension qui rapproche le rythme de l'objet *a* : étant tous les deux inaccessibles, on ne peut les saisir que dans leurs effets.

Le champ d'action de l'objet *a* étant relativement large, nous nous intéresserons uniquement à celui de la pulsion invocante dans cette partie.

Dans la prose, le rythme constitue le dynamisme de cette pulsion. Il faut comprendre le mot *pulsion* au sens où l'entend Freud dans *Métapsychologie*, c'est-à-dire comme « concept limite entre le psychique et le somatique, comme le représentant psychique des excitations, issues de l'intérieur du corps et parvenant au psychisme, comme une mesure de l'exigence de travail qui est imposée au psychique en conséquence de sa liaison au corporel »²⁷⁶.

²⁷⁶ Sigmund Freud, *Métapsychologie*, (Paris, Gallimard, 1986), pp. 17-18.

Il ressort de ce passage que la conception freudienne de la pulsion est sous-tendue par l'étroite liaison entre le psychique et le somatique. Cette liaison permet d'établir une analogie entre le fonctionnement de la pulsion et celui du rythme dans la prose.

Dans *La fabrique du continu*, Jean-Paul Goux écrit : « ce qui unit, entre corps et langage, la voix et le texte, c'est la tension pulsionnelle du rythme, sa cadence d'élan et de posés » (Goux, 1999 : 91). De même que la pulsion, dans son acception freudienne, unit le psychique et le somatique, de même le rythme unit le texte et la voix. Le rythme est donc l'énergie de la pulsion invocante, tandis que la voix en est l'objet, et, partant, la représentante de l'objet *a* dans ce champ.

Avant de poursuivre notre étude en appliquant ces concepts théoriques au corpus que nous avons choisi, il est important de revenir sur l'aspect temporel du rythme que Benveniste a souligné. Dans *La Voix sans repos*, Jean-Paul Goux fait une remarque judicieuse à ce sujet. Cette dernière est d'autant plus intéressante qu'elle établit un lien entre la voix et le rythme, entre la prose et le temps :

Parce qu'elle est une fabrique temporelle, la prose du continu fabrique du rythme. En considérant ce rythme non pas comme une métrique mais comme un mouvement continu, une tension, l'articulation dynamique d'un élan et d'un posé où se retrouvent la relance et la scansion même de la pulsion, en considérant ainsi, et selon une formule de Meschonnic, que "le rythme est une subjectivation du temps, que le langage retient du corps", on peut concevoir pourquoi la prose rencontre la voix. La voix n'est pas seulement une métaphore de la pulsion, elle est, comme le rythme dans l'œuvre écrite, entre corps et langage. La prose rencontre la voix, cette voix jamais ouïe qui est la voix de la prose²⁷⁷.

Dans ce passage où les articulations importantes abondent, Jean-Paul Goux met d'abord en évidence la relation nécessaire qui unit le rythme et le temps dans la prose. Puis, il montre qu'il a tiré les leçons de l'ouvrage de Jean Mourot, *Chateaubriand, rythme et sonorité dans les Mémoires d'Outre-Tombe*, que Meschonnic qualifie de « chef-d'œuvre de la stylistique »²⁷⁸. En effet, dans la critique du rythme, Jean Mourot est le premier à avoir considéré que le rythme de la prose ne se limitait pas à la métrique de la poésie :

²⁷⁷Jean-Paul Goux, *La Voix sans repos*, (Monaco, Éditions du Rocher, 2003), p. 118. Les références à cet ouvrage seront désormais indiquées sous la forme suivante : (Goux, 2003 : 118).

²⁷⁸ Henri Meschonnic, *Critique du rythme*, (Lagrasse, Verdier, 1982), p. 210. Les références à cet ouvrage seront désormais indiquées sous la forme suivante : (Meschonnic, 1982 : 210).

Le mètre, la mesure, l'isométrie, l'allitération, l'homophonie, l'assonance ne concernent qu'un aspect du rythme, celui qui naît de la périodicité, de la répétition, de la symétrie ; cet aspect, s'il définit fondamentalement le vers, n'est pas essentiel à la prose ; à s'y borner, comme on l'a fait trop souvent, dans l'étude de la prose, on risque de méconnaître le caractère spécifique de son rythme²⁷⁹.

Lorsque Jean-Paul Goux parle de « mouvement continu », c'est justement le caractère spécifique du rythme de la prose qu'il vise. Certes, l'on peut estimer qu'il est réducteur de considérer que le rythme de la prose relève du continu, mais avant d'émettre un tel jugement, il faut bien comprendre ce que Goux veut dire lorsqu'il parle de continu.

En fait, il articule le continu avec le désir lorsqu'il écrit : « Si la syntaxe est l'objet partiel du désir du continu, alors ce qui est poursuivi dans le continu c'est le *désir* lui-même, “dans cette poursuite toujours différée de l'objet [qui caractérise le désir], pour une jouissance qui ne l'atteint jamais”. » (Goux, 1999 : 71-72) Autrement dit, ce qui fonde le désir du continu, c'est le discontinu. Ainsi, le désir du continu est lié à ce que Jacques Lacan appelle dans son séminaire sur « La Lettre volée » : « la chaîne symbolique qui [...] lie et [...] oriente »²⁸⁰. Mais ce qui fonde ce désir, c'est ce qui ne cesse de ne pas s'atteindre, à savoir le réel.

Si nous nous efforçons de traduire ce que dit Jean-Paul Goux avec les concepts lacaniens, ce n'est pas dans un but de complexification, mais afin d'éviter un certain flou conceptuel dans lequel la pensée de Goux s'égaré parfois.

Par exemple, si l'on s'en tient à la terminologie lacanienne *stricto sensu*, on ne peut pas être d'accord avec Jean-Paul Goux lorsque ce dernier considère la voix comme « une métaphore de la pulsion » (Goux, 2003 : 118). En effet, la voix est, pour Lacan, un objet partiel, c'est-à-dire un objet autour duquel tourne la pulsion. À vrai dire, c'est davantage le rythme qui tient lieu de métaphore de la pulsion.

Il est également imprécis de dire, d'une part, que « la voix met en relation » (Goux, 1999 : 153) et, d'autre part, de considérer la voix de la prose comme « une voix jamais ouïe » (Goux, 2003 : 118). En effet, la voix qui fait du lien et qui, partant, relève du symbolique, doit être impérativement articulée avec la parole. La voix qu'on n'entend

²⁷⁹ Jean Mourot, *Le Génie d'un style : Chateaubriand, rythme et sonorité dans les Mémoires d'Outre-Tombe* (1960), (Paris, Armand Colin, 1969), p. 88. Les références à cet ouvrage seront désormais indiquées sous la forme suivante : (Mourot, 1969 : 88).

²⁸⁰ Jacques Lacan, « Le séminaire sur “La Lettre volée” », *Écrits I* (1966), (Paris, Seuil, « Points », 1999), p. 11.

pas se situe dans le réel, c'est celle que Lacan, dans les dernières années de son enseignement, appelle tout simplement : la voix.

Il n'est pas inconciliable de tenir compte, d'une part, de la contribution de Jean-Paul Goux à la théorisation de la voix de la prose et, d'autre part, de l'apport lacanien. Au contraire, le concours de ces deux contributions permet d'élaborer une analyse plus rigoureuse dans l'utilisation des concepts.

En outre, il est important de rappeler que ce qui sous-tend la pensée de Jean-Paul Goux, c'est l'apport théorique de Meschonnic. Or, il appert que ce dernier a subi l'influence de Deleuze et celle de Lacan. En effet, à l'instar Deleuze et du psychanalyste français, Meschonnic met l'accent sur l'imbrication du corps et du langage : « le corps ne peut pas ne pas être en relation avec le langage, ni le langage avec le corps » (Meschonnic, 1982 : 663). Et ce dernier de donner la définition suivante du rythme : « Le rythme est une subjectivation du temps, que le langage retient du corps » (Meschonnic, 1982 : 655). Il est patent que ce qui est implicite dans le passage de l'articulation freudienne du somatique et du psychique à l'articulation de Meschonnic du corps et du langage, ce sont les apports deleuzien et lacanien. Cette dialectique du corps et du langage dont parle Meschonnic à propos du rythme est d'autant plus intéressante que l'on peut l'articuler avec une autre dialectique chère à Lacan, à savoir celle de l'objet et du sujet. Grâce à cet apport théorique, nous allons pouvoir étudier, sous un aspect nouveau, le fonctionnement de la voix dans les *Trois Contes* et dans les *Tales of Unrest*.

B. La Voix et le rythme dans les Trois Contes ainsi que dans les Tales of Unrest

« S'il y avait un moyen de distinguer des prosateurs d'inspiration et de génie voisins par des critères rythmiques, ce serait, comme l'observait justement E. Landry et contrairement aux vues de K. Marbe, dans la structure de la période plutôt que dans celle du groupe syllabique qu'on risquerait de la trouver. »

Jean Mourot

1. Du rythme idéologique...

Si l'idéologème constitue, selon Fredric Jameson²⁸¹, l'unité minimale de signification dans le champ idéologique, l'on pourrait dire que, dans la prose, la phrase est un *rythmème*, c'est-à-dire l'unité minimale de la signification dans le domaine rythmique.

Dans *La Voix sans repos*, Jean-Paul Goux met l'accent sur le fait que le rythme est « l'énergie du mouvement temporel » (Goux, 2003 : 117). Or, comme le rappelle Laurent Jenny, la phrase « nous est donnée dans le temps, c'est-à-dire dans la dynamique d'un inachèvement et d'une clôture virtuelle »²⁸². Elle est donc l'unité temporelle minimale de la prose.

Pourquoi ne pas considérer la phrase à la fois comme un rythmème et comme un idéologème puisque ces deux unités sont inextricables dans les phrases flaubertiennes et conradiennes ? Nulle part on ne le voit mieux que dans cette phrase tirée d'« Hérodiade » : « Des pasteurs piquaient des bœufs, des enfants tiraient des ânes, des palefreniers conduisaient des chevaux » (148). Pour saisir les subtilités rythmiques de cette phrase, il faut concevoir le rythme de la façon suivante : « Si l'on appelle *rythme* – et pourquoi refuser au mot ce sens courant ? – la périodicité des accents, le rythme d'un vers ou d'un ensemble de vers sera d'autant plus pur qu'on y sentira la prédominance d'une même mesure ou de groupes symétriques de mesures différentes. » (Mourot, 1969 : 47)

En effet, il est patent que, si l'on s'intéresse à la dimension rythmique de la phrase de Flaubert, il est impossible de ne pas remarquer la répartition des mesures accentuelles, en groupes égaux puis croissants (3-2-2 / 3-2-2 / 4-3-3). La progression rythmique de cette phrase ternaire n'est d'ailleurs pas sans rappeler « la progression par volumes croissants » (Mourot, 1969 : 118) de la triade suivante que Jean Mourot a mise en relief et que l'on peut lire dans le *Congrès de Vérone* de Chateaubriand : « parmi des laures sans ermites, parmi des religieux sans successeur, parmi des sépulcres sans voix et des morts sans mânes ». Il apparaît clairement que la phrase de Chateaubriand a un point commun avec la phrase qui figure dans le dernier des *Trois Contes* : elles ont toutes les deux un rythme calqué sur celui du vers. Or, Jean Mourot a insisté sur le fait que,

²⁸¹« Within this new horizon, then, our object of study will prove to be the *ideologeme*, that is, the smallest intelligible unit of the essentially antagonistic collective discourses of social classes » Fredric Jameson, *The Political Unconscious* (1981), (Londres, Routledge, 2002), p. 61.

²⁸² Laurent Jenny, *La Parole singulière*, (Paris, Belin, 1990), p. 173. Les références à cet ouvrage seront désormais indiquées sous la forme suivante : (Jenny, 1990 : 173).

lorsque l'on rencontre, dans une œuvre en prose, un rythme « qui se souvient du vers », ce dernier a pour fonction de marquer « extérieurement une prose d'art » (Mourot, 1969 : 88).

Il y a donc, dans ces exemples où le système rythmique du vers s'applique à la prose, une intention esthétisante qui ne doit pas nous faire oublier le lien qui unit la forme esthétique à l'idéologie : « the production of aesthetic or narrative form is to be seen as an ideological act in its own right, with the function of inventing imaginary or formal “solutions” to unresolvable social contradictions »²⁸³.

Dans cette phrase, Fredric Jameson fait référence aux conclusions de Claude Lévi-Strauss sur la fonction des mythes dans les tribus indiennes de l'Amazonie. C'est d'ailleurs pour cette raison qu'il met l'accent sur l'aspect social. Cependant, si, au lieu de se concentrer sur cette perspective, nous nous bornons à porter notre attention sur l'aspect littéraire, cette remarque s'avère très pertinente. En effet, lorsque le rythme de la prose flaubertienne se souvient du vers, il a pour fonction de résoudre une contradiction dont Flaubert était conscient, comme en témoigne ce passage tiré d'une lettre à Louise Colet :

Vouloir donner à la prose le rythme du vers (en la laissant prose et très prose) et écrire la vie ordinaire comme on écrit l'histoire ou l'épopée (sans dénaturer le sujet) est peut-être une absurdité. Voilà ce que je me demande parfois. Mais c'est peut-être aussi une grande tentative et très originale²⁸⁴ !

Comme nous le verrons dans la partie suivante, Flaubert a réussi à donner à la prose un rythme qui lui est propre. Pourtant, à l'instar de Chateaubriand qui, selon Jean Mourot, « n'a jamais cessé de pratiquer ce type de prose poétique hérité du XVIII^e siècle » (Mourot, 1969 : 34), l'on retrouve, chez Flaubert, des mouvements rythmiques hérités du vers. Ces derniers constituent des solutions formelles qui visent à résoudre la contradiction entre le rythme du vers et celui de la prose. La prose poétique flaubertienne est, comme son nom l'indique, contradictoire et c'est en cela qu'elle est idéologique, au sens où l'entend Jameson.

Il est fort probable que, si certaines phrases des *Trois Contes* sont rythmées comme des vers, c'est dans le but de donner à la prose une légitimité puisque, comme le rappelle

²⁸³ Fredric Jameson, *The Political Unconscious* (1981), (Londres, Routledge, 2002), p. 64.

²⁸⁴ Lettre du 27 mars 1853 à Louis Colet (Flaubert, 1980, II : 287).

Flaubert, « la prose est née d’hier²⁸⁵ ». Or, cette légitimation est idéologique pour autant qu’elle dissimule « deux systèmes sémiologiques » (Barthes, 2002, I b : 829), dont l’un, celui du mythe, a pour fonction de naturaliser le rythme du vers. La prose poétique flaubertienne vise donc, à l’image de celle de Chateaubriand, « à promouvoir le texte à la dignité poétique » (Mourot, 1969 : 50) et, partant, à donner à la prose la légitimité du vers.

L’idéologie de la phrase flaubertienne se manifeste de deux façons : d’une part, comme l’on vient de le voir à propos de la prose poétique, lorsque le rythmème est également un idéologème et, d’autre part, lorsque l’idéologème a pour fonction de nier le rythmème. En effet, ce dernier étant l’unité minimale du mouvement temporel, il ne peut pas être immobile. Pourtant, on a parfois l’impression que la phrase s’efforce de nier le mouvement qui l’anime. C’est ce que l’on pourrait appeler la tentation utopique de la phrase, si l’on tient compte de cette remarque de Laurent Jenny :

L’utopie se dénonce étymologiquement comme “sans lieu” mais la totalisation à laquelle elle aspire la situe, surtout, “hors-temps”. Là où elle prétend s’accomplir comme ouverture, elle se soustrait en fait à la puissance ouvrante du temps. La parole rencontre ainsi en chacun de ses moments figuraux la tentation utopique de s’abstraire de la réalité de l’ouverture par une infinitisation qui arrête le temps. (Jenny, 1990 : 161)

Jean-Paul Goux établit une distinction intéressante entre « le Flaubert qui *lie* » et celui « qui juxtapose »²⁸⁶. Et Goux de donner des précisions au sujet de ce dernier : « c’est celui qui fait des *scènes*, qui définit un cadre, et qui *bourre* ». Il poursuit en donnant un exemple intéressant, tiré de *Salammbô* : « C’étaient des temples à colonnes torsées avec des chapiteaux de bronze et des chaînes de métal, des cônes en pierre sèche à bandes d’azur, des coupoles de cuivre, des architraves de marbre, des contreforts babyloniens, des obélisques posant leur pointe comme des flambeaux renversés »²⁸⁷. Lorsque Jean-Paul Goux souligne le fait qu’il s’agit d’« un exemple entre mille » (Goux, 2003 : 42), l’on pourrait en déduire que les phrases qui illustrent ce type abondent dans la prose flaubertienne. Pourtant, rares sont les phrases des *Trois Contes* qui, d’une part, accumulent autant d’éléments et, d’autre part, sont aussi dénuées de mouvement. L’on

²⁸⁵ « La prose est née d’hier, voilà ce qu’il faut se dire. Le vers est la forme par excellence des littératures anciennes. Toutes les combinaisons prosodiques ont été faites, mais celles de la prose, tant s’en faut. » Lettre du 24 avril 1852 à Louise Colet (Flaubert, 1980, II : 79).

²⁸⁶ Voir à ce sujet le livre de Jean-Paul Goux qui s’intitule *La Voix sans repos* (Goux, 2003 : 42).

²⁸⁷ Gustave Flaubert, *Salammbô*, (Paris, Gallimard, 1974), p. 111.

peut lire, toutefois, dans « La légende de saint Julien l'Hospitalier », la phrase suivante : « C'était un palais de marbre blanc, bâti à la moresque, sur un promontoire, dans un bois d'orangers » (107).

À l'instar de Flaubert, Conrad juxtapose lorsqu'il écrit, dans « Karain: A Memory » : « They thronged the narrow length of our schooner's decks with their ornamented and barbarous crowd, with the variegated colours of checkered sarongs, red turbans, white jackets, embroideries ; with the gleam of scabbards, gold rings, charms, armlets, lance blades, and jewelled handles of their weapons » (62). Dans ces deux exemples, il est patent que la parataxe prévaut. Or, cette prédominance neutralise le désir du continu, en sorte que le mouvement temporel qui anime la prose et, partant, la phrase, s'immobilise paradoxalement. Il s'agit en fait d'une aporie dans la mesure où la phrase se situe dans le temps puisque, comme le rappelle Laurent Jenny, elle « se définit typographiquement comme un ensemble de mots compris entre une majuscule et un point » (Jenny, 1990 : 170), c'est-à-dire entre un début et une fin.

Dans *La Voix sans repos*, Jean-Paul Goux met l'accent sur cette tension qui sous-tend la phrase flaubertienne lorsqu'il écrit : « les exigences du mouvement de la prose [...] sont en contradiction avec celles de la phrase "inchangeable"²⁸⁸ et immobile qu'il [Flaubert] découvre » (Goux, 2003 : 42). Quand Flaubert et Conrad juxtaposent, ils optent pour « une écriture qui tend à l'immobilité » (Goux, 2003 : 42). Certes, les phrases qui relèvent de cette écriture se trouvent la plupart du temps dans les parties descriptives. Néanmoins, elles sont rares dans les *Trois Contes* ainsi que dans les *Tales of Unrest*.

2. ...à la remise en cause de l'idéologie du rythme

Comme l'a montré Henri Meschonnic, l'ouvrage de Jean Mourot, à savoir *Rythme et sonorité dans les Mémoires d'Outre-Tombe*, a fait époque dans la critique du rythme. En effet, « Mourot est le seul qui renonce à partir d'une définition préalable du rythme comme régularité et répétition » (Meschonnic, 1982 : 210). L'apport de Jean Mourot permet donc de passer du rythme « comme repérage, marquage de rapports formels » (Meschonnic, 1982 : 210) au « rythme personnel » (Mourot, 1969 : 17) de l'écrivain, en l'occurrence Chateaubriand dans l'ouvrage de Jean Mourot. Il appert que cette

²⁸⁸ « Une bonne phrase de prose doit être comme un bon vers, *inchangeable*, aussi rythmée, aussi sonore ». Lettre du 22 juillet 1852 à Louise Colet (Flaubert, 1980, II : 135).

conception du rythme relève de la stylistique puisque c'est le style qui a d'ordinaire pour fonction de mettre en évidence la touche personnelle de l'écrivain au sein de son œuvre. L'étude du rythme implique donc une étude du style, comme l'indique Jean Mourot lorsqu'il écrit :

Même si cette ligne de phrase se manifestait chez d'autres écrivains avec une égale fréquence, il est peu probable qu'on y retrouvât les mêmes détails de structure qui sont la marque de Chateaubriand. Le désir instinctif de réaliser cette ligne le conduit à user des types syntaxiques qui tout à la fois la conditionnent et l'individualisent. L'étude de ces types apparaît donc indispensable si l'on veut parvenir à une définition un peu précise de son rythme personnel. (Mourot, 1969 : 273)

Étant donné que, d'une part, nous avons choisi de consacrer une partie de ce travail de recherche au style, et que, d'autre part, notre étude semble relever de la stylistique, il peut sembler paradoxal de s'attarder sur cette conception particulière du rythme dans le cadre de cette première partie qui porte sur la voix. Toutefois, comme nous allons le voir par la suite, l'étude du rythme des phrases flaubertiennes et conradiennes permettra de saisir, dans un premier temps, les mouvements personnels de ces deux écrivains. Puis, grâce à l'apport de ces analyses, il sera possible de mieux comprendre comment la voix, au sens lacanien, c'est-à-dire celle qu'on n'entend pas, fait irruption dans les phrases des *Trois Contes* ainsi que dans celles des *Tales of Unrest*.

Pour saisir la raison pour laquelle nous considérons que le rythme personnel constitue une remise en cause de l'idéologie du rythme, il faut comprendre ce qui sous-tend la notion de rythme personnel, à savoir le mouvement. Si, comme le dit Henri Meschonnic, « tout texte [qui répond à sa définition littéraire] est en mouvement »²⁸⁹, certaines phrases s'efforcent néanmoins de l'occulter. Elles sont donc idéologiques puisqu'elles s'efforcent de donner à la prose une autre nature, celle du vers (lorsque les phrases relèvent de la prose poétique) ou encore celle du tableau (quand l'écrivain se contente de juxtaposer les éléments d'une description).

Toutefois, dans les deux recueils de récits qui constituent notre corpus, rares sont les phrases qui ne sont que des juxtapositions d'éléments hétérogènes. En effet, la plupart des phrases descriptives ne sont pas dénuées de mouvement, à l'instar de la phrase suivante que l'on peut lire dans « La légende de saint Julien l'Hospitalier » : « De

²⁸⁹ Henri Meschonnic, *Poétique du traduire*, (Lagrasse, Verdier, 1999), p. 169.

longues gouttières, figurant des dragons la gueule en bas, crachaient l'eau des pluies vers la citerne ; et sur le bord des fenêtres, à tous les étages, dans un pot d'argile peinte, un basilic ou un héliotrope s'épanouissait » (77-78).

Si l'on suit les préceptes de la rhétorique, il est possible de décomposer le mouvement général d'une phrase en deux : le mouvement ascendant ou la protase²⁹⁰, et le mouvement descendant, que l'on appelle aussi l'apodose²⁹¹. Comme le rappelle Anne Herschberg Pierrot, cette analyse du rythme de la phrase n'est pas « une science exacte »²⁹². En effet, il est certain que, dans certaines phrases, il est difficile, voire impossible, de localiser précisément l'emplacement de l'acmé, à savoir le « sommet de la courbe mélodique d'une phrase, où se séparent les deux inflexions, la partie montante (ou protase) et la partie descendante (ou apodose) »²⁹³.

Pourtant, dans la phrase de Flaubert, c'est souvent le point-virgule qui, à l'image de la césure en poésie, constitue un temps d'arrêt, une pause, avant la relance du mouvement par l'apodose. L'analogie avec la poésie s'arrête là puisque c'est l'idéologie qui prévaut lorsque l'on s'efforce de saisir le rythme de la phrase en prenant pour référence celui du vers.

Pour percevoir le rythme de la prose, il ne faut pas s'intéresser à « la géométrie du mouvement », mais à « son dynamisme ». Et Jean Mourot d'ajouter : « indépendamment de toute égalité, de toute similitude, de toute symétrie, la ligne du mouvement est dessinée selon des phases de tension et de détente, d'élan et de repos » (Mourot, 1969 : 100). Comme nous le verrons par la suite, c'est au sein de cette alternance de mouvements et de pauses que l'idéologie peut être remise en cause.

²⁹⁰ « Du point de vue de l'analyse mélodique de la phrase, la protase représente la première partie de celle-ci. C'est donc l'ensemble qui correspond à l'inflexion généralement montante de la prononciation de la suite des groupes, ou, à tout le moins, à la durée ou au volume de la première inflexion d'orientation continue, c'est-à-dire jusqu'à l'articulation de l'acmé, après quoi se marque un autre mouvement mélodique », Georges Molinié, *Dictionnaire de rhétorique*, (Paris, Librairie Générale française, 1992), p. 281.

²⁹¹ « L'apodose est constituée, par rapport à la cadence d'une phrase, par la seconde partie de celle-ci : c'est l'ensemble de la phrase qui suit l'acmé, c'est-à-dire l'ensemble qui est prononcé selon une intonation conclusive, souvent descendante, en tout cas d'orientation mélodique inverse, par rapport à la suite des groupes formant l'inflexion initiale. Comme toujours en ce qui concerne la cadence, l'identification certaine de l'apodose ne se produit que dans les phrases courtes ou décomposables », Georges Molinié, *Dictionnaire de rhétorique*, (Paris, Librairie Générale française, 1992), p. 59.

²⁹² Anne Herschberg-Pierrot, *Stylistique de la prose*, (Paris, Belin, 1993), p. 271.

²⁹³ Jean-Louis de Boissieu et Anne-Marie Garagnon, *Commentaires stylistiques*, (Paris, SEDES, 1997), p. 246.

Lorsque l'on s'intéresse au rythme de la phrase flaubertienne, on ne peut manquer de se rendre compte que Flaubert partage le goût de Chateaubriand pour l'apodose longue. Or, c'est précisément quand on se focalise sur cette dernière que l'on s'aperçoit de la justesse des remarques de Proust et de Thibaudet sur le rôle de la conjonction « et » qui, la plupart du temps, marque le début de l'apodose dans la phrase flaubertienne. Thibaudet rattache cette conjonction au rythme puisqu'il la désigne ainsi : « *et de mouvement* »²⁹⁴.

À l'instar de Chateaubriand qui, selon Jean Mourot, « sent sa phrase [...] comme un mouvement à réaliser d'abord » (Mourot, 1969 : 98), Flaubert donne la primauté au rythme.

Afin de mieux appréhender le rôle que joue le rythme dans l'élaboration de la phrase, il n'est pas dénué d'intérêt de s'appuyer sur les corrections manuscrites. Jean Mourot s'étaie, par exemple, de son étude des corrections de Chateaubriand lorsqu'il écrit :

Qu'il amende un premier jet, une copie manuscrite, ou qu'il remanie un ancien texte repris pour les Mémoires [d'Outre-Tombe], Chateaubriand pousse rarement le souci de l'économie et de la précision jusqu'à transformer le mouvement de sa phrase ; il l'a trouvé d'emblée ; et s'il y revient, c'est pour en confirmer l'allure. (Mourot, 1969 : 269)

Il est capital de noter que les critiques qui ont porté leur attention sur les manuscrits de Flaubert tirent des conclusions identiques, pour ce qui est de la genèse de la phrase flaubertienne. En effet, Antoine Albalat insiste sur le fait que Flaubert écrit « pour la respiration »²⁹⁵. Cette remarque souligne implicitement l'importance du rythme puisque, d'une part, la respiration est un phénomène corporel et, d'autre part, « *le corps ne peut être que le rythme, dans le langage* »²⁹⁶ (Meschonnic, 1982 : 663).

Bernard Gagnebin, dans une étude qui tient compte des apports de la critique génétique, met également l'accent sur le fait que, ce qui occupe l'attention de Flaubert, c'est « d'abord le souci du mouvement »²⁹⁷.

²⁹⁴ Albert Thibaudet, *Gustave Flaubert* (1935), (Paris, Gallimard, « Tel », 1982), p. 234. Les références à cet ouvrage seront désormais indiquées sous la forme suivante : (Thibaudet, 1982 : 234).

²⁹⁵ Antoine Albalat, *Le travail du style, enseigné par les corrections manuscrites des grands écrivains* (1903), (Paris, Armand Colin, 1991), p. 69.

²⁹⁶ Les italiques sont de l'auteur.

²⁹⁷ Bernard Gagnebin, *Flaubert et Salammbô : Genèse d'un texte*, (Paris, Presses Universitaires de France, 1992), p. 47.

Ces observations attestent, certes, de l'importance du rythme pour Flaubert, néanmoins rares sont les études de critique génétique qui s'intéressent au rôle que joue le mouvement dans la création flaubertienne. De même qu'il y a de nombreux traducteurs qui, selon Meschonnic, « continuent de restreindre les problèmes de traduction à une conception du sens »²⁹⁸, de même il y a de nombreux travaux de critique génétique qui privilégient le sens et qui, partant, relègue le rythme au second plan. Or, « le rythme est inséparable du sens de ce discours » (Meschonnic, 1982 : 70).

Prenons l'exemple de l'étude de Simonetta Micale, dont l'intérêt est d'autant plus grand qu'elle porte son attention sur un récit qui figure dans notre corpus, à savoir « Un cœur simple ». Comme l'indique le titre de son article, « Le “mot juste” », c'est avant tout le sens qui préoccupe Micale, bien que cette dernière fasse également plusieurs remarques intéressantes sur le rythme.

Pourtant, elle ne prend pas l'aspect rythmique en considération lorsque, à propos de la conjonction « cependant », elle écrit : « Dans le premier brouillon, le mot est situé d'abord en tête de phrase, dans une position traditionnelle qui en souligne la fonction adversative²⁹⁹. » Il est réducteur de réduire à cette fonction la conjonction « cependant », en particulier quand cette dernière est placée en tête de phrase. En effet, la dimension rythmique qui sous-tend l'emploi des conjonctions dans les *Trois Contes* est patente. Elles marquent souvent le début de la protase dans « La légende de saint Julien l'Hospitalier ».

De plus, elles sont souvent placés en tête d'apodose afin de relancer le mouvement de la phrase. Certes, dans le cas que l'on vient d'évoquer, Flaubert utilise fréquemment le « et de mouvement », mais il emploie aussi les conjonctions « car »³⁰⁰ et « mais »³⁰¹.

Les locutions conjonctives ont également pour fonction de relancer le mouvement de la phrase. Elles se situent également en début d'apodose et introduisent souvent une

²⁹⁸ Henri Meschonnic, *Poétique du traduire*, (Lagrasse, Verdier, 1999), p. 110.

²⁹⁹ Simonetta Micale, « Le “mot juste” », *Corpus Flaubertianum I. Un cœur simple*, (Paris, Les Belles Lettres, 1983), p. LXXXIII.

³⁰⁰ Dans « Un cœur simple », on peut lire : « Elle avait peine à imaginer sa personne ; *car* il n'était pas seulement oiseau, mais encore un feu, et d'autres fois un souffle » (31), l'italique est de nous.

³⁰¹ Comme dans l'exemple suivant tiré de « La légende de saint Julien l'Hospitalier », « Songe ou réalité, cela devait être une communication du ciel ; *mais* elle eut soin de n'en rien dire, ayant peur qu'on ne l'accusât d'orgueil. » (82), l'italique est de nous.

dimension temporelle, notamment avec « pendant que »³⁰² et « tandis que »³⁰³. Les équivalents anglais de ces locutions se retrouvent aussi dans les phrases conradiennes, par exemple dans cette phrase que l'on peut lire dans « The Return » : « A pathetically lean girl flattened against a blank wall, turned up expiring eyes and tendered a flower for sale ; while, near by, the large photographs of some famous and mutilated bas-reliefs seemed to represent a massacre turned into stone. » (104).

Certes, on ne peut pas dire que l'utilisation de conjonctions ou de locutions conjonctives dans le but d'amorcer le second mouvement de la phrase, reflètent les mouvements personnels flaubertien et conradien puisque, dans son étude sur Chateaubriand, Jean Mourot a mis en évidence le fait que, « lorsque Chateaubriand se laisse aller à son rythme, il construit des phrases dont l'apodose paraît d'autant plus étirée que la protase est plus réduite » (Mourot, 1969 : 286). Et c'est justement « la proposition temporelle en position finale (particulièrement avec tandis que) » qui constitue un des trois « tours favorables à ce prolongement que désire son oreille » (Mourot, 1969 : 286).

Toutefois, on peut déceler, dans l'apodose de la phrase conradienne tirée de « The Return », une caractéristique du mouvement flaubertien : « while, near by, the large photographs of some famous and mutilated bas-reliefs seemed to represent a massacre turned into stone ». En effet, le rythme flaubertien se manifeste dans cet élan de l'apodose, qui, d'une part, est amorcé par une conjonction ou une locution conjonctive et, d'autre part, est immédiatement suspendu par des éléments brefs entre virgules. La phrase suivante, que l'on peut lire dans « Hérodiade », est particulièrement révélatrice de ce mouvement propre à Flaubert : « Il avait tiré des otages du roi des Parthes et l'empereur n'y songeait plus ; car Antipas, présent à la conférence, pour se faire valoir, en avait tout de suite expédié la nouvelle » (160).

Ce sont sans doute les phrases dans lesquelles les apodoses commencent par la conjonction « et » qui, à l'exemple de la phrase suivante tirée de « La légende de saint Julien l'Hospitalier », constituent le parangon de la phrase flaubertienne : « Les deux bassets, tout de suite, se précipitèrent sur eux [les lapins] ; et, çà et là, vivement, leur

³⁰² Par exemple dans « Un cœur simple » : « Quelquefois le soleil traversant les nuages la forçait à cligner ses paupières, *pendant qu'elle* regardait les voiles au loin, depuis le château de Tancarville jusqu'aux phares du Havre » (44), l'italique est de nous.

³⁰³ Voici un exemple tiré d'« Un cœur simple » : « Tous les enfants des écoles, les chantres et les pompiers marchaient sur les trottoirs ; *tandis qu'au* milieu de la rue s'avançaient premièrement... » (70), les italiques sont de nous.

brisaient l'échine » (93). Dans cette phrase, le rythme flaubertien se retrouve même dans la protase puisque la locution adverbiale « tout de suite » arrête momentanément le mouvement et l' « allant qui poussent en avant » (Goux, 2003 : 105). En outre, l'antéposition, dans l'apodose, de la locution adverbiale « çà et là », et surtout celle de l'adverbe « vivement », sont symptomatiques du mouvement propre à Flaubert.

Ce dernier semble le réprimer parfois puisque, à propos de la genèse de l'*excipit* d'« Hérodias », Raymonde Debray-Genette fait cette remarque : « Il se présente d'abord ainsi : “Puis ils prirent la tête *et* ils s'en allèrent du côté de la Galilée. Elle était très lourde *et* alternativement chacun des trois la portait.” Peu à peu, seulement, il devient : “Et /Puis tous les trois ayant pris la tête, ils s'en allèrent du côté de la Galilée. *Comme* elle était très lourde, ils la portaient alternativement.”³⁰⁴. » Le premier jet met en évidence la volonté de Flaubert d'interrompre momentanément, à l'aide de l'adverbe « alternativement », l'élan amorcé par la conjonction « et ».

D'ailleurs, l'idée de suspendre, grâce à un adverbe, le second mouvement de la phrase semble surgir spontanément dans l'esprit de Flaubert. En effet, l'étude de critique génétique de Simonetta Micale met en évidence le fait que « “<Mais> *Heureusement* une nouvelle *autre* occupation vint la distraire” »³⁰⁵ constitue une version antérieure de : « Mais une occupation vint la distraire » (29).

En fait, les *Trois Contes* occupent une place particulière dans l'œuvre de Flaubert, car c'est dans ces trois récits que Flaubert inaugure ce que l'on pourrait appeler son dernier style, à l'instar du « dernier style » (Mourot, 1969 : 118) de Chateaubriand dont parle Jean Mourot.

L'ermite de Croisset admirait l'auteur de *René*. Or, il est patent que l'évolution stylistique de Flaubert n'est pas sans rappeler celle de Chateaubriand. En effet, Mourot nous fait part d'une remarque intéressante de Pierre Clarac, qui établit un lien entre ces deux écrivains : « lorsque M. Clarac observe que Chateaubriand dans sa vieillesse, “s'appliquera, comme Flaubert, à rompre le rythme de ces phrases”³⁰⁶, il suppose, sans

³⁰⁴ Raymonde Debray-Genette, « Génétique et poétique : le cas Flaubert », *Essais de critique génétique*, (Paris, Flammarion, 1979), p. 45.

³⁰⁵ Simonetta Micale, « Le “mot juste” », *Corpus Flaubertianum I. Un cœur simple*, (Paris, Les Belles Lettres, 1983), p. LXXXV, <...> : ratures, *italique* : variantes interlinéaires.

³⁰⁶ Pierre Clarac, *Le Livre du Centenaire* (Paris, Flammarion, 1949), cité par Jean Mourot dans son ouvrage qui s'intitule *Le Génie d'un style : Chateaubriand, rythme et sonorité dans les Mémoires d'Outre-Tombe* (Mourot, 1969 : 16).

les définir, des structures habituelles dont l'écrivain aurait réfréné l'automatisme » (Mourot, 1969 : 16).

Dans son étude qui porte sur l'avant-texte d' « Un cœur simple », Simonetta Micale a fort bien noté la suppression dans le texte final d'une grande partie « des adverbes et des conjonctions »³⁰⁷ qui figuraient dans les versions antérieures. Toutefois, on ne peut adhérer que partiellement à sa conclusion, lorsqu'elle en infère que cette suppression « vise à “déliar” et à affranchir les uns des autres les événements »³⁰⁸. En effet, dans son raisonnement, Micale omet l'importance du rythme dans les corrections flaubertiennes. Elle ne prend donc pas en considération le rôle essentiel que jouent tout à la fois les conjonctions et les adverbes dans le mouvement flaubertien.

Une métaphore, empruntée à Georges Poulet, permettrait de mieux saisir les nuances entre le mouvement flaubertien et le mouvement conradien.

Bien que les romans et récits de Conrad ne fassent pas partie du corpus des *Métamorphoses du cercle*, Poulet a porté son attention sur la fonction de cette figure dans l'œuvre de Flaubert. Ses analyses lui permettent d'énoncer la conclusion suivante : « Bref, traversé en deux sens différents, par un mouvement successivement contractif et expansif, le milieu flaubertien apparaît comme un espace ambiant qui s'étend de la circonférence au centre et du centre à la circonférence³⁰⁹. » Il est à noter, toutefois, que Georges Poulet parle de la pensée flaubertienne et non pas de la phrase.

La phrase flaubertienne par excellence est constituée par une succession de mouvements continus et discontinus, comme on peut le constater dans la phrase suivante tirée d' « Hérodiade » : « Le lac ; maintenant, semblait en lapis-lazuli ; et à sa pointe méridionale, du côté de l'Yémen, Antipas reconnut ce qu'il craignait d'apercevoir » (139). Cette succession de mouvements est patente dans cet exemple puisque le rythme de la protase est d'abord haché (« Le lac ; maintenant »), puis devient continu (« semblait en lapis-lazuli »). De même, le rythme de l'apodose procède, dans un premier temps, par saccades (« et à sa pointe méridionale, du côté de l'Yémen »), puis s'élançait plus librement (« Antipas reconnut ce qu'il craignait d'apercevoir »).

³⁰⁷ Simonetta Micale, « Le “mot juste” », *Corpus Flaubertianum I. Un cœur simple*, (Paris, Les Belles Lettres, 1983), p. LXXXVI.

³⁰⁸ Simonetta Micale, « Le “mot juste” », *Corpus Flaubertianum I. Un cœur simple*, (Paris, Les Belles Lettres, 1983), p. LXXXVI.

³⁰⁹ Georges Poulet, *Les Métamorphoses du cercle* (1961), (Paris, Flammarion, 1979), p. 388.

Certes, un mouvement discontinu cède la place à un mouvement continu dans la phrase conradienne suivante que l'on peut lire dans « The Lagoon » : « It glided through, brushing the overhanging twigs, and disappeared from the river like some slim and amphibious creature leaving the water for its lair in the forests » (25). Néanmoins, il y a une autre différence majeure entre le style des *Trois Contes* et celui des *Tales of Unrest* et cette phrase tirée de « The Lagoon » nous permet de mieux la saisir.

Josiane Paccaud-Huguet a décrit le fonctionnement, dans le domaine de la production du sens, de « la fameuse structure évasive de la phrase conradienne, suspendue dans les airs en *as if, as though, like* » (Paccaud-Huguet, 2002 : 178). La seconde partie de l'apodose qui commence par « like » (« like some slim and amphibious creature leaving the water for its lair in the forests ») se caractérise par le continu, certes, mais elle suspend également sa fin.

Le suspens est présent aussi bien dans la phrase flaubertienne que dans la phrase conradienne. Mais, ce sont les différentes manières dont elles sont suspendues qui les distinguent l'une de l'autre.

L'étude des manuscrits des *Trois Contes* permet à Simonetta Micale d'arriver à la conclusion suivante :

L'effacement des corrélations trop évidentes peut d'autre part devenir une géniale ressource stylistique, par exemple dans la phrase "Un jour d'été elle se résigna ; et des papillons s'envolèrent de l'armoire" (20, folio 304). L'ellipse contenue dans cette expression, et qui est sans doute une des plus suggestives de tout le récit, naît d'une heureuse suppression dans 24c (folio 192), après que six rédactions (IVa, IVb, 25a, 25c et 24b) avaient accepté la forme explicite : "Un jour d'été, <prtant> elle se résigna. <Quand elles ouvrirent le plafond placard des papillons s'envolèrent> & des papillons s'envolèrent de l'armoire" (24c)³¹⁰.

Il est patent que ces corrections flaubertiennes mettent en évidence le fonctionnement du dernier style de Flaubert : le suspens de la phrase est créé par les ellipses ainsi que par « ces grands blancs, ces grands trous »³¹¹ qui, selon Raymonde Debray-Genette, sont dus à la suppression d'« un grand nombre de conjonctions de coordination à valeur

³¹⁰ Simonetta Micale, « Le "mot juste" », *Corpus Flaubertianum I. Un cœur simple*, (Paris, Les Belles Lettres, 1983), p. LXXXV, <...> : ratures, *italique* : variantes interlinéaires, dans ses manuscrits.

³¹¹ Raymonde Debray Genette, « La technique romanesque de Flaubert dans "un cœur simple" », *Langages de Flaubert*, (Paris, Minard, 1976), p. 107.

causale ou adversative »³¹². Le suspens de la phrase flaubertienne est donc contractif, à l'image de ces « deux cercles concentriques contractant à la fois leurs deux circonférences »³¹³ qui figuraient dans les ébauches de *Madame Bovary*.

Comme on peut le constater en lisant la phrase suivante tirée de « The Return », le mouvement concentrique du cercle flaubertien s'oppose au mouvement excentrique du cercle conradien :

Looking down between the toes of his boots he seemed to listen thoughtfully to the receding wave of sound ; to the wave spreading out in a widening circle, embracing streets, roofs, church-steeple, fields — and travelling away, widening endlessly, far, very far, where he could not hear — where he could not imagine anything — where... (107)

Cette onde sonore, dont le cercle s'élargit, n'est pas sans rappeler le fonctionnement du texte conradien. En effet, selon Josiane Paccaud-Huguet, le sens dérive indéfiniment « vers les iridescences d'un texte véritablement tentaculaire » (Paccaud-Huguet, 2002 : 178). Ces iridescences sont liées aux résonances inattendues qui se font au sein de cette matière sonore qui constitue un des deux aspects du signifiant³¹⁴, celui qui est l'objet de prédilection du travail conradien. Du reste, dans « The Return », il est indiqué que cette onde, qui se répand de façon excentrique, relève bien de la sonorité : « the receding wave of sound ».

Si l'on s'intéresse à la protase et à l'apodose de cette phrase, tirée de « The Return », l'on se rend compte qu'elle reflète, dans sa structure même, le mouvement expansif du cercle qu'elle décrit. En effet, l'apodose semble s'étirer à l'infini : « to the wave spreading out in a widening circle, embracing streets, roofs, church-steeple, fields — and travelling away, widening endlessly, far, very far, where he could not hear — where he could not imagine anything — where... ». Les points de suspension créent un suspens généralisé qui saisit l'ensemble de la phrase. En outre, les tirets inaugurent des sortes de rallonges³¹⁵, en sorte que l'on est toujours surpris, lorsqu'on lit cette phrase,

³¹² *Ibidem*.

³¹³ Gustave Flaubert, *Madame Bovary, ébauches et fragments inédits*, (Paris, Louis Conard, 1936), I, p. 193, cité par Georges Poulet, *Les Métamorphoses du cercle* (1961), (Paris, Flammarion, 1979), p. 389.

³¹⁴ Dans son *Cours de linguistique générale*, Ferdinand de Saussure porte son attention sur le signifiant. Ce dernier comporte deux aspects principaux, l'aspect sonore et l'aspect graphique, voir à ce sujet : Ferdinand de Saussure, *Cours de linguistique générale* (1916), (Paris, Payot, 2005), pp. 97-99.

³¹⁵ Dans cet autre exemple, il est également patent que le tiret inaugure une rallonge inattendue de la phrase : « Perhaps on some quiet night the tremor of far-off drums, sinking, swelling, a tremor vast, faint ; a sound weird, appealing, suggestive, and wild — and perhaps with as profound a meaning as the sound

par ses rebondissements inattendus qui suspendent indéfiniment la fin. D'ailleurs, on retrouve ces deux procédés suspensifs dans la phrase suivante que l'on peut lire dans *Heart of Darkness* : « “An idea at the back of it, not sentimental pretence but an idea ; and an unselfish belief in the idea — something you can set up, and bow down before, and offer a sacrifice to...”³¹⁶ »

Même si Laurent Jenny s'intéresse principalement à la phrase en poésie, son interprétation d'un aphorisme de Baudelaire est d'autant plus pertinente qu'elle met en évidence la modernité de la phrase conradienne : « Baudelaire déclarant “Le monde va finir” ne prophétise pas la fin du monde mais situe le moderne dans l'imminence indéfiniment suspendue de la fin. » (Jenny, 1990 : 144) Les points de suspension et les tirets jouent donc un rôle capital dans la modernité de la phrase conradienne puisque c'est dans ces silences de la ponctuation que surgit la voix.

Ce qui sous-tend la phrase conradienne, c'est donc une réflexion sur le temps qui n'est pas sans évoquer celle que décrit Laurent Jenny :

Il s'agit de nous faire entendre que la « complétude » de la phrase ne dépend pas au fond d'une structure linguistique aux contours typographiquement marqués, mais plutôt d'une « synthèse » d'ordre essentiellement esthétique, relativement indépendante de la première. C'est le rôle de l'art de nous le rappeler en déplaçant librement non seulement les limites de la phrase mais les figurants mêmes de la limite. (Jenny, 1990 : 170)

La phrase conradienne est à la fois de l'ordre de la réflexion (elle pose la question du lien entre la prose et le temps) et de la réflexivité (elle est réflexion sur ce qui la constitue). Elle ramène le lecteur en arrière³¹⁷ puisqu'il s'attend à une fin lorsqu'il est surpris par une rallonge qui la conjure. Le flux de la phrase conradienne n'a donc rien à voir avec le mouvement en avant qui constitue la parole, avec « ce filé, ce *flumen orationis* dont Flaubert avait le dégoût »³¹⁸, comme le rappelle Roland Barthes.

of bells in a Christian country », Joseph Conrad, *Heart of Darkness* (1902), (New York, Norton, 2006), p. 20.

³¹⁶ Joseph Conrad, *Heart of Darkness* (1902), (New York, Norton, 2006), p. 7

³¹⁷ Réflexion « est emprunté au bas latin *reflexio*, *-onis*, “action de tourner en arrière, de retourner” », (Rey, 1998, III : 3134).

³¹⁸ Roland Barthes, « De la parole à l'écriture » (1974), *Œuvres complètes*, (Paris, Seuil, 2002), IV, p. 538.

Bien que la phrase conradienne soit réflexive dans les récits de *Tales of Unrest*, elle est dénuée de cette réflexivité particulière qu'a la phrase flaubertienne dans les *Trois Contes*. Cette réflexivité se situe à mi-chemin entre l'autotextualité et l'hypertextualité.

Lorsque Thibaudet souligne le fait que « le style de *Bouvard [et Pécuchet]* s'oppose parfaitement par sa réduction, son dépouillement et sa sécheresse nerveuse, à celui de *Madame Bovary* » (Thibaudet, 1982 : 226), il met l'accent sur cet aspect réflexif de la phrase flaubertienne qui n'est pas sans rappeler l'autotextualité, puisque la phrase des *Trois Contes* constitue une sorte de réfraction de la phrase de *Madame Bovary*³¹⁹.

De plus, on pourrait qualifier la relation entre ces deux phrases d'hyperphrastique, à l'instar de la relation hypertextuelle genettienne. Si la relation hypertextuelle présuppose l'existence d'un hypotexte (le texte pastiché par exemple) et d'un hypertexte (le pastiche), la relation hyperphrastique postule l'existence d'une hypophrase et d'une hyperphrase.

Les phrases que l'on pourrait donc qualifier d'hyper-autophrastiques figurent souvent dans les œuvres de la maturité. Dans son étude sur Chateaubriand, Jean Mourot écrit : « C'est dans son dernier style que Chateaubriand paraît surtout vouloir aller à contre-courant de son *flumen orationis*, résister à son rythme naturel » (Mourot, 1969 : 118). Le mouvement suspendu qui, comme on l'a vu précédemment³²⁰, caractérise la phrase des *Trois Contes* s'oppose au « mouvement oratoire un peu facile » (Thibaudet, 1982 : 224) de la phrase dans les œuvres de jeunesse. Ce qui sous-tend l'hyperphrase flaubertienne dans les *Trois Contes*, c'est donc l'hypophrase des premières œuvres de Flaubert et, partant, une réflexion non pas seulement sur la phrase, mais également sur le lien entre Flaubert et la phrase.

Avant de conclure, il est nécessaire de redonner la parole à Laurent Jenny :

Une phrase nous est donnée dans le temps, c'est-à-dire dans la dynamique d'un inachèvement et d'une clôture virtuelle. Ce n'est pas son rythme qui la fait temporelle, mais le champ de présomption qu'elle ouvre, et progressivement referme. C'est que, avant d'être une hiérarchie de relations, elle est un système d'anticipations prolongées, suspendues, déçues, comblées. Et il est probable que c'est ce double mouvement de "proposition" et de "restitution" qu'une rhétorique tardive a cherché à cerner à travers les notions de "protase" et d'"apodose" sans

³¹⁹ D'ailleurs il est patent que la phrase des *Tales of Unrest* doit plus à la phrase de *Madame Bovary* qu'à celle des *Trois Contes*.

³²⁰ Voir *supra*, p. 161.

pouvoir toujours leur donner un contenu matériel très précis, tant il est vrai qu'“anticipation” et “résolution” ne cessent de s'entrecroiser dans le développement de la phrase et jusqu'au point final. Ainsi, la phrase, moins qu'elle ne lutte avec le temps, en donne la forme sensible (c'est-à-dire tensionnelle). Elle s'élabore comme jeu de tensions. Il est certain qu'à cet égard elle jouit d'une liberté quasi infinie, et virtuellement pourrait durer autant que le monde dans lequel elle se déploie. (Jenny, 1990 : 173)

Dans la phrase des *Trois Contes*, Flaubert s'attaque à la transition entre la proposition et la restitution, entre l'anticipation et la résolution, entre la protase et l'apodose. Il introduit un point de réel qui, au lieu d'établir un lien, comme le fait le symbolique, suspend le mouvement de la phrase. C'est dans ce point de réel que surgit la voix, puisque la voix, au sens lacanien du terme, est, comme le rappelle Alain Vaissermann, une « manifestation du Réel »³²¹. De même que la voix ne peut être atteinte par la parole, de même ce point de réel ne peut être saisi par l'idéologie. Il résiste à toute idéologie et c'est en cela qu'il remet en cause l'adéquation entre le rythmème et l'idéologème, qui sous-tend le rythme idéologique.

Jean-Paul Goux met l'accent sur le fait que, dans ses transcriptions d'entretiens, il a voulu rendre le « battement rythmique » « par l'introduction de blancs » (Goux, 1999 : 160). Les blancs de la phrase flaubertienne ont une fonction identique : ils constituent donc, à l'instar de ceux qu'utilise Goux, « l'écriture d'un battement rythmique comme ils marquent, non pas les silences, mais les intervalles où se frottent la voix et le langage » (Goux, 1999 : 160). Ces intervalles ne sont pas sans évoquer le pont que décrit Raymonde Debray-Genette lorsqu'elle souligne le rôle que joue la conjonction « et » dans la phrase flaubertienne : elle « forme un pont entre le hasard et la nécessité »³²².

Cette nécessité est du domaine de la parole. En effet, la parole est la langue en mouvement. Or, comme le dit Roland Barthes dans sa leçon inaugurale au Collège de France, la langue est fasciste parce qu'elle vise à « nous obliger à dire »³²³.

Cette remarque que Flaubert fait à George Sand peut nous permettre de mieux comprendre ce qui différencie Flaubert de la plupart des prosateurs du dix-neuvième

³²¹ Alain Vaissermann, « Les voix du psychotique », *Quarto*, n°54, (Bruxelles, ECF, 1994), p. 10.

³²² Raymonde Debray-Genette, « Génétique et poétique : le cas Flaubert », *Essais de critique génétique*, (Paris, Flammarion, 1979), p. 45.

³²³ Roland Barthes, « Leçon » (1978), *Œuvres complètes*, (Paris, Seuil, 2002), V, p. 432.

siècle : « L'idée coule chez vous largement, incessamment, comme un fleuve. Chez moi, c'est un mince filet d'eau. Il me faut de grands travaux d'art avant d'obtenir une cascade. Ah! je les aurai connues, les Affres du Style³²⁴ ! » L'idée dont parle Flaubert ne doit pas être dissociée du style puisque, comme il le souligne dans une lettre à Louise Colet, « où la Forme manque [...] l'Idée n'est plus. Chercher l'un, c'est chercher l'autre. Ils sont aussi inséparables que la substance l'est de la couleur »³²⁵. Le fait que, chez George Sand, l'idée « coule largement » signifie qu'elle « a le fameux *style coulant*, cher aux bourgeois »³²⁶.

Ce style coulant, que Baudelaire exérait, est l'équivalent du *flumen orationis*, que Flaubert abhorrait. Ils relèvent tous deux de cette parole qui ne cesse de s'écrire, et qui s'oppose à la voix puisque, cette dernière étant du domaine du réel, elle ne cesse de ne pas s'écrire et, partant, résiste à l'idéologie que véhicule la parole. Si le style de George Sand est coulant, c'est parce qu'elle n'effectue pas le travail du style flaubertien qui vise à introduire un point de réel dans la phrase. Pour saisir le rôle de la conjonction « et » qui, selon Raymonde Debray-Genette, « forme un pont entre le hasard et la nécessité »³²⁷, il est donc nécessaire de mettre en évidence le fait que cette conjonction se situe dans un entre-deux, entre, d'une part, le hasard, qui ressortit au réel (et, par conséquent, à la voix), et, d'autre part, la nécessité de poursuivre, qui provient du flux de la parole.

Les remarques de Jean-Paul Goux, à propos de ses transcriptions d'entretiens, peuvent nous permettre de faire une transition entre Flaubert et Conrad. Bien que Goux ait souvent recours aux blancs pour transmettre « le battement rythmique » (Goux, 1999 : 160), il fait parfois appel à un autre signe de ponctuation : les points de suspension. Or, si Goux utilise un autre signe, c'est parce qu'il y a, selon lui, une différence de nature entre ces deux signes :

Ce que font les points de suspension, et que ne font pas les blancs, c'est qu'ils mettent en relief précisément le suspens..., non pas la saccade, mais le rebond incessant, une reprise toujours à venir, un appel à poursuivre, une succion, autrement dit un allant. (Goux, 1999 : 160)

³²⁴ Lettre du 27 novembre 1866 à George Sand (Flaubert, 1991, III : 566).

³²⁵ Lettre du 15-16 mai 1852 à Louise Colet (Flaubert, 1980, II : 91).

³²⁶ Charles Baudelaire, « Mon cœur mis à nu », *Œuvres complètes*, (Paris, Gallimard, 1975), I, p. 686

³²⁷ Raymonde Debray-Genette, « Génétique et poétique : le cas Flaubert », *Essais de critique génétique*, (Paris, Flammarion, 1979), p. 45.

Les tirets, les points de suspension surtout, introduisent un suspens dans la phrase des *Tales of Unrest*. Mais ce suspens ne se situe pas, comme dans la phrase flaubertienne, entre la proposition et la restitution, entre l'anticipation et la résolution. Le suspens de la phrase conradienne résulte justement du fait que cette dernière remet en question l'idée même de résolution, elle résiste à toute clôture et c'est cette résistance qui constitue son point de réel. Or, ce point met en évidence le fait que la phrase conradienne ne relève pas de la « totalisation utopique » (Jenny, 1990 : 164), au contraire, elle est « le lieu d'une *résistance irréductible à toute clôture* »³²⁸ (Jenny, 1990 : 162) . Elle ne ressortit donc pas au « hors temps » (Jenny, 1990 : 161) qui, selon Laurent Jenny, caractérise l'utopie³²⁹ puisqu'elle ne se soustrait pas « à la puissance ouvrante du temps » (Jenny, 1990 : 161). À l'inverse, la phrase conradienne se complaît dans cette ouverture temporelle et c'est à la clôture qu'elle s'efforce de se soustraire. Elle se trouve donc dans le temps et permet aux lecteurs de « “passer le temps”, c'est-à-dire en devenir les passeurs, le faire passer en rythme dans les formes du dire » (Jenny, 1990 : 164).

C'est dans cette friction entre le temps de l'auteur et celui du lecteur, entre le corps et le langage, que se situe la voix et, partant, le sujet puisque, comme la rappelle Meschonnic : « La voix est du sujet qui passe de sujet à sujet. La voix fait du sujet. Vous fait du sujet. Le sujet se fait dans et par sa voix³³⁰. »

III. De la voix fascinante à la voix comme objet sublime

A. La fascination hypnotique

Si la pratique de l'hypnose a mis Freud sur la voie de la découverte de l'inconscient, c'est sans doute parce que l'état hypnotique n'est pas sans rappeler l'état de sommeil. Or, il n'est pas insignifiant de noter que c'est précisément dans cet état que se manifeste le rêve, à savoir la production psychique qui a permis à Freud d'établir des distinctions

³²⁸ Les italiques sont de l'auteur.

³²⁹ Si le monde de Karain se caractérise également par le hors-temps, c'est parce qu'il relève de l'utopie. La phrase conradienne constitue donc une médiation entre le lecteur et le monde de Karain. Ainsi, elle nous prémunit continuellement contre la tentation utopique sur laquelle se base le monde de Karain

³³⁰ Henri Meschonnic, « Embibler la voix », *Le Français aujourd'hui*, n° 150, (Paris, Armand Colin, 2005), p. 30.

entre les différents systèmes de l'appareil psychique (l'inconscient, le préconscient et la conscience dans le cadre de la première topique freudienne qui est élaboré dans *L'interprétation des rêves*³³¹). En effet, de même que l'inconscient joue un rôle primordial dans l'état de sommeil, de même il constitue une force centrale dans l'état hypnotique. D'ailleurs, l'analogie entre ces deux états est sous-jacente au vocable *hypnose* puisque l'adjectif *hypnotique* est « un emprunt au bas latin *hypnoticus*, hellénisme du grec *hupnôtikos* “du sommeil”, dérivé de *hupnos* “sommeil” » (Rey, 1998, II : 1764).

Pourtant, c'est avec un autre état que, dans sa seconde conception topique, Freud va comparer l'hypnose. En effet, il établit une analogie avec l'état amoureux lorsque, dans « *Psychologie des foules et analyse du moi* », il écrit :

*Il n'y a manifestement pas loin de l'état amoureux à l'hypnose. Les concordances entre les deux sont évidentes. Même soumission humble, même docilité, même absence de critique envers l'hypnotiseur comme envers l'objet aimé. Même résorption de l'initiative personnelle ; aucun doute, l'hypnotiseur a pris la place de l'idéal du moi*³³².

Or, s'il existe un point commun entre l'état hypnotique et l'état amoureux, c'est bien la fascination. En effet, dans la relation amoureuse, le sujet est fasciné, au sens de « “captiver par la beauté” » (Rey, 1998, II : 1400) de l'objet aimé. En outre, ce n'est sans doute pas pour rien que le verbe hypnotiser a pris « des valeurs extensives (s'hypnotiser sur qqch., 1897) évoquant un état psychique de fascination » (Rey, 1998, II : 1765).

Cependant, lorsqu'on s'intéresse aux différentes acceptions du verbe *fasciner*, on se rend compte du fait que la fascination semble ressortir moins à la pulsion invocante qu'à la pulsion scopique, comme en témoigne l'acception de « “maîtriser par la puissance du regard” » (Rey, 1998, II : 1400). La fascination caractérise l'état hypnotique, certes, néanmoins, selon Freud, cette dernière résulte non pas de la voix de l'hypnotiseur, mais de son regard : « il hypnotise de façon typique par son regard³³³ ». Dans le *Séminaire X*, Lacan passe semblablement la voix sous silence lorsqu'il met l'accent sur le rôle primordial que joue le regard dans l'hypnose :

³³¹ Voir à ce sujet : Sigmund Freud, *L'interprétation des rêves* (1900), (Paris, Presses Universitaires de France, 1999), p. 460.

³³² Sigmund Freud, « *Psychologie des foules et analyse du moi* » (1921), *Essais de psychanalyse*, (Paris, Payot, 2001), p. 199.

³³³ *Ibidem*, p. 216.

Ce n'est pas pour rien que le miroir, le bouchon de la carafe, voire le regard de l'hypnotiseur sont les instruments de l'hypnose. La seule chose qu'on ne voit pas dans l'hypnose, c'est justement le bouchon de carafe lui-même ou le regard de l'hypnotiseur, à savoir la cause de l'hypnose. La cause de l'hypnose ne se livre pas dans les conséquences de l'hypnose. (Lacan, 2004 : 132)

De même que Lacan se désintéresse de la place qu'occupe la voix de l'hypnotiseur dans la relation hypnotique, de même il néglige, au profit du regard qu'il étudie d'une manière détaillée dans le *Séminaire XI*, l'étude de la voix en tant qu'objet partiel. C'est la raison pour laquelle nous allons engager dès à présent notre attention vers les analyses de Michel Poizat. En effet, ce dernier est parvenu à ajouter des développements substantiels à la conception lacanienne de la voix.

Pour mieux saisir le fonctionnement de la fascination, il est nécessaire de revenir à la relation hypnotique et, en particulier, de s'attarder sur le rôle que joue l'hypnotiseur pour l'hypnotisé. Freud insiste sur le fait que « l'hypnotiseur a pris la place de l'idéal du moi »³³⁴. C'est précisément cette remarque de Freud qui conduit Michel Poizat à définir l'hypnose de la façon suivante :

*Pas plus maintenant que du temps de Freud, la notion d'hypnose ne nous aide, à moins de définir l'hypnose, dans la perspective freudienne, comme simplement le consentement du sujet à écouter la voix du surmoi, c'est-à-dire à lui obéir, – ce qui après tout, n'en est peut-être pas la plus mauvaise des définitions*³³⁵.

Il y a pourtant une différence majeure entre la formulation freudienne et celle de Michel Poizat puisque l'idéal du moi chez Freud devient le surmoi dans la définition donnée par Michel Poizat. En fait, même si, comme l'a noté Lacan, l'idéal du moi ou « Ich-Ideal est pris quelquefois comme synonyme de surmoi » (Lacan, 1998a : 289) dans certains articles de Freud, il est nécessaire d'établir une distinction importante entre ces deux termes.

« Le surmoi est contraignant et l'idéal du moi exaltant » (Lacan, 1998a : 164) dit Lacan dans le *Séminaire I*. C'est donc parce que l'idéal du moi constitue un but à atteindre qu'il stimule le sujet. Le problème étant que la face surmoïque de l'idéal du moi fait son

³³⁴ Sigmund Freud, « Psychologie des foules et analyse du moi », *Essais de psychanalyse*, (Paris, Payot, 2001), p. 199.

³³⁵ Michel Poizat, *Vox populi, vox Dei*, (Paris, Métailié, 2001), p. 163. Les références à cet ouvrage seront désormais indiquées sous la forme suivante : (Poizat, 2001 : 163).

apparition précisément lorsque ce but n'est pas atteint. Ainsi, le surmoi introduit une scission, il y a, d'un côté, le moi et, de l'autre, la loi représentée dans l'appareil psychique du sujet par le surmoi. Bien que ce dernier « se situe essentiellement sur le plan symbolique de la parole » (Poizat, 2001 : 164), cette parole a la caractéristique d'être impérative, c'est-à-dire qu'elle se manifeste au sujet sous deux aspects, l'ordre (« tu *dois* être ainsi »³³⁶) et l'interdiction (« tu n'as pas le droit d'être ainsi »³³⁷), en sorte que le sujet se retrouve persécuté par cette instance psychique.

Au début de sa période dite du « retour à Freud », Jacques Lacan porte son attention sur le rôle que joue le surmoi dans la seconde topique freudienne³³⁸. Pourtant, au fur et à mesure de son enseignement, le concept de surmoi va laisser place à un concept plus large : l'Autre. Michel Poizat souligne cette évolution conceptuelle lorsqu'il écrit :

Avec Lacan, c'est d'une tout autre instance placée dans un tout autre rapport avec le sujet qu'il s'agit : un rapport de totale sujétion vis-à-vis d'une Altérité – et d'une autorité – absolue, totalitaire, qui prend en effet dans le cadre de cette relation, valeur véritablement de puissance de vie ou de mort sur le sujet. Cet Autre prend certes souvent visage maternel, puisque c'est, quand même, à la mère que l'"infans", entièrement dépendant de l'Autre pour subvenir à ses besoins, a le plus souvent affaire dans le cadre de cette relation de vie ou de mort. Mais il faut se garder d'en faire un attribut spécifiquement maternel. (Poizat, 2001 : 139)

Cette dernière remarque de Michel Poizat est capitale puisqu'elle met en évidence l'ingéniosité de ce concept lacanien qui, en éludant de spécifier ce qu'il désigne, nous rappelle que les « "pères" et les "mères" dans la théorie analytique désignent avant tout des lieux et des fonctions dans une structure » (Poizat, 2001 : 115). C'est d'ailleurs pour cette raison qu'il n'y a « nulle contradiction à ce que ce soit, selon Lacan ou Mélanie Klein, une instance mise du côté de la mère [...] qui vienne occuper la même position que celle que, dans le mythe de *Totem et tabou*, Freud représente par le "père" de la horde primitive » (Poizat, 2001 : 115). En effet, le père primitif et la mère dévorante ont un point commun : ils occupent tous deux la place de l'Autre.

Ce détour par l'hypnose n'a donc pas été vain puisqu'il nous a permis d'organiser en concepts la dynamique de la fascination et, partant, de mieux comprendre son fonctionnement. De même que, comme le souligne Freud, l'hypnotiseur a pris la place

³³⁶ Sigmund Freud, « Le moi et le ça » (1923), *Essais de psychanalyse*, (Paris, Payot, 2001), p. 274.

³³⁷ *Ibidem*.

³³⁸ Voir à ce sujet ce que dit Jacques Lacan dans le *Séminaire I*, (Lacan, 1998a : 289-290, 303-309).

de l'idéal du moi aux yeux de l'hypnotisé, de même celui ou celle qui fascine incarne, pour le sujet fasciné, une figure de l'Autre. Ainsi, dans le cadre de la pulsion invocante, c'est la voix de l'Autre qui fascine le sujet, c'est-à-dire la voix qui a trait au père primitif (le schofar³³⁹) ou à la mère archaïque (les sirènes), la voix de celui ou celle qui se situe à la place de l'Autre pour un sujet donné. Or, la personne qui occupe cette position est souvent l'objet de l'amour ou de la haine du sujet.

B. L' hainamoration

L' « hainamoration » (Lacan, 1999 : 116) est un néologisme lacanien qui a un grand mérite, à savoir celui de mettre en relief le fait que la haine et l'amour sont enlacés dans une inextricable interaction. Cette inextricabilité est patente si l'on articule la haine et l'amour avec la fascination. Certes, l'on pourrait croire que la fascination s'inscrit uniquement dans le cadre de la relation amoureuse, néanmoins il suffit de lire « Hérodiad » pour se rendre compte du fait que la haine joue un rôle primordial, dans toutes les acceptions du mot.

1. De la haine...

Étant donné que l'Autre inclut à la fois l'idéal du moi et le surmoi, il est fondamentalement ambivalent. Michel Poizat met l'accent sur cette ambivalence lorsqu'il écrit :

Mais le paradoxe, c'est que l'Autre est aussi, comme on l'a vu, le lieu-source du langage qui en tant que tel non seulement est soumis à la castration symbolique, mais va introniser le sujet dans l'ordre symbolique, va l'élever au statut d'animal parlant, de "parlêtre" pour reprendre le néologisme lacanien. Il nous faut donc postuler deux figures de l'Autre, l'une, du premier type, lieu de jouissance mortifère, lieu de la voix comme telle, la seconde du deuxième type, lieu de la parole, instance structurante et civilisatrice, pour le sujet comme pour le social. La tension entre verbe et voix, que nous n'avons cessé de relever, recouvre la tension entre ces deux figures de l'Autre. (Poizat, 2001 : 140)

Il apparaît clairement que la figure de l'Autre qui fascine ressortit, non pas à l'ordre symbolique qui fonde la parole, mais au registre du réel duquel relève la voix, au sens

³³⁹ Voir à ce sujet les remarques de Lacan dans le *Séminaire X* à propos des analyses de Theodor Reik, (Lacan, 2004 : 295). Voir également annexe n°2, p. 428.

lacanien du terme. Ainsi, la voix qui fascine vient de l'Autre pour autant que ce dernier se donne pour absolu ou, en d'autres termes, dans la mesure où il nie l'existence de son autre face, à savoir celle qui a trait au symbolique et qui rappelle au sujet qu'il est « coupé irrémédiablement d'une jouissance première mythique et absolue du seul fait qu'il est pris par l'Autre dans une relation de langage » (Poizat, 2001 : 133). Or, cet Autre absolu reste, à l'instar du père originel dont parle Michel Poizat et qui constitue l'un de ses avatars, « une instance de jouissance et de toute-puissance absolue, primitivement haïe » (Poizat, 2001 : 121). C'est précisément cette haine primordiale qui caractérise la fascination qu'exerce la voix de saint Jean-Baptiste sur Hérodiad.

Ce qui est frappant à propos de la relation entre ces deux personnages, c'est, d'une part, le fait que le mot « fascination » est utilisé par Flaubert pour décrire l'attraction de saint Jean-Baptiste sur Hérodiad et, d'autre part, le fait que l'écrivain normand insiste sur le pouvoir de fascination qu'exerce, non pas le personnage de saint Jean Baptiste, mais seulement sa voix :

Ce fut d'abord un grand soupir, poussé d'une voix caverneuse.

Hérodiad l'entendit à l'autre bout du palais. Vaincue par une fascination, elle traversa la foule ; et elle écoutait, une main sur l'épaule de Mannaëi, le corps incliné.

La voix s'éleva :

— « Malheur à vous, Pharisiens et Sadduccéens, race de vipères, outres gonflées, cymbales retentissantes ! » (171)

Pour mieux comprendre cette fascination, il est important de noter que, à l'image d'Hérodiad, le peuple est fasciné par la voix de saint Jean-Baptiste :

Le peuple revoyait les jours de son exil, toutes les catastrophes de son histoire. C'étaient les paroles des anciens prophètes. Iakannan [le même que les Latins appellent saint Jean-Baptiste] les envoyait comme de grands coups, l'une après l'autre. (173)

Le fait que « les paroles » de saint Jean-Baptiste suscitent une vision collective (« le peuple revoyait ») pourrait orienter notre attention vers une figure de rhétorique, à savoir l'hypotypose, qui consiste précisément à « décrire un spectacle ou un événement de façon si vivante que l'auditoire croit l'avoir sous les yeux » (Reboul, 1991 : 239).

Pourtant, les paroles de saint Jean-Baptiste, qui sont essentiellement composées de malédictions, ne s'apparentent pas aux « notations particulièrement sensibles et fortes »³⁴⁰ qui constituent l'hypotypose.

La fascination ne résulte donc pas des paroles proférées par saint Jean-Baptiste, mais de l'effet que produit sa voix sur ses auditeurs. C'est pour cette raison que la fascination qu'exerce saint Jean-Baptiste sur Hérodiad commence, non pas lorsqu'il articule un mot, mais quand il pousse « un grand soupir » (171).

L'effet que produit la voix de saint Jean-Baptiste sur Hérodiad peut donc être qualifié de performatif, comme le souligne Philippe Dufour lorsqu'il écrit : « Voix qui ne supporte aucun message articulé, et pourtant fonctionne comme un signal, convoque Hérodiad. Le soupir prend une valeur performative : il ouvre le discours tout comme lorsqu'un président dit : "La séance est ouverte"³⁴¹. » Or, la performativité de la voix de saint Jean-Baptiste est liée à la place qu'occupe ce dernier pour son auditoire et Juliette Frølich a raison de mettre l'accent sur le fait que cette voix prend une valeur performative pour autant que « ceux à qui il s'adresse y reconnaissent une parole censée faire surgir à l'existence ce qu'elle énonce »³⁴², c'est-à-dire dans la mesure où il joue le rôle de l'Autre pour ses auditeurs.

En fait, ce qui sous-tend la performativité de la voix de saint Jean-Baptiste, c'est la logique de l'inversion fétichiste (« the logic of "fetishistic inversion" »³⁴³) dont parle Slavoj Žižek dans *Looking Awry* :

The subjects think they treat a certain person as a king because he is already in himself a king, while in reality this person is king only insofar as the subjects treat him as one. The basic reversal of Pascal and Marx lies, of course, in their defining the king's charisma not as an immediate property of the person-king but as a "reflexive determination" of the comportment of his subjects, or — to use the terms of speech act theory — a performative effect of their symbolic ritual. But the crucial point is that it is a positive, necessary condition for this performative effect to take place that the king's charisma be experienced precisely as an immediate property of the person-king. The moment the subject takes cognizance of the fact

³⁴⁰ Georges Molinié, *Dictionnaire de rhétorique*, (Paris, Librairie Générale française, 1992), p. 167.

³⁴¹ Philippe Dufour, « Entendre des voix », *Gustave Flaubert 3*, (Paris, Minard, 1988), p. 107.

³⁴² Juliette Frølich, « La Voix de saint Jean. Magie d'un discours », *Gustave Flaubert 3*, (Paris, Minard, 1988), p. 88.

³⁴³ Slavoj Žižek, *Looking Awry*, (Cambridge, Mass., The MIT press, 1992), p. 33. Les références à cet ouvrage seront désormais indiquées sous la forme suivante : (Žižek, 1992: 216).

that the king's charisma is a performative effect, the effect itself is aborted. In other words, if we attempt to "subtract" the fetishistic inversion and witness the performative effect directly, the performative power will be dissipated. (Žižek, 1992: 33)

Même si cette inversion fétichiste semble dissimuler, à première vue, le lien entre la valeur performative de la voix du prophète et le fait que ce dernier occupe la place de l'Autre pour son auditoire, il suffit de s'intéresser à certains détails pour se rendre compte que ce lien est patent.

Portons notre attention sur la phrase suivante : « Mais la voix se fit douce, harmonieuse, chantante. Il annonçait un affranchissement, des splendeurs au ciel » (173). Philippe Dufour met au jour l'existence d'une séparation (qui évoque les schizes, chères à Lacan) entre le corps du prophète et sa voix lorsqu'il écrit, à propos de la phrase précédente tirée d'« Hérodiad » : « la narration distinguant dans sa propre rhétorique *l'élocution du corps* et les énoncés de Iaokanann [le même que les Latins appellent saint Jean-Baptiste], oppose la synecdoque *la voix* au *il* de la phrase suivante : le trope constitue Iaokanann en prophète, à travers qui Dieu parle ; il magnifie une énonciation toute puissante : "la voix se fit", sorte de discours autonome, dicté à Iaokanann³⁴⁴. » Cette passivité du corps du prophète, qui se fait caisse de résonance pour la voix de l'Autre, n'est pas sans rappeler la passivité du sujet dans la relation de langage qui l'unit à l'Autre : « the big Other pulls the strings, the subject doesn't speak, he "is spoken" by the symbolic structure »³⁴⁵.

Il est vrai néanmoins qu'il existe une différence notable entre l'Autre symbolique et l'Autre imaginaire. L'Autre dont parle Žižek dans la citation précédente « est soumis à la castration symbolique » (Poizat, 2001 : 140) tandis que l'Autre imaginaire ne l'est pas, comme le souligne Žižek lorsque, dans *The Fright of Real Tears*, ce dernier parle du « non-castrated Other, of the Other not bound by the symbolic law »³⁴⁶.

Le sacrifice pourvoit à l'existence de cet Autre absolu. « *Sacrifice is a guarantee that "the Other exists"* » (Žižek, 2001a : 56) écrit Žižek dans *Enjoy Your Symptom*. Faire un sacrifice, c'est attribuer un désir et, partant, une existence à l'Autre imaginaire. Or, le

³⁴⁴ Philippe Dufour, « Entendre des voix » in *Gustave Flaubert 3*, Paris, Minard, 1988, p. 107. Les italiques sont de l'auteur.

³⁴⁵ Slavoj Žižek, *Enjoy Your Symptom!*, (Londres, Routledge, 2001), p. 216. Les références à cet ouvrage seront désormais indiquées sous la forme suivante : (Žižek, 2001a : 216).

³⁴⁶ *Id.*, *The Fright of Real Tears*, (Londres, British Film Institute Publishing, 2001), p. 91.

pouvoir de fascination de l'Autre absolu résulte précisément du fait que, en le faisant exister, on remet en question la castration symbolique. Ainsi, la voix de la Diva est fascinante pour autant que, en se faisant objet-voix, c'est-à-dire objet sacrifié, elle postule que l'Autre imaginaire a un désir et donc une existence dans le champ de la pulsion invocante. Dans *Vox populi, vox Dei*, Michel Poizat met l'accent sur ce point :

Le phénomène de la Diva, de "l'idole", s'inscrit totalement dans ce schéma : un être se met en scène, tendant à présentifier au plus près la voix, tendant à, pour ainsi dire, se faire voix, objet offert, voire sacrifié à la jouissance de l'auditeur, objet dès lors idéalisé, magnifié, divinisé. Il tend ainsi à présentifier l'Autre absolu, tout de complétude, identifié à la voix, cette voix que l'auditeur sait qu'il l'a à jamais perdue, mais qu'il va tenter malgré tout de se réapproprier en l'incorporant dans l'écoute. (Poizat, 2001 : 133)

La diva est, au sens étymologique, une « déesse » (Rey, 1998, I : 1108), à savoir une figure du parangon de l'Autre : l'être divin. Or, de même que la diva fait entendre la voix d'une divinité féminine, de même saint Jean-Baptiste est un prophète, c'est-à-dire « un homme inspiré par Dieu » (Rey, 1998, III : 2973), il fait donc entendre la voix d'une divinité masculine. Ces divinités respectives ont néanmoins un point commun dans la mesure où, à l'instar du père primitif et de la mère archaïque, elles occupent toutes les deux la place de l'Autre absolu.

Pour mieux comprendre, d'une part, la fascination qu'exerce la voix de saint Jean-Baptiste sur Hérodiade et, d'autre part, la haine que cette dernière éprouve pour le prophète, il est nécessaire de faire un détour par Freud. Dans un article qui s'intitule « La tête de Méduse », ce dernier écrit :

La vue de la tête de Méduse rend rigide d'effroi, change le spectateur en pierre. Même origine tirée du complexe de castration et même changement d'affect. Car devenir rigide signifie érection, donc, dans la situation originelle, consolation apportée au spectateur. Il a encore un pénis, il s'en assure en devenant lui-même rigide³⁴⁷.

Ces observations de Freud sont d'autant plus judicieuses qu'elles contiennent en germe la théorisation de Lacan sur les objets partiels. Or, la voix est précisément un de ces objets. À l'instar du regard dont parle Freud dans son article, la voix n'est pas sans lien avec la dimension sexuelle que l'inventeur de la psychanalyse met au jour.

³⁴⁷ Sigmund Freud, « La tête de Méduse » (1922), *De l'art et de la psychanalyse*, (Paris, Éditions de l'École nationale supérieure des beaux-arts, 1999), p. 176.

Dans *On est prié de fermer les yeux*, Max Milner souligne le lien entre la pulsion scopique et le sexuel :

La vision de la tête de Méduse nous paraît être l'exemple par excellence de ce « voir sexuel », constitué, comme le montre l'analyse des voyeurs, de deux courants, l'un libidinal et ayant pour fin la jouissance, l'autre agressif ou destructeur, qui peut se retourner sur le sujet et lui renvoyer son intentionnalité mortifère³⁴⁸.

N'existe-t-il pas un équivalent de ce « voir sexuel » dans le champ de la pulsion invocante ? En d'autres termes, l'audition de la voix de saint Jean-Baptiste par Hérodiade ne peut-elle être assimilée à ce que l'on pourrait appeler un « entendre sexuel » ? La fascination s'expliquerait donc par la mise en œuvre de ce phénomène. D'ailleurs, le lien entre la fascination et le sexuel, qui sous-tend cet « entendre sexuel », n'est pas sans évoquer une remarque de Pascal Quignard sur l'étymologie du mot *fascination* : « Le mot *phallus* n'existe pas. Les Romains appelaient *fascinus* ce que les Grecs appelaient *phallos*³⁴⁹ »

Ce phénomène permet, certes, de rendre raison de la fascination qu'exerce la voix de saint Jean-Baptiste sur Hérodiade, mais il permet également de rendre compte de la réaction de cette dernière lorsque Mannaï, le bourreau, revient une première fois sans avoir exécuté saint Jean-Baptiste : « La fureur d'Hérodiade dégorgea en un torrent d'injures populacières et sanglantes. Elle se cassa les ongles au grillage de la tribune, et les deux lions sculptés semblaient mordre ses épaules et rugir comme elle. » (204) Cette fureur d'Hérodiade s'explique donc par le fait que, parmi les deux courants qui constituent l'« entendre sexuel », c'est le courant « agressif » (M. Milner, 1991 : 27) qui a prévalu.

Au vrai, la clé de la fureur d'Hérodiade réside également dans le fait que, à l'instar des éléments (le vocable *fureur* peut s'utiliser « en parlant des éléments », mais « seule l'idée de violence est retenue (*la fureur de la tempête* "l'extrême violence") », Rey, 1998, II : 1532), la voix de saint Jean-Baptiste devient furieuse : « La voix grossissait, se développait, roulait avec des déchirements de tonnerre, et, l'écho dans la montagne la répétant, elle foudroyait Machærous d'éclats multipliés. » (176) Ce qui frappe le plus à la lecture de ces lignes, c'est le fait que la foudre soit associée à la voix. En effet, étant

³⁴⁸ Max Milner, *On est prié de fermer les yeux*, (Paris, Gallimard, 1991), p. 27. Les références à cet ouvrage seront désormais indiquées sous la forme suivante : (M. Milner, 1991 : 27).

³⁴⁹ Pascal Quignard, *Le sexe et l'effroi*, (Paris, Gallimard, 1996), quatrième de couverture.

donné que le mot *foudre* est issu du vocable latin « *fulgur* “éclair”, de *fulgere* “briller” » (Rey, 1998, II : 1468), il est, à l’image du mot *fascination*, habituellement associé au regard. D’ailleurs, il suffit de s’intéresser aux emplois des adjectifs *foudroyant* et *fulgurant*, qui sont dérivés de la même racine latine, pour se rendre compte qu’ils qualifient des regards et non pas des voix.

En fait, même si la foudre est, comme le rappelle Pierre Vidal-Naquet, l’ « arme de Zeus »³⁵⁰, elle est également l’arme du Dieu de l’Ancien testament : « Des cieus tonne Iavhé et le Très-Haut fait entendre sa voix, il lance des flèches et disperse les ennemis, un éclair, et il les met en déroute³⁵¹. » Ainsi, pour mieux comprendre le lien entre la voix de saint Jean-Baptiste et la foudre, il est nécessaire de porter notre attention sur le Dieu de vengeance de l’Ancien Testament qui s’oppose, à maints égards, au Dieu d’amour dont parle Jésus Christ dans le Nouveau. En effet, le Dieu de l’Ancien Testament n’est pas sans rappeler celui auquel Theodor Reik fait référence dans son livre sur les rites religieux. Dans le *Séminaire X*, Lacan reprend les analyses de Reik et ajoute :

À suivre ce que l’on ose espérer n’être que métaphore dans la bouche de Reik, c’est son beuglement de taureau assommé qui se fait entendre encore dans le son du schofar. Disons plus simplement que c’est le fait originel inscrit dans le mythe du meurtre du père qui donne le départ de ce dont nous avons dès lors à saisir la fonction dans l’économie du désir, à savoir que l’on interdit, comme impossible à transgresser, ce que constitue, dans sa forme la plus fondamentale, le désir originel. Il est pourtant secondaire par rapport à une dimension que nous avons à aborder ici, le rapport à cet objet essentiel qui fait fonction de a, la voix, et ce que sa fonction apporte de dimensions nouvelles dans le rapport du désir à l’angoisse. (Lacan, 2004 : 295)

À propos d’une phrase d’ « Hérodiad » (dans la première partie du récit, Hérodiad dépeint le prophète en ces termes : « “Il avait une peau de chameau autour des reins, et sa tête ressemblait à celle d’un lion” », 150), Jean Bellemin-Noël écrit : « Crinière léonine et peau de bête sur les reins reconnaissons que l’homme [saint Jean-Baptiste] a

³⁵⁰ Pierre Vidal-Naquet, « Les boucliers des héros », *Mythe et tragédie en Grèce ancienne*, (Paris, La Découverte, 2001), II, p. 136.

³⁵¹ On peut lire ce passage dans le *Deuxième livre de Samuel*, (2Sa 22 : 14-15), « Ancien testament », *La Bible*, (Paris, Gallimard, 1956), I, p. 1009. Une variante de ce passage se trouve dans *Les Psaumes, livre premier* : « Dans les cieus tonna Iavhé et le Très-Haut fit entendre sa voix, il lança ses flèches et dispersa les ennemis, il jeta des éclairs et les mit en déroute » (Ps 18 : 14-15), « Ancien testament », *La Bible*, (Paris, Gallimard, 1959), II, p. 922.

bien des points communs avec le fauve qui incarne le Père Imaginaire » (Bellemin-Noël, 1993 : 113). Ainsi, il ne semble pas étonnant que, dans le champ de la pulsion invocante, le beuglement du taureau dont parle Lacan dans le Séminaire X soit remplacé dans le récit flaubertien par un rugissement (Hérodiades poursuit sa description et met l'accent sur le fait que « sa voix rugissait », 150).

Certes, dans *Le quatrième conte de Gustave Flaubert*, Jean Bellemin-Noël ne tient pas compte de l'apport théorique lacanien dans le domaine des objets partiels que sont le regard et la voix, néanmoins il est patent que, si le père imaginaire est, comme le souligne Bellemin-Noël, fréquemment représenté sous les traits d'un animal, sa voix s'apparente souvent aux sons vocaux que les animaux émettent, que ce soient le beuglement du taureau, le rugissement du lion ou encore l'aboïement du chien (dans *Vox populi, vox Dei*, Michel Poizat parle de la raucité des "aboïements" d'Hitler », Poizat, 2001 : 167). Or, il peut sembler paradoxal que ces sons soient fascinants, c'est-à-dire qu'ils aient, sur les spectateurs, un effet identique à ceux émis par une Diva. D'où il suit que la question suivante posée par Michel Poizat est tout à fait pertinente : « Alors, Hitler, une Diva ? La question peut sembler incongrue, voire insultante pour celles dont l'art est si élevé qu'on les déclare "divines". » (Poizat, 2001 : 167)

En fait, le père imaginaire et la Diva ont un point commun : ils sont des figures de l'Autre absolu. Ainsi, leurs voix fascinent parce qu'elles postulent la vérité d'un mythe (celui de la « jouissance première » dont parle Michel Poizat, Poizat, 2001 : 133), à savoir la vérité de ce qui relève, par définition, du « récit fabuleux », de l'« histoire inventée » (Rey, 1998, II : 2333).

De même que la Diva se fait objet-voix, de même, dans « Hérodiades », saint Jean-Baptiste se fait, dans le champ de la pulsion invocante, objet sacrifié, dans la mesure où le sacrifice accorde un désir et, partant, une existence à l'Autre absolu. La voix du prophète n'induit donc son pouvoir de fascination que « d'être le support de quelque chose d'autre » (Poizat, 1998 : 34), c'est-à-dire le « reste d'une jouissance absolue » (Poizat, 2001 : 148). Or, ce reste constitue un « rappel inconscient d'un meurtre fondateur, le meurtre d'un père primitif, interdictif, féroce, figure d'une jouissance absolue mais pacifié et idéalisé dans l'après-coup » (Poizat, 2001 : 119). Cette antinomie entre le père primitif et le père idéalisé équivaut, dans le domaine de la pulsion invocante, à l'opposition entre « "la voix de l'idéal", support de la loi du verbe

pacifiante et structurante, et “la voix de jouissance” actionnant les ressorts pulsionnels mis en place lors de la relation archaïque de l’*infans* à l’Autre » (Poizat, 2001 : 144).

Même si la voix au sens lacanien du terme est composée de ces deux versants, il appert que, si l’on porte notre attention sur celle de saint Jean-Baptiste dans « Hérodiad », on se rend compte que c’est le versant archaïque qui prévaut. Le prophète est une figure du père primitif (Freud) ou du père imaginaire (Lacan) aux yeux d’Hérodiad. En effet, la haine qu’éprouve cette dernière à son égard met au jour le fait que saint Jean-Baptiste n’est pas idéalisé par cette dernière et, partant, confirme notre assertion. Ainsi, la voix du prophète fascine Hérodiad parce qu’elle a trait, non pas à l’idéal, mais à la jouissance première.

En fait, l’opposition entre la voix de l’idéal et la voix de jouissance est dialectique puisque, lorsque la Diva se fait objet-voix, la voix de la cantatrice n’est pas sans lien avec la jouissance. Toutefois, la figure de la Diva étant idéalisée, il y a une tension perpétuelle entre les deux versants de la voix lorsqu’elle chante, le versant primitif qui relève de la haine et le versant idéalisé qui ressortit... à l’amour.

2. ...à l’amour

Pour mieux comprendre la fascination dans la relation amoureuse, il est nécessaire, comme nous l’explique Freud dans le passage suivant tiré de « Psychanalyse des foules et analyses du moi », de revenir sur le fonctionnement de la fascination dans la relation hypnotique : « Simplement, dans l’hypnose les rapports sont encore plus nets et plus intenses, si bien qu’il conviendrait plutôt d’expliquer l’état amoureux par l’hypnose que l’inverse³⁵². »

Rappelons que ce qui sous-tend la fascination hypnotique, c’est le fait que « l’hypnotiseur a pris la place de l’idéal du moi »³⁵³. De même, la fascination amoureuse, qui constitue, selon Freud, un des « développements extrêmes » de l’état amoureux, est sous-tendue par le fait que « l’objet s’est mis à la place de l’idéal du moi »³⁵⁴. Or, cette substitution a une conséquence décisive sur l’appareil psychique du sujet

³⁵² Sigmund Freud, « Psychologie des foules et analyse du moi », *Essais de psychanalyse*, (Paris, Payot, 2001), pp. 199-200.

³⁵³ Sigmund Freud, « Psychologie des foules et analyse du moi », *Essais de psychanalyse*, (Paris, Payot, 2001), p. 199.

³⁵⁴ *Ibidem*, p. 198. Les italiques sont de l’auteur.

amoureux puisque, l'objet d'amour ayant pris la place de l'idéal du moi, le versant contraignant de ce dernier, à savoir le surmoi, est neutralisé. En sorte que l'objet d'amour est idéalisé au point qu'il devient, aux yeux du sujet amoureux, sans reproche, dans l'acception première du mot, c'est-à-dire pour autant que le vocable *reproche* se situe, à l'instar du surmoi, sur le plan de la parole contraignante, en d'autres termes, lorsqu'il désigne « ce que l'on dit à quelqu'un pour lui manifester son mécontentement » (Rey, 1998, III : 3193). Or, le mutisme du surmoi n'est pas anodin : il peut faire du sujet amoureux un criminel. Freud souligne ce lien entre l'amour et le crime lorsqu'il écrit : « dans l'aveuglement de l'amour on devient criminel sans remords »³⁵⁵.

L'aveuglement de l'amoureux est un lieu commun romantique. Il résulte souvent de l'assimilation de la femme aimée à l'astre solaire. En effet, l'objet d'amour brillant d'un trop vif éclat, il aveugle le sujet amoureux, dans l'acception courante de « gêner la vue de quelqu'un » (Rey, 1998, I : 273). Dans un chapitre consacré à Théophile Gautier de son livre qui s'intitule *On est prié de fermer les yeux*, Max Milner met au jour ce *topos* :

De nombreuses variations sont possibles sur cet éblouissement qui annule toute autre sorte de lumière et dérègle définitivement la vue de celui qui le subit. Une image qui revient souvent est celle de l'aveuglement causé par le soleil. Dans Une nuit de Cléopâtre : « comme l'imprudent qui a regardé le soleil et qui voit toujours une tache insaisissable voltiger devant lui, Meïamoun voyait toujours Cléopâtre ». (M. Milner, 1991 : 116)

De même que l'exotisme des premiers romans et récits conradiens n'est pas sans évoquer l'exotisme romantique, de même le lieu commun que l'on trouve dans la phrase suivante, qui est tirée du récit intradiégétique fait par Arsat dans « The Lagoon », n'est pas sans rappeler le *topos* gautiériste : « My brother said, "You shall take her from their midst. We are two who are like one." And I answered, "Let it be soon, for I find no warmth in sunlight that does not shine upon her." » (31)

Certes, l'utilisation de ce lieu commun souligne que la fascination ressortit traditionnellement à la vue, néanmoins on pourrait dire que, dans « Karain: A Memory », le héros éponyme du récit est aveuglé non seulement par la vue de la sœur de Pata Matara, mais également... par sa voix. L'amour côtoie ici la folie, point extrême

³⁵⁵ *Ibidem.*

auquel peut conduire l'état amoureux lorsque ce dernier est exacerbé, puisque la voix douce et suppliante (« her voice soft and pleading », 84) que Karain entend ne semble pas être sans lien avec l'hallucination acoustico-verbale.

Afin de mieux appréhender le pouvoir de fascination que la voix de la sœur de Pata Matara exerce sur Karain, il est nécessaire de considérer cette voix sous deux versants.

D'une part, le versant nostalgique est patent dans la phrase suivante qui décrit, d'une manière oblique, l'attraction vocale de la sœur de Pata Matara sur Karain : « She was beautiful, she was faithful, and in the silence of foreign countries she spoke to me very low in the language of my people » (84). Il est important de noter que la voix est associée par Karain à sa langue maternelle et, partant, à son pays d'origine, par opposition aux pays étrangers (« foreign countries ») qu'il est las de parcourir dans sa quête longue (« I [Karain] ceased to count the number of nights, of moons, of years », 83) et ardue (« We [Karain and Pata Matara] never knew rest », 83) visant à retrouver la sœur de Pata Matara, après que cette dernière s'est enfuie avec son amant, le Hollandais. Or, il est intéressant de constater que, de même que, selon Freud, le rêve met au jour un désir du sujet, de même, l'hallucination acoustico-verbale de Karain révèle indirectement la lassitude de Karain et, partant, son désir de retourner vivre parmi les siens. Effectivement, en entendant, d'une manière hallucinatoire, la langue de son peuple (« the language of my people »), Karain semble compenser³⁵⁶ le fait qu'il ne puisse pas songer à son pays durant sa quête (« we [Karain and Pata Matara] never thought of home, for our work was not done », 83). La nostalgie de Karain pour son pays explique donc en partie le pouvoir de fascination de la voix de la sœur de Pata Matara.

En fait, le caractère fascinant de cette voix n'est pas uniquement lié à ce qu'elle dissimule, mais également à ce qu'elle est. En effet, l'opposition entre la voix (« she spoke to me very low in the language of my people ») et le silence (« the silence of foreign countries ») qui structure le discours de Karain n'est pas pertinente puisque, du fait qu'elle ressortit à l'hallucination acoustico-verbale, la voix de la sœur de Pata Matara est, par définition, silencieuse, c'est-à-dire qu'elle exemplifie ce que Lacan appelle la voix. En effet, cette dernière ne peut être assimilée à la sonorité car elle est

³⁵⁶ Cet aspect compensatoire de l'hallucination n'est pas sans rappeler celui du rêve : « Le rêve l'a dédommagé de sa déception », Sigmund Freud, *L'interprétation des rêves* (1900), (Paris, Presses Universitaires de France, 1999), p. 118.

précisément ce que l'on n'entend pas, du moins si l'on est soumis à la castration symbolique puisque, comme l'a noté Jacques-Alain Miller, la castration « veut dire qu'on n'entend pas de voix dans le réel, qu'on y est sourd »³⁵⁷. Or, à l'instar du sujet psychotique, Karain ne semble pas y être sourd. En effet, ce dernier entend une voix que personne d'autre n'entend, à savoir celle de la sœur de Pata Matara : « I murmured to her in the night. Matara said sleepily sometimes, "To whom are you talking? Who is there ?" I answered quickly, "No one"... It was a lie ! She never left me » (83).

Il ne s'agit pas ici de suggérer que Karain est psychotique. En fait, psychanalyse nous sert uniquement à poser des jalons, à ouvrir des voies de compréhension. D'ailleurs, l'assimilation de Karain à un sujet psychotique est d'autant plus contestable qu'il n'y a pas, parmi les éléments qui, dans ce récit, nous sont communiqués au sujet de Karain, ce qui constitue le fondement de la psychose, à savoir les « troubles du langage » (Lacan, 1981 : 106). Ces troubles se manifestent notamment par la prédominance du signifiant sur le signifié³⁵⁸ :

Le signifié est vide, le signifiant est retenu pour ses qualités purement formelles, qui servent par exemple à en faire des séries. C'est le langage des oiseaux du ciel, le discours des jeunes filles, auxquels Schreber accorde le privilège d'être sans signification. (Lacan, 1981 : 289-290)

Étant donné que le texte de Conrad, à l'inverse de celui de Joyce dans *Finnegans Wake*³⁵⁹, est préservé de « l'intrusion de ce que Schreber appelle la langue fondamentale »³⁶⁰, on ne peut établir une correspondance étroite entre Karain et le sujet psychotique.

En outre, il est également nécessaire de souligner le fait que, même si l'hallucination acoustico-verbale « se retrouve quasiment dans toutes les formes de psychose »³⁶¹, elle est « un phénomène universel, qui n'est pas réservé au psychotique »³⁶². En fait, lorsque l'hallucination ne ressortit pas à la psychose, ce n'est pas le réel qui prévaut, mais

³⁵⁷ Jacques-Alain Miller, « Jacques Lacan et la voix », *Quarto*, n°54, (Bruxelles, ECF, 1994), p. 51.

³⁵⁸ Dans son *Cours de linguistique générale*, Ferdinand de Saussure établit une distinction importante entre le signifié et le signifiant : « Le signe linguistique unit non une chose et un nom, mais un concept et une image acoustique. [...] Nous proposons de conserver le mot *signe* pour désigner le total, et de remplacer *concept* et *image acoustique* respectivement par *signifié* et *signifiant* ». Ferdinand de Saussure, *Cours de linguistique générale* (1916), (Paris, Payot, 2005), pp. 98-99.

³⁵⁹ *Finnegans Wake* est « la dernière œuvre de Joyce, celle qu'il a si longtemps soutenue pour y attirer l'attention générale », (Lacan, 2005b : 12).

³⁶⁰ « Dès l'origine, j'ai souligné l'intrusion de ce que Schreber appelle la langue fondamentale, et qui est affirmée comme une sorte de signifiant particulièrement plein », (Lacan, 1981 : 289).

³⁶¹ Alain Vaissermann, « Les voix du psychotique », *Quarto*, n°54, (Bruxelles, ECF, 1994), p. 9.

³⁶² *Ibidem*.

l'imaginaire. Or, il est patent que la relation amoureuse entre Karain et la sœur de Pata Matara s'inscrit principalement dans le registre de l'imaginaire, dans tous les sens du mot puisque, d'une part, cette relation « n'existe qu'en imagination » (Rey, 1998, II : 1784) et, d'autre part, elle est liée à l'image de l'autre, à savoir celle de la sœur de Pata Matara.

L'imaginaire, au sens lacanien du terme, se manifeste notamment dans le cadre d'une relation duelle. Or, quand, dans « Psychologie des foules et analyse du moi », Freud met au jour l'existence d'une relation entre le moi et l'objet, et définit « l'état amoureux extrême comme étant celui où le moi se serait introjecté l'objet »³⁶³, il apparaît clairement que l'imaginaire joue un rôle primordial dans ce processus. En effet, même s'il est vrai que, l'introjection étant un processus de transition entre l'incorporation et l'identification³⁶⁴, elle possède un versant symbolique, à savoir celui qui la relie à l'identification, elle comporte également un versant imaginaire lorsqu'elle se rapproche de l'incorporation. C'est ce second aspect qui nous intéresse puisque l'hallucination acoustico-verbale est un phénomène universel pour autant qu'elle a une dimension imaginaire. Ce qui conduit, d'ailleurs, Alain Vaissermann à définir ainsi l'hallucination psychotique : « Pour qu'une hallucination soit qualifiée de psychotique, il y faut une autre dimension que celle de l'imaginaire³⁶⁵. »

À titre d'illustration, intéressons-nous à présent à la dimension imaginaire de la relation entre Karain et la sœur de Pata Matara. Si, d'un point de vue intersubjectif, l'on peut qualifier d'imaginaire « une relation dite *duelle* fondée sur – et captée par – l'image d'un semblable (attrait érotique, tension agressive) » (Laplanche, 2002 : 195), il est patent que l'imaginaire est de première importance dans la relation duelle entre Karain et la sœur de Pata Matara puisque cette relation est sous-tendue par un attrait érotique qui est précisément basé sur l'image.

La pulsion scopique étant « celle qui élude le plus complètement le terme de la castration » (Lacan, 1990 : 91)³⁶⁶, elle est également celle où l'imaginaire prédomine, du seul fait qu'il est le registre qui rend possible cette élusion. C'est la raison pour

³⁶³ Sigmund Freud, « Psychologie des foules et analyse du moi », *Essais de psychanalyse*, (Paris, Payot, 2001), p. 199.

³⁶⁴ Voir *infra*, p. 391.

³⁶⁵ Alain Vaissermann, « Les voix du psychotique », *Quarto*, n°54, (Bruxelles, ECF, 1994), p. 8.

³⁶⁶ Voir également à ce sujet : *infra*, p. 274.

laquelle l'amour, dans son versant imaginaire, repose principalement sur la vue. Or, il est intéressant de noter que, de la première rencontre (« I had seen her once carried high on slaves' shoulders amongst the people », 80) à la première hallucination (« I sat and thought and thought, till suddenly I could see again the image of a woman, beautiful, and young, and great and proud, and tender, going away from her land and her people » 82), c'est le sens de la vue qui prévaut (« had seen », « see »). Il est aussi intéressant de constater que le passage de la réalité à la fiction correspond à un embellissement de l'objet aimé qui n'est pas sans évoquer le processus que décrit Freud dans « Psychologie des foules et analyse du moi »

Le moi devient de moins en moins exigeant et prétentieux, l'objet de plus en plus magnifique et précieux ; il entre finalement en possession de la totalité de l'amour de soi du moi ; si bien que l'autosacrifice de celui-ci en devient une conséquence naturelle. L'objet a pour ainsi dire absorbé le moi³⁶⁷.

Freud met l'accent sur le fait que ce processus « se produit avec une particulière facilité dans le cas d'un amour malheureux, irréalisable »³⁶⁸. Or, l'amour que Karain éprouve envers la sœur de Pata Matara est malheureux pour cette seule raison qu'il n'est pas partagé par sa bien-aimée.

En fait, ce qui caractérise ce type d'amour, c'est la prédominance du fantasme. Ce dernier relève, à l'instar de l'hallucination, du registre de l'imaginaire. C'est donc le fantasme qui semble être, en quelque sorte, porté à son paroxysme lorsque Karain hallucine. Effectivement, l'hallucination constitue le point extrême de l'état amoureux puisqu'elle remet en question la dichotomie entre le moi et l'objet et, partant, la nature même de l'objet. En effet, ce dernier n'est plus « ce qui est placé devant » (Rey, 1998, II : 2416), mais ce qui est placé dedans, c'est-à-dire à l'intérieur de l'appareil psychique du sujet.

Dans l'acception de «“représentation mentale”», le vocable *image* ne s'applique dans un premier temps « qu'aux images de la vue », puis « s'étend aux autres impressions sensorielles » (Rey, 1998, II : 1783). Pareillement, les images hallucinées, dans « Karain: A Memory », ressortissent d'abord à la vue (« I could see again the image of a woman » 82), puis à l'ouïe (« she spoke to me very low in the language of my people »,

³⁶⁷ Sigmund Freud, « Psychologie des foules et analyse du moi », *Essais de psychanalyse*, (Paris, Payot, 2001), p. 198.

³⁶⁸ *Ibidem*.

84). On pourrait même, à l'instar de Ferdinand de Saussure dans son *Cours de linguistique générale*, qualifier ces dernières d'acoustiques³⁶⁹.

Pour mieux comprendre le pouvoir de fascination qu'exerce la voix de la sœur de Pata Matara sur Karain, il est important d'établir une distinction entre la première image hallucinée qui, d'une part, est du domaine de la vue et, d'autre part, semble nécessiter un effort psychique de la part de Karain (« I sat and thought and thought, till suddenly I could see again the image of a woman » 82), et l'image acoustique qui s'impose à l'oreille de Karain.

Cette distinction entre perception active et perception passive évoque une autre distinction, à savoir celle que Max Milner met au jour dans *On est prié de fermer les yeux*. À propos de l'héroïne d'un récit de Théophile Gautier qui s'intitule *Le Roi Candaule*, Max Milner écrit : « L'effet que produit Nyssia sur ceux qui ont la chance ou l'infortune de la contempler est une double fascination : fascination passive de celui qu'éblouit l'éclat de sa beauté ; fascination active émanant d'un œil aux pouvoirs redoutables. » (M. Milner, 1991 : 115)

Si la fascination active émane de l'objet et atteint le sujet, c'est l'inverse qui a cours dans l'hallucination active puisque c'est l'œil de Karain, à savoir du sujet, qui a le pouvoir de rendre visible l'objet. Cet œil n'est donc pas sans rappeler le regard lampadophore dont parle Michel Foucault dans sa conférence sur Manet : « C'est nous qui la rendons visible ; notre regard sur l'*Olympia* est lampadophore, c'est lui qui porte la lumière ; nous sommes responsables de la visibilité et de la nudité de l'*Olympia*³⁷⁰ »

La fascination passive met l'accent sur la perception du sujet et sur la beauté de l'objet. L'hallucination active dont nous venons de parler ressortit à ce type de fascination : « I sat and thought and thought, till suddenly I could see again the image of a woman, beautiful » (82). L'hallucination passive relève également de ce type.

Mais laissons de côté la distinction établie par Max Milner et portons notre attention sur la distinction entre hallucination active et passive puisque cette dernière est plus pertinente que celle de Max Milner. En effet, elle ne permet pas seulement de classer les images conradiennes, elle souligne également un point important qu'il est nécessaire de saisir si l'on souhaite éviter les mésinterprétations au sujet de « Karain: A Memory ».

³⁶⁹ Ferdinand de Saussure, *Cours de linguistique générale*, (Paris, Payot, 2005), p. 98.

³⁷⁰ Michel Foucault, *La Peinture de Manet*, (Paris, Seuil, 2004), p. 40.

Dans ce récit, les hallucinations du personnage éponyme sont précédées par un rêve : « In my sleep I saw her face, and was both joyful and sorry... Why ? ... I seemed to hear a whisper near me. I turned swiftly. She was not there » (82). On peut donc en déduire que les hallucinations sont le fruit d'un processus psychique qui a commencé avec ce rêve. Or, l'on ne peut manquer de rapprocher ce processus progressif de celui dont parle Baudelaire à propos des hallucinations causées par le hachisch :

Une nuance très importante distingue l'hallucination pure, telle que les médecins ont souvent l'occasion de l'étudier, de l'hallucination ou plutôt de la méprise des sens dans l'état mental occasionné par le haschisch. Dans le premier cas, l'hallucination est soudaine, parfaite et fatale [...]. Dans le second cas, l'hallucination est progressive, presque volontaire, et elle ne devient parfaite, elle ne se mûrit que par l'action de l'imagination³⁷¹

Dans le cas où l'amour atteint son paroxysme, il n'est pas impossible que l'état psychique de l'amoureux ait des similitudes avec celui du haschischin. Quoi qu'il en soit, il est patent que l'on retrouve dans les hallucinations de Karain, d'une part, l'aspect volontaire (« I sat and thought and thought, till suddenly I could see again the image of a woman » 82) et, d'autre part, l'aspect progressif puisque Karain a vu, dans un premier temps, la sœur de Pata Matara dans un rêve, puis il a eu une hallucination acoustico-verbale qui relève de l'imaginaire (le versant imaginaire de cette hallucination est patent car Karain se rend compte que la réalité ne confirme pas sa perception : « I seemed to hear a whisper near me. I turned swiftly. She was not there », 82), ensuite il a été sujet à une hallucination active et, enfin, à des hallucinations passives. Or, ce sont ces dernières qui posent un problème d'interprétation. En effet, si on les détachait du processus progressif que l'on a mis au jour, on pourrait croire que ces hallucinations ne sont pas sans rapport avec celles du sujet psychotique.

Pour mieux saisir leurs fonctionnements, il est donc capital de les rattacher au processus qui a commencé avec le rêve. C'est d'ailleurs pour cette raison que l'on pourrait rapprocher l'état psychique de Karain de la rêverie, tout au moins si l'on s'en tient à l'état du protagoniste entre le rêve dont il vient d'être question et le meurtre de Pata Matara. En effet, les différents sens du vocable *rêverie* permettent de rendre compte d'une manière satisfaisante de l'état psychique de Karain durant cette période, que l'on

³⁷¹ Charles Baudelaire, « Les Paradis artificiels », *Œuvres complètes*, (Paris, Gallimard, 1975), I, pp. 420-421, les italiques sont de nous.

considère l'acception classique (« “pensée qui absorbe” (1656, surtout dans un contexte amoureux) », Rey, 1998, III : 3233), l'acception moderne (« “activité psychique non soumise à l'attention” », *Ibidem*), ou même le sens psychanalytique puisque, selon Freud, les traits essentiels des rêveries ou rêves diurnes « sont les mêmes que ceux des rêves nocturnes »³⁷². Ainsi, le mot *rêverie* apporte une lumière nouvelle sur la compréhension de l'état psychique de Karain durant la quête de la sœur de Pata Matara. Le changement brusque, qui sous-tend le passage du rêve aux hallucinations, cède la place à une évolution du rêve à la rêverie. La continuité l'emporte donc sur une logique de rupture.

Revenons, pour conclure, à l'hypnose. Dans leurs *Études sur l'hystérie*, Breuer et Freud parlent de « certains états psychiques anormaux »³⁷³ et mettent sur le même plan l'« état d'engourdissement semi-hypnotique, de rêverie, d'auto-hypnose »³⁷⁴. Ce lien entre l'hypnose et la rêverie, d'une part, nous renforce dans notre choix du mot rêverie pour décrire l'état psychique de Karain avant que ce dernier ne tue Pata Matara et, d'autre part, nous permet d'insister à nouveau sur le fait que, dans l'état hypnotique, « l'hypnotiseur a pris la place de l'idéal du moi »³⁷⁵, c'est-à-dire de l'Autre, si l'on adopte la terminologie lacanienne. Or, comme on l'a vu précédemment, de même que, dans l'état hypnotique, l'hypnotiseur incarne, pour le sujet fasciné, une figure de l'Autre, de même, dans l'état amoureux, l'objet aimé a pris la place de l'Autre. C'est donc pour cette raison que sa voix est fascinante.

C. De la sublimation à l'objet sublime

Même si tout texte littéraire est le fruit d'un processus de sublimation, tout texte littéraire n'est pas nécessairement un objet sublime. Afin de mieux saisir la distinction entre le processus de sublimation, mis en évidence par Freud, et l'objet sublime lacanien, on peut prêter l'oreille à ce que dit Slavoj Žižek :

³⁷² Sigmund Freud, *L'interprétation des rêves* (1900), (Paris, Presses Universitaires de France, 1999), p. 419.

³⁷³ Joseph Breuer et Sigmund Freud, *Études sur l'hystérie* (1895), (Paris, Presses Universitaires de France, 2002), p. 7.

³⁷⁴ *Ibidem*.

³⁷⁵ Sigmund Freud, « Psychologie des foules et analyse du moi », *Essais de psychanalyse*, (Paris, Payot, 2001), p. 199.

Sublimation is usually equated with desexualization, i.e., with the displacement of the libidinal cathexis from the “brute” object alleged to satisfy some basic drive to an “elevated”, “cultivated” form of satisfaction. Rather than making a direct assault upon a woman, we try to seduce and conquer her by writing amorous letters and poetry; rather than beating our enemy senseless, we write an essay containing annihilating criticism of him — the banal psychoanalytic “interpretation” would suggest that our poetic activity was just a sublime, indirect way of providing for our bodily needs, our elaborate criticism a sublime rechanneling of our physical aggression. Lacan breaks completely with this problematic of a zero degree of satisfaction that undergoes a process of sublimation. His starting point is not the object of the allegedly direct, “brute” satisfaction, but its reverse, the primordial void around which the drive circulates, the lack that assumes positive existence in the shapeless form of the Thing (the Freudian das Ding, the impossible-unattainable substance of enjoyment). The sublime object is precisely “an object elevated to the dignity of the Thing”, an ordinary, everyday object that undergoes a kind of transubstantiation and starts to function, in the symbolic economy of the subject, as an embodiment of the impossible Thing, i.e., as materialized Nothingness. This is why the sublime object presents the paradox of an object that is able to subsist only in shadow, in an intermediary, half-born state, as something latent, implicit, evoked: as soon as we try to cast away the shadow to reveal the substance, the object itself dissolves; all that remains is the dross of the common object. (Žižek, 1992: 83-84)

Si ce passage tiré de *Looking Awry* synthétise, d’une manière remarquable, les éléments fondamentaux des théories freudienne et lacanienne, on ne manquera pas à observer que Žižek simplifie excessivement le fonctionnement de la sublimation.

Ce processus freudien n’est pas sans évoquer un « procédé qui fait passer un corps directement de l’état solide à l’état gazeux » (Laplanche, 2002 : 465). En chimie, la sublimation postule qu’il y a un passage, c’est-à-dire un changement d’état. Semblablement, en psychanalyse, elle présuppose qu’il existe un changement de but, à savoir un passage d’un but sexuel à un but non sexuel.

De la chimie à l’alchimie, il n’y a qu’un pas, tout du moins en ce qui concerne l’étymologie, puisque, avant de ressortir à la chimie, le vocable *sublimation* faisait partie du « vocabulaire des alchimistes au sens d’“élevé par la chaleur à la décantation de ses parties volatiles” » (Rey, 1998, III : 3663). À l’instar de l’alchimiste, Gaston Bachelard établit un lien entre la sublimation et le feu.

Du feu sacré, entretenu par les vierges vestales, au feu de la luxure, il appert que le feu est fortement sexualisé, dans la langue aussi bien que dans le symbolisme. Dans « Hérodias », la dimension sexuelle du feu est patente. Lorsqu'Hérode-Antipas voit Salomé pour la première fois, le Tétrarque est décrit ainsi : « Il épiait le retour de ce mouvement, et sa respiration devenait plus forte ; des *flammes* s'allumaient dans ses yeux. » (154, l'italique est de nous).

L'évocation des « villes maudites » (145), à savoir Sodome et Gomorrhe, qui sont maudites au sens religieux du terme, c'est-à-dire qu'elles sont vouées « à la malédiction divine » (Rey, 1998, II : 2168), condense plusieurs aspects importants. La cause de la colère divine (la corruption des mœurs qui avait cours chez les habitants de Sodome et Gomorrhe) ainsi que le châtement infligé à ces villes (l'embrassement) mettent en relief le lien qui unit le feu à la sexualité. D'autre part, le fait que les villes en question soient « ensevelies plus bas que le rivage » (145) n'est pas anodin. En effet, la position d'infériorité spatiale établit un lien avec l'enfer puisque le vocable *enfer* « vient de l'adjectif latin classique *infernus* “du bas, d'un lieu inférieur” » (Rey, 1998, I : 1240). Or, il est frappant de constater que le personnage de saint Jean-Baptiste est également en position d'infériorité spatiale, il a été enfermé dans un cachot, dans « un trou, une fosse énorme » (170).

Dans un ouvrage qui a fait époque dans l'étude du symbolisme du feu, *La psychanalyse du feu*, Bachelard pose la question suivante : « le feu qui embrase le monde au Jugement dernier, le feu de l'enfer sont-ils ou ne sont-ils pas semblables au feu terrestre³⁷⁶ ? » Certes, il ne s'agit pas de se livrer ici à un examen approfondi de ce symbolisme, néanmoins il n'est pas dépourvu d'intérêt de porter notre attention sur ces deux types de feu, à savoir le feu de l'enfer, qui constitue un supplice infini et éternel, et les flammes purificatrices du Jugement dernier.

En fait, bien que le lieu où se trouve saint Jean-Baptiste puisse être assimilé à l'enfer, on peut légitimement se demander si ce n'est pas plutôt le feu du Jugement que le prophète annonce lorsqu'il s'écrie : « Les portes des forteresses seront plus vite brisées que des écailles de noix, les murs crouleront, les villes brûleront. » (172) Pourtant, le feu purificateur du Jugement finit par se confondre avec le feu infernal : « et le fléau de

³⁷⁶ Gaston Bachelard, *La psychanalyse du feu* (1938), (Paris, Gallimard, 1985), p. 174.

l'Éternel ne s'arrêtera pas. Il retournera vos membres dans votre sang, comme de la laine dans la cuve d'un teinturier » (172).

Il est important de noter que, après avoir prédit l'enfer sur terre, « la voix se fit douce, harmonieuse, chantante » (173). Il s'agit, certes, du calme après la tempête, néanmoins la voix ne tarde pas à redevenir terrible : « La voix grossissait, se développait, roulait avec des déchirements de tonnerre » (176). Cette ambivalence de la voix de saint Jean-Baptiste n'est pas insignifiante. En effet, cette voix, qui exerce une fascination intense sur le peuple qui l'écoute (« Le peuple revoyait les jours de son exil, toutes les catastrophes de son histoire. C'étaient les paroles des anciens prophètes », 173), ressortit au père, dans toute l'acception imaginaire de ce mot puisque, selon Lacan, le père imaginaire peut être soit débonnaire, soit terrible. Or, la voix de saint Jean-Baptiste est d'autant plus fascinante qu'elle est alternativement terrible et débonnaire.

Même si, en filant la métaphore avec le symbolisme du feu, il serait possible de définir la sublimation comme étant le passage du « feu sexualisé »³⁷⁷ au « feu idéalisé »³⁷⁸, il nous faut tout de même reconnaître que l'opposition binaire qui sous-tend ce processus est remise en cause par l'alternance qui caractérise la voix de saint Jean-Baptiste. En effet, étant donné que cette voix est d'abord terrible, puis devient débonnaire avant de retrouver son aspect initial, il est patent que la sublimation s'avère être un processus par trop réducteur pour rendre compte de ces changements successifs.

Si, selon Laplanche et Pontalis, la théorie freudienne de la sublimation est restée « peu élaborée » (Laplanche, 2002 : 466), le sublime a, au contraire, été l'objet d'une élaboration théorique d'une grande complexité. Dans ses *Observations sur le sentiment du beau et du sublime*, Kant établit une distinction importante entre le beau et le sublime :

Le sentiment délicat que nous nous proposons d'examiner est de nature double : il comprend le sentiment du beau et celui du sublime, émouvants et agréables tous deux, quoique diversement. L'aspect d'une chaîne de montagnes dont les sommets enneigés s'élèvent au-dessus des nuages, la description d'un ouragan ou celle que fait Milton du royaume infernal, nous y prenons un plaisir mêlé d'effroi. Mais la vue de prés parsemés de fleurs, de vallées où serpentent des ruisseaux, où paissent des troupeaux, la description de l'Élysée ou la peinture

³⁷⁷ Gaston Bachelard, *La psychanalyse du feu* (1938), (Paris, Gallimard, 1985), p. 79.

³⁷⁸ *Ibidem*, p. 167.

*que fait Homère de la ceinture de Vénus nous causent aussi des sentiments agréables, mais qui n'ont rien que de joyeux et de souriant. Il faut, pour être capable de recevoir dans toute sa force la première impression, posséder le sentiment du sublime, et pour bien goûter la deuxième, le sentiment du beau*³⁷⁹.

Au vrai, ce qui pose problème dans cette distinction kantienne, c'est le fait qu'elle ne permette pas d'échapper à l'opposition binaire. Pour ne pas nous achopper à la logique qui la sous-tend, efforçons-nous d'appréhender la notion de sublime en faisant abstraction du beau.

Quand Kant souligne la sublimité de la description de l'enfer dans *Paradise Lost*, il apparaît clairement qu'il se place au niveau de la *mimesis* puisqu'il met une description littéraire sur le même plan qu'un paysage de montagne³⁸⁰. Pourtant, dans la première étude portant sur le sublime, à savoir le *Traité du Sublime* du Pseudo-Longin, ce dernier va au-delà de la *mimesis* lorsqu'il écrit :

*Que si on demande comme il s'y faut prendre ; j'ai déjà écrit ailleurs que cette Élévation d'esprit était une image de la grandeur d'âme ; et c'est pourquoi nous admirons quelquefois la seule pensée d'un homme, encore qu'il ne parle point, à cause de cette grandeur de courage que nous voyons : par exemple, le silence d'Ajux aux Enfers. Car ce silence a je ne sais quoi de plus grand que tout ce qu'il aurait pu dire*³⁸¹.

Cette dernière phrase est d'autant plus importante qu'elle met en relief le fait que le sublime peut relever de ce qui ne se dit pas. Certes, ce non-dit s'inscrit dans le registre du symbolique de par sa valeur litotique, néanmoins le « je ne sais quoi », qui se trouve dans la traduction de Boileau, met en évidence le lien qui unit le sublime non pas seulement avec ce qui ne se dit pas, mais également avec ce qui ne peut pas dire, à savoir le réel, au sens lacanien du terme.

La ressemblance entre le sublime et le réel ne s'arrête pas là. Toutefois, ce dernier est souvent masqué par la figure d'un Autre imaginaire. Dans ses *Observations sur le sentiment du beau et du sublime*, Kant écrit : « Un sommet n'est pas moins sublime qu'un abîme ; mais celui-là suscite l'admiration, c'est le sublime-noble, et celui-ci, le

³⁷⁹ Emmanuel Kant, *Observations sur le Sentiment du Beau et du Sublime*, (Paris, Vrin, 1997), p. 18.

³⁸⁰ « L'aspect d'une chaîne de montagnes dont les sommets enneigés s'élèvent au-dessus des nuages, la description d'un ouragan ou celle que fait Milton du royaume infernal, nous y prenons un plaisir mêlé d'effroi. » *Ibidem*, p. 18.

³⁸¹ Longin, *Traité du Sublime*, (Paris, Librairie Générale Française, 1995), p. 84.

sublime-terrible, l'effroi³⁸². » Cette distinction permet de rendre compte des deux aspects de la voix de saint Jean-Baptiste. En effet, lorsque cette dernière est « douce, harmonieuse, chantante » (173), elle ressortit au sublime-noble tandis que, quand elle roule « avec des déchirements de tonnerre » (176), elle relève du sublime-terrible.

En fait, Kant n'est pas le premier à avoir établi un lien entre le sublime et la terreur. Dans son *Traité du Sublime*, le Pseudo-Longin utilise le vocable *deinôsis* qui, selon Francis Goyet, « est formé par l'adjectif grec *deinos*, “terrifiant” »³⁸³. Et Goyet d'ajouter : « Chez Homère, l'adjectif renvoie d'abord à la crainte religieuse qu'on éprouve devant l'apparition d'une divinité³⁸⁴. » Certes, de même que, dans le « spot of time » wordsworthien dont parle Josiane Paccaud-Huguet, « la Chose, située au tournant de la boucle de la pulsion, n'est pas vidée de sa jouissance supposée : elle prend figure d'un Autre imaginaire »³⁸⁵, de même, dans l'épiphanie homérique, l'imaginaire joue un rôle essentiel. Néanmoins, il en va tout autrement de l'épiphanie moderniste qui, à l'image de l'épiphanie joycienne, est sous-tendue par un surgissement du réel.

Le « moment of vision »³⁸⁶ conradien, qui est un court passage dans lequel surgit ce que Lacan appelle le regard, à savoir le réel dans le champ de la pulsion scopique, est, avec le « moment of being » woolfien et l'épiphanie joycienne, un des parangons de l'épiphanie moderniste dans la prose anglaise. Or, il est important de noter que cette épiphanie visuelle conradienne fait pendant à une épiphanie vocale que l'on trouve également, dans une moindre mesure, chez Flaubert, et qui annonce l'épiphanie vocale joycienne.

C'est d'ailleurs parce qu'il est possible d'établir un rapprochement entre ces trois épiphanies que l'on peut dire que les *Trois Contes* et les *Tales of Unrest* font saisir, à la manière du récit joycien qui s'intitule « The Dead », « le tour que l'orientation lacanienne donne au concept freudien de sublimation : il est moins question de pulsion sexuelle détournée que d'une reconnaissance du manque dans l'Autre qui affecte tout un

³⁸² Emmanuel Kant, *Observations sur le Sentiment du Beau et du Sublime*, (Paris, Vrin, 1997), p. 20.

³⁸³ Francis Goyet, « Introduction », *Traité du Sublime*, (Paris, Librairie Générale Française, 1995), p. 18.

³⁸⁴ *Ibidem*, p. 19.

³⁸⁵ Josiane Paccaud-Huguet, « Wordsworth et Joyce : l'évènement de la lettre, un moment qui fait tache et touche », *Études de poétique*, (Lyon, Presses Universitaires de Lyon, 2001), p. 148.

³⁸⁶ « one of these rare moments of awakening when we see, hear, understand ever so much — everything — in a flash — before we fall back again into our agreeable somnolence », Joseph Conrad, *Lord Jim* (1900), (Oxford, Oxford University Press, 1983), p. 105.

chacun »³⁸⁷. Ainsi, Josiane Paccaud-Huguet oppose le regard haineux de la Chose dans *The Prelude* de Wordsworth à la voix du texte qui, dans « The Dead », n'est pas, à l'instar de la voix de saint Jean-Baptiste dans « Hérodiad », la « voix d'un Autre terrifiant »³⁸⁸, mais qui est, au contraire, la « voix comme objet qui chute du corps et y creuse un vide »³⁸⁹.

« I am allowed nothing but fidelity to [...] an idea without a future »³⁹⁰, écrit Conrad dans une lettre à son ami socialiste Cunninghame Graham. Or, il est frappant de constater que cette idée sans avenir n'est pas sans évoquer le sublime. En effet, dans les *Leçons sur l'Analytique du Sublime* de Lyotard, on peut lire la définition suivante : « Le sublime est un embrasement subit, et sans avenir »³⁹¹. De par l'embrasement qui le constitue, le sublime rappelle également le feu bachelardien et, partant, la sublimation, dans l'acception alchimique du terme. L'embrasement est subit pour autant qu'il se manifeste lors de ces « moments d'un *fading* brusque » (Barthes, 2002, III c : 152) dont parle Roland Barthes dans *S/Z*, c'est-à-dire lorsque le texte reste en suspens. Si le sublime est donc par définition en suspens, il est non seulement dans les mouvements suspendus qui, comme nous l'avons vu dans la partie précédente, sont récurrents dans le rythme des phrases flaubertiennes et conradiennes, mais également, comme nous allons le voir dans la partie suivante, dans le suspens vocal sur lequel se fondent les cris du silence.

IV. Du cri « pour » au cri « pur »

A. Qu'est-ce qu'un cri ?

À l'instar du verbe *écrire* dont parle Roland Barthes dans ses *Essais critiques*³⁹², le verbe *crier* est tout à la fois transitif et intransitif. Si les « hommes “transitifs” »³⁹³ que

³⁸⁷ Josiane Paccaud-Huguet, « Wordsworth et Joyce : l'évènement de la lettre, un moment qui fait tache et touche », *Études de poésie*, (Lyon, Presses Universitaires de Lyon, 2001), p. 154.

³⁸⁸ Josiane Paccaud-Huguet, « Wordsworth et Joyce : l'évènement de la lettre, un moment qui fait tache et touche », *Études de poésie*, (Lyon, Presses Universitaires de Lyon, 2001), p. 157.

³⁸⁹ *Ibidem*.

³⁹⁰ Joseph Conrad, *The Collected Letters of Joseph Conrad*, (Cambridge, Cambridge University Press, 1986), II, p. 161.

³⁹¹ Jean-François Lyotard, *Leçons sur l'Analytique du Sublime*, (Paris, Galilée, 1991), p. 74.

³⁹² Roland Barthes, « Écrivains et écrivains » (1960), *Œuvres complètes*, (Paris, Seuil, 2002), II, pp. 403-410.

sont les écrivains « posent une fin dont la parole n'est qu'un moyen »³⁹⁴, le verbe *crier*, dans son acception transitive (crier quelque chose), pose une fin qui est précisément la parole. Or, cette dernière devenant une fin, elle relègue le cri au rang de moyen.

Pour l'illustration de ce sens transitif, on peut porter notre attention sur la fin du plus célèbre roman de Joris-Karl Huysmans, *À rebours*. Dans les dernières pages de ce roman, un cri retentit : « Eh ! croule donc, société ! mœurs donc, vieux monde ! *s'écria* des Esseintes, indigné par l'ignominie du spectacle qu'il évoquait ; ce *cri* rompit le cauchemar qui l'opprimait³⁹⁵. » Ce cri poussé par des Esseintes est d'autant plus intéressant qu'il a fait l'objet d'une analyse, à savoir celle d'Eugenia Herbert qui, dans son ouvrage intitulé *The Artist and Social Reform*, interprète ce cri de la manière suivante : « it is nothing more than the curse of desolate pessimism and ennui ; it is not social but personal »³⁹⁶. Étant donné que, dans cet exemple tiré d'*À rebours*, le cri est un moyen et les paroles prononcées constituent une fin, on ne peut pas être d'accord avec cette interprétation. En effet, il est malaisé qu'un cri, qui ressortit à l'acception transitive du verbe *crier*, ne soit pas sous-tendu par une dimension sociale puisque c'est justement la signification de ces paroles qui socialise et, partant, élève ce cri par le processus de sublimation.

Si Eugenia Herbert semble se fourvoyer, c'est parce qu'elle ne tient pas compte du fait que, comme l'a bien noté Žižek, « *you cannot have both meaning and enjoyment*³⁹⁷ ». En d'autres termes, un cri ne peut être à la fois sonore et silencieux. Pour mieux saisir ce point, il est nécessaire de s'en rapporter à la distinction suivante établie par Slavoj Žižek :

In other words, the opposition of silent and vocalized screams coincides with that of enjoyment and Other: the silent scream attests to the subject's clinging to enjoyment, to his/her unreadiness to exchange enjoyment (i.e., the object which gives body to it) for the Other, for the Law, for the paternal metaphor, whereas the vocalization as such corroborates that the choice is already made and that the subject finds himself/herself within the community. (Žižek, 2001a : 118)

³⁹³ *Ibidem*, p. 407.

³⁹⁴ *Ibid.*.

³⁹⁵ Joris-Karl Huysmans, *À rebours*, (Paris, Gallimard, 1977), p. 348, les italiques sont de nous.

³⁹⁶ Eugenia Herbert, *The Artist and Social Reform: France and Belgium, 1885-1898*, (New Haven, Yale University Press, 1961), p. 87.

³⁹⁷ Slavoj Žižek, « Grimaces of the Real, or When the Phallus Appears », *October*, vol. 58, (Cambridge, Mass., The MIT press, 1991), p. 64.

Même si l'on peut considérer que la sonorité du cri constitue un appel à l'autre et, partant, à la communauté, on doit également tenir compte du fait que la schématisation entraîne des imprécisions, voire des erreurs. En effet, à l'image de la distinction entre sublime et sublimation proposée par Žižek dans *Looking Awry*, la distinction entre cri du silence et cri sonore manque à l'exactitude.

Prenons l'exemple, pour illustrer notre propos, du cri de naissance de l'enfant, autrement dit de l'*infans*, de celui « qui ne parle pas » (Rey, 1998, I : 1239). Certes, comme l'a souligné à juste raison Joël Clerget, ce cri « n'est pas toujours sonore »³⁹⁸, néanmoins, l'on ne peut pas contester le fait qu'il l'est souvent. Or, il est patent que, si l'on appuyait notre interprétation sur la distinction mise au jour par Žižek dans le paragraphe précité, on pourrait en déduire que ce premier cri est un appel à l'autre. Pourtant, il n'en est rien et Michel Poizat a raison de mettre l'accent sur le fait que ce cri « n'est tout d'abord qu'une pure matérialité sonore vocale liée à un état de déplaisir ». Et Poizat d'ajouter qu' « il n'est même, à proprement parler, ni appel, ni demande » (Poizat, 1998 : 195).

Pour conclure, il est nécessaire d'établir un lien entre la transitivité et l'intransitivité que nous avons mises en évidence au début de cette sous-partie et les remarques de Žižek sur le cri du silence et le cri sonore. En effet, il est possible de rattacher le verbe *crier*, dans son acception transitive, au cri sonore puisque, si le cri, au sens transitif du verbe *crier*, est un moyen et les paroles prononcées sont une fin, il appert que ce cri ne peut être que sonore. Car la sonorité est la condition préalable au fait que les paroles qui constituent la fin de ce cri puissent être entendues. On peut donc dire que, même si la distinction établie par Žižek présente un intérêt certain, il faudra néanmoins se préserver de l'excès de généralisation.

B. Le cri, hyponyme illustratif de la voix

La relation d'hyponymie entre les conceptions lacaniennes du cri et de la voix est patente : le cri est inclus dans la voix. C'est d'ailleurs pour cette raison que, si l'on distingue généralement deux sortes de cris, c'est parce que cette distinction est sous-tendue par la différenciation entre la voix et la parole. Ainsi, de même qu'il y a une

³⁹⁸ Joël Clerget, *La pulsion et ses tours*, (Lyon, Presses Universitaires de Lyon, 2000), p. 166.

opposition entre le cri du silence et le cri sonore, de même il existe une dichotomie entre la voix et la parole. Or, si cette dernière a « la propriété de faire *disparaître* la voix derrière le sens qu'elle véhicule » (Poizat, 1998 : 67, l'italique est de l'auteur), le cri sonore (ou plutôt le cri *pour*), qui inscrit le cri dans un réseau de significations, fait disparaître la matérialité vocale derrière l'appel qui le fonde. Afin d'illustrer ce point ainsi que, d'une manière générale, le fonctionnement de la voix par l'intermédiaire de l'exemple du cri, on peut prêter l'oreille à ce que dit Miranda Vankerck :

Le premier cri que pousse l'enfant [...] n'est rien d'autre qu'une sonorité vocale pure. Pure, dans le sens que ce cri n'est lié à aucune demande, mais est simplement manifestation d'une certaine souffrance. C'est l'Autre – d'habitude la mère – qui attribue une signification à ce cri – une signification qui est l'expression du désir de la mère, de ce que la mère veut que son enfant veuille. L'Autre interprète le cri comme signe de faim, de soif, etc. En donnant à l'enfant à boire ou à manger, l'Autre lui procure une satisfaction première. Dès ce moment, chaque cri de l'enfant est pris dans l'Autre, est cri pour l'Autre, demande. Le premier cri étant à jamais perdu³⁹⁹.

Ce développement est sous-tendu par une opposition mise au jour par Michel Poizat : « De “pur” qu'il était, le cri devient “pour”, pour quelqu'un, pour quelque chose » (Poizat, 1998 : 195) écrit Poizat dans *Variations sur la voix*. Certes, cette dichotomie fait pendant à l'opposition mise en relief par Žižek entre le cri du silence et le cri sonore, toutefois l'opposition entre le cri *pour* et le cri *pur* a le mérite de ne pas être remise en cause par l'objection que nous avons énoncée précédemment⁴⁰⁰. C'est pourquoi nous préférons désormais cette dernière opposition à la précédente.

Quelques précisions sont nécessaires afin de mieux appréhender ce passage du cri *pur* au cri *pour*. Tout d'abord, il est important, lorsque l'on s'intéresse aux cris de l'enfant auxquels on vient de se référer à titre d'exemple, de s'attacher plus à l'esprit qu'à la lettre. En effet, si l'on prenait ce passage du premier cri au deuxième cri au pied de la lettre, on en déduirait que tous les cris suivants sont des cris *pour*. Or, ce n'est pas aussi limpide qu'il n'y paraît et Michel Poizat a raison de souligner le fait que le « cri “premier” [...] n'est pas forcément le “premier cri” (il s'agit, ici, d'une temporalité

³⁹⁹ Miranda Vankerck, « La voix lacanienne : désir, appel et angoisse », *Puissances de la voix*, (Limoges, Presses Universitaires de Limoges, 2001), p. 218.

⁴⁰⁰ Voir *supra*, pp. 205-206.

logique) » (Poizat, 1998 : 195). Poizat donne de plus amples détails à ce sujet lorsqu'il écrit :

Si je dis que ce premier cri est simplement une déduction logique, ou même un mythe, c'est qu'à partir du moment où ce premier cri pur est l'objet d'une interprétation et produit des effets, cette pureté originelle est à jamais perdue puisqu'elle est prise dans le système de significations qui émane de l'Autre. (Poizat, 1998 : 219)

Il est capital d'insister sur ce point puisque, d'une part, il permet de saisir la raison pour laquelle Poizat est en mesure de considérer le « cri ultime de Don Juan » comme un « cri pur » (Poizat, 1998 : 54) et, d'autre part, il éclairera notre prochaine sous-partie.

Comme l'ont bien noté Poizat et Vankerck, le passage du cri *pur* au cri *pour* est soutenu par une perte qui, pour revenir au lien d'hyponymie entre le cri et la voix, illustre parfaitement la conception lacanienne de la voix comme objet perdu. Au vrai, l'objet-voix n'est pas réellement perdu puisque c'est le sujet qui le « construit comme perdu dans la rétroaction du processus de symbolisation opéré par le langage » (Poizat, 1998 : 170). Le mythe du paradis perdu dans la Genèse exemplifie cette construction. C'est pourquoi Michel Poizat dit que l'objet va « prendre figure de paradis perdu et susciter une recherche permanente mais vaine de la retrouvaille de cet objet » (Poizat, 1998 : 219). La perte de l'objet est donc construite pour autant que, en réalité, le sujet est toujours déjà pris dans l'ordre symbolique. Ainsi, la retrouvaille est impossible dans la mesure où le sujet ne peut pas retrouver un objet qu'il n'a jamais possédé.

Il apparaît clairement que les cris esthétisés dont parle Michel Poizat dans *Vox populi, vox Dei*⁴⁰¹, sont le fruit d'un processus de sublimation. Or, qu'est-ce qui les sous-tend, si ce n'est le désir de retrouver le cri pur ? Mais, cette retrouvaille est impossible puisque le cri est toujours déjà interprété par l'Autre, c'est-à-dire que, comme le souligne Gérard Pommier, « la signification déporte le cri, produit un travail de fission où le son prend statut de signifiant »⁴⁰². Et Gérard Pommier d'ajouter décisivement : « Il [le cri] laisse derrière lui, inutile au regard de la signification, le squelette de sa matérialité sonore. Ce reste ne veut rien dire. Il s'agit de l'objet perdu, de l'objet

⁴⁰¹ « Cette modalité [la sublimation], nous l'avons déjà rencontrée dans ce que nous avons appelé l'esthétisation du cri, à travers les concours d'irrintzina par exemple, ou à travers la question de hymnes qu'on peut tout à fait considérer comme une esthétisation du cri tribal », (Poizat, 2001 : 135).

⁴⁰² Gérard Pommier, *D'une logique de la psychose*, (Paris, Point Hors Ligne, 1982), p. 40.

freudien que Lacan a désigné de la lettre *a*, eu égard à son manque de signification »⁴⁰³. Le cri de l'enfant nous a donc permis de mieux appréhender l'objet-voix en tant qu'objet partiel, à savoir en tant qu'éclat de cet objet qui est par définition non représentable et que Lacan a tout simplement appelé *a*.

C. Du cri *pour* au cri *pur*

S'il est, dans l'ensemble des récits qui composent notre corpus, un passage qui illustre parfaitement ce qu'est le cri *pour*, c'est bien le passage suivant tiré de « La légende de saint Julien l'Hospitalier » :

Et un jour qu'il [Julien] se trouvait au bord d'une fontaine, comme il se penchait dessus pour juger de la profondeur de l'eau, il vit paraître en face de lui un vieillard tout décharné, à barbe blanche et d'un aspect si lamentable qu'il lui fut impossible de retenir ses pleurs. L'autre, aussi, pleurait. Sans reconnaître son image, Julien se rappelait confusément une figure ressemblant à celle-là. Il poussa un cri ; c'était son père ; et il ne pensa plus à se tuer. (125-126)

Il faut pour saisir la signification de ce cri le replacer dans son contexte. Ce passage se trouve dans la troisième partie du récit, à savoir celle qui décrit l'expiation, puis l'apothéose finale. Or, il n'est pas insignifiant de constater que cette partie est la seule partie du récit où Julien agisse véritablement comme un saint homme. En effet, si Pierre-Marc de Biasi peut affirmer que « ni Antoine l'halluciné ni surtout Julien le sanguinaire, Julien le parricide ne paraissent très recommandables comme modèles de vertu chrétienne »⁴⁰⁴, c'est parce qu'il prend surtout en considération les deux premières parties du récit qui sont, il est vrai, celles qui comptent le plus grand nombre de pages.

On peut néanmoins en déduire que le début de la troisième partie du récit flaubertien et le commencement de la vie de saint sont en correspondance parfaite, si du moins l'on tient compte du fait que le saint, comme l'indique André Jolles, « ne donne pas l'impression d'exister par soi et pour soi, mais par la communauté et pour la communauté »⁴⁰⁵.

⁴⁰³ Gérard Pommier, *D'une logique de la psychose*, (Paris, Point Hors Ligne, 1982), p. 40.

⁴⁰⁴ Pierre-Marc de Biasi, « Le Palimpseste hagiographique : l'appropriation ludique des sources édifiantes dans la rédaction de "La Légende de saint Julien l'Hospitalier" », *Gustave Flaubert 2*, (Paris, Minard, 1986), p. 69.

⁴⁰⁵ André Jolles, *Formes simples*, (Paris, Seuil, 1972), p. 35.

Le cri que pousse Julien, dans le passage précité du récit flaubertien, est un véritable cri de saint. En effet, de même que, dans la troisième partie, Julien ne vit plus que *pour* les autres, de même le cri qu'il pousse lorsqu'il contemple sa propre image dans l'eau de la fontaine est un cri *pour* la communauté puisqu'il marque, d'une part, le renoncement à la tentation suicidaire égoïste (« Il poussa un cri ; c'était son père ; et il ne pensa plus à se tuer » 126) et, d'autre part, le début d'une existence entièrement dévouée à la communauté : « Une vieille barque, enfouie à l'arrière, dressait sa proue dans les roseaux. Julien en l'examinant découvrit une paire d'avirons ; et l'idée lui vint d'employer son existence au service des autres » (126). D'ailleurs, l'abnégation est d'autant plus totale que, en devenant passeur, Julien accepte de transporter hommes et animaux, sans demander la moindre rétribution.

Certes, le cri de Julien est donc sous-tendu par le choix dont parle Slavoj Žižek lorsque, dans *Enjoy Your Symptom*, il écrit : « the vocalization as such corroborates that the choice is already made and that the subject finds himself/herself within the community » (Žižek, 2001a : 118). Néanmoins, il ne faut pas attacher trop d'importance à l'aspect sonore sur lequel insiste Žižek puisque, comme le rappelle Michel Poizat, « l'opposition pertinente sur laquelle se déploie l'art de la voix n'est pas l'opposition sonore/silencieux, mais *parole* pure (ce qu'on appelle le "parler") – hors parole, le cri étant, cela devient alors évident, ce qui dans l'ordre du vocal s'oppose le plus à la parole articulée, signifiante » (Poizat, 1998 : 157).

Au vrai, si Žižek tombe parfois dans l'erreur, c'est parce qu'il a une certaine propension à schématiser abusivement. Dans *Enjoy Your Symptom*, c'est le plus célèbre tableau d'Edvard Munch, à savoir *Le Cri*⁴⁰⁶, qui constitue le point de départ de ses analyses. Ces dernières s'étaient sur les réflexions que fait Lacan dans le *Séminaire XII*. En effet, lorsque Žižek met l'accent sur le rôle capital que joue le silence dans ce tableau (« the crucial feature of the painting is the fact that *the scream is not heard* »⁴⁰⁷, Žižek, 2001a : 116-117), il fait implicitement référence aux remarques suivantes de Lacan : « Qu'est-ce que c'est que ce cri ? Qui l'entendrait, ce cri que nous n'entendons

⁴⁰⁶ Voir annexe n°3, p. 429.

⁴⁰⁷ Les italiques sont de l'auteur.

pas ? Sinon justement qu'il impose ce règne du silence qui semble monter et descendre dans cet espace à la fois centré et ouvert⁴⁰⁸? »

Pourtant, malgré l'insistance de Lacan sur le silence, il faut se garder de suivre l'exemple de Žižek, c'est-à-dire de généraliser et d'établir une distinction entre deux sortes de cris : le cri sonore et le cri du silence. En effet, le silence ne forme pas un tout homogène et Michel Poizat a raison de différencier deux sortes de silence : « Le premier, écrit Poizat dans *Variations sur la voix*, est le silence qui fonde la scansion signifiante du langage, qui boucle, à chaque fin de mot, à chaque segmentation de phrase, une signification. » Si ce premier silence institue l'ordre symbolique, l'autre silence ressortit au réel :

Mais dans cette abolition de ce qui est langage, rythme, articulation, s'évoque alors un autre silence, celui qui résulte de cette destruction, silence mortifère, suscitant tantôt l'angoisse, tantôt l'apaisement. [...]C'est cet autre silence que le cri transperce et fait entendre à la fois, le transformant, comme on a pu le dire, en "silence qui hurle", présentification d'un point de réel échappant à toute symbolisation, à toute nomination, donc rejeté à jamais dans le silence.
(Poizat, 1998 : 169)

Or, cet autre silence qui « est un peu comme une limite avec laquelle la musique joue en permanence, l'évoquant sans cesse, mais l'évitant sans cesse » (Poizat, 1998 : 169), n'est nullement l'apanage de l'art musical. En effet, n'est-ce pas cet autre silence qui constitue le fond sonore, ou plutôt silencieux, d'un récit de Conrad qui figure dans notre corpus, à savoir « The Return » ?

Si, selon Poizat, l'autre silence suscite « tantôt l'angoisse, tantôt l'apaisement » (Poizat, 1998 : 169), il n'est pas insignifiant que l'on retrouve, dans ce récit conradien, cette alternance.

Suite à la lecture de la lettre de rupture que sa femme a écrite à son intention, Alvan Hervey semble se faire une haute idée du silence : « solitude and silence are the greatest felicities of mankind » (106-107). Le silence est ensuite clairement associé, dans l'esprit d'Alvan Hervey, à l'apaisement des tensions entre les époux : « he thought how much better it would be if neither of them ever spoke again » (117). Pourtant, après avoir

⁴⁰⁸ Jacques Lacan, *Séminaire XII, Problèmes cruciaux de la psychanalyse*, non publié, leçon du 17/03/1965. Il est toutefois possible de consulter une transcription de cette leçon sur le site de l'École Lacanienne de Psychanalyse (page consultée le 20 février 2009) :

< <http://www.ecole-lacanianne.net/stenos/seminaireXII/1965.03.17.pdf>>

suscité l'apaisement, le silence ne tarde pas à susciter l'angoisse aux yeux, ou plutôt à l'oreille, d'Alvan Hervey : « Then he thought the silence in the room was becoming dangerous, and so excessive as to produce the effect of an intolerable uproar » (139).

Au vrai, ce silence assourdissant n'est pas sans évoquer le silence qui hurle dont parle Michel Poizat : « C'est cet autre silence que le cri transperce et fait entendre à la fois, le transformant, comme on a pu le dire, en "silence qui hurle". » (Poizat, 1998 : 169) Cette remarque de Poizat est d'autant plus décisive qu'elle permet de mieux appréhender les cris que pousse Mrs Hervey dans le récit de Conrad. En effet, il est important de noter qu'il y a, précisément entre les perceptions apaisante et angoissante du silence, deux passages qui jouent un rôle essentiel à la compréhension de cette alternance.

« Words, words, words »⁴⁰⁹ répond Hamlet à Polonius, le conseiller de la couronne, lorsque ce dernier lui demande ce qu'il lit. Le premier passage sur lequel nous allons porter notre attention fait écho à cette célèbre réplique. Mrs Hervey est la première à mettre l'accent sur le mot *word* lorsqu'elle s'exclame : « "Words !" she whispered in a tone that irritated him. » (133) Et Alvan Hervey de répliquer : « "Words ? Yes, words. Words mean something — yes — they do — for all this infernal affectation. They mean something to me — to everybody — to you" » (133). On retrouve donc dans ce passage les deux forces que Michel Poizat a mises au jour dans ses études sur l'art lyrique :

Ces deux forces peuvent être décrites l'une comme visant à maintenir la préservation de la parole, du signifiant, de l'articulation signifiante et du sens, et l'autre, au contraire, comme visant sa destruction, son anéantissement. La première se focalise sur la présentation du mot, du texte et de son sens ; la deuxième tend vers ce qui en est le plus antinomique : le cri.
(Poizat, 1998 : 66, l'italique est de l'auteur)

Le lien qui unit ces forces aux personnages de « The Return » est aisé à concevoir. En effet, il est patent que si, comme le souligne Joël Clerget, « le sujet est pris entre une force qui pousse au cri et une force qui pousse au contrôle du sens »⁴¹⁰, ces forces prévalent respectivement chez Mrs Hervey et son mari. Il ne faut donc pas s'étonner de ce que, suite à l'affrontement au cours duquel Alvan Hervey s'est efforcé de soumettre sa femme à la loi du signifiant (« Words [...] mean something to me — to everybody — to you »), 133), Mrs Hervey soit amenée à pousser des cris : « He [Alvan Hervey]

⁴⁰⁹ William Shakespeare, *Hamlet*, (Oxford, Oxford University Press, 1994), p. 214.

⁴¹⁰ Joël Clerget, *La pulsion et ses tours*, (Lyon, Presses Universitaires de Lyon, 2000), p. 169.

thought the piercing noise was a delusion. But another shrill peal followed by a deep sob and succeeded by another shriek of mirth positively seemed to tear him out from where he stood. » (136)

Le surgissement du silence angoissant (« Then he thought the silence in the room was becoming dangerous, and so excessive as to produce the effect of an intolerable uproar », 139) et, partant, de l'autre silence puisque ce dernier est institué par une alternance, semble donc procéder des cris poussés par Mrs Hervey.

« Le cri fait le gouffre où le silence se rue », dit Lacan dans le *Séminaire XII*⁴¹¹. Ici, le silence dont parle Lacan ne s'oppose donc pas, n'en déplaît à Žižek, au sonore, mais au silence qui relève du symbolique, à savoir celui « qui fonde la scansion signifiante » (Poizat, 1998 : 169).

Certes, les cris que pousse Mrs Hervey sont sonores, néanmoins ils ressortissent au cri pur, au cri de l'autre silence pour autant que ces cris le font entendre.

Avant de conclure en portant notre attention sur un autre cri pur, il est nécessaire de prêter une oreille attentive à ce que dit Michel Poizat à propos de la musique :

La phrase musicale vient, si on peut dire, y imposer un autre désir visant à détruire la scansion signifiante de la langue, visant même à détruire, notamment par la vocalise, le signifiant lui-même, jusqu'à finir par déboucher en son paroxysme sur quelque chose qui est de l'ordre du cri. Du cri musical tout d'abord, le fameux contre-ut ou même contre-fa guetté par tous les auditeurs, puis du cri pur et simple dans les derniers développements de l'opéra, un cri non inscriptible sur la portée musicale. (Poizat, 1998 : 181)

Le fonctionnement de la phrase de prose n'est pas sans évoquer celui de la phrase musicale puisque, de même que cette dernière est sous-tendue par la quête de ce dont on ne peut rendre compte sur la portée musicale, à savoir ce « cri non inscriptible », de même la phrase de prose est sous-tendue par la quête de ce qui ne peut pas s'écrire, c'est-à-dire par un autre cri pur.

Juliette Frølich n'a sans doute pas tort lorsque, faisant référence au célèbre tableau de Munch, elle met l'accent sur le fait que « les “grands blancs” flaubertiens s'articulent

⁴¹¹ Jacques Lacan, *Séminaire XII, Problèmes cruciaux de la psychanalyse*, non publié, leçon du 17/03/1965. Il est toutefois possible de consulter une transcription de cette leçon sur le site de l'École Lacanienne de Psychanalyse (page consultée le 20 février 2009) :

< <http://www.ecole-lacanienne.net/stenos/seminaireXII/1965.03.17.pdf> >

comme d'autres orifices étouffant des cris, tout aussi étranglés »⁴¹². Les « grands blancs » dont parle Frølich tirent leur origine des remarques qu'a faites Proust dans un article qui s'intitule « À propos du “ style ” de Flaubert »⁴¹³. Ces grands blancs s'inscrivent, la plupart du temps, dans des espaces de deux interlignes. Or, ils ne font pas défaut dans les récits flaubertiens qui figurent dans notre corpus. D'ailleurs, Juliette Frølich souligne leur présence lorsqu'elle écrit :

*Saint Julien l'Hospitalier s'articule symétriquement en trois parties ; sa texture est, de plus, sensiblement scandée par quatre grands blancs bien marqués qui parlent chacun de leur possible poétique et donnent, ensemble, les facettes significatives de toute la gamme des “grands blancs” flaubertiens*⁴¹⁴.

Le rapprochement qu'a établi Frølich entre, d'une part, *Le Cri* et, d'autre part, les grands blancs flaubertiens, manque de clarté. En sorte qu'il est malaisé de saisir précisément le lien qui unit le tableau de Munch aux grands blancs flaubertiens. Au vrai, ce qui leur est commun, c'est qu'ils ressortissent tous deux à ce que Lacan appelle le réel.

Ainsi, ce rapprochement se révèle par trop étroit. Certes, les grands blancs flaubertiens, à l'instar de l'œuvre fondatrice de l'expressionnisme qu'est *Le Cri*, font entendre l'autre silence, mais il n'en reste pas moins vrai qu'il serait réducteur de limiter, d'après Proust, ces grands blancs aux espaces de deux interlignes. En effet, Juliette Frølich ne tient pas compte de « ces grands blancs, [de] ces grands trous »⁴¹⁵ dont parle Raymonde Debray-Genette dans son étude génétique qui porte sur « Un cœur simple ». Cette dernière a une autre conception du grand blanc puisqu'il s'inscrit non pas sur la page, mais dans l'avant-texte⁴¹⁶, ou plutôt dans le travail de « correction diminutive (l'ellipse) »⁴¹⁷ auquel se livre assidûment Flaubert durant la phase rédactionnelle et, en particulier,

⁴¹² Juliette Frølich, *Flaubert. Voix de masque*, (Saint-Denis, Presses Universitaires de Vincennes, 2005), p. 100.

⁴¹³ Voir à ce sujet : Marcel Proust, « À propos du “ style ” de Flaubert » (1920), *Contre Sainte-Beuve*, (Paris, Gallimard, 1971), p. 595. Les références à cet article seront désormais indiquées sous la forme suivante : (Proust, 1971 : 595).

⁴¹⁴ Juliette Frølich, *Flaubert. Voix de masque*, (Saint-Denis, Presses Universitaires de Vincennes, 2005), p. 121.

⁴¹⁵ Raymonde Debray Genette, « La technique romanesque de Flaubert dans “un cœur simple” », *Langages de Flaubert*, (Paris, Minard, 1976), p. 107.

⁴¹⁶ Ces grands blancs sont causés par la suppression, durant les différentes étapes de la phase rédactionnelle, d'« un grand nombre de conjonctions de coordination à valeur causale ou adversative », Raymonde Debray Genette, « La technique romanesque de Flaubert dans “un cœur simple” », *Langages de Flaubert*, (Paris, Minard, 1976), p. 107.

⁴¹⁷ Roland Barthes, « Flaubert et la phrase » (1968), *Œuvres complètes*, (Paris, Seuil, 2002), IV, p. 81.

durant celle qui contient en germe le texte d'un livre qui figure dans notre corpus : *Trois Contes*.

L'autre silence que fait entendre cet illustre cri que précisément l'on n'entend pas, à savoir le cri poussé par le personnage au premier plan dans le tableau de Munch, ne fait donc pas défaut dans le recueil flaubertien que nous avons choisi d'étudier. On le trouve non seulement dans les espaces de deux interlignes, mais également dans les points de réel que nous avons mis au jour précédemment⁴¹⁸ et qui sont le fruit des suppressions faites par Flaubert durant la phase rédactionnelle.

Certes, le rapprochement entre l'autre silence et les blancs flaubertiens est aisé à saisir puisque ces derniers constituent « cette abolition de ce qui est langage, rythme, articulation » (Poizat, 1998 : 169) dans laquelle s'évoque l'autre silence, néanmoins on n'en peut dire autant du lien qui unit ces mêmes blancs au cri.

Afin de mieux l'appréhender, il est nécessaire de se reporter à ce que dit Lacan dans le *Séminaire XII* : « Littéralement, le cri semble provoquer le silence et, s'y abolissant, il est sensible qu'il le cause, il le fait surgir, il lui permet de tenir la note. C'est le cri qui le soutient, et non le silence le cri⁴¹⁹. » Étant donné que c'est le cri qui soutient l'autre silence et non pas l'inverse, on peut dire qu'il existe un lien entre le cri et les blancs flaubertiens pour autant que l'autre silence postule l'existence d'un cri qui seul peut permettre son surgissement.

Les restes de la pureté toujours déjà perdue du cri originel s'insinuent également au cœur du texte conradien et notamment autour d'un cœur de ténèbres, *Heart of Darkness*, ce roman dans lequel retentit le cri de Kurtz. Ce « cri ultime, "The Horror !" »⁴²⁰ qui est tout à la fois l'oméga et l'alpha puisque, certes, il est ultime, mais il n'est pas sans évoquer le cri premier : le cri pur qui ressortit au réel. Or, l'objet *a*, qui se situe également dans le réel, ne nous est accessible que sous la forme de restes, de résidus. Pareillement, comme l'a noté Josiane Paccaud-Huguet, le cri de Kurtz, qui se rapproche

⁴¹⁸ Voir *supra*, pp. 165-166.

⁴¹⁹ Jacques Lacan, *Séminaire XII, Problèmes cruciaux de la psychanalyse*, non publié, leçon du 17/03/1965. Il est toutefois possible de consulter une transcription de cette leçon sur le site de l'École Lacanienne de Psychanalyse (page consultée le 20 février 2009) :

< <http://www.ecole-lacanienne.net/stenos/seminaireXII/1965.03.17.pdf> >

⁴²⁰ Josiane Paccaud-Huguet, « Métaphore paternelle et échec du langage dans *The Shadow Line* », *Joseph Conrad I*, (Paris, Minard, 1998), p. 111.

du réel, se dissémine « en éclats visuels et sonores, ruines métonymiques du signifiant maître de l'origine condensées dans le halo vapoureux » (Paccaud-Huguet, 2002 : 181).

En fait, il n'est sans doute pas insignifiant que l'on puisse établir un rapprochement entre le cri poussé par Kurtz et l'objet *a*. Ce rapprochement est sous-tendu par l'objet-voix. Assurément, ce dernier émane de l'objet *a*, mais le lien qui l'unit à l'objet cause du désir est, d'ordinaire, voilé par la prédominance de la signification. Afin de mieux saisir le fonctionnement de ce voile, on peut s'intéresser au réexamen par Michel Poizat de « cet éternel problème de l'art lyrique : le rapport parole/musique » (Poizat, 1998 : 181). Les remarques de Poizat sont d'autant plus pertinentes pour notre étude qu'il a retraduit « ce couple parole/musique en terme de signifiant/voix » (Poizat, 1998 : 181). Étant donné que l'on retrouve ce second couple dans le champ littéraire, il est nécessaire d'écouter attentivement les propos judicieux que tient Poizat sur ce « processus opératique » qui n'est donc pas sans rappeler le processus littéraire:

Ce processus d'idéalisation a toutefois pour effet de jeter un voile sur la nature profonde de l'objet et d'en masquer la dimension de déchet, de reste. Tout le dispositif opératique a pour effet d'accomplir une fonction fondamentalement ambivalente : présenter l'objet, la voix en l'occurrence, mais sous une apparence socialement recevable, soutenir la quête de la jouissance au sens strict, mais préserver ceux qui s'y vouent, de l'atteindre, de s'y perdre, baliser cette visée de jouissance, dans les deux sens du mot "baliser" : indiquer la direction tout en instaurant des garde-fous empêchant qu'une limite soit franchie. Tout dans l'opéra participe au travail de voilement-dévoilement de l'objet-voix ; voilement effectué essentiellement par la focalisation sur la signification. Ce qu'accomplit par exemple la mise en scène qui tantôt souligne la dimension lyrique hors-sens, tantôt l'efface derrière les intentions de signification, les "lectures" de l'œuvre comme on dit. Ce qu'accomplit aussi le récitatif par rapport à l'aria : l'alternance récitatif/aria constitue ainsi la modalité classique de ce battement apparition/effacement. (Poizat, 1998 : 182)

Ce battement « apparition/effacement » n'est pas l'apanage de l'opéra puisque, semblablement, dans la prose, les intentions de signification effacent l'objet-voix. Mais ce dernier est mis au jour par le cri de Kurtz dans la mesure où ce cri tend vers le hors-sens du cri pur originel. C'est donc pour autant que ce cri dévoile l'objectalité de la voix, c'est-à-dire qu'il met à nu l'objet-voix, qu'on peut le rapprocher de l'objet *a*.

Le cri *pour* émis par Julien établit un lien, rassemble une communauté de croyants⁴²¹, tandis que le cri *pur* poussé par Kurtz dévoile l'intrusion du réel tant au niveau sémantique du signifié, que sur les plans sonore et graphique du signifiant.

En effet, les mots que prononcent Kurtz lorsqu'il crie ne sont pas anodins. L'horreur (« The Horror ! ») est liée tout à la fois au réel et au cri. Michel Poizat met l'accent sur ce lien lorsqu'il parle de « ce point limite qu'est le cri, jusqu'à ce qu'il finisse par éclater, par déchirer l'enveloppe musicale qui le contenait jusqu'alors, point de basculement de la jouissance dans l'horreur » (Poizat, 1998 : 106). Certes, Poizat fait référence ici à l'opéra, néanmoins la pertinence de cette remarque dépasse largement le strict domaine lyrique. D'ailleurs, Josiane Paccaud-Huguet voit dans le cri une « figure (au sens rhétorique) de l'angoisse de l'homme à proximité de l'horreur » (Paccaud-Huguet, 2002 : 171).

En fait, le cri de Kurtz est sous-tendu par « la visée d'une jouissance dans l'horreur » (Poizat, 1998 : 183). Or, c'est précisément parce qu'il ne veut pas renoncer à cette jouissance, qui ressortit au réel, que Kurtz pousse ce légendaire cri pur, ce cri dont les retentissements se prolongent dans l'ensemble de l'œuvre de Conrad.

Au vrai, même si ce cri renoue avec une certaine pureté, il est patent que, du fait que, d'une part, des mots soient articulés dans ce cri, et que, d'autre part, ce dernier soit inséré dans un cadre narratif où le symbolique prévaut, cette pureté est toute relative.

Cependant, le cri de Kurtz ne se borne pas à mettre en relief le lien entre le cri, l'horreur et le réel. Pour en mieux saisir la vaste portée, il ne faut plus s'attacher à l'esprit, mais à la lettre. En fait, ce sont tout à la fois les phonèmes et les lettres du signifiant *horror* que l'on retrouve dans les vocables utilisés par Marlow pour évoquer Kurtz, « “that ivORY face” [...] à l'expression “weirdly vORacious” » (Paccaud-Huguet, 2002 : 181), comme le décrit Josiane Paccaud-Huguet en rapportant les propos que tient Marlow. Le signifiant articulé par Kurtz dans son cri semble même se disséminer rétrospectivement dans les mots de la phrase suivante qui, dans « Karain: A Memory », dépeint le personnage éponyme du récit : « He was ORnate and disturbing, fOR one cannot

⁴²¹ Il n'est pas insignifiant que, au sujet de deux phrases de « La Légende de saint Julien l'Hospitalier » (« Après une minute d'hésitation, Julien dénoua l'amarre. L'eau, tout de suite, devint tranquille », 129), Claude Mouchard et Jacques Neefs parlent de l'envie qu'elles soulèvent chez le lecteur réel, cette « envie quasi enfantine de croire comme, de croire avec, de retrouver une communauté qui, écoutant la légende, s'unirait sans fissure », Claude Mouchard et Jacques Neefs, *Flaubert*, (Paris, Balland, 1986), p. 303.

imagine what depth of HORRible void such an elabORate fROnt could be wORthy to hide » (64, nous utilisons les capitales romaines).

En fait, il y a bien, dans ce récit conradien qui figure dans notre corpus, un cri qui joue un rôle crucial (« I [Karain] cried aloud — “Return !” », 86). Du reste, ce dernier été analysé par Josiane Paccaud-Huguet :

Who is the addressee of his scream “Return !”, Pata Matara or his sister ? The text makes it impossible to decide, a shadow-line introduces itself at the very core of the utterance, there are at least two voices speaking with of course radical implications as far as Karain’s desire is concerned. In other words, Karain’s desire is betrayed in all the senses of the word, another kind of lust speaks as it were from the grave. (Paccaud-Huguet, 2003 : 18)

Du fait qu’il est irréductiblement ambigu, le cri poussé par Karain fait entendre l’autre silence. L’intrusion de cette ligne d’ombre, qui procède de la neutralisation (au sens barthésien du terme⁴²²) de l’opposition entre les deux allocutaires virtuels, à savoir Pata Matara et sa sœur, équivaut donc à une intrusion du réel dans le texte conradien.

Pourtant, l’on ne peut pas dire que les phonèmes et les lettres du signifiant *return* se disséminent dans les mots qui décrivent Karain. C’est que, pour publier les *Trois Contes* ainsi que les *Tales of Unrest*, Flaubert et Conrad ont dû mettre du noir sur du blanc, certes, mais, alors que, dans *Heart of Darkness*, le cri de Kurtz retentit tout à la fois dans le noir et le blanc du texte, dans les récits qui composent notre corpus les cris se répercutent avant tout dans les blancs que nous avons mis au jour.

Pour conclure sur le cri et, d’une manière générale, sur la voix dans le texte littéraire, on peut revenir sur un processus essentiel : la sublimation. Cette dernière représente, comme le souligne Michel Poizat dans *Vox populi, vox Dei*, une modalité de réaction « face à un objet pulsionnel » (Poizat, 2001 : 134). Or, étant donné que nous nous intéressons à la voix dans cette première partie, il appert que l’objet sur lequel nous portons notre attention est l’objet-voix et que la pulsion qui nous intéresse est la pulsion invocante.

Le processus de sublimation est, selon Michel Poizat, « une façon décalée ou substitutive, de jouir de l’objet ou plutôt de jouer avec, dans une certaine mesure, très

⁴²² « Je définis le Neutre comme ce qui déjoue le paradigme, ou plutôt j’appelle Neutre tout ce qui déjoue le paradigme. [...] Le paradigme, c’est quoi ? C’est l’opposition de deux termes virtuels dont j’actualise l’un, pour parler, pour produire du sens », Roland Barthes, *Le Neutre. Notes de cours au Collège de France 1977-1978*, (Paris, Seuil, 2002), p. 31.

“cadrée”, “contrôlée”, très “convenable”, socialement valorisée » (Poizat, 2001 : 135). Si ce jeu avec l’objet-voix a cours dans les textes littéraires qui composent notre corpus, c’est bien entendu parce que les textes en question sont les fruits d’un tel processus.

Or, toujours à propos de la modalité de réaction face à l’objet-voix que constitue la sublimation, Poizat remarque décisivement : « nous l’avons déjà rencontrée dans ce que nous avons appelé l’esthétisation du cri, à travers les concours d’irrintzina par exemple, ou à travers la question des hymnes qu’on peut tout à fait considérer comme une esthétisation du cri tribal » (Poizat, 2001 : 135). À l’instar des hymnes dont parle Poizat, le cri littéraire est nécessairement, bien qu’à des degrés divers, esthétisé.

Il est essentiel de mettre en relief le rapport de causalité qui unit la sublimation à l’esthétisation. En effet, de même que le cri est esthétisé pour autant qu’il est le fruit d’un processus de sublimation, de même le texte est esthétisé dans la mesure où il est élevé à la dignité de texte littéraire par la sublimation. Mais, qu’est-ce qui sous-tend cette élévation sublimateur, si ce n’est l’idéologie ? La sublimation n’est-elle pas essentiellement idéologique puisqu’elle consiste à substituer ce qui est valorisé *par la communauté* à ce qui est déprécié *par la communauté* ?

Au vrai, c’est l’identification dont parle Slavoj Žižek dans *Tarrying with the Negative* qui permet d’établir un lien crucial entre la sublimation et l’idéologie :

When we say “I believe in x (America, socialism...)”, the ultimate meaning of it is pure intersubjectivity : it means that I believe that I am not alone, that I believe that there are also others who believe in x. The ideological Cause is stricto sensu an effect of the belief poured into it from the side of its subjects⁴²³.

Étant donné que la valorisation et la dépréciation sur lesquelles repose la sublimation sont sous-tendues par un jugement de valeur qui, du fait qu’il est partagé par les membres du groupe, homogénéise ce même groupe et le transforme en communauté, il est patent que la sublimation ne peut être considérée que comme idéologique.

Pourtant, il faut se garder de mêler le sublime à la sublimation, comme le fait Michel Poizat lorsqu’il écrit, d’une part, que « derrière cette sublimation de la dimension pulsionnelle de la voix, l’objet, dans sa vérité, et son horreur foncière d’humanité, reste

⁴²³ Slavoj Žižek, *Tarrying with the Negative: Kant, Hegel, and the Critique of Ideology*, (Durham, Duke University Press, 1993), p. 78.

toujours présent » et, d'autre part, que « derrière la beauté, le sublime d'une aria de Mozart ou d'une symphonie de Beethoven, c'est, quoiqu'il nous en coûte de le constater, le même objet, la voix en l'occurrence, qui nous pousse dans l'ombre » (Poizat, 2001 : 135).

Au vrai, Poizat utilise ici le vocable *sublime* dans son acception courante, à savoir au « sens figuré du latin, appliqué à ce qui est très haut dans la hiérarchie des valeurs morales ou esthétiques » (Rey, 1998, III : 3663). Toutefois, il est capital de souligner le fait que la notion de sublime ne correspond pas à cette acception étroite qui, d'ailleurs, est malaisée à distinguer du sens usuel du mot *beau* (les deux vocables, qui apparaissent sous la plume de Poizat, semblent être employés comme synonymes).

En fait, à l'inverse du sentiment apollinien du beau, le sentiment du sublime relève de « l'émoi dionysiaque »⁴²⁴ nietzschéen. « Je veux parler du sublime, où l'art dompte et maîtrise l'horreur »⁴²⁵, écrit Nietzsche dans *La naissance de la tragédie*. Ce lien entre le sublime et l'horreur est essentiel. En effet, le cri de Kurtz (« The Horror ! ») est soutenu, tant au niveau sonore, du signifiant (le cri est un « point-limite de la vocalité », Poizat, 1998 : 52), que sur le plan du signifié (l'horreur se situe à la frontière de la vie et de la mort, de la parole et de ce qui ne peut pas se dire, à savoir le réel auquel ressortit la voix), par le réel, au sens lacanien du terme. Ce réel annonce l'imprésentable, cher à Jean-François Lyotard. Or, dans ses *Leçons sur l'Analytique du Sublime*, ce dernier définit le sublime comme ce qui tend à « présenter l'imprésentable »⁴²⁶, ou plutôt comme ce qui « présentera, par le défaut de toute présentation, qu'il y a cet objet imprésentable »⁴²⁷. Pour reprendre la terminologie lacanienne, on peut dire par conséquent que le sublime présente cette remarquable particularité de faire prendre conscience au lecteur qu'il y a du réel.

Afin de mieux appréhender la notion de sublime, il est donc préférable d'abandonner l'opposition binaire utilisée par Michel Poizat, à savoir celle qui établit une distinction entre la face visible de l'objet-voix, qui relèverait du sublime, et la face cachée de l'objectalité vocale, qui ressortirait à l'horreur. En effet, cette dichotomie n'est pas pertinente, d'une part, parce que la face visible est non pas sublime, mais élevée par le

⁴²⁴ Friedrich Nietzsche, *La naissance de la tragédie*, (Paris, Gallimard, 1986), pp. 122-123.

⁴²⁵ *Ibidem*, p. 56.

⁴²⁶ Jean-François Lyotard, *Leçons sur l'Analytique du Sublime*, (Paris, Galilée, 1991), p. 173.

⁴²⁷ *Ibidem*, p. 174.

processus de sublimation, c'est-à-dire sublimée, et, d'autre part, parce que le sublime est fondamentalement ambigu⁴²⁸ et, de par cette ambiguïté qui le constitue, il remet en question l'existence même de l'opposition sur laquelle insiste Michel Poizat.

Tous les cris que nous avons mis au jour relèvent, à des degrés divers⁴²⁹, du *studium* barthésien, c'est-à-dire qu'ils sont culturels au sens où l'entend Roland Barthes⁴³⁰.

Le cri pur, qui est, à l'instar du *punctum*, « ce second élément qui vient déranger le *studium* »⁴³¹, se fait entendre le plus, non pas dans les cris qui retentissent dans les *Trois Contes* ainsi que dans les récits de *Tales of Unrest*, mais tout à la fois dans les suspensions rythmiques⁴³², dans les grands blancs⁴³³ et, d'une manière plus générale, dans les moments où les textes flaubertien et conradien hésitent, autrement dit lorsqu'une incertitude irréductible s'empare des textes en question.

Ainsi, les cris poussés par Mrs Hervey dans « The Return » soulignent, certes, une caractéristique du cri *pur* pour autant que, en vidant la voix de l'emprise du signifiant qui est associé à la parole de son mari, ils mettent à nu l'objet-voix, néanmoins le cri le plus pur est sans doute le cri poussé par Karain (« I [Karain] cried aloud — “Return !” », 86) Or, paradoxalement, ce cri ne se rapproche pas du cri pur dans la mesure où il est une exagération de l'intensité phonatoire, mais pour autant qu'il neutralise⁴³⁴ l'opposition entre les deux allocutaires virtuels (Pata Matara et sa sœur) et, partant, ouvre une béance dans le texte. Cette dernière est l'équivalent vocal du « hors-champ subtil »⁴³⁵ qui, selon Roland Barthes, constitue le *punctum*, autre nom du sublime.

⁴²⁸ L'ambiguïté du sublime n'est pas sans évoquer celle du *punctum* barthésien, le *punctum* étant « ce hasard qui [...] me point (mais aussi me meurtrit, me poigne) », Roland Barthes, « La Chambre claire » (1980), *Œuvres complètes*, (Paris, Seuil, 2002), V, p. 809.

⁴²⁹ Bien entendu, le cri *pour* poussé par Julien se rattache plus directement au *studium* que le cri *pur* émis par Kurtz.

⁴³⁰ « La culture (dont relève le *studium*) est un contrat passé entre les créateurs et les consommateurs », Roland Barthes, « La Chambre claire » (1980), *Œuvres complètes*, (Paris, Seuil, 2002), V, p. 810.

⁴³¹ Roland Barthes, « La Chambre claire » (1980), *Œuvres complètes*, (Paris, Seuil, 2002), V, p. 809.

⁴³² Voir *supra*, p. 162.

⁴³³ Ces grands blancs s'inscrivent, la plupart du temps, dans des espaces de deux interlignes.

⁴³⁴ Le vocable *neutre* doit être pris au sens barthésien du terme : « Je définis le Neutre comme ce qui déjoue le paradigme, ou plutôt j'appelle Neutre tout ce qui déjoue le paradigme », Roland Barthes, *Le Neutre. Notes de cours au Collège de France 1977-1978*, (Paris, Seuil, 2002), p. 31.

⁴³⁵ Roland Barthes, « La Chambre claire » (1980), *Œuvres complètes*, (Paris, Seuil, 2002), V, p. 834.

Deuxième Partie : Le Regard

Chapitre IV : De la voix au regard :La description

I. Le tableau et la description

« Ce qui en littérature se rapproche
le plus d'un tableau, la description. »

Julien Gracq

À l'instar de Julien Gracq, de nombreux critiques littéraires ont mis l'accent sur le lien entre le tableau et la description. Ainsi, à propos de la description de Rouen dans *Madame Bovary*⁴³⁶, Roland Barthes écrit : « toute la description est *construite* en vue d'apparenter Rouen à une peinture : c'est une scène peinte que le langage prend en charge » (Barthes, 2002, III a : 28).

Les références à la peinture sont fréquentes dans les descriptions que l'on peut lire dans les *Tales of Unrest*. Dans « The Idiots », les petits champs sont comparés à « the unskilful daubs of a naïve picture » (1). Dans « Karain: A Memory », c'est l'immobilité des arbres qui suggère au narrateur-descripteur une image picturale : « the trees far off stood in unstimulating clumps, as if painted » (74).

Ces références à la peinture ne sont pas sans rappeler une figure de rhétorique : l'*ekphrasis*. Cette dernière est un *topos* que l'on retrouve très souvent dans les romans grecs et latins. Elle consiste à décrire une œuvre d'art.

Dans les descriptions flaubertiennes et conradiennes, l'œuvre d'art est, le plus souvent, un tableau. Or, l'on sait que la « fonction du tableau – par rapport à celui à qui le peintre, littéralement, donne à voir son tableau – a un rapport avec le regard » (Lacan, 1990 : 116).

⁴³⁶ Gustave Flaubert, *Madame Bovary* (1857), (Paris, Librairie Générale Française, 1999), pp. 393-394.

En fait, c'est la pulsion scopique qui entre en jeu dans le tableau et l'*ekphrasis* permet de créer une illusion, de faire croire que ce qui entre en jeu dans la description, c'est la pulsion scopique, alors que l'œuvre littéraire concerne avant tout la pulsion invocante.

On pourrait donc parler d'illusion de vue, à l'exemple de ce que Michael Riffaterre appelle « l'illusion d'*ekphrasis* »⁴³⁷. Cette illusion est liée à l'idéologie réaliste qui soutend les descriptions flaubertiennes et conradiennes. En effet, selon Philippe Hamon, « la promotion de la "vue", dans ses fonctions de vraisemblabilisation et d'homogénéisation du texte [...] est effective dès la Renaissance au sein d'une culture picturale où l'œuvre d'art devient scénographie, mise en scène illusionniste, perspective, effet de réel »⁴³⁸.

Le fait que le réalisme serve de base aux fictions flaubertiennes et conradiennes est d'autant plus évident que Clement Greenberg définit ainsi le réalisme : « L'art réaliste, illusionniste, avait dissimulé le médium, employant l'art pour cacher l'art. » (Greenberg, 1995 : 318) Or, quelle est la fonction de la vue, sinon celle de dissimuler le médium qui prévaut dans l'œuvre littéraire, à savoir la voix ?

Certes, l'on peut arguer que la voix de la prose est également une illusion de voix puisqu'on n'entend pas la voix en question, mais, en réalité, la voix existe. Cette dernière ne se réduit pas au fait de lire à haute voix. La voix de la prose ressortit donc à l'oralité dont parle Jean-Paul Goux dans le passage suivant :

Si l'oralité n'est pas le sonore, si l'écrivain, soit qu'il transcrive l'oralité d'une voix, soit qu'il écrive une voix jamais ouïe, invente une voix dans un alliage de corps et de langage, on doit penser que ce n'est que par métaphore qu'un lecteur puisse être dit à l'écoute de la voix de la prose. Pourtant, il n'est pas impossible qu'en lisant on ressente justement ce qui dans la voix n'est pas réductible au sonore. (Goux, 1999 : 182)

Le fait que, en lisant une œuvre en prose, l'on « ressente justement ce qui dans la voix n'est pas réductible au sonore » est significatif. Car cette voix qui n'est pas réductible au sonore, c'est l'objet partiel dont parle Lacan dans « La Troisième »⁴³⁹ et que Jacques-Alain Miller définit ainsi : « la voix est exactement ce qui ne peut pas se dire⁴⁴⁰. » Ainsi,

⁴³⁷ Voir Michael Riffaterre, « L'illusion d'*ekphrasis* », *La Pensée de l'image. Signification et figuration dans le texte et dans la peinture*, (Paris, Presses Universitaires de Vincennes, 1994), pp. 211-229.

⁴³⁸ Philippe Hamon, *Du Descriptif*, (Paris, Hachette, 1993), p. 13. Les références à cet ouvrage seront désormais indiquées sous la forme suivante : (Hamon, 1993 : 13).

⁴³⁹ Jacques Lacan, « La Troisième », *Lettres de l'École Freudienne*, (Paris, EFP, 1975), pp. 178-203.

⁴⁴⁰ Jacques-Alain Miller, « Jacques Lacan et la voix », *Quarto*, n°54, (Bruxelles, ECF, 1994), p. 51.

la voix en tant qu'objet partiel ne s'entend pas, elle est « silence dans les sons et intonations »⁴⁴¹. La voix de la prose décrite par Jean-Paul Goux a donc beaucoup de points communs avec celle décrite par Lacan et par Jacques-Alain Miller. Contrairement à la vue, la voix de la prose n'est donc pas une illusion de voix parce que la voix, c'est justement ce qui ne s'entend pas.

Étant donné que la vue dans la prose est un procédé réaliste, il ne faut pas s'étonner de son artificialité⁴⁴². En effet, le réalisme ne dépeint pas la réalité, il utilise des moyens artificiels pour la dépeindre. Ainsi, pour décrire, l'écrivain réaliste a souvent recours à la peinture. C'est ce que Roland Barthes explique dans *S/Z* : « Ainsi, le réalisme (bien mal nommé, en tout cas souvent mal interprété) consiste, non à copier le réel, mais à copier une copie (peinte) du réel. » (Barthes, 2002, III c : 164) La réalité n'est donc qu'une convention, d'où l'artificialité de la vue réaliste qui a influencé les descriptions flaubertiennes et conradiennes.

Cette artificialité est liée au fait que « la description n'ait pas à première vue de statut générique et sémantique particulier (ni “trope”, ni “figure”), qu'elle ne soit qu'un “ensemble de mots” mal caractérisable, à structure aléatoire » (Hamon, 1993 : 64-65). C'est parce que la description n'est pas une figure que les écrivains réalistes recourent à la médiation que constitue la peinture. En effet, cette médiation donne une légitimité rhétorique à la description, celle de l'*ekphrasis*.

Ainsi, l'artificialité des descriptions réalistes est due à ce manque de légitimité, car la description doit « multiplier ces signaux auto-référentiels ou métalinguistiques, destinés à la rendre “remarquable” dans le flux textuel » (Hamon, 1993 : 65). L'écrivain réaliste doit, par conséquent, mettre en évidence ce qui la distingue de la narration et, de la même manière qu'il utilise des « effets de réel » pour signifier « la catégorie du réel » (Barthes, 2002, III a : 32), il a recours à des effets de description pour signifier la catégorie du descriptif.

Le regard du personnage constitue un effet de description. En effet, le regard du personnage est souvent instrumentalisé par l'écrivain réaliste dans le but de nous donner une vue. C'est pour cette raison que les procédés descriptifs réalistes sont souvent

⁴⁴¹ Hervé Castanet, *Le Regard à la Lettre*, (Paris, Anthropos-Economica, 1996), p. 142. Les références à cet ouvrage seront désormais indiquées sous la forme suivante : (Castanet, 1996 : 142).

⁴⁴² À propos de l'écriture réaliste, Roland Barthes écrit : « aucune écriture n'est plus artificielle que celle qui a prétendu dépeindre au plus près la Nature » (Barthes, 2002, I a : 212).

stéréotypés. Ainsi, la nouveauté justifie fréquemment la description, soit que le personnage incarne un nouveau venu, soit qu'il arrive dans un lieu nouveau. Ces deux aspects de la nouveauté sont associés dans la description de Madame Aubain, au début du premier des *Trois Contes*, à savoir « Un cœur simple » :

Cette maison, revêtue d'ardoises, se trouvait entre un passage et une ruelle aboutissant à la rivière. Elle avait intérieurement des différences de niveaux qui faisaient trébucher. Un vestibule étroit séparait la cuisine de la salle où Mme Aubain se tenait tout le long du jour, assise près de la croisée dans un fauteuil de paille. Contre le lambris, peint en blanc, s'alignaient huit chaises d'acajou. Un vieux piano supportait, sous un baromètre, un tas pyramidal de boîtes et de cartons. Deux bergères de tapisseries flanquaient la cheminée en marbre jaune et de style Louis XV. La pendule, au milieu, représentait un temple de Vesta, – et tout l'appartement sentait un peu le moisi, car le plancher était plus bas que le jardin. (10-11)

Cette description est symptomatique de l'artificialité de la description réaliste. En effet, l'utilisation de l'imparfait par opposition au passé simple ainsi que la présence d'un vocabulaire technique (notamment celui de l'architecture et des arts décoratifs) manifeste la volonté d'insister sur le statut descriptif du texte en question. De plus, on passe de l'extérieur (« Cette maison, revêtue d'ardoises, se trouvait entre un passage et une ruelle aboutissant à la rivière. ») à l'intérieur (« Elle avait intérieurement... ») par pure convention. Enfin, le regard du personnage est le parangon de l'artificialité puisque ce dernier disparaît après nous avoir donné une vue de la maison.

Le rôle du visiteur se limite donc à celui du « porte-regard » dont parle Philippe Hamon : « Toute introduction d'un porte-regard dans un texte tend donc à devenir comme le signal d'un effet descriptif ; la description génère le porte-regard, qui justifiera en retour la description, qui en rendra "naturelle" et vraisemblable l'apparition. » (Hamon, 1993 : 172) Autrement dit, la description présuppose l'existence d'un personnage. Ce dernier doit être animé par un « pouvoir voir » (il a dû, dans un premier temps, placer son « cadre vide » (Barthes, 2002, III c : 163) à l'extérieur de la maison, puis à l'intérieur), par un « savoir voir » (il maîtrise le vocabulaire technique de l'architecture et des arts décoratifs), et par un « vouloir voir » (qui est lié au fait qu'il voit la maison de Madame Aubain pour la première fois)⁴⁴³.

⁴⁴³ Dans *Du Descriptif*, Philippe Hamon établit une distinction entre le « pouvoir voir », le « savoir voir » et le « vouloir voir » (Hamon, 1993 : 172).

Cependant, ce visiteur est un personnage stéréotypé, dont l'existence n'est justifiée que par le fait que son regard permet de dépeindre au lecteur la maison de Madame Aubain. En fait, même lorsqu'il décrit, il s'efforce d'effacer sa présence. Aucun pronom personnel ne désigne le descripteur dans ce passage. Il n'y a même aucune marque de la première personne du pluriel, alors que cette dernière se manifeste très souvent au début des descriptions, que ce soit par la présence d'un pronom personnel (comme dans l'*incipit* de *Madame Bovary* : « Nous étions à l'Étude... »⁴⁴⁴, ou bien celle d'un adjectif possessif (par exemple, dans « Karain: A Memory » : « From the deck of our schooner ... », 63).

En fait, lorsqu'on lit ce passage descriptif tiré du premier des *Trois Contes*, on peut s'étonner que Flaubert écrive, à propos de *Salammbô* : « Il n'y a point dans mon livre une description isolée, gratuite ; toutes *servent* à mes personnages et ont une influence lointaine ou immédiate sur l'action⁴⁴⁵. » En effet, il semble difficile de rattacher tous les éléments de la description de Madame Aubain au récit, d'autant plus que Roland Barthes a choisi un élément de ce passage descriptif, à savoir le baromètre, pour illustrer son article sur l'effet de réel : « le baromètre de Flaubert, la petite porte de Michelet ne disent finalement rien d'autre que ceci : *nous sommes le réel* » (Barthes, 2002, III a : 32).

Si le baromètre est, comme le dit Roland Barthes, un effet de réel, il ne peut pas jouer un rôle au niveau narratif. Il semblerait donc que ce que dit Flaubert au sujet de *Salammbô* ne puisse pas s'appliquer à la description de la maison de Madame Aubain dans « Un cœur simple ».

En fait, Raymonde Debray-Genette a mis l'accent sur les problèmes que pose la description flaubertienne : « Il est vrai qu'il est bien difficile de choisir dans son œuvre une description plutôt qu'une autre, ou mieux encore, difficile de classer les types de description qu'on y rencontre⁴⁴⁶ ».

Au vrai, en choisissant la description de Rouen dans *Madame Bovary* (Barthes, 2002, III a : 28-29) et le baromètre dans « Un cœur simple » (Barthes, 2002, III a : 25-26)

⁴⁴⁴ Gustave Flaubert, *Madame Bovary* (1857), (Paris, Librairie Générale Française, 1999), p. 55.

⁴⁴⁵ Lettre du 23-24 décembre 1862 à Sainte-Beuve (Flaubert, 1991, III : 278). Les italiques sont de l'auteur.

⁴⁴⁶ Raymonde Debray-Genette, *Métamorphoses du récit*, (Paris, Seuil, 1988), p. 295.

pour mettre en évidence l'artificialité de l'écriture réaliste, Roland Barthes a contribué à l'expansion du mythe qui fait de Flaubert l'archétype de l'écrivain réaliste.

Pourtant, les descriptions flaubertiennes sont diverses et il est d'autant plus difficile de généraliser le résultat de nos observations sur la description de la maison de Madame Aubain que Raymonde Debray-Genette la qualifie de « balzacienne » (Debray-Genette, 1983 : 146).

En fait, c'est surtout lorsque le rôle du personnage se limite à celui de porte-regard que l'on se rend compte de la présence de l'idéologie réaliste qui sous-tend la description. En effet, la présence du visiteur est à peine perceptible dans la description de la maison de Madame Aubain, d'où le caractère impersonnel de cette description.

Si l'impersonnalité consiste à effacer la présence du narrateur-descripteur, elle attire de ce fait l'attention du lecteur sur le contenu de la description. Or, comme le dit Slavoj Žižek, ce qui est important pour déceler l'idéologie, ce n'est pas « the asserted content as such but *the way this content is related to the subjective position implied by its own process of enunciation* »⁴⁴⁷.

Ainsi, du fait de l'effacement du narrateur, la description de la maison de Madame Aubain semble se façonner toute seule, naturellement. Comme l'a montré Roland Barthes dans *Mythologies*, c'est la nature qui est idéologique.

Dans « The Lagoon », l'impersonnalité prédomine également dans la narration du récit. Cependant, au début, le narrateur s'arrête un instant sur le regard du personnage principal, l'homme blanc :

The white man rested his chin on his crossed arms and gazed at the wake of the boat. At the end of the straight avenue of forests cut by the intense glitter of the river, the sun appeared unclouded and dazzling, poised low over the water that shone smoothly like a band of metal. The forests, sombre and dull, stood motionless and silent on each side of the broad stream. At the foot of big, towering trees, trunkless nipa palms rose from the mud of the bank, in bunches of leaves enormous and heavy, that hung unstirring over the brown swirl of eddies. In the stillness of the air every tree, every leaf, every bough, every tendril of creeper and every petal of minute blossoms seemed to have been bewitched into an immobility perfect and final. Nothing moved on the river but the eight paddles that rose flashing regularly, dipped together with a

⁴⁴⁷ Slavoj Žižek, « The Spectre of Ideology », *Mapping Ideology*, (London, Verso, 1994), p. 8. Les italiques sont de l'auteur.

single splash; while the steersman swept right and left with a periodic and sudden flourish describing a glinting semicircle above his head. The churned-up water forthed alongside with a confused murmur. And the white man's canoe, advancing upstream in the short-lived disturbance of its own making, seemed to enter the portals of a land from which the very memory of motion had forever departed. (24)

En attendant d'arriver à la clairière d'Arsat, l'homme blanc en profite pour contempler le sillage. Cette passivité conventionnelle du personnage qui joue le rôle de « porte-regard »⁴⁴⁸ permet de justifier la description.

Il s'agit d'un procédé très courant dans les descriptions réalistes et naturalistes. À propos d'une description de Zola, Philippe Hamon écrit : « le fait que le personnage attende [...] justifie de surcroît l'arrêt, l'accoudement prolongé du focalisateur-introducteur de la description, qui est elle-même "attente" du récit » (Hamon, 1993 : 174).

À vrai dire, l'artificialité de cette description conradienne ne se limite pas à ce procédé. En effet, l'isotopie de l'immobilité, qui parcourt cette description et qui se manifeste aussi bien dans les adjectifs (« motionless », « unstimulating ») que dans les substantifs (« stillness », « immobility »), est récurrente dans les descriptions naturalistes. Selon Raymonde Debray-Genette, la description flaubertienne de Rouen dans *Madame Bovary*⁴⁴⁹ préfigure les descriptions naturalistes :

Flaubert rencontre ici une loi qui va commander bien des descriptions naturalistes : si la perspective en approche va du détail minime et le plus voisin à l'horizon le plus large et le plus lointain, la description ne peut empêcher l'emprise d'un certain statisme. Cette manière de lire le paysage est proche de la lecture d'un tableau, et le modèle pictural devient plus prégnant que toute fonction narrative et dynamique⁴⁵⁰.

Bien que Conrad ne soit pas un écrivain naturaliste, le statisme est évident dans la description du sillage de l'embarcation, au début du deuxième récit si l'on tient compte de la chronologie réelle de la rédaction, à savoir « The Lagoon ».

Cette description n'est pas sans rappeler les descriptions de Maupassant. En effet, dans son ouvrage sur Maupassant, André Vial met au jour les procédés que l'écrivain normand utilise pour manifester cette immobilité : « l'impression d'une sorte

⁴⁴⁸ Voir l'ouvrage de Philippe Hamon qui s'intitule *Du Descriptif* (Hamon, 1993 : 172).

⁴⁴⁹ Gustave Flaubert, *Madame Bovary* (1857), (Paris, Librairie Générale Française, 1999), pp. 393-394.

⁴⁵⁰ Raymonde Debray-Genette, *Métamorphoses du récit*, (Paris, Seuil, 1988), p. 300.

d'immobilité universelle est rendue par l'antithèse d'un mouvement rapide ou très léger ; [...] le soulèvement de l'eau à la poupe d'une barque trace un sillon mouvant et promptement effacé sur le champ lisse de la mer⁴⁵¹. » Conrad utilise un procédé identique lorsqu'il met l'accent sur le contraste entre l'immobilité universelle et le mouvement des pagaies : « Nothing moved on the river but the eight paddles that rose flashing regularly, dipped together with a single splash » (24).

Le bruit régulier des pagaies semble également révéler le silence (l'adjectif « silent » est utilisé dans la description), à l'instar de ce que décrit André Vial au sujet des descriptions de Maupassant : « Le silence, pour se révéler, réclame le secours d'un son [...] menu mais répété⁴⁵². »

Le statisme de la description dans « The Lagoon » met donc en évidence l'influence de Maupassant, qui lui-même a été influencé par Flaubert puisque c'est de l'ermite de Croisset que Maupassant tient ce goût pour le statisme descriptif .

Pour pallier ce statisme, Conrad a trouvé un procédé qu'il va utiliser avec brio dans ses œuvres de la maturité. En effet, dans « Karain: A Memory », il n'y a plus d'impersonnalité comme dans « The Lagoon ». Conrad abandonne l'impersonnalité flaubertienne au profit de deux narrateurs, à savoir le narrateur extradiégétique et le narrateur intradiégétique. Ce sont ces deux narrateurs qui vont permettre de rompre avec le statisme flaubertien.

Pourtant, l'isotopie de l'immobilité semble parcourir les descriptions conradiennes dans « Karain: A Memory ». En effet, dans la première partie de ce récit, on peut lire :

In many successive visits we came to know his stage well – the purple semicircle of hills, the slim trees leaning over houses, the yellow sands, the streaming green ravines. All that had the crude and blended colouring, the appropriateness almost excessive, the suspicious immobility of a painted scene; and it enclosed so perfectly the accomplished acting of his amazing pretences that the rest of the world seemed shut out for ever from the gorgeous spectacle (65).

Dans « Karain: A Memory », l'isotopie de l'artificialité se manifeste par la présence de deux champs lexicaux sémantiques⁴⁵³, à savoir celui de la peinture (« the trees far off stood in unstirring clumps, as if painted », 74) et celui du théâtre (« It was the stage... »,

⁴⁵¹ André Vial, *Guy de Maupassant et L'Art du Roman* (1954), (Paris, Nizet, 1994), p. 544.

⁴⁵² *Ibidem*, p. 545.

⁴⁵³ Voir à ce sujet l'ouvrage de Jacqueline Picoche, *Précis de lexicologie française*, (Paris, Nathan, 1977).

64). Dans le passage mentionné ci-dessus, l'expression « painted scene » joue le rôle de connecteur de champs lexicaux sémantiques puisqu'elle constitue un pivot sémantique autour duquel s'articulent le champ pictural (« painted ») et le champ théâtral (« scene »).

C'est ce dernier qui prévaut dans « Karain: A Memory ». En effet, le narrateur insiste lourdement sur l'aspect théâtral du monde de Karain. Ce sont notamment les gestes (« he [Karain] indicated by a theatrical sweep of his arm along the jagged outline of the hills the whole of his domain », 63) et les vêtements (« dressed splendidly for his part », 64) de ce dernier qui suggèrent la métaphore théâtrale au narrateur au premier degré. Or, le monde de Karain étant à l'image du héros éponyme du récit, la théâtralité du personnage contamine par conséquent le monde dans lequel il vit.

« All the world's a stage »⁴⁵⁴. La métaphore théâtrale n'est pas nouvelle, elle a même repris une importance capitale dans les descriptions naturalistes. Ainsi, à propos de l'*incipit* d'un roman de Zola, à savoir *La Curée*, Philippe Hamon met l'accent sur le fait que la description est « saturée de métaphores théâtrales » (Hamon, 1993 : 179).

C'est à travers le prisme de cette métaphore que le narrateur voit le monde de Karain : « In many successive visits we came to know his stage well » (65). Aux yeux du narrateur, ce monde est un spectacle (« the rest of the world seemed shut out for ever from the gorgeous spectacle », 65) dont il ne cesse de mettre en évidence l'artificialité : « the purple semicircle of hills, the slim trees leaning over houses, the yellow sands, the streaming green of ravines. All that had *the crude and blended colouring*, the appropriateness *almost excessive*, the *suspicious immobility* of a painted scene », (65, les italiques sont de nous).

En fait, pour le narrateur, la théâtralité du monde de Karain signifie que ce monde est une illusion : « Day after day, he [Karain] appeared before us, incomparably faithful to the illusions of the stage, and at sunset the night descended upon him quickly, like a falling curtain » (66). Ainsi, le narrateur instrumentalise le champ lexical sémantique de la théâtralité pour mettre en évidence le fait que ce que l'on nous donne à voir du monde de Karain relève de la mascarade, au sens propre comme au figuré.

⁴⁵⁴ William Shakespeare, *As You Like It*, (Oxford, Oxford University Press, 1998), p. 150.

En soulignant l'artificialité et l'illusion de ce monde, le champ théâtral présuppose l'existence d'un naturel, d'une vérité. Afin d'avoir accès à cette vérité, il est nécessaire de démasquer les personnages de cette mascarade.

Le narrateur post-extradiégétique semble s'adonner avec plaisir à ce jeu puisqu'il dissémine dans son récit des commentaires proleptiques qui mettent notamment à jour les souvenirs qui hantent Karain :

Once when asked what was on the other side of hills, he said, with a meaning smile, "Friends and enemies — many enemies; else why should I buy your rifles and powder?" [...] "Friends and enemies!" He might have added, "and memories," at least as far as he himself was concerned; but he neglected to make that point then. (65-66)

Malgré ses dénégations (« He [Karain] was not masked — there was too much life in him, and a mask is only a lifeless thing; but he [Karain] presented himself essentially as an actor, as a human being aggressively disguised », 64), c'est bien à une activité de démasquement que se livre le narrateur lorsqu'il déclare : «He was ornate and disturbing, for one could not imagine what depth of horrible void such an elaborate front could be worthy to hide » (64). Dans *S/Z*, Roland Barthes se sert d'une analogie intéressante pour rendre compte du fonctionnement du texte classique, il compare ce dernier au visage :

De même que la pensivité d'un visage signale que cette tête est grosse de langage retenu, de même le texte (classique) inscrit dans son système de signes la signature de sa plénitude : comme le visage, le texte devient expressif (entendons qu'il signifie son expressivité), doué d'une intériorité dont la profondeur supposée supplée à la parcimonie de son pluriel. (Barthes, 2002, III c : 300, l'italique est de l'auteur)

Le masque signifie⁴⁵⁵, mais il n'a pas de profondeur puisqu'il n'est qu'un semblant. Pour saisir la « profondeur supposée », il est donc nécessaire d'ôter le masque, car c'est le visage qui est censé donner accès à l'intériorité. Ainsi, on peut légitimement assimiler l'apparence de Karain à un masque puisque cette apparence ne manifeste pas l'intériorité, au contraire elle la dissimule⁴⁵⁶.

⁴⁵⁵ Dans *Mythologies*, Roland Barthes met l'accent sur le fait que le masque antique est « chargé de signifier le ton tragique du spectacle », (Barthes, 2002, I b : 680)

⁴⁵⁶ « One could not imagine what depth of horrible void such an elaborate front could be worthy to hide » (64).

Le monde de Karain apparaît donc aux yeux du narrateur extradiégétique comme un monde d'apparences et d'apparat, un monde où l'illusion prévaut et où le masque rend inaccessible la « vérité de l'*intérieur* »⁴⁵⁷ (Barthes, 2002, III c : 293, l'italique est de l'auteur).

En fait, si le narrateur ne cesse de mettre l'accent sur l'artificialité du monde de Karain, c'est parce que son récit est sous-tendu par l'idéologie réaliste. Dans *S/Z*, Barthes écrit : « le discours (réaliste) s'attache mythiquement à une fonction expressive⁴⁵⁸ : il feint de croire à l'existence antérieure d'un référent (d'un réel) qu'il a à charge d'enregistrer, de copier, de communiquer » (Barthes, 2002, III c : 272). De même que le discours réaliste est assujéti au référent, de même, dans « Karain: A Memory », le récit premier semble avoir à charge d'introduire le récit second. Le récit imbriqué de Karain constitue donc l'évènement du récit principal, l'avènement de la vérité dans ce récit.

Même si la copie est toujours imparfaite (« This is, imperfectly, what he said », 79), le narrateur extradiégétique se doit, en bon écrivain réaliste, de copier ce récit-vérité. Il assume donc, par la même occasion, son statut de copieur puisque, après avoir copié, à l'instar de l'écrivain réaliste, non pas le monde de Karain, mais une copie théâtralisée de ce monde⁴⁵⁹, il se met à copier l'histoire du personnage éponyme du récit.

La scène et le tableau sont des cadres qui théâtralissent les descriptions flaubertiennes et conradiennes. La fenêtre joue également un rôle fondamental, notamment dans « Un cœur simple »⁴⁶⁰ ainsi que dans « The Return »⁴⁶¹.

Dans son ouvrage sur le descriptif, Philippe Hamon a mis en évidence la récurrence de ces cadres dans la description naturaliste : « Ces pauses, ces accoudements à des "balcons", ces fenêtres qui "cadrent" des "décors" et des "tableaux", cette passivité du spectateur, ce chiffrage d'un temps de spectacle, ces "scènes", contribuent fortement à

⁴⁵⁷ L'italique est de l'auteur.

⁴⁵⁸ Dans *Le degré zéro de l'écriture*, Roland Barthes écrit : « l'expressivité est un mythe : elle n'est que la convention de l'expressivité » (Barthes, 2002, I a : 213).

⁴⁵⁹ Au lieu du « code pictural » (Barthes, 2002, III c : 164) dont parle Roland Barthes dans *S/Z*, c'est bien plutôt à travers le prisme du code théâtral que le narrateur extradiégétique semble voir le monde de Karain.

⁴⁶⁰ « La Simonne grimpa sur une chaise pour atteindre à l'œil-de-bœuf, et de cette manière dominait le reposoir.

Des guirlandes vertes pendaient sur l'autel, orné d'un falbala en point d'Angleterre... » (72).

⁴⁶¹ « and rushing to the window with the unreflecting precipitation of a man anxious to raise an alarm of fire or murder, he [Alvan Hervey] threw it up and put his head out.

A chill gust of wind, wandering through the damp and sooty obscurity over the waste of roofs and chimeneypots, touched his face with a clammy flick, he saw... » (106).

théâtraliser, par leur mise en scène parfois insistante, la nature ou les objets décrits. » (Hamon, 1993 : 179)

Dans « Karain: A Memory », l'insistance de la mise en scène est patente. On peut même ressentir à la lecture de ce récit un sentiment d'écœurement comparable à celui que décrit Roland Barthes dans *S/Z*⁴⁶².

Cependant, il ne faut pas penser que cette insistance relève de la maladresse de l'écrivain, car c'est au narrateur extradiégétique qu'elle doit être attribuée. D'ailleurs, Philippe Hamon a souligné à juste raison que la description fonctionne parfois d'une manière oblique : « La scène et la mise en scène de la description peuvent bien sûr, en régime "sérieux", servir à noter obliquement la psychologie du regardant, le factice de l'objet décrit pouvant servir à indiquer indirectement le factice du regardant. » (Hamon, 1993 : 179) Ainsi, l'artificialité du monde de Karain doit toujours être rattachée à la facticité du regard que pose le narrateur extradiégétique sur ce monde.

En fait, bien que l'artificialité du récit premier soit évidente, le caractère oblique des descriptions du monde de Karain est incertain, car il est impossible de distinguer avec certitude les observations qui sont fondées de celles qui ne le sont pas.

Malgré cette incertitude, les conventions descriptives jouent un rôle capital dans les descriptions conradiennes.

À titre d'exemple, les descriptions sont toutes justifiées dans « Karain: A Memory ». Prenons l'exemple de la description de la baie dans la première partie du récit. Le narrateur extradiégétique introduit ainsi la description de la baie : « From the deck of our schooner, anchored in the middle of the bay ... » (63). Puis, avant de poursuivre la description, il nous donne l'indication suivante : « It was our first visit, and we looked about curiously » (64). Il est patent que, d'une part, c'est la position idéale de la goélette (« anchored in the middle of the bay ») qui motive la description, et que, d'autre part, c'est parce que le site est nouveau aux yeux de l'équipage (« It was our first visit ») que la description est justifiée.

Bien que ces indications du narrateur constituent un « pouvoir voir » ainsi qu'un « vouloir voir », le fait que la description du monde de Karain puisse manifester, d'une manière oblique, une critique du narrateur extradiégétique met en évidence le

⁴⁶² « Les codes de référence ont une sorte de vertu vomitive, ils écœurent, par l'ennui, le conformisme, le dégoût de la répétition qui les fonde » (Barthes, 2002, III c : 234).

renversement caractéristique du texte conradien. De même que la description de l'artificialité du monde de Karain révèle l'artificialité du descripteur, de même les signifiants se déplacent d'un champ à l'autre.

Le glissement de l'adjectif *motionless* exemplifie cette assertion. En effet, cet adjectif caractérise, dans un premier temps, le monde de Karain : « There were at first between him [Karain] and me [le narrateur extradiégétique] his own splendour, my shabby suspicions, and the scenic landscape that intruded upon the reality of our lives by its motionless fantasy of outline and colour » (66). Puis, cet adjectif glisse d'un monde à l'autre, du monde de Karain au monde occidental. Ainsi, à la fin du récit, l'adjectif apparaît dans une description de la ville de Londres : « Over all, a narrow ragged strip of smoky sky wound about between the high roofs, extended and motionless, like a soiled streamer flying above the rout of a mob » (98).

L'adjectif *motionless* fait donc irruption⁴⁶³ en Occident et le monde occidental se trouve contaminé par le monde de Karain.

En fait, le diptyque que constituent la description du monde de Karain et la description du monde occidental mérite une attention particulière car il est symptomatique du fonctionnement du texte conradien et annonce *Heart of Darkness*.

II. Un diptyque

« Ce qui est caché est pour nous, Occidentaux, plus vrai que ce qui est visible. »

Roland Barthes

A. De la structure binaire de la signification à la remise en cause des dichotomies

Le monde de Karain n'est pas un monde perméable. Au contraire, il est étanche. Même si le nom du héros éponyme pouvait laisser supposer l'inverse, le monde de Karain est : « a world of sunshine » (91). D'une manière révélatrice, lorsque la pluie est évoquée, c'est sur le bateau qu'elle tombe : « Then, we heard startled voices on deck

⁴⁶³ Il faut prendre ici le vocable *irruption* dans son sens étymologique. En effet, ce vocable vient du mot latin *irruptio*, qui est « formé sur *irruptum*, supin de *irrumper* "se précipiter dans", "envahir" » (Rey, 1998, II : 1885). Le dictionnaire Robert utilise l'exemple suivant pour illustrer la définition de la locution *faire irruption* : « Les barbares firent irruption en Occident ».

crying in the rain » (74). La seule averse qui semble menacer le monde de Karain est oxymoronique : « the downpour of sunshine » (64).

Ce monde est donc imperméable et il est protégé du monde extérieur par l'inaccessibilité qui le caractérise. En effet, le monde de Karain est « shut off from the land by the precipitous slopes of mountains » (63). Ces montagnes n'obstruent pas seulement la vue, elles constituent également des obstacles aux sons venant de l'extérieur : « Certainly no sound came from outside » (65). Au vrai, il n'y a que le soleil qui puisse se confondre avec ce monde : « He [Karain] appeared utterly cut off from everything but the sunshine » (65).

Si l'eau de pluie et les sons ne semblent pas pouvoir s'infiltrer dans le monde de Karain, les ennemis n'y parviennent pas non plus, ou plutôt lorsqu'ils y parviennent, ils ne peuvent plus s'en retourner : « "They came over the hills once to fight us, but those who got away never came again." He [Karain] thought for a while, smiling to himself. "Very few got away," he added with proud serenity » (70).

Bien que le monde de Karain soit un monde clos, il ne cesse de s'épandre au dehors et finit par envahir le monde du narrateur extradiégétique : « the scenic landscape that intruded upon the reality of our lives » (66). La réalité du monde occidental s'oppose donc à l'illusion qui caractérise le monde de Karain : « a world of sunshine and illusions » (91).

Pourtant, ces illusions vont faire irruption dans une rue commerçante de Londres où Karain va faire une brève apparition. Alors que le narrateur et Jackson se trouvent dans le Strand, le narrateur a soudainement une vision : « and I could see another man, powerful and bearded, peering at him intently from amongst the dark and polished tubes that can cure so many illusions » (97).

À l'image des illusions et de l'adjectif *motionless* qui se déplacent d'un champ à l'autre, la répartition des sèmes qui expriment l'idée d'immobilité met en évidence l'expansion du monde de Karain.

Le narrateur extradiégétique insiste beaucoup sur le fait que l'immobilité caractérise le monde de Karain. Dans la description de la baie, au début du récit, on peut lire : « Nothing moved. The sun blazed down into a shadowless hollow of colours and stillness » (64).

L'immobilité du monde de Karain s'étend à ses habitants puisque les porteurs de lance sont comparés à des statues de bronze : « the spearmen upright in the bows of canoes had variegated sarongs and gleaming shoulders like bronze statues » (67).

Même si l'image de la statue n'est pas reprise d'une manière évidente dans la description de Londres, c'est bien cette image qui sous-tend la description du policier à la fin du récit : « we could see a policeman, helmeted and dark, stretching out a rigid arm at the crossing of the streets » (99). En effet, avant de qualifier le bras du policier londonien, c'est à Karain que l'adjectif *rigid* était associé : « Karain stared stonily ; and looking at his rigid figure, I thought of his wanderings » (87), « Hollis looked fixedly at Karain who was the incarnation of the very essence of still excitement. He stood rigid, with head thrown back » (94).

Les oxymores dans « Karain: A Memory » sont loin d'être insignifiants. En effet, l'étude de ces derniers souligne la complexité du récit.

Prenons l'exemple des deux oxymores que nous avons rencontrés précédemment, à savoir : « the downpour of sunshine » (64) et « still excitement » (94).

Il est manifeste que ces deux oxymores se rattachent à une série d'oppositions binaires qui structurent le récit du narrateur extradiégétique. Ce dernier ne cesse de mettre l'accent sur l'apparence et la réalité, l'illusion et la vérité, l'extérieur et l'intérieur, la superficialité et la profondeur, l'artificialité et la nature.

L'ensevelissement du monde de Karain n'est qu'une apparence qui dissimule la réalité qui est inscrite dans le nom du protagoniste : K-rain. À l'instar de cet ensevelissement, le *C* de Conrad est une illusion, une anglicisation qui masque la vérité du nom de l'écrivain que représente la lettre *K*. En effet, le *K* n'est pas seulement la lettre initiale de nombreux noms de protagonistes dans la fiction conradienne⁴⁶⁴, elle est également récurrente dans le nom de l'écrivain : Józef Konrad Korzeniowski.

Même si l'immobilité semble être, à première vue, spécifique au monde de Karain, elle se déplace, en réalité, d'une sphère à l'autre, comme on l'a vu précédemment. Si les sèmes qui relèvent de l'isotopie de l'immobilité sont mobiles dans le récit, c'est parce que, à l'instar des signifiants, les sèmes vacillent. En fait, le fonctionnement de

⁴⁶⁴ Par exemple, Kayerts dans « An Outpost of Progress » et Kurtz dans *Heart of Darkness*.

l'immobilité dans ce récit reflète le fonctionnement du texte conradien qui accorde une grande importance à la mobilité des signifiants.

Le travail de Conrad se caractérise notamment par un travail à la surface du texte : « It is not your business to invent depths — to invent depths is no art either. Most things and most natures have nothing but a surface »⁴⁶⁵, écrit-il à John Galsworthy. C'est parce que Conrad effectue un travail à la surface du texte que les glissements de signifiants jouent un rôle crucial, en particulier celui de l'adjectif « motionless ».

Ces glissements semblent échapper totalement au narrateur extradiégétique puisque le travail de ce dernier va dans le sens inverse du travail de l'écrivain. En effet, contrairement à ce dernier, le narrateur au premier degré s'efforce d'instrumentaliser l'idée d'immobilité. Dans son discours, elle est liée à l'apparence et à l'illusion et l'oxymore « still excitement » (94) met en évidence ce lien. Il s'agit d'une immobilité de façade, comme le montre bien cette phrase du narrateur extradiégétique : « He was ornate and disturbing, for one could not imagine what depth of horrible void such an elaborate front could be worthy to hide » (64). C'est bien l'existence d'une profondeur qui est présupposée par cette phrase. Cette profondeur (« depth ») s'oppose à l'aspect superficiel de la surface (« front »).

Le narrateur extradiégétique manifeste ainsi la volonté de construire la signification de son récit⁴⁶⁶ en faisant coïncider les oppositions binaires : la superficialité et la profondeur, l'extérieur et l'intérieur, l'apparence et la réalité, l'illusion et la vérité, le soleil et la pluie, l'immobilité et l'agitation.

Dans *Heart of Darkness*, le narrateur extradiégétique met l'accent sur le caractère spécifique des histoires que raconte Marlow : « But Marlow was not typical (if his propensity to spin yarns be excepted), and to him the meaning of an episode was not inside like a kernel but outside »⁴⁶⁷.

⁴⁶⁵ Joseph Conrad, *The Collected Letters of Joseph Conrad*, (Cambridge, Cambridge University Press, 1986), II, p. 21.

⁴⁶⁶ Il est à noter que les autres récits du recueil *Tales of Unrest* sont également structurés par ces oppositions. Néanmoins, cette structuration est moins nette.

Comme le suggère le titre du recueil, il est souvent question d'agitation (*unrest*) dans les bien nommés *Tales of Unrest*. Toutefois, les personnages perturbés s'efforcent généralement de masquer l'agitation dont ils sont affectés derrière les convenances sociales (« The Return »), une mascarade (« Karain: A Memory ») ou encore un sophisme (« An Outpost of Progress »).

⁴⁶⁷ Joseph Conrad, *Heart of Darkness*, (New York, Norton, 2006), p. 5.

La démarche de Marlow s'oppose à celle du narrateur extradiégétique de « Karain: A Memory » puisque, pour ce dernier, la vérité est à l'intérieur. Or, si la vérité est à l'intérieur, tout est résolu. La superficialité, l'extériorité, l'apparence, l'illusion, le soleil et l'immobilité ne sont que des semblants. Pour trouver la vérité de ces semblants, il suffit de dé-masquer, de casser la coquille pour reprendre l'image utilisée dans *Heart of Darkness*. La signification de l'oxymore « still excitement » (94) est, par conséquent, évidente : l'immobilité (« still ») de Karain et, par extension, celle du monde de Karain, n'est qu'une façade qui dissimule l'agitation (« excitement ») intérieure de Karain. Autrement dit, la vérité du récit est dans le titre du recueil : *Tales of Unrest*.

En fait, ce qui pose problème dans ce récit, c'est que la construction de la signification du texte par le narrateur extradiégétique est monovalente. Or, le texte n'est pas monophonique, il est pluriel.

B. Vers une esthétique de la déconstruction

Cette pluralité est liée à l'étrangeté du texte. En effet, la répartition des sèmes et les glissements de signifiants sont étranges, au sens étymologique du terme puisque le mot *étrange* est dérivé de *extra* qui signifie « dehors, hors de » (Rey, 1998, I : 1331). L'étrangeté du texte est due au fait que certains sèmes semblent échapper tout à la fois à l'attention et à l'intention du narrateur au premier degré. Semblablement, ce dernier ne semble pas être en position de maîtrise lorsque les signifiants glissent d'une sphère à l'autre.

C'est donc parce que le texte de ce récit est étrange que l'on peut dire qu'il fonctionne d'une manière oblique. Cependant, le caractère oblique du texte conradien ne se limite pas à celui que décrit Philippe Hamon à propos de l'« *incipit* de *La Curée* de Zola où une grande description, assumée par le regard de Renée, et saturée de métaphores théâtrales, qualifie rétroactivement et prospectivement le vide factice de l'existence de Renée elle-même. » (Hamon, 1993 : 179)

Si le narrateur extradiégétique de « Karain: A Memory » a également recours aux métaphores théâtrales, c'est dans le but d'attirer l'attention du lecteur sur l'artificialité du monde de Karain. Certes, le fait de dénoncer l'artificialité du monde de Karain peut obliquement souligner la facticité du regard que pose le narrateur au premier degré sur

le monde de Karain, mais il peut être également considéré comme un point de vue colonial qui présuppose l'existence d'une nature qui caractériserait le monde occidental. Or, le réseau d'oppositions binaires qui structure la pensée occidentale et sur lequel repose la construction de la signification du récit fait par le narrateur extradiegetique, n'est pas le plus sûr état. En effet, les oppositions binaires sont remises en question par les post-structuralistes, comme nous l'explique Fredric Jameson dans *The Political Unconscious* :

A dialectal study of this genre [Romance] ought then logically to impose a logical reexamination of the binary opposition itself, as a form without content which nonetheless ultimately confers signification on the various types of content (geographical, sexual, seasonal, social, perceptual, familial, zoological, physiological, and so on) which it organizes. Such reexamination is in fact underway everywhere in post-structuralism today; we will mention only the influential version of Jacques Derrida, whose entire work may be read, from this point of view, as the unmasking and demystification of a host of unconscious or naturalized binary oppositions in contemporary and traditional thought, the best known of which are those which oppose speech and writing, presence and absence, norm and deviation, center and periphery, experience and supplementarity, and male and female. Derrida has shown how all these axes function to ratify the centrality of a dominant term by means of the marginalization of an excluded or inessential one, a process that he characterizes as a persistence of "metaphysical" thinking⁴⁶⁸

Mais Derrida ne s'est pas contenté de mettre au jour les dichotomies qui sous-tendent la pensée occidentale. Il a également réhabilité le terme périphérique de l'opposition binaire au détriment du terme central et il a mis en évidence le fait que ces deux termes s'interpénètrent. Or, il résulte de cette interpénétration que c'est la construction de la signification du récit-cadre qui s'effondre.

1. Illusion et vérité, ténèbres et lumière

Dans *L'Objet du siècle*, Gérard Wajcman souligne que « l'illusion est, en définitive, irréductible, indépassable, et que c'est ça la vérité »⁴⁶⁹. À l'instar de l'illusion, l'artificialité est indépassable⁴⁷⁰. Or, cette indépassabilité remet en question un présupposé du récit premier dans « Karain: A Memory », à savoir le caractère naturel du

⁴⁶⁸ Fredric Jameson, *The Political Unconscious* (1981), (Londres, Routledge, 2002), p. 100.

⁴⁶⁹ Gérard Wajcman, *L'Objet du siècle*, (Lagrasse, Verdier, 1998), p. 115.

⁴⁷⁰ « Comme tout autre discours, la psychanalyse est un artifice », Jacques-Alain Miller, « Théorie de lalangue », *Ornicar ?* n°1, (Paris, Le Graphe, 1975), p. 34. Voir également *infra*, p. 414.

monde occidental. Ainsi, les présupposés du récit-cadre permettent de mettre au jour l'idéologie qui le sous-tend puisque, selon Fredric Jameson, l'opposition binaire constitue « one of the fundamental forms of ideological thought in Western Culture »⁴⁷¹. Les glissements de signifiants constituent une façon oblique d'attirer l'attention du lecteur sur l'idéologie du récit-cadre. Dans « Karain: A Memory », c'est le « travail du texte »⁴⁷² qui met au jour le travail de Conrad. Le texte du récit conradien signifie d'une autre façon, d'une manière oblique qui est différente de celle décrite précédemment par Philippe Hamon.

Josiane Paccaud-Huguet parle d'une « approche oblique, anamorphique de la vérité » (Paccaud-Huguet, 2002 : 176). Ce caractère anamorphique du texte conradien est dû aux « iridescences d'un texte véritablement tentaculaires où le regard du lecteur se trouve surpris par des connotations, spectres de significations inattendues » (Paccaud-Huguet, 2002 : 178).

Si la répartition incertaine des sèmes de certaines isotopies joue un rôle essentiel dans la vacillation du texte conradien, les surprises que réservent les réseaux connotatifs concourent au même effet.

Prenons l'exemple de l'opposition entre la lumière et les ténèbres. Cette dernière est « liée à l'anthropocentrisme de la conquête occidentale » (Paccaud-Huguet, 2002 : 178) puisque l'idéologie coloniale associe traditionnellement la lumière à l'Occident. De même que le soleil est le centre de l'orbite des autres planètes, de même l'Occident est le centre du monde, c'est-à-dire « ce qui fait sens, ce à partir de quoi tout s'organise et se range, ce à quoi la périphérie est subordonnée et soumise »⁴⁷³.

Étant donné que, dans « Karain: A Memory », le navire des Occidentaux désigne par métonymie l'Occident, il est centre signifiant⁴⁷⁴. Il n'est donc pas étonnant de constater que le présent éternel qui, d'après le narrateur⁴⁷⁵, caractérise ce monde, se révèle

⁴⁷¹ Fredric Jameson, *The Political Unconscious* (1981), (Londres, Routledge, 2002), p. 73.

⁴⁷² Roland Barthes, « Théorie du texte » (1973), *Œuvres complètes*, (Paris, Seuil, 2002), IV, p. 418.

⁴⁷³ Muriel Moutet, « Riveter le monde / exorbiter le sens : les nouvelles modalités du récit dans *Heart of Darkness* », *Joseph Conrad 2*, (Paris, Minard, 2002), p. 7.

⁴⁷⁴ « Karain: A Memory » ne s'oppose pas aux fictions maritimes classiques puisque, dans ces dernières, « le navire est centre signifiant », d'après Muriel Moutet. *Ibidem*, p. 8.

⁴⁷⁵ « It was still, complete, unknown, and full of a life that went on stealthily with a troubling effect of solitude; of a life that seemed unaccountably empty of anything that would stir the thought, touch the heart, give a hint of the ominous sequence of days. It appeared to us a land without memories, regrets, and hopes; a land where nothing could survive the coming of the night, and where each sunrise, like a dazzling act of special creation, was disconnected from the eve and the morrow », (63).

illusoire. En effet, c'est bien l'heure de Greenwich qui constitue la vérité temporelle puisque les chronomètres sont à l'intérieur du centre signifiant que représente le bateau : « the firm, pulsating beat of the two ship's chronometers ticking off steadily the seconds of Greenwich Time » (87).

Si le bateau est une figuration du monde occidental, la ville de Londres en est le centre. Elle devrait donc être associée à la lumière si la logique connotative était respectée. Pourtant, c'est l'inverse qui se produit. Même si, au début de la description de la ville de Londres, on peut penser que l'Occident est la source de lumière du monde⁴⁷⁶ (« A watery gleam of sunshine flashed from the west », 98), c'est l'obscurité qui finalement prédomine :

And then the broken confusion of roofs, the chimney-stacks, the gold letters sprawling over the front of the houses, the sombre polish, stood resigned and sullen under the falling gloom. The whole length of the street, deep as a well and narrow like a corridor, was full of sombre and ceaseless stir. (98, les italiques sont de nous)

L'isotopie de l'obscurité est patente dans ce passage. Les ténèbres finissent donc par l'emporter. D'ailleurs, la fin de la description apporte une dernière touche sombre au tableau : « we could see a policeman, helmeted and *dark*, stretching out a rigid arm at the crossing of the streets » (99, l'italique est de nous).

Si le narrateur extradiégétique ne cesse de chercher la vérité derrière l'illusion qui caractérise, d'après lui, le monde de Karain, c'est que la quête du narrateur est soutenue par la jouissance puisque, comme le dit Lacan, la vérité « est la sœur de cette jouissance interdite ». Et le psychanalyste français d'ajouter : « Je dis *c'est la sœur*, car elle n'est parente qu'en ceci, que si les structures logiques les plus radicales se rattachent effectivement à ce pédicule arraché de la jouissance, la question se pose

⁴⁷⁶ Dans *The Strange Short Fiction of Joseph Conrad*, Daphna Erdinast-Vulcan écrit : « What makes "Karain" [published in November 1897] so interesting against the neat enclosure of otherness in "The Lagoon" [published in January 1897], is the unresolved tension between the perceptual sets or spheres » (Erdinast-Vulcan, 1999 : 62). Cependant, il est à noter que cette tension non résolue ne commence pas avec « Karain: A Memory ». En effet, dans son premier roman, à savoir *Almayer's Folly* (publié en 1895), les oppositions entre l'Occident et l'archipel malais ne sont pas aussi nettes qu'il n'y paraît puisque le rayon qu'attend Almayer ne viendra pas : « Europe had swallowed up the Rajah Laut [Lingard] apparently, and Almayer looked vainly westward for a ray of light out of the gloom of his shattered hopes », Joseph Conrad, *Almayer's Folly* (1895), (London, Everyman, 1995), p. 24.

inversement de quel jour répondent ces conquêtes que nous faisons, de notre temps, dans la logique »⁴⁷⁷.

C'est bien la jouissance de l'Occident qui fonde le discours du narrateur primaire et qui se manifeste, à l'insu de ce dernier, dans l'aspect ténébreux de la description de Londres.

Dans *Heart of Darkness*, l'adjectif *monstrous*⁴⁷⁸, dont l'ambiguïté a été soulignée par Josiane Paccaud-Huguet (Paccaud-Huguet, 2002 : 168), aura une fonction identique à celle de l'isotopie de l'obscurité dans « Karain: A Memory ».

Cette isotopie marque l'avènement d'une autre vérité dans le texte. Il ne s'agit pas de celle qui est l'objet de la quête du narrateur extradiégétique et qui s'oppose à l'illusion. Cette vérité ne constitue pas le fondement d'un discours, elle fait irruption dans le texte. C'est la vérité dont parle Philippe Julien, c'est-à-dire celle qui « ne nous atteint que dans la méprise de la surprise, se dérochant aussitôt qu'apparue »⁴⁷⁹.

La lourdeur insistante de la vérité que veut nous imposer le narrateur au premier degré, contraste vivement avec le surgissement de l'autre vérité au cœur du monde occidental. Or, si l'*incipit* et l'*excipit* jouent un rôle essentiel dans l'avènement de cette autre vérité, c'est parce que le récit commence et se termine en Occident.

Il apparaît clairement que la stratégie du narrateur extradiégétique dans la description du monde occidental s'oppose à celle qu'il adopte dans la description du monde Karain. En effet, il ne cesse de mettre l'accent sur ce que dissimule ce monde, mais il ne nous dit rien sur ce que recèle le monde occidental. Pourtant, de nombreux éléments du texte décèlent l'existence d'un secret.

De même que l'obscurité, qui prédomine dans la description de Londres, cache quelque chose à la vue de Jackson et du narrateur, de même la brume de la respectabilité des journaux (« the befogged respectability of their newspapers », 62) dissimule quelque chose à la vue des lecteurs occidentaux.

⁴⁷⁷ Jacques Lacan, *Séminaire XVII, L'envers de la psychanalyse*, (Paris, Seuil, 1991), p. 76. Les italiques sont de l'éditeur.

⁴⁷⁸ « And farther west on the upper reaches the place of the monstrous town [London] was still marked ominously on the sky », Joseph Conrad, *Heart of Darkness*, (New York, Norton, 2006), p. 5.

⁴⁷⁹ Philippe Julien, *L'Étrange jouissance du prochain, éthique et psychanalyse*, (Paris, Seuil, 1995), p. 225.

Le narrateur extradiégétique ne dit rien sur cette chose cachée. Cependant, ne rien dire, c'est déjà dire quelque chose⁴⁸⁰, car le « *nihil* n'est pas pure négation ; il est opérant », selon Philippe Julien. Ce dernier ajoute décisivement : « *ex nihilo* surgit le signifiant, soit les *Vorstellungen* qui tournent autour de *das Ding*. Ceux-ci sont soumis au principe régulateur de moindre tension (plaisir-déplaisir), mais ils renvoient à un au-delà, que Freud nommera plus tard la pulsion de mort »⁴⁸¹.

Ce qui est caché par l'obscurité, ce qui est voilé par la brume, c'est l'au-delà dont parle Freud et que Lacan appelle *jouissance*. Autrement dit, ce qui est dissimulé par le discours du narrateur extradiégétique, c'est la jouissance qui soutient l'Occident.

Ces voiles que sont l'obscurité et la brume mettent donc en évidence l'envers de cette jouissance, c'est-à-dire la contrepartie de la richesse de l'Occident, ce qui est derrière ces façades aux lettres d'or (« the gold letters sprawling over the fronts of houses »). Ces lettres d'or dissimulent l'origine de la prospérité occidentale : le narrateur et ses compagnons sont des trafiquants qui profitent de l'isolement du monde de Karain (« a conveniently isolated corner of Mindanao », 65) pour vendre leurs armes sans prendre de risques (« where we could in comparative safety break the law against the traffic in firearms and ammunition with natives », 65).

La quête de vérité du narrateur extradiégétique cède donc la place à la quête du texte conradien, celle d'une autre vérité. La vérité que poursuit le narrateur est liée au discours du maître dont parle Jacques Lacan dans le *Séminaire XVII*. En effet, c'est la volonté de saisir l'essence du monde de Karain qui sous-tend le discours du narrateur. Or, Lacan a montré dans le *Séminaire XX* que l'essence constitue la préoccupation majeure du discours du maître : « Ça se prononce *c'est ce que c'est*, et ça pourrait aussi bien s'écrire *seskecé*. On ne verrait à cet usage de la copule que du feu. On n'y verrait que du feu si un discours, qui est le discours du maître, *m'être*, ne mettait l'accent sur le verbe *être*⁴⁸². » (Lacan, 1999 : 43) Si la vérité du narrateur concerne l'être et, partant, le discours du maître, l'autre vérité est moderne, au sens baudelairien du terme⁴⁸³, c'est-à-

⁴⁸⁰ Le pronom indéfini *rien* « est issu par évolution orale du latin *rem*, accusatif de *res* ». Or, le mot *res* désigne « ce qui existe, la chose », (Rey, 1998, III : 3251).

⁴⁸¹ Philippe Julien, *Pour lire Jacques Lacan*, (Paris, Seuil, « Points », 1995), p. 112.

⁴⁸² Les italiques sont de l'éditeur.

⁴⁸³ « La modernité, c'est le transitoire, le fugitif, le contingent, la moitié de l'art, dont l'autre moitié est l'éternel et l'immuable », Charles Baudelaire, « Le Peintre de la vie moderne », *Au-delà du romantisme*, (Paris, Flammarion, 1998), p. 216.

dire en tant qu'elle est fugitive et contingente. On pourrait même dire qu'elle n'est « pas-toute ».

Dans le *Séminaire XX*, Lacan a recours à des mathèmes pour décrire la jouissance de la femme. Il la symbolise ainsi : S (%)⁴⁸⁴. De plus, il met l'accent sur le fait que « la femme a rapport à S (%) et c'est en cela déjà qu'elle se dédouble, qu'elle n'est pas toute » (Lacan, 1999 : 103).

Le fait que l'Autre soit barré est capital pour comprendre la distinction entre la vérité qui constitue l'objet de la quête du narrateur extradiégétique et l'autre vérité.

En effet, la vérité que poursuit le narrateur extradiégétique vient de l'Autre, de « l'Autre comme lieu de la vérité » (Lacan, 1999 : 59). Cet Autre n'est pas barré, il est rendu consistant par l'idéologie coloniale qui fonde le discours du narrateur.

Cependant, la vérité que le texte laisse entrevoir n'est « pas-toute », c'est-à-dire qu'il y a un manque dans l'Autre. Si les signifiants ne cessent de miroiter à l'obscurité clarté du texte conradien, c'est parce qu'ils tournent autour de ce manque.

Ainsi, ce travail du signifiant va à l'encontre de la volonté de maîtrise du narrateur au premier degré. Autrement dit, le travail de Conrad contient en germe la conception lacanienne de la vérité puisque, dans *Télévision*, Jacques Lacan met l'accent sur le fait que la vérité n'est « pas toute, parce que toute la dire, on n'y arrive pas. La dire toute, c'est impossible, matériellement : les mots y manquent. C'est même par cet impossible que la vérité tient au réel »⁴⁸⁵. C'est précisément parce qu'elle tient au réel que la vérité du texte conradien échappe au discours du maître ou bien, à titre d'exemple, au discours du narrateur primaire dans « Karain: A Memory ».

On est donc passé de la vérité copernicienne de l'idéologie coloniale qui considère que l'Occident est, à l'instar du soleil, au centre, à une vérité keplerienne :

Le point vif, comme quelques-uns ont eu l'idée de s'en apercevoir, n'est pas Copernic, c'est un peu plus Kepler, à cause du fait que chez lui ça ne tourne pas de la même façon – ça tourne en ellipse, et ça met déjà en question la fonction du centre. Ce vers quoi ça tombe chez Kepler est en un point de l'ellipse qui s'appelle le foyer, et, dans le point symétrique, il n'y a rien. Cela assurément est correctif à cette image du centre. (Lacan, 1999 : 56-57)

⁴⁸⁴ « De ce S (%) je ne désigne rien d'autre que la jouissance de la femme », (Lacan, 1999 : 106).

⁴⁸⁵ Jacques Lacan, « Télévision », *Autres écrits*, (Paris, Seuil, 2001), p. 509.

Le discours du narrateur extradiégétique est copernicien. En effet, Lacan a souligné le lien entre la découverte copernicienne et le discours du maître :

Si le centre d'une sphère est supposé, dans un discours qui n'est qu'analogique, constituer le point-maître, le fait de changer ce point-maître, de le faire occuper par la terre ou le soleil, n'a rien en soi qui subvertisse ce que le signifiant centre conserve de lui-même. (Lacan, 1999 : 55, l'italique est de l'éditeur)

En fait, le discours du maître colonial a même intégré la découverte copernicienne puisque, dans ce discours, l'Occident est traditionnellement associé à la lumière tandis que les ténèbres recouvrent les pays inconnus qui sont, aux yeux des Occidentaux, des colonies potentielles, c'est-à-dire des pays qui peuvent recevoir la lumière de l'Occident.

2. Les couleurs

La répartition des couleurs dans les deux sphères que constituent le monde de Karain et le monde occidental, souligne également que le texte va plus loin que le discours du narrateur extradiégétique. En fait, ce dernier se complaît à mettre l'accent sur les couleurs du monde de Karain. Tout est coloré dans ce monde, aussi bien le paysage (« green islets », 62 ; « the hills, purple and arid », 64 ; « the blue of the sea », 81 ; « yellow sands », 95) que les vêtements des gens (« the variegated colours of checkered sarongs, red turbans », 62). Cette insistance sur les couleurs est liée à la volonté du narrateur extradiégétique de dépayser, de solliciter le goût de l'exotisme de ses lecteurs. Le narrateur extradiégétique souligne également le caractère excessif de ces couleurs. En effet, l'adjectif « vivid » (« clad in vivid colours », 74) a la même ambivalence que l'adjectif « vif » en français. Même si cet adjectif indique, d'une part, l'intensité de la couleur, il suggère également l'idée d'excès. D'ailleurs, le caractère excessif des couleurs est patent dans le passage suivant :

In many successive visits we came to know his stage well — the purple semicircle of hills, the slim trees leaning over houses, the yellow sands, the streaming green of ravines. All that had the crude and blended colouring, the appropriateness almost excessive, the suspicious immobility of a painted scene. (65)

Le mot « crude » présuppose l'idée de nature. Ainsi, les couleurs sont vives parce que les tons n'ont pas été adoucis par le travail de l'homme, par l'industrie, laquelle désigne

par métonymie la civilisation. Il appert que l'adjectif « excessive » suggère également l'idée d'excès : ces couleurs choquent la vue des Occidentaux, elles sont criardes.

On s'attend donc à trouver, à la fin du récit, des tons harmonieux puisque ce n'est plus le monde de Karain qui est décrit, mais l'Occident et en l'occurrence Londres.

Pourtant, cet horizon d'attente est déçu lorsqu'on lit : « A clumsy string of red, yellow and green omnibuses rolled swaying, monstrous and gaudy » (98). Les tons ne sont pas adoucis dans le monde occidental. Ainsi, le caractère excessif des couleurs du monde de Karain n'est pas spécifique à ce monde. En effet, l'adjectif « gaudy » suggère cette idée d'excès.

Cette analyse des couleurs met donc en évidence la subversion des oppositions binaires que le narrateur extradiégétique s'efforce de faire coïncider. Les efforts de ce dernier sont évidents dans ce passage: Karain seemed to take no notice of us, but when Hollis threw open the lid of the box his eyes flew to it — and so did ours. The quilted crimson satin of the inside put a violent patch of colour into the sombre atmosphere » (92). Si le narrateur extradiégétique met l'accent sur le caractère choquant de cette couleur vive qu'est le cramoisi (« crimson »), c'est parce que, aux yeux de ce dernier, les couleurs vives sont liées à l'artificialité.

Ces tons criards ne sont que des semblants, car c'est la couleur noire qui constitue la vérité. La vérité, c'est le souvenir qui hante Karain et qui continue à le hanter jusque dans le titre du récit puisqu'il s'intitule : « Karain: A Memory ».

Les couleurs du monde de Karain dissimulent, à l'instar des visages des Occidentaux, la noire vérité du souvenir de Karain : « It was only on board the schooner, when surrounded by *white* faces, by unfamiliar sights and sounds, that Karain seemed to forget the strange obsessions that wound like a *black* thread through the gorgeous pomp of his public life » (68, les italiques sont de nous).

Ainsi, le narrateur extradiégétique insiste sur les couleurs du monde de Karain pour mettre en évidence leur artificialité, car lorsque Karain sort de scène, c'est la couleur noire qui prévaut dans son esprit.

Le fait que les couleurs criardes du monde de Karain fassent irruption, à la fin du récit, dans le monde occidental, remet en question l'opposition entre l'apparence et la réalité.

Si l'artificialité surgit en Occident, cela signifie qu'elle est indépassable et, partant, que le monde occidental ne s'oppose plus au monde de Karain.

L'Occident n'est plus la référence à l'aune de laquelle on peut évaluer le monde de Karain. Autrement dit, si, dans « Karain: A Memory », le narrateur extradiégétique croit, en bon Occidental, que « ce qui est caché est [...] plus “vrai” que ce qui est visible »⁴⁸⁶, le travail du texte conradien attire l'attention du lecteur sur ce qui n'est pas caché, à savoir les signifiants. Pourtant, ce sont ces semblants qui détiennent la vérité du texte et qui nous font prendre conscience que le texte n'est qu'une surface où la vérité surgit et disparaît aussitôt.

Chapitre V : L'œil au regard : de l'impressionnisme à l'expressionnisme

Avant de s'intéresser aux aspects visuels qui nous ont permis d'établir des relations entre, Flaubert, Conrad, l'impressionnisme et l'expressionnisme, il est nécessaire de mettre en évidence les raisons qui nous ont incités à négliger de considérer l'impressionnisme littéraire dans notre partie sur la voix.

On a souvent rattaché Joseph Conrad et Ford Madox Ford à ce courant littéraire⁴⁸⁷ qui, paradoxalement, a trouvé meilleure fortune auprès des écrivains britanniques et américains qu'auprès des écrivains français.

Pourtant, c'est un critique français, à savoir Ferdinand Brunetière, qui a le premier, dans un article sur Daudet écrit en 1879, défini ce courant comme « une transposition systématique des moyens d'expression d'un art, qui est l'art de peindre, dans le domaine d'un autre art, qui est l'art d'écrire »⁴⁸⁸. Mais peut-on véritablement transposer sur le

⁴⁸⁶ Roland Barthes, « La Chambre claire » (1980), *Œuvres complètes*, (Paris, Seuil, 2002), V, p. 869.

⁴⁸⁷ « The word *Impressionism* had been widely used to characterize the school of novelists to which Ford and Conrad both belonged. » Frank MacShane (éd.), *Critical Writings of Ford Madox Ford*, (Lincoln, University of Nebraska Press, 1964), p. 33. Si l'on a trop souvent associé ces deux écrivains à l'impressionnisme littéraire, c'est à cause de trois facteurs déterminants : la francophilie de ces deux écrivains, leur collaboration, l'article de Ford publié en 1914 (*On Impressionism*).

⁴⁸⁸ Ferdinand Brunetière, *Le roman naturaliste*, (Paris, Calmann Lévy, 1883), p. 88.

plan de la narration littéraire les techniques picturales utilisées par les peintres impressionnistes ?

De nombreux critiques, et notamment, dans un ouvrage récent⁴⁸⁹, John G. Peters, ont mis l'accent sur l'influence de l'impressionnisme dans la narration des œuvres de Conrad. Il est malaisé de concevoir comment l'impressionnisme pourrait être lié à la narration alors que ce sont précisément les peintres impressionnistes qui, pour la première fois dans l'histoire de la peinture, ont remis en question, d'une manière radicale, les histoires que racontaient auparavant les tableaux. Est-il vraiment possible de comparer la série des nymphéas de Monet et la narration des œuvres flaubertiennes et conradiennes ? Je ne crois pas. Nous nous contenterons donc d'étudier l'aspect visuel de l'impressionnisme puisque, comme le dit Ezra Pound, « impressionism [...] is of the eye »⁴⁹⁰.

I. Littérature et peinture

Du fait du rôle primordial que joue la voix dans le texte littéraire, on pourrait en inférer que la vision n'est qu'une construction secondaire, c'est-à-dire un des nombreux artifices qui concourent à l'effet de réel mis au jour par Roland Barthes. Pourtant, rares sont les artistes qui considèrent la perception visuelle comme accessoire dans le processus de la création littéraire. Au vrai, la vision occupe, pour de nombreux écrivains français et étrangers (Joseph Conrad par exemple⁴⁹¹), une place centrale.

Le processus créatif flaubertien constitue un exemple particulièrement illustratif de notre propos puisque, faisant référence à la genèse du dernier des *Trois Contes*, à savoir « Hérodiade », Flaubert écrit :

Maintenant que j'en ai fini avec Félicité [« Un cœur simple », Hérodiade se présente et je vois (nettement, comme je vois la Seine) la surface de la mer Morte scintiller au soleil. Hérode et sa

On peut lire ce passage tiré du livre de Brunetière sur le site de la Bibliothèque Nationale de France (page consultée le 20 février 2009) :

< <http://visualiseur.bnf.fr/CadresFenetre?O=NUMM-80328&I=92&M=tdm>>

⁴⁸⁹ John G. Peters, *Conrad and Impressionism*, (Cambridge, Cambridge University Press, 2001).

⁴⁹⁰ Ezra Pound, cité par Jesse Matz, *Literary Impressionism and Modernist Aesthetics*, (Cambridge, Cambridge University Press, 2001), p. 14.

⁴⁹¹ Dans la préface à *The Nigger of the "Narcissus"*, Joseph Conrad écrit : « My task which I am trying to achieve is, by the power of the written word, to make you hear, to make you feel — it is, before all, to make you see », Joseph Conrad, *The Nigger of the "Narcissus"* (1897), (New York, Norton Critical Edition, 1979), p. 147.

*femme sont sur un balcon d'où l'on découvre les tuiles dorées du Temple. Il me tarde de m'y mettre et de piocher furieusement cet automne*⁴⁹².

Il ressort de ce passage, tiré d'une lettre à sa nièce Caroline, qu'une vision est à l'origine d'« Hérodiad ». On peut affirmer, ainsi, que la perception visuelle est, tout au moins en ce qui concerne l'élaboration de ce récit, le commencement de l'écriture et, partant, du travail sur la voix qui lui est associé. En effet, il est patent que Flaubert n'a pu soumettre ses phrases à la mémorable épreuve du « gueuloir »⁴⁹³ qu'après avoir eu cette vision.

Si l'on ajoute foi aux paroles de Flaubert rapportées dans le *Journal* des frères Goncourt, on se rend compte que, afin de mettre en relief l'importance de la perception visuelle au début du processus créatif, Flaubert utilise non seulement des mots ayant trait à cette perception pour autant qu'on la considère d'un point de vue général, mais également des vocables relevant en particulier du champ pictural: « J'ai l'idée, quand je fais un roman, de rendre une couleur, un ton. Par exemple, dans mon roman de *Carthage* [*Salammbô*], je veux faire quelque chose de pourpre⁴⁹⁴. » (Goncourt, 1989 : 673-674) Or, il n'est pas insignifiant de poursuivre cette analogie entre la création littéraire et la peinture puisque, au cours d'une conversation avec Joachim Gasquet, Cézanne met précisément l'accent sur le fait que son processus créatif n'est pas sans évoquer le processus flaubertien :

*Vous savez que lorsque Flaubert écrivait Salammbô, il disait qu'il voyait pourpre. Eh bien ! quand je peignais ma Vieille au chapelet, moi, je voyais un ton Flaubert, une atmosphère, quelque chose d'indéfinissable, une couleur bleuâtre et rousse qui se dégage, il me semble, de Madame Bovary*⁴⁹⁵.

Il est remarquable que le peintre puisse retrouver, après avoir lu le roman, la vision inaugurale de Flaubert. En effet, malgré la primauté de cette dernière dans le processus créatif flaubertien, la perception visuelle n'occupe pas une place aussi centrale dans

⁴⁹² Lettre du 17 août 1876 à sa nièce Caroline (Flaubert, 2007, V : 100). Les italiques sont de l'auteur.

⁴⁹³ « Des phrases de Chateaubriand l'exaltaient. Il [Flaubert] en récitait les grandiloquentes périodes avec cette voix de tonnerre qu'il définissait lui-même, quand il disait : "Je ne sais qu'une phrase est bonne qu'après l'avoir fait passer par mon gueuloir..." », Paul Bourget, « Gustave Flaubert », *Essais de psychologie contemporaine*, (Paris, Plon, 1919), I, p. 132. L'italique est de l'auteur. On peut lire la partie consacrée à Flaubert sur le site personnelle de Jean-Benoît Guinot (pages consultées le 20 février 2009) : :

1^{ère} partie : <<http://pagesperso-orange.fr/jb.guinot/pages/Bourgetpsy.html>>

2^e partie : <<http://pagesperso-orange.fr/jb.guinot/pages/Bourgetpsy2.html>>

3^e partie : <<http://pagesperso-orange.fr/jb.guinot/pages/Bourgetpsy3.html>>

⁴⁹⁴ Edmond et Jules de Goncourt, *Journal* (1887-1896), (Paris, Robert Laffont, 1989), I, pp. 673-674.

⁴⁹⁵ Joachim Gasquet, « Ce qu'il m'a dit », *Conversations avec Cézanne*, (Paris, Macula, 1978), p. 111.

l'œuvre littéraire que dans l'œuvre picturale. Le fait que Cézanne soit capable de retrouver la couleur que Flaubert a voulu donner à son œuvre met donc en évidence les liens inextricables qui unissent la voix à la vision, la littérature à la peinture.

À l'inverse de Ford Madox Ford qui a contribué largement au développement théorique de la notion d'impressionnisme littéraire⁴⁹⁶, Flaubert et Conrad ont toujours éprouvé de la méfiance à l'égard de l'impressionnisme.

Certes, Flaubert n'a jamais cru aux mouvements artistiques, mais il ne fait preuve d'aucune indulgence dans ses propos sur l'école impressionniste. En effet, dans une lettre à sa nièce Caroline, Flaubert écrit : « Après les Réalistes, nous avons les Naturalistes et les Impressionnistes. Quel progrès ! Tas de farceurs, qui veulent se faire accroire et nous faire accroire qu'ils ont découvert la Méditerranée⁴⁹⁷ ! »

Contrairement aux frères Goncourt qui s'intéressaient beaucoup à la peinture et notamment aux estampes japonaises, Flaubert connaissait peu le travail des peintres impressionnistes. D'ailleurs, le fait que les naturalistes et les impressionnistes soient mis sur le même plan, met en évidence cette méconnaissance. Car, comme l'a bien montré Raymonde Debray-Genette, les descriptions zoliennes s'opposent à maints égards aux toiles impressionnistes. À propos d'une description tirée d'un roman de Zola où la peinture occupe justement une place centrale, elle écrit :

Le procédé est bien celui d'un critique qui analyse et décompose un tableau, et non d'un personnage en proie à une impression première et confuse qui donnera naissance à un tableau. Dans L'Œuvre, l'emprise des méthodes de critique picturale sur les descriptions est d'autant plus flagrante et contradictoire que Zola faisait gloire aux Impressionnistes d'avoir pratiqué la peinture de plein air, qui ne doit rien à la tradition, à la copie de copies de tableaux, et qui respecte les innovations que la nature lui impose. Mais Zola nous propose d'abord une interprétation esthétique d'un paysage⁴⁹⁸.

En d'autres termes, alors que les impressionnistes souhaitaient un retour à un « œil naturel »⁴⁹⁹, c'est-à-dire à un œil libéré des conventions, la description zolienne est

⁴⁹⁶ Voir à ce sujet : Ford Madox Ford, « On Impressionism » (1914), *Critical Writings of Ford Madox Ford*, (Lincoln, University of Nebraska Press, 1964), p. 33-55.

⁴⁹⁷ Lettre du 8 décembre 1877 à Ivan Tougouneff (Flaubert, 2007, V : 337).

⁴⁹⁸ Raymonde Debray-Genette, *Métamorphoses du récit*, (Paris, Seuil, 1988), pp. 301-302.

⁴⁹⁹ Jules Laforgue, « L'Impressionnisme », *Textes de critique d'art*, (Lille, Presses Universitaires de Lille, 1988), p. 170.

prédéterminée par des codes culturels⁵⁰⁰. Elle est donc, à l'inverse des toiles impressionnistes, empêtrée dans la tradition.

Par conséquent, si Flaubert met sur le même plan les naturalistes et les impressionnistes, c'est plus par prévention contre les écoles que parce qu'il désapprouve l'orientation esthétique de l'impressionnisme.

John G. Peters tire une conclusion identique à propos de Joseph Conrad : « it would be a leap in logic to suggest that Conrad had any affection for the term *impressionism* (perhaps more because he was averse to “isms” of any sort, though, than because he was specifically averse to impressionism as such) »⁵⁰¹, écrit-il dans son ouvrage sur l'impressionnisme de Conrad.

Effectivement, dans la correspondance de ce dernier, le mot *impressionism* a presque toujours une connotation péjorative, comme dans ce passage tiré d'une lettre à Edward Garnett : « He [Stephen Crane] certainly is *the* impressionist and his temperament is curiously unique. His thought is concise, connected, never very deep — yet often startling. He is *the* only impressionist and only an impressionist⁵⁰². »

À première vue, on peut penser que ce qui sous-tend ces propos, c'est la superficialité de l'impressionnisme. L'art impressionniste serait donc, si l'on suit ce que dit Conrad, un art de la surface et dont le défaut principal serait de ne pas voir le monde en profondeur.

On pourrait interpréter de la même manière ce que dit Cézanne de Monet : « Ce Monet, ce n'est qu'un œil, mais quel œil ! »⁵⁰³.

Pourtant, ces interprétations sont douteuses. En effet, comme on l'a vu dans l'analyse de l'*incipit* et de l'*excipit* de « Karain: A Memory »⁵⁰⁴, les glissements de signifiants du texte conradien vont à l'encontre de la quête de profondeur du narrateur extradiégétique. Si le texte conradien attire l'attention du lecteur sur le fait que les semblants « ne s'appuient sur aucune autre profondeur que l'absence qu'ils recouvrent » (Paccaud-

⁵⁰⁰ Les codes culturels sont des « codes de savoir ou de sagesse auxquels le texte ne cesse de se référer », (Barthes, 2002, III c : 133)

⁵⁰¹ John G. Peters, *Conrad and Impressionism*, (Cambridge, Cambridge University Press, 2001), p. 30.

⁵⁰² Lettre du 5 décembre 1897 à Edward Garnett, Joseph Conrad, *The Collected Letters of Joseph Conrad*, (Cambridge, Cambridge University Press, 1983), I, p. 416. Les italiques sont de l'auteur.

⁵⁰³ Paul Cézanne, cité par Gustave Kahn, *Revue de la Quinzaine-Art*, (Paris, Mercure de France, 1927). Cette citation de Cézanne figure notamment dans le dossier sur Claude Monet de *L'Encyclopédie de L'Agora*, <http://agora.qc.ca/mot.nsf/Dossiers/Claude_Monet>

⁵⁰⁴ Voir *supra*, pp. 245-262.

Huguet, 2002 : 161), on peut, légitimement, s'interroger sur l'idée qui sous-tend les propos Conrad au sujet de l'impressionnisme.

Le reproche que Cézanne fait à Monet peut nous aider à comprendre cette idée. En mettant l'accent sur le fait que Monet est seulement un œil, Cézanne anticipe sur la schize dont parle Lacan dans le *Séminaire XI*. En effet, ce dernier établit une distinction entre l'œil, organe de la vision, et le regard qui, dans le champ visuel, « se spécifie comme insaisissable » (Lacan, 1990 : 97). Or, c'est le caractère insaisissable du regard qui met en évidence le lien entre le regard et le réel (au sens lacanien du terme). Le réel est, à l'instar du regard, de l'ordre de l'insaisissable puisque « nous sommes toujours appelés avec un réel qui se dérobe » (Lacan, 1990 : 64). Ainsi, ce que Conrad et Cézanne reprochent aux peintres impressionnistes, c'est précisément de ne pas avoir accordé une place assez importante au réel dans leurs toiles, c'est-à-dire d'avoir privilégié l'œil au détriment du regard.

C'est donc guidés par cette lecture lacanienne des remarques de Cézanne et de Conrad que nous allons, dans un premier temps, porter notre attention sur l'œil, et en particulier sur l'œil impressionniste, puis sur le regard.

II. A l'origine de l'œil impressionniste

« Les yeux, et non pas le regard, la fente et non pas l'âme. »

Roland Barthes

Qu'elles soient représentées⁵⁰⁵, admirées ou encore collectionnées⁵⁰⁶, les estampes japonaises demeurent associées immanquablement à l'art pictural occidental de la seconde moitié du dix-neuvième siècle.

Les images du monde flottant (*ukiyo-e*) ont notamment exercé une influence décisive sur le plus grand mouvement pictural que la France ait connu : l'impressionnisme.

Dans son livre *La 628-E8*, Octave Mirbeau a souligné l'importance de la découverte des estampes japonaises pour la peinture française :

⁵⁰⁵ On se souvient notamment de l'estampe japonaise qui figure à l'arrière-plan du portrait d'Émile Zola peint par Manet Voir annexe n°4, p. 430.

⁵⁰⁶ « Ernest Chesneau, critique attentif et bienveillant des impressionnistes depuis 1874, parlant des collections [d'estampes japonaises] de peintres, cite celles de Degas et Monet », Geneviève Aitken et Marianne Delafond, *La Collection d'estampes japonaises de Claude Monet à Giverny*, (Lausanne, La Bibliothèque des Arts, 2003), p. 12.

J'ai souvent pensé, dans ce voyage, à cette journée féerique où Claude Monet, venu en Hollande, il y a quelque cinquante ans, pour y peindre, trouva, en dépliant un paquet, la première estampe japonaise qui lui eût été donné de voir. [...] Ce fut le commencement d'une collection célèbre, mais surtout d'une telle évolution de la peinture française, à la fin du XIX^e siècle⁵⁰⁷.

Edmond de Goncourt va encore plus loin puisqu'il soutient que les estampes japonaises ont révolutionné « l'optique des peuples occidentaux »⁵⁰⁸.

Si l'influence des estampes japonaises a été aussi importante que le disent Octave Mirbeau et Edmond de Goncourt, on peut penser qu'elles ne sont peut-être pas pour rien dans l'avènement du modernisme pictural. En effet, le modernisme de Manet est lié, selon Michel Foucault, à un changement dans la conception du tableau et de la peinture. Ce que l'œuvre de Manet a mis en évidence, c'est « le tableau-objet, la peinture-objet »⁵⁰⁹.

Pour ce faire, Manet a rompu avec la peinture traditionnelle qui, depuis le quinzième siècle, s'efforçait de « faire oublier [...] que la peinture reposait sur cette surface plus ou moins rectangulaire et à deux dimensions, et substituer à cet espace matériel sur lequel la peinture reposait, un espace représenté qui niait, en quelque sorte, l'espace sur lequel on peignait »⁵¹⁰. Autrement dit, depuis la Renaissance jusqu'à la première moitié du dix-neuvième siècle, les peintres voulaient que les spectateurs eussent l'impression que la profondeur existait vraiment. Or, Manet est le premier à avoir mis l'accent sur la planéité de la toile et, partant, à avoir attiré l'attention du spectateur sur le caractère illusoire de la profondeur.

Pourtant, deux siècles avant Manet, les estampes japonaises remettaient déjà en question la perspective linéaire qui avait cours dans les toiles des peintres occidentaux de cette même époque et qui contribuait à donner au spectateur une impression de profondeur.

L'influence des estampes japonaises ne se limite pas à la remise en cause de cette perspective. En effet, l'œil japonais est comparable à bien des égards à l'œil impressionniste. Dans *L'Empire des signes*, Roland Barthes souligne la spécificité de

⁵⁰⁷ Octave Mirbeau, *La 628-E8* (1907), (Paris, UGE, 1977), pp. 219-220.

⁵⁰⁸ Edmond de Goncourt, *Journal* (1887-1896), (Paris, Robert Laffont, 1989), II, p. 1065.

⁵⁰⁹ Michel Foucault, *La Peinture de Manet*, (Paris, Seuil, 2004), p.47.

⁵¹⁰ Michel Foucault, *La Peinture de Manet*, (Paris, Seuil, 2004), pp. 22-23.

l'œil japonais lorsqu'il écrit : « Les yeux, et non pas le regard, la fente et non pas l'âme⁵¹¹. » Roland Barthes précise sa pensée dans le passage suivant :

L'œil occidental est soumis à toute une mythologie de l'âme, centrale et secrète, dont le feu, abrité dans la cavité orbitaire, irradierait vers un extérieur charnel, sensuel, passionnel ; mais le visage japonais est sans hiérarchie morale ; il est entièrement vivant, vivace même (contrairement à la légende du hiératisme oriental), parce que sa morphologie ne peut être lue « en profondeur », c'est-à-dire selon l'axe d'une intériorité⁵¹².

C'est parce que l'œil japonais s'oppose à l'œil occidental que les estampes japonaises s'opposent à notre tradition picturale. En effet, les estampes japonaises sont faites à l'image de l'œil japonais. À l'instar de ce dernier qui « ne peut être lu en profondeur », les estampes japonaises ne visent pas à masquer la planéité du support.

On peut donc légitimement penser que les estampes japonaises ont eu une influence déterminante sur l'avènement du modernisme pictural puisque, d'une part, elles suscitent un questionnement très proche de celui que soulèvent les œuvres des artistes modernistes comme Manet et, d'autre part, elles contiennent en germe la conception moderniste du « tableau-objet » dans lequel circule l'œil du spectateur.

III. De l'impressionnisme à l'expressionnisme

A. L'apport moderniste

Selon Clement Greenberg, cette circulation de l'œil du spectateur dans la toile constitue l'une des spécificités du modernisme pictural. Greenberg met l'accent sur ce point dans le passage suivant qui est tiré de son article sur la peinture moderniste :

Là où les anciens maîtres créaient une illusion d'espace au sein de laquelle on pouvait s'imaginer marcher, l'illusion créée par un moderniste est une illusion dans laquelle on ne peut se déplacer qu'avec l'œil. (Greenberg, 1995 : 323).

Il est intéressant de mettre cette remarque en parallèle avec ce que dit Foucault, à propos du tableau *Le Fifre*⁵¹³, dans sa conférence sur Manet :

⁵¹¹ Roland Barthes, « L'Empire des signes » (1970), *Œuvres complètes*, (Paris, Seuil, 2002), III, p. 435.

⁵¹² *Ibidem*, pp. 428-430.

⁵¹³ Voir annexe n°5, p. 431.

Vous voyez que Manet a entièrement supprimé la profondeur du tableau. Vous voyez qu'il n'y a aucun espace derrière le fifre ; non seulement il n'y a aucun espace derrière le fifre, mais le fifre n'est placé en quelque sorte nulle part. Vous ne voyez que le lieu où il pose ses pieds, ce lieu, ce plancher, ce sol, n'est indiqué que par presque rien ; cette toute petite ombre, cette très légère tache grise ici, qui fait la différence entre le mur du fond et l'espace sur lequel il pose les pieds. La marche d'escalier, que nous avons vue dans les tableaux précédents, est même supprimée ici. Il n'y a comme lieu où il pose ses pieds que cette très légère ombre. C'est sur une ombre, c'est sur rien du tout, c'est sur le vide qu'il pose le pied⁵¹⁴.

Le fait que Manet ait supprimé à la fois la profondeur et l'illusion d'espace met en évidence le sens de son travail. En effet, la profondeur et l'espace sur lequel est censé reposer le personnage, sont des procédés illusionnistes, c'est-à-dire qu'ils font oublier l'objet d'art qu'est le tableau. Or, il est patent qu'en supprimant ces deux procédés dans *Le fifre*, Manet a voulu mettre l'accent sur l'objet-tableau.

À propos de l'art de Marcel Duchamp, Gérard Wajcman écrit : « Duchamp inaugure une voie nouvelle, *per via di vuotare*, en introduisant du vide »⁵¹⁵. Si Duchamp a pu vider l'objet, c'est parce que Manet l'avait fait émerger en vidant le tableau de l'illusionnisme réaliste. Or, le vide permet de « l'ouvrir au désir potentiel »⁵¹⁶, c'est-à-dire de mettre en jeu la pulsion scopique.

B. De l'œil impressionniste au regard expressionniste

Dans l'art impressionniste, c'est l'œil qui est privilégié, l'« œil naturel » dont parle Jules Laforgue :

Donc un œil naturel (ou raffiné puisque, pour cet organe, avant d'aller, il faut redevenir primitif en se débarrassant des illusions tactiles), un œil naturel oublie les illusions tactiles et sa commode langue morte : le dessin-contour et n'agit que dans sa faculté de sensibilité prismatique⁵¹⁷.

Certes, il est malaisé de comprendre ce qui incite les peintres impressionnistes à vouloir que l'œil redevienne primitif, toutefois les propos de Lacan sur la pulsion scopique peuvent nous éclairer sur ce sujet. En effet, selon ce dernier, la pulsion scopique est

⁵¹⁴ Michel Foucault, *La Peinture de Manet*, (Paris, Seuil, 2004), pp. 35-36.

⁵¹⁵ Gérard Wajcman, *L'Objet du siècle*, (Lagrasse, Verdier, 1998), p. 90.

⁵¹⁶ *Ibidem*.

⁵¹⁷ Jules Laforgue, « L'Impressionnisme » (1883), *Textes de critique d'art*, (Lille, Presses Universitaires de Lille, 1988), p. 170.

« celle qui élude le plus complètement le terme de la castration » (Lacan, 1990 : 91). Et c'est l'œil, en particulier, qui permet d'éluder la castration puisque c'est lui qui est à l'origine de « l'illusion de la conscience de *se voir se voir*, où s'élide le regard » (Lacan, 1990 : 97, les italiques sont de l'éditeur). C'est donc pour retourner à l'état hors-symbolique qui précède l'arrivée du langage, c'est-à-dire de la castration, que les peintres impressionnistes s'efforcent de s'affranchir du « dessin-contour » dont parle Jules Laforgue.

Si certains critiques ont mis l'accent sur divers aspects impressionnistes de la prose flaubertienne, de nombreux critiques ont souligné l'influence de l'impressionnisme sur les œuvres de Conrad.

Il est vrai que certains passages de la préface de *The Nigger of the "Narcissus"* peuvent faire conclure à l'existence d'affinités esthétiques entre les impressionnistes et Conrad. En effet, dans cette préface, Conrad écrit : « All art, therefore, appeals primarily to the senses »⁵¹⁸. Puis, il ajoute : « My task which I am trying to achieve is, by the power of the written word, to make you hear, to make you feel — it is, before all, to make you *see*⁵¹⁹! ». Or, il est à noter que William A. Harms définit ainsi l'impressionnisme : « Impressionistic painting is an art of reproducing instantaneous sense-perception, a point of view which is rooted in the sheer delight of visual effects »⁵²⁰.

Il appert, par conséquent, que de nombreux critiques ont rattaché Conrad à l'« impressionnisme littéraire » et notamment James J. Kirschke qui, malgré les critiques de Conrad à l'égard de *The Red Badge of Courage*⁵²¹, pense que Stephen Crane a influencé Conrad : « It nevertheless seems very likely that Crane exerted a profound influence on Conrad's literary impressionism⁵²² ».

⁵¹⁸ Joseph Conrad, *The Nigger of the "Narcissus"* (1897), (New York, Norton Critical Edition, 1979), p. 146.

⁵¹⁹ *Ibidem*, p. 147.

⁵²⁰ William A. Harms, *Impressionism as a Literary Style*, (Bloomington, Indiana University, Unpublished Dissertation, 1971) p. 10, cité par James J. Kirschke, *Henry James and Impressionism* (New York, Whitston, 1981), p. 27.

⁵²¹ « He [Stephen Crane] certainly is *the* impressionist and his temperament is curiously unique. His thought is concise, connected, never very deep — yet often startling. He is *the* only impressionist and *only* an impressionist », lettre du 5 décembre 1897 à Edward Garnett, Joseph Conrad, *The Collected Letters of Joseph Conrad*, (Cambridge, Cambridge University Press, 1983), I, p. 416.

⁵²² James J. Kirschke, *Henry James and Impressionism* (New York, Whitston, 1981), p. 144.

Bien que, comme on l'a dit précédemment⁵²³, la notion d' « impressionnisme littéraire » soit contestable, le fait que Conrad ait été influencé par les peintres impressionnistes est probable. Et Ian Watt a sans doute raison de mettre l'accent sur le lien entre ce qu'il appelle le « *delayed decoding* »⁵²⁴ et les techniques des peintres impressionnistes.

La plupart des critiques qui se sont intéressés à l'impressionnisme de Conrad semblent être d'accord avec Watt. C'est le cas notamment de John G. Peters qui écrit, dans son ouvrage consacré à l'impressionnisme conradien : « In order to make the reader "see", Conrad employs impressionist techniques to represent his characters' perception of objects and events⁵²⁵. » Voilà l'argument majeur des tenants de l'impressionnisme conradien. Pour illustrer cet argument, Ian Watt⁵²⁶ utilise un exemple tiré de *Heart of Darkness* :

Then I [Marlow] had to look at the river mighty quick because there was a snag in the fairway. Sticks, little sticks, were flying about, thick; they were whizzing before my nose, dropping below me, striking behind me against my pilot-house. All this time the river, the shore, the woods, were very quiet — perfectly quiet. I could only hear the heavy splashing thump of the stern-wheel and the patter of these things. We cleared the snag clumsily. Arrows, by Jove ! We were being shot at⁵²⁷ !

Dans un premier temps, c'est l'impression du personnage qui nous est donnée (« Sticks, little sticks »). Puis, une rectification s'opère et l'impression du personnage cède la place à la réalité (« Arrows »). En fait, le lien entre ce procédé et l'impressionnisme est problématique car cette technique était utilisée par Flaubert plusieurs années avant l'avènement de la peinture impressionniste. D'ailleurs, Jean Rousset a mis en évidence le fonctionnement de ce procédé dans un roman que Flaubert a publié en 1862 : *Salammbô*. Dans un article consacré à ce roman, le critique suisse écrit :

Placer l'objet à distance, c'est favoriser les méprises optiques ; qu'on s'arrange en outre à modifier la distance en déplaçant soit le spectacle, soit le spectateur, on multipliera les chances de représentations erronées. Flaubert ne craint pas de poser d'abord l'impression fallacieuse

⁵²³ Voir *supra*, pp. 263-264.

⁵²⁴ « The narrative device may be termed delayed decoding, since it combines the forward temporal progression of the mind », Ian Watt, *Conrad in the Nineteenth Century* (1979), (Berkeley, University of California Press, 1981), p. 175.

⁵²⁵ John G. Peters, *Conrad and Impressionism*, (Cambridge, Cambridge University Press, 2001), p. 35.

⁵²⁶ Ian Watt, *Conrad in the Nineteenth Century* (1979), (Berkeley, University of California Press, 1981), p. 177.

⁵²⁷ Joseph Conrad, *Heart of Darkness*, (New York, Norton, 2006), p. 44.

*ensuite sa cause ; en d'autres termes, il commence par tromper – c'est la perception du personnage –, puis il rectifie*⁵²⁸.

Flaubert utilise très souvent ce procédé dans les *Trois Contes*. Dans « La légende de saint Julien l'Hospitalier », on peut lire :

Un soir, elle [la mère de Julien] se réveilla, et elle aperçut, sous un rayon de lune qui entrait par la fenêtre, comme une ombre mouvante. C'était un vieillard en froc de bure, avec un chapelet au côté, une besace sur l'épaule, toute l'apparence d'un ermite. (81-82)

Ces descriptions flaubertiennes en deux temps peuvent se schématiser de la manière suivante : on nous donne d'abord l'impression du personnage dans la première phrase, puis la seconde phrase commence souvent par le présentatif *c'était*, « le *c'était* de Flaubert qui, lui, ne dit pas l'effet visuel sans l'accrocher à sa "cause", préoccupé qu'il est de rectifier la méprise, non sans s'y être d'abord complu »⁵²⁹.

On peut voir dans cette volonté de s'attarder sur l'impression du personnage une affinité esthétique avec les peintres impressionnistes, d'autant plus que le descripteur semble, à l'instar de ces peintres, se complaire à offrir au lecteur des visions brumeuses, par exemple celle-ci qui est également tirée de « La légende de saint Julien l'Hospitalier » :

Le père de Julien se trouvait en dehors de la poterne, où il venait de reconduire le dernier [convive], quand tout à coup un mendiant se dressa devant lui, dans le brouillard. C'était un Bohême à barbe tressée, avec des anneaux d'argent aux deux bras et les prunelles flamboyantes. (82)

Jean Rousset a mis en évidence la présence récurrente de ces voiles dans *Salammbô* : « brouillards, rideau de poudre, tourbillons qui sont autant de méprises du regard, avant que le certain ne se dégage du faux par le recours au même *c'était* affirmant enfin le réel »⁵³⁰. Ces voiles permettent donc au narrateur de s'attarder sur la description de l'impression du personnage avant d'avoir recours au présentatif *c'était* qui, à l'instar des effets de réel dont parle Roland Barthes, manifeste sans doute la présence de l'idéologie réaliste qui sous-tend le texte flaubertien⁵³¹.

⁵²⁸ Jean Rousset, « Positions, distances, perspectives dans *Salammbô* » (1971), *Travail de Flaubert*, (Seuil, « Points », 1983), p. 87.

⁵²⁹ *Ibidem*, p. 89.

⁵³⁰ Jean Rousset, « Positions, distances, perspectives dans *Salammbô* » (1971), *Travail de Flaubert*, (Seuil, « Points », 1983), p. 88.

⁵³¹ L'idéologie réaliste semble s'étayer du « mode assertif de la langue » dont parle Barthes dans un de ces cours au Collège de France. Voir à ce sujet : Roland Barthes, *Le Neutre. Notes de cours au Collège de France 1977-1978*, (Paris, Seuil, 2002), pp. 75-77.

Même si le « delayed decoding » flaubertien est lié généralement à la perception visuelle du personnage, Flaubert effectue des variations sur ce procédé descriptif. Ainsi, dans « Un cœur simple », on peut lire : « Mais, quand l’herbage suivant fut traversé, un beuglement formidable s’éleva. C’était un taureau que cachait le brouillard » (21). Dans cet exemple, la perception visuelle succède à la perception auditive, car la vue de Félicité est d’abord masquée par le brouillard.

Conrad effectue également des variations sur ce procédé, notamment dans la phrase suivante qui est tirée de « Karain: A Memory » : « A murmur was heard ; that voice from outside seemed to flow out of a dreaming world into the lamp-light of the cabin. Karain was speaking » (88). Ici, l’impression auditive du narrateur extradiégétique (« that voice from outside ») cède la place à la réalité (« Karain was speaking »), mais cette réalité relève également de la perception auditive.

Dans un article sur l’impressionnisme de Conrad, Bruce Johnson met l’accent sur le fait que le « delayed decoding » conradien ne concerne pas uniquement la perception visuelle. Il souligne également le lien entre ce procédé descriptif et l’impressionnisme :

*In meticulously recording these uninterpreted or minimally interpreted observations — and they are often visual — Conrad reflects one of the original purposes of impressionism: to return to the most aboriginal sensation before concepts and rational categories are brought to bear*⁵³².

Il est évident que lorsque l’on met l’accent sur le lien entre ce procédé descriptif et l’impressionnisme, il ne faut pas oublier de tenir compte du fait que ce procédé était utilisé par Flaubert avant l’entrée en scène des impressionnistes. Cependant, Bruce Johnson a raison de mettre en évidence le lien entre l’œil du personnage conradien et l’œil impressionniste. En fait, le critique américain fait référence dans ce passage à l’œil « primitif » du peintre impressionniste dont parle Jules Laforgue et qui, comme on l’a vu précédemment⁵³³, implique un retour à la pure⁵³⁴ perception visuelle, c’est-à-dire à la perception visuelle qui précède l’arrivée du langage et qui est spéculativement hors-symbolique.

⁵³² Bruce Johnson, « Conrad’s Impressionism and Watt’s “delayed decoding” », *Conrad Revisited: Essays for the Eighties*, (Tuscaloosa, University of Alabama Press, 1985), p. 53.

⁵³³ Voir *supra*, p. 274.

⁵³⁴ Cette pure perception visuelle est illusoire puisque « “pure sight” is something that we have always already lost », Alenka Zupančič, « Philosophers’ Blind Man’s Buff », *Gaze and Voice as Love Objects*, (Durham, Duke University Press, 1996), p. 48.

En effet, l'accès au langage équivaut à la castration symbolique puisque « c'est dans ce trou existant originairement dans la chaîne signifiante qu'est déposé le phallus en tant que signifiant et comme signification dernière, par essence inaccessible »⁵³⁵. Or, le sujet accède à l'ordre symbolique essentiellement par l'intermédiaire de la castration symbolique. Ainsi, le fait que les peintres impressionnistes soulignent l'importance de l'aspect sensoriel met en évidence cette volonté de nier la castration symbolique et donc de se réfugier dans le hors-symbolique.

Le « delayed decoding » est rarement utilisé dans les *Tales of Unrest*. Pourtant, l'on peut remarquer que le narrateur emploie ce procédé lorsqu'il décrit un monde qui se caractérise, en apparence du moins, par le hors-symbolique.

Effectivement, dans « The Lagoon », le narrateur insiste d'abord sur le fait que la clairière d'Arsat est : « a land from which the very memory of motion had forever departed » (24). L'essence du symbolique est dans ce mouvement qui rythme la vie, dans ce mouvement « qui distingue » (J.-C. Milner, 1983 : 9) les minutes, les heures, les jours, et qui s'oppose à l'éternité (« forever ») qui semble être inhérente au monde d'Arsat.

Il est donc intéressant de constater que, même s'il est rarement utilisé dans les *Tales of Unrest*, le « delayed decoding » est employé par le narrateur pour décrire ce monde : « Then from behind the black and wavy line of the forests a column of golden light shot up into the heavens and spread over the semicircle of the eastern horizon. The sun had risen » (35). Lorsqu'on lit la première phrase de cette description, on pense d'autant plus à un tableau impressionniste que les peintres impressionnistes affectionnaient particulièrement l'aube et le crépuscule. D'ailleurs, le mot *impressionnisme* est issu d'un tableau de Claude Monet, *Impression, soleil levant*⁵³⁶.

De plus, selon Bruce Johnson, l'impressionnisme est justifié par la philosophie de Husserl, un contemporain de Conrad. Dans son article sur l'impressionnisme conradien, le critique américain écrit :

⁵³⁵ Jean-Paul Hiltbrand, « Symbolique », *Dictionnaire de la Psychanalyse*, (Paris, Larousse 1998), p. 423.

⁵³⁶ Voir annexe n°6, p. 432.

*The principal strategy of Husserl's work from 1900 to just before the war is to suggest that subjective impression, far from being the antagonist of scientific, objective observation, is the only unimpeachable perception and provides the high road to true essences*⁵³⁷.

De nombreux critiques mettent donc l'accent sur l'impressionnisme de Conrad et justifient leurs assertions en citant notamment des passages tirés de la préface à *The Nigger of the "Narcissus"*, et en particulier la phrase suivante : « My task which I am trying to achieve is, by the power of the written word, to make you hear, to make you feel — it is, before all, to make you *see*⁵³⁸! »

Il est vrai que cette primauté de la vue rappelle celle dont parle Michael Fried à propos de l'impressionnisme :

*L'impressionnisme fut dès le départ interprété comme un mouvement artistique qui visait une valorisation de la perception visuelle en tant que telle, voire une façon de conférer un statut proprement héroïque à la vue.*⁵³⁹

Certes, l'utilisation du « delayed decoding » met en évidence l'existence d'affinités esthétiques entre Conrad et les impressionnistes. Cependant, Jesse Matz va trop loin lorsqu'il affirme : « Conrad made the impression central to his famous endeavor, described in his Preface to *The Nigger of the "Narcissus"*, to "make you see" »⁵⁴⁰.

En fait, il est intéressant de constater que les tenants de l'impressionnisme de Conrad semblent être aveugles aux détails qui échappent à leurs analyses. Ainsi, à propos de « An Outpost of Progress », John G. Peters écrit

Kayerts also experiences primitive perception at the story's crisis point, but the mediation occurs differently from these other instances. In this case, both past experience and new information provide the mediating material: « He darted to the left, grasping his revolver, and at the very same instant, as it seemed to him, they [Kayerts et Carlier] came into violent collision. Both shouted with surprise. A loud explosion took place between them; a roar of red fire, thick smoke; and Kayerts, deafened and blinded, rushed back thinking: "I am hit — it's all over. "»
Kayerts perceives that he has been shot but then reinterprets the situation once he discovers he is not wounded: « Kayerts shut his eyes. Everything was going round. He found life more

⁵³⁷ Bruce Johnson, « Conrad's Impressionism and Watt's "delayed decoding" », *Conrad Revisited: Essays for the Eighties*, (Tuscaloosa, University of Alabama Press, 1985), p. 66. L'italique est de l'auteur.

⁵³⁸ Joseph Conrad, *The Nigger of the "Narcissus"* (1897), (New York, Norton Critical Edition, 1979), p. 147.

⁵³⁹ Michael Fried, *Le modernisme de Manet*, (Paris, Gallimard, 2000), p. 109.

⁵⁴⁰ Jesse Matz, *Literary Impressionism and Modernist Aesthetics*, (Cambridge, Cambridge University Press, 2001), p. 13.

terrible and difficult than death. He had shot an unarmed man ». When Kayerts finally sees the dead man, he uses both past experience and new information (the corpse) to transform his primitive perception into civilized perception. He transforms his initial, individual perception into a universal perception and sees the incident differently than he had originally⁵⁴¹.

John G. Peters a décomposé le procédé que Ian Watt a nommé « delayed decoding » en deux phases.

La première phase qu'il appelle « primitive perception » et qui équivaut à l'œil « primitif » du peintre impressionniste dont parle Jules Laforgue. La deuxième phase qu'il nomme « civilized perception » et qui consiste en une réinterprétation de la réalité par le personnage.

Cependant, même si Peters met l'accent sur l'aspect impressionniste de ce procédé, il omet l'essentiel puisque ce passage occupe une place centrale dans le surgissement du regard qui constitue le fondement du « moment of vision »⁵⁴².

Le moment de vision n'est pas un procédé impressionniste puisqu'il s'agit d'un court passage dans lequel surgit ce que Lacan appelle le regard.

En fait, l'œil est l'organe de la vision du personnage et le procédé impressionniste que Ian Watt appelle « delayed decoding » n'existe qu'à travers l'œil du personnage.

Cependant, dans le passage que cite Peters, il ne s'agit pas d'une simple réinterprétation liée à l'œil. En effet, à l'instar du cri dont parle Josiane Paccaud-Huguet à propos de « Karain: A Memory »⁵⁴³, la détonation (« A loud explosion took place between them », 57) est ambiguë puisqu'elle implique plusieurs issues tragiques. Kayerts croit qu'il est touché (« "I am hit — it's all over" », 57) et donc qu'il va mourir, alors que c'est Carlier qui a perdu la vie.

Ce renversement va jouer un rôle décisif dans le surgissement du regard. En effet, Kayerts s'imagine ensuite qu'il est à la place de Carlier :

⁵⁴¹ John G. Peters, *Conrad and Impressionism*, (Cambridge, Cambridge University Press, 2001), p. 40.

⁵⁴² « One of these rare moments of awakening when we see, hear, understand ever so much — everything — in a flash — before we fall back again into our agreeable somnolence », Joseph Conrad, *Lord Jim*, (Oxford, Oxford University Press, 1983), p. 105. Claude Maisonnat souligne à juste titre le lien entre la conception conradienne de la vision et le réel lorsqu'il dit que le la vision chez Conrad a pour but de « faire voir au lecteur ce qu'il ne peut voir, quelque chose qui se situe dans un au-delà des mots », Claude Maisonnat, « "Truth stripped of its cloak of time" ou l'énigme de la littérature dans *Heart of darkness* », *Joseph Conrad 2*, (Paris, Minard, 2002), p. 97.

⁵⁴³ « Karain unwittingly shoots his living partner, uttering a most ambiguous cry to all the actors present on the stage, "Return !" », (Paccaud-Huguet, 2003 : 17).

Then he [Kayerts] tried to imagine himself dead, and Carlier sitting in his chair watching him ; and his attempt met with such unexpected success, that in a very few moments he became not at all sure who was dead or who was alive. (59)

L'étude de ce passage permet d'appréhender deux aspects importants de la conception lacanienne du regard. En fait, pour mieux comprendre son fonctionnement, il faut, tout d'abord, souligner le fait qu'il existe une schize entre l'œil et le regard. Alenka Zupančič la décrit ainsi :

On the one hand, there is the "geometral dimension" (of vision), which enables me to constitute myself as a subject of representation, the I/eye of the cogito. On the other hand, there is the "dimension of the gaze" where the "I" turns itself into picture under the gaze. [...] That is why, according to Lacan, one of the most current illusion of philosophy — the illusion of the consciousness seeing itself seeing, which turns it into a self-consciousness — necessarily "elides" the gaze⁵⁴⁴.

Lors du moment de vision tiré de « An Outpost of Progress », c'est bien la conscience de soi qui est remise en question puisque Kayerts ne sait plus qui il est (« he tried to imagine himself dead, and Carlier sitting in his chair watching him ») et finit par douter de sa propre existence (« he became not at all sure who was dead or who was alive »).

Le regard du mort que Kayerts imagine constitue donc le parangon de ce que Lacan appelle le regard puisque ce dernier prend forme grâce au fantasme du sujet et son surgissement est lié à un changement de position que l'anamorphose qui figure dans un tableau d'Holbein, à savoir *Les Ambassadeurs*⁵⁴⁵, illustre parfaitement.

Lorsque le sujet porte dans un premier temps son attention sur l'objet que constitue le tableau traditionnel, c'est son œil qui est sollicité et non pas le regard. Pourtant, alors que le sujet voit le tableau, il est regardé par un objet, la tête de mort. Autrement dit, lorsque le regard surgit, le sujet n'est plus en position de sujet, mais en position d'objet du regard de l'Autre.

Lacan met l'accent sur ce point lorsqu'il dit : « Ce regard que je rencontre est [...] un regard imaginé par moi au champ de l'Autre. » (Lacan, 1990 : 98) Le regard se manifeste donc dans le récit par le fait que ce soit Carlier, c'est-à-dire un mort, qui regarde Kayerts et que ce dernier s'imagine être à la place d'un mort, c'est-à-dire en

⁵⁴⁴ Alenka Zupančič, « Philosophers' Blind Man's Buff », *Gaze and Voice as Love Objects*, (Durham, Duke University Press, 1996), p. 35. Les italiques sont de l'auteur.

⁵⁴⁵ Voir annexe n°7, p. 433.

position d'objet du regard de l'Autre (« He [Kayerts] expected the other to come round — to gloat over his agony », 57)

Le moment de vision n'est donc pas un procédé impressionniste puisque les peintres impressionnistes ne font pas surgir le regard d'une façon aussi directe que dans ce passage de « An Outpost of Progress ».

Dans le *Séminaire XI*, Lacan décrit le fonctionnement du tableau et les tableaux impressionnistes ne font pas exception à la règle suivante :

Le peintre, à celui qui doit être devant son tableau, donne quelque chose qui, dans toute une partie, au moins, de la peinture, pourrait se résumer ainsi
— *Tu veux regarder ? Eh bien, vois donc ça ! Il donne quelque chose en pâture à l'œil.* (Lacan, 1990 : 116, les italiques sont de l'éditeur)

Les peintres impressionnistes sont, à l'instar de Manet, des peintres modernistes. Or, Clement Greenberg a mis l'accent sur le fait que « l'illusion créée par un moderniste est une illusion dans laquelle on ne peut se déplacer qu'avec l'œil » (Greenberg, 1995 : 323). Si, dans les tableaux modernistes, on ne peut plus s'imaginer marcher dans l'illusion d'espace que créait le peintre illusionniste, c'est parce que les peintres modernistes insistent sur l'aspect visuel de la peinture.

Ainsi, dans les tableaux de Manet, l'œil du spectateur circule dans le tableau, notamment par l'intermédiaire du « porte-regard » (Hamon, 1993 : 172) que constitue le personnage, ou plutôt, devrait-on dire, en tenant compte de la schize lacanienne entre l'œil et le regard, du « porte-œil ».

Un tableau de Manet, *Le Balcon*⁵⁴⁶, peut nous permettre d'appréhender cette fonction du personnage. Ce qui est frappant dans ce tableau, c'est que, d'une part, les trois personnages regardent dans trois directions différentes, et que, d'autre part, ils regardent « avec intensité, mais vers quelque chose que nous ne voyons pas »⁵⁴⁷.

C'est donc après s'être déplacé dans la toile, après avoir suivi les regards des personnages, que l'œil du spectateur se trouve surpris par le regard. En effet, ce que les personnages regardent, ce n'est rien d'autre que l'invisible. Or, le regard est de l'ordre de l'invisible puisque « ce qui me détermine foncièrement dans le visible, c'est le regard qui est au-dehors » (Lacan, 1990 : 121). Ainsi, l'art de Manet est moderniste puisqu'il

⁵⁴⁶ Voir annexe n°8, p. 434.

⁵⁴⁷ Michel Foucault, *La Peinture de Manet*, (Paris, Seuil, 2004), p. 43.

attire l'attention sur le fait que la peinture, à l'instar de l'écriture dont parle Roland Barthes, « ne compense rien, ne sublime rien, qu'elle est précisément *là où tu n'es pas* »⁵⁴⁸.

Même si l'art moderniste accorde une place importante à l'invisible, le peintre, dans les tableaux de Manet, « donne quelque chose en pâture à l'œil » (Lacan, 1990 : 116). En effet, ce n'est qu'après ce déplacement de l'œil dans la toile que le regard surgit.

Cependant, les tableaux expressionnistes s'opposent, à maints égards, aux tableaux de Manet et à ceux des peintres impressionnistes. Dans le *Séminaire XI*, Lacan souligne la spécificité des tableaux expressionnistes :

Ce qui fait problème, c'est que toute une face de la peinture se sépare de ce champ – la peinture expressionniste. Celle-là, et c'est ce qui la distingue, elle donne quelque chose qui va dans le sens d'une certaine satisfaction de la pulsion – d'une certaine satisfaction à ce qui est demandé par le regard (Lacan, 1990 : 116).

Si l'œil joue un rôle primordial dans les tableaux de Manet, c'est le regard qui est privilégié dans les tableaux expressionnistes puisque, selon Jacques Lacan, c'est « dans un appel tout à fait direct au regard que se situe l'expressionnisme » (Lacan, 1990 : 124).

Afin de mieux saisir la conception lacanienne du tableau expressionniste, on peut établir une comparaison entre *Le Balcon* et un tableau avant-coureur de l'expressionnisme, à savoir *James Ensor aux masques*⁵⁴⁹. La différence entre le fonctionnement de ces deux tableaux est flagrante.

Dans le tableau de Manet, les trois personnages regardent dans trois directions différentes, en sorte que l'œil du spectateur les suit et ce n'est qu'après cette étape que surgit le regard.

Dans le tableau d'Ensor, cependant, le spectateur ne peut manquer d'avoir d'emblée l'impression d'être regardé. Néanmoins, ce dernier ne tarde pas à s'apercevoir que les personnages auxquels il prêtait des regards ne sont en fait, à l'exception du personnage du peintre, que des masques. Le spectateur se trouve donc d'entrée de jeu en position d'objet du regard de l'Autre puisque le regard, au sens lacanien, est, par définition, de

⁵⁴⁸ Roland Barthes, « Fragments d'un discours amoureux », *Œuvres complètes*, (Paris, Seuil, 2002), V, p. 132. Les italiques sont de l'auteur.

⁵⁴⁹ Voir annexe n°9, p. 435.

l'ordre du fantasme. Ainsi, c'est l'impression initiale qui joue ici un rôle capital dans le surgissement du regard :

Le regard [...] ne se confond absolument pas avec le fait, par exemple, que je vois des yeux. Je peux me sentir regardé par quelqu'un dont je ne vois pas même les yeux, et même pas l'apparence. Il suffit que quelque chose me signifie qu'autrui peut être là. (Lacan, 1998a : 332).

Sans doute n'y a-t-il personne derrière les masques du tableau d'Ensor, pourtant le spectateur a l'impression d'être regardé et c'est cette impression qui met au jour le regard. À l'instar du regard de Carlier (« he [Kayerts] tried to imagine himself dead, and Carlier sitting in his chair watching him », 59), les regards que l'on attribue aux masques ne peuvent être que le fruit de l'imagination.

Ce qui différencie donc le tableau de Manet de celui d'Ensor, c'est que, dans *James Ensor aux masques*, le spectateur est directement mis en position d'objet du regard de l'Autre. Or, dans les moments de vision conradiens, on retrouve cet « appel tout à fait direct au regard » dont parle Lacan à propos des peintres expressionnistes.

De même que l'impressionnisme pictural a engendré l'impressionnisme littéraire, de même l'expressionnisme pictural a ouvert la voie à l'expressionnisme littéraire. Dans le passage suivant, Richard Murphy souligne le rôle décisif qu'a joué la perception visuelle dans la littérature expressionniste :

The expressionist vision is characterized not only by the processes of reduction and abstraction but also by a loosening of the text's relationship to a recognizable and realistic context. This combination of effects is itself responsible for much of the harshness, distortion and exaggeration associated with expressionism⁵⁵⁰.

D'une part, il est vrai que, dans les *Tales of Unrest*, le texte conradien s'oppose également, à certains égards, au texte réaliste et, jusqu'à un certain point, aux *Trois Contes*. Cette opposition est notamment due au fait que, selon Josiane Paccaud-Huguet, l'on peut rapprocher le moment de vision conradien de procédés utilisés par d'autres écrivains modernistes, et notamment « de l'épiphanie joycienne ou encore du “moment of being” woolfien où l'horreur de la vérité déchire le voile cotonneux des apparences » (Paccaud-Huguet, 1997 : 110).

⁵⁵⁰ Richard Murphy, *Theorizing the Avant-Garde : Modernism, Expressionism and the Problem of Postmodernity*, (Cambridge, Cambridge University Press, 1999), p. 91.

Bien que Flaubert ne soit pas véritablement un écrivain réaliste puisqu'il a dépassé le réalisme à beaucoup d'égards, on ne trouve pas d'équivalent, dans la fiction flaubertienne, du moment de vision conradien. Or, s'il n'y a pas de procédé similaire chez Flaubert, c'est parce que la place accordée au réel (au sens lacanien du terme) n'est pas aussi importante dans la fiction flaubertienne que dans la fiction conradienne.

Comme le soulignent Josiane Paccaud-Huguet et Slavoj Žižek⁵⁵¹, le réel est souvent associé à l'horreur. Or, l'horreur est de moindre importance dans la fiction flaubertienne. Certes, dans « La légende de saint Julien l'Hospitalier », Julien est en proie à l'horreur lorsqu'il se rend compte qu'il a tué ses parents, mais il ne faut pas oublier que, à la fin du récit, Julien monte au ciel, « face à face avec Notre-Seigneur Jésus » (133). Ceci met en évidence le fait que, dans ce récit flaubertien, l'horreur affecte le personnage passagèrement et qu'elle entraîne l'expiation. À l'inverse, dans « Karain: A Memory », l'horreur est présente aussi bien dans le monde de Karain (« horrible void », 64) qu'au beau milieu de Londres (« a ragged old man with a face of despair yelled horribly in the mud the name of a paper », 99). En outre, elle s'inscrit même dans les signifiants : « He was ORnate and disturbing, fOR one cannot imagine what depth of HORRible void such an elabORate fROnt could be wORTHy to hide » (64, nous utilisons les capitales romaines).

Il n'est pas inutile à présent de revenir sur les remarques de Richard Murphy sur la place qu'occupe la perception visuelle dans la littérature expressionniste. Murphy insiste à juste raison sur le lien entre la déformation et l'expressionnisme : « This combination of effects is itself responsible for much of the harshness, distortion and exaggeration associated with expressionism⁵⁵². »

Gilles Deleuze a souligné l'importance de la déformation dans les toiles du peintre anglo-irlandais, Francis Bacon. Selon Deleuze, c'est la peinture de Cézanne qui contient en germe les déformations du corps des personnages dont les tableaux de Bacon sont peuplés. En effet, le philosophe français met l'accent sur ce point lorsqu'il écrit : « La leçon de Cézanne au-delà des impressionnistes : ce n'est pas dans le jeu "libre" ou

⁵⁵¹ À propos du rêve rapporté par Freud, « Père, ne vois-tu pas que je brûle ? », Slavoj Žižek met l'accent sur ce lien entre l'horreur et le Réel lorsqu'il écrit : « Confronted with the Real, in all its unbearable horror, the dreamer awakens, i.e., escapes into "reality" », *Tarrying with the Negative: Kant, Hegel, and the Critique of Ideology*, (Durham, Duke University Press, 1993), p. 119.

⁵⁵² Richard Murphy, *Theorizing the Avant-Garde: Modernism, Expressionism and the Problem of Postmodernity*, (Cambridge, Cambridge University Press, 1999), p. 91.

désincarné de la lumière et de la couleur (impressions) que la Sensation est, au contraire c'est dans le corps, fût-ce dans le corps d'une pomme⁵⁵³. » Et Deleuze d'ajouter :

Quand Bacon parle de la sensation, il veut dire deux choses, très proches de Cézanne. Négativement, il dit que la forme rapportée à la sensation (Figure), c'est le contraire de la forme rapportée à un objet qu'elle est censée représenter (figuration). Suivant un mot de Valéry, la sensation, c'est ce qui se transmet directement, en évitant le détour ou l'ennui d'une histoire à raconter. Et positivement, Bacon ne cesse pas de dire que la sensation, c'est ce qui passe d'un "ordre" à un autre, d'un "niveau" à un autre, d'un "domaine" à un autre. C'est pourquoi la sensation est maîtresse de déformations, agent de déformations du corps⁵⁵⁴.

Même si Deleuze estime que la peinture de Cézanne annonce les déformations du corps dans la peinture de Bacon, il est important de ne pas oublier les peintres qui ont marqué la transition entre Cézanne et Bacon, à savoir les expressionnistes. En effet, « l'expressivité déformée et déformante »⁵⁵⁵ est une des caractéristiques des tableaux de l'école picturale expressionniste.

Pour reprendre la terminologie lacanienne, on peut dire que c'est le réel qui déforme les personnages des tableaux expressionnistes et c'est ce même réel qui semble prêt à déformer le visage d'Alvan Hervey dans « The Return » puisque l'angoisse (ce n'est pas un hasard si, un an après avoir peint *Le Cri*⁵⁵⁶, Edvard Munch peint *L'Angoisse*⁵⁵⁷) est liée à la rencontre avec le réel⁵⁵⁸ : « The anguish of his feeling had been so powerful that he more than half expected to see some distorted wild face there » (113). Cette déformation rappelle non seulement les toiles des expressionnistes allemands, mais également celles d'un peintre norvégien, contemporain de Conrad : Edvard Munch. Ce qui frappe dans son tableau intitulé *Le Cri*, « c'est la défiguration du personnage apparaissant au premier plan »⁵⁵⁹. Cette défiguration du personnage annonce les traits déformés des personnages des tableaux expressionnistes car Munch est à l'expressionnisme ce que Manet est à l'impressionnisme.

⁵⁵³ Gilles Deleuze, *Logique de la sensation* (1981), (Paris, Seuil, 2002), p. 40.

⁵⁵⁴ *Ibidem*, pp. 40-41.

⁵⁵⁵ Sandro Sprocati, *Guide de l'art*, (Paris, Solar, 1992), p. 149.

⁵⁵⁶ Voir annexe n°3, p. 429.

⁵⁵⁷ Voir annexe n°10, p. 436.

⁵⁵⁸ « Nous pouvons déjà dire que cet *etwas* devant quoi l'angoisse opère comme signal est de l'ordre de l'irréductible du réel », (Lacan, 2004 : 188).

⁵⁵⁹ Joël Clerget, *La pulsion et ses tours*, (Lyon, Presses Universitaires de Lyon, 2000), p. 166.

C. Les affinités thématiques entre Conrad et les expressionnistes

Pour finir, on peut s'intéresser aux affinités thématiques entre Conrad et les expressionnistes. En effet, Georges Bloess souligne, dans le passage suivant, les caractéristiques thématiques communes du fauvisme et de l'expressionnisme :

*Un lumière aveuglante, triomphale, baigne, dans le Fauvisme comme dans l'Expressionnisme naissant, les objets et les êtres, et va jusqu'à les noyer dans sa plénitude. Ce n'est pas une pure coïncidence si ces deux mouvements choisissent pour théâtre les rivages marins*⁵⁶⁰.

Les fauvistes et les expressionnistes ont un point commun, ils ont voulu dépasser l'impressionnisme. Or, il est à noter que les traits communs à ces deux mouvements sont également récurrents dans les récits de *Tales of Unrest*. En effet, les paysages décrits dans ces récits sont souvent baignés par une lumière éblouissante. Par exemple, dans « An Outpost of Progress », on peut lire : « The images of home ; the memory of people like them, of men that thought and felt as they used to think and feel, receded into distances made indistinct by the *glare*, of unclouded sunshine » (54, l'italique est de nous). Quant aux rivages marins, ils occupent une place centrale dans « The Lagoon » ainsi que dans « Karain: A Memory » puisque ces deux récits ont pour décor l'archipel malais qui servait déjà de toile de fond aux deux premiers romans de Conrad, à savoir *Almayer's Folly* et *An Outcast of the Islands*.

Les affinités thématiques entre Conrad et les expressionnistes ne s'arrêtent pas là. En effet, Josianne Paccaud-Huguet a mis l'accent sur le fait que la scène finale de « Karain: A Memory », qui se passe à Londres, n'est pas sans rappeler les scènes de rues, chères à Munch⁵⁶¹. Il est vrai que la notation suivante est évocatrice : « innumerable eyes stared straight in front » (98). Ces innombrables yeux ne sont pas sans rappeler un autre tableau célèbre de Munch, à savoir *Soirée sur l'avenue Karl-Johann*⁵⁶². D'ailleurs, ces regards frontaux et innombrables sont caractéristiques des toiles expressionnistes. Si les personnages des toiles de Manet regardent dans des directions différentes, les regards

⁵⁶⁰ Georges Bloess, *Voix, regard, espace dans l'art expressionniste*, (Paris, L'Harmattan, 1998), p. 75.

⁵⁶¹ « By a characteristic Conradian *volte-face*, the corrosive force of reification, the death-wish is no longer set on the exotic stage of Karain's story, but on the London scene ; it is fully, openly at work in the blank eyes, gasping voices and pulsating breath which rolls onward in the street, so much reminiscent of Edvard Munch's expressionist street paintings » (Paccaud-Huguet, 2003 : 24).

⁵⁶² Voir annexe n°11, p. 437.

des personnages sont souvent frontaux dans les toiles expressionnistes. C'est parce que, à l'instar de Conrad, les artistes expressionnistes privilégient le regard sur l'œil, la sensation sur l'impression, le réel sur l'imaginaire.

Chapitre VI : Le regard et la psychanalyse

I. Le voyeurisme

A. La dialectique voyeuriste

L'étude du voyeurisme dans deux récits, à savoir « Hérodias » et « Karain: A Memory », est d'autant plus intéressante qu'elle met en évidence le fonctionnement de ce que Lacan appelle la pulsion scopique.

Hérode et Karain ont de nombreux points communs. En effet, ces deux personnages épient tous les deux une femme qu'ils ont entr'aperçue puisque, avant l'expérience voyeuriste, Karain a vu la sœur de Pata Matara une seule fois (« I had seen her once carried high on slaves' shoulders amongst the people », 80) tandis qu'Hérode a vu Salomé à deux reprises⁵⁶³. Le fait qu'ils ne connaissent pas la femme qu'ils épient met en évidence l'importance du fantasme dans l'expérience voyeuriste.

Ainsi, dans « Karain: A Memory », c'est l'ambiguïté d'un regard (« I saw her ! She looked straight at the place where I crouched », 85) qui va déclencher l'expérience voyeuriste puisque ce regard se transforme dans le fantasme de Karain en : « she looked at me » (86). On est donc passé d'un simple regard à ce que Lacan appelle le regard puisque ce dernier est imaginé par le sujet au champ de l'Autre⁵⁶⁴.

De plus, ce passage met en évidence la mise en place de la dialectique du voyeurisme puisque, d'une part, le désir de Karain est un désir de voir (« I saw her ! », 85), et,

⁵⁶³ « Le Tétrarque n'écoutait plus. Il regardait la plate-forme d'une maison, où il y avait une jeune fille, et une vieille femme tenant un parasol à manche de roseau, long comme la ligne d'un pêcheur » (153) ; « Sous une portière en face, un bras nu s'avança, un bras jeune, charmant et comme tourné dans l'ivoire par Polyclète » (180).

⁵⁶⁴ « Ce regard que je rencontre est [...] un regard imaginé par moi au champ de l'Autre », (Lacan, 1990 : 98).

d'autre part, l'Autre, à savoir la sœur de Pata Matara dans le fantasme de Karain, le regarde (« she looked at me » (86). C'est donc la dialectique de l'expérience voyeuriste qui se met en place ici. D'ailleurs, Hervé Castanet insiste sur ce point lorsqu'il écrit : « Tel est le paradoxe de la schize de l'œil et du regard, ce qui est montré du lieu de l'Autre au sujet, qui ne peut que voir, le regarde. Mais ce qui le regarde, objet *a*, et le cause comme celui qui veut voir, toujours et encore, demeure impénétré au sujet »⁵⁶⁵. Dans un autre ouvrage, à savoir *Le Regard à la lettre*, Hervé Castanet donne des précisions sur cet Autre qui regarde le sujet :

Quel est cet "x" qui me regarde et me fait le dévisager, me fait voyant épuisé ? Cet "x" a un nom : c'est le désir du sujet (en tant que c'est de l'Autre qu'il lui vient) – ce qui pour lui fait question et s'esquive comme le furet. Ce désir est lié à un "je n'en veux rien savoir" de ce qui me regarde – négation portée sur la castration – et il chiffre énigmatiquement la cause de mon désir qui se porte ensuite ici ou là mais jamais par hasard. (Castanet, 1996 : 120-121)

Dans ce passage, l'auteur met l'accent sur un lien qui est fondamental à la compréhension du voyeurisme, c'est-à-dire le lien entre l'expérience voyeuriste et la castration. Si l'Autre qui le regarde « demeure impénétré au sujet », c'est justement parce que le désir du sujet est lié à « un "je n'en veux rien savoir" de ce qui me regarde – négation portée sur la castration ».

B. L'imaginaire

La logique voyeuriste relève du déni : le voyeur fait comme si la femme était phallique. C'est pour cette raison que, lors des brèves apparitions des femmes fatales avant la lettre que sont Salomé et la sœur de Pata Matara, ces dernières sont associées au phallus, que ce soit symboliquement (« I had seen her [la sœur de Pata Matara] once carried high on slaves' shoulders amongst the people » 80) ou bien métaphoriquement (« Sous une portière en face, un bras nu s'avança, un bras jeune, charmant et comme tourné dans l'ivoire par Polyclète », 180).

Le fait que Salomé et la sœur de Pata Matara aient pour caractéristiques, d'une part, de n'être guère plus que des ombres qui traversent les deux récits et, d'autre part, d'être associées au phallus dans les fantasmes d'Hérode et de Karain, peut sembler

⁵⁶⁵ Hervé Castanet, *La Perversion*, (Paris, Anthropos-Economica, 1999), p. 100. Les références à cet ouvrage seront désormais indiquées sous la forme suivante : (Castanet, 1999 : 100).

contradictoire. Pourtant, cela n'est pas le cas puisque, pour Lacan, le phallus existe pour autant qu'il manque. Ainsi, ce que le voyeur cherche à voir, ce n'est pas le phallus, mais « l'objet en tant qu'absence. Ce que le voyeur cherche et trouve, ce n'est qu'une ombre, une ombre derrière le rideau. Il y fantasmera n'importe quelle magie de présence, la plus gracieuse des jeunes filles » (Lacan, 1990 : 204).

C'est pour cette raison que Karain se complaît dans un premier temps dans l'écran fantasmatique. Il voit la sœur de Pata Matara, mais il la voit dans son fantasme : « I saw her everyday — always ! At first I saw only her head, as of a woman walking in the low mist on a river bank. Then she sat by our fire. I saw her ! » (83).

Le fait que, dans le fantasme de Karain, la sœur de Pata Matara soit assimilée à une femme apparaissant dans la brume (« mist »), et que, dans « Hérodias », Salomé soit voilée lors de son apparition finale⁵⁶⁶, permet de mieux appréhender le rôle que joue la femme phallique dans le fantasme du voyeur.

Certes, la femme phallique n'est pas dotée du phallus, mais ces voiles avivent le désir du voyeur parce qu'ils ont pour fonction, dans le fantasme de ce dernier, de rappeler le « dernier moment du déshabillage, pendant lequel on a pu encore penser que la femme est phallique »⁵⁶⁷.

Au vrai, le fait que la sœur de Pata Matara apparaisse enveloppée de brume met en évidence l'aspect voyeuriste du fantasme de Karain. En effet, cette brume n'est pas sans rappeler les dispositifs du voyeur qui visent à maintenir « un flou, un à-peu-près, un brouillard qui assure la supposition...d'autre chose » (Castanet, 1999 : 108).

Ces apparences, ces voiles jouent un rôle capital dans ce que Lacan appelle l'imaginaire, d'où l'importance de ce registre dans le fantasme de Karain.

Mais l'imaginaire est également le monde de la relation duelle et, par conséquent, des rivaux. D'ailleurs, le fait que Pata Matara veuille tuer sa sœur va transformer le meilleur ami de Karain en pire ennemi.

⁵⁶⁶ « Mais il arriva du fond de la salle un bourdonnement de surprise et d'admiration. Une jeune fille venait d'entrer.

Sous un voile bleuâtre lui cachant la poitrine et la tête, on distinguait les arcs de ses yeux, les calcédoines de ses oreilles, la blancheur de sa peau » (199).

⁵⁶⁷ Sigmund Freud, « Le fétichisme » (1927), *La vie sexuelle* (1969), (Paris, Presses Universitaires de France, 2002), pp. 135-136. Les références à cet article seront désormais indiquées sous la forme suivante : (Freud, 2002 : 135-136).

En fait, avant que Pata Matara et Karain ne trouvent la maison du Hollandais et, partant, de la sœur de Pata Matara, la volonté de Pata Matara ne semblait pas déranger Karain, car ce dernier pouvait se livrer, à sa guise, au voyeurisme dans l'écran de son fantasme.

Si Karain s'accommodait de cet écran fantasmatique, c'est parce que le fantasme vise à « l'obturation du réel »⁵⁶⁸. Autrement dit, le fantasme du voyeur a pour fonction de boucher le trou causé par le réel lors de la découverte de la castration de la mère. Par conséquent, si Karain se complaît d'abord dans le fantasme, c'est parce qu'il lui permet de ne pas aller plus loin que le voile et donc d'éluder le réel de la castration de la femme

En fait, il n'y a pas que le fantasme de Karain qui soit lié à l'imaginaire, car même la réalité de la relation entre Karain et Pata Matara durant leur quête (dans tous les sens du mot puisque Karain et Pata Matara sont, certes, en quête de la sœur de Pata Matara, mais ils sont également contraints d'accepter des aumônes pour survivre⁵⁶⁹) s'inscrit dans ce registre. D'ailleurs, le portrait que Karain fait de Pata Matara mérite un peu d'attention :

"I [Karain] was young then, and had fought in the war, and Pata Matara had fought by my side. We had shared hunger, danger, fatigue, and victory. His eyes saw my danger quickly, and twice my arm had preserved his life. It was his destiny. He was my friend. And he was great amongst us — one of those who were near my brother, the Ruler. He spoke in council, his courage was great, he was the chief of many villages round the great lake that is in the middle of our country as the heart is in the middle of a man's body"(79).

Il apparaît clairement que, dans ce portrait, plusieurs éléments importants sont accentués. D'une part, c'est l'admiration de Karain pour Pata Matara qui est soulignée, ce dernier incarnant une figure d'autorité aux yeux de Karain puisqu'il est associé à son frère, le souverain (« one of those who were near my brother, the Ruler. He spoke in council, his courage was great, he was the chief of many villages », 79). D'autre part, la relation entre Karain et Pata Matara se caractérise par la réciprocité (« His eyes saw my danger quickly, and twice my arm had preserved his life », 79).

L'identification joue un rôle important dans cette relation, Pata Matara étant un modèle pour Karain. Même si cette identification comporte une dimension symbolique puisque

⁵⁶⁸ Patrick De Neuter, « Fantasme », *Dictionnaire de la Psychanalyse*, (Paris, Larousse 1998), p. 131.

⁵⁶⁹ « Women gave us food » (81).

la figure qu'incarne Pata Matara est liée à l'autorité, il est à noter que le pouvoir est également un attribut du phallus imaginaire.

En outre, Hervé Castanet met l'accent sur la dimension imaginaire de l'identification lorsqu'il souligne l'importance de la « modalité imaginaire d'identification à l'autre » (Castanet, 1996 : 85). Ainsi, la relation entre Pata Matara et Karain relève également de l'intersubjectivité dont parle Lacan dans le *Séminaire I*⁵⁷⁰. En effet, ce dernier souligne que, dans la relation intersubjective imaginaire, « chacun s'identifie à l'autre » (Lacan, 1998a : 331). Cette réciprocité n'est pas sans rappeler celle qui caractérise la relation entre Karain et Pata Matara (« His eyes saw my danger quickly, and twice my arm had preserved his life », 79).

L'aspect fusionnel de cette relation est patent lors de la quête puisque la première personne du singulier est remplacée par la première personne du pluriel :

We saw a great mountain burning in the midst of water ; we saw thousands of islets scattered like bits of iron fired from a big gun ; we saw a long coast of mountain lowlands stretching away in sunshine from west to east. » (81)

D'ailleurs, cet aspect fusionnel ne se manifeste pas uniquement par le champ de vision, mais également par la parole : « We said, “They are there ; their time is near, and we shall return or die cleansed from dishonour” » (81). Au vrai, Karain ne semble être qu'un écho de Pata Matara : « Thrice Matara, standing by my side, called aloud her name with grief and imprecations [...] And then I [Karain] also cried out insults and threats » (81).

Même si la quête de la sœur de Pata Matara est du domaine de la réalité et non pas du fantasme, cette quête met en évidence la symétrie spéculaire entre Karain et Pata Matara. Cette symétrie relevant de l'imaginaire, la quête de la sœur de Pata Matara n'est, par conséquent, pas plus réelle que le fantasme de Karain puisque, si le fantasme a pour fonction d'obturer le manque, il faut savoir que « c'est par l'imaginaire que le manque peut tenter d'être comblé » (Castanet, 1996 : 59).

En fait, ce n'est que l'introduction d'un troisième élément, à savoir la sœur de Pata Matara, qui va libérer Karain de l'emprise imaginaire de Pata Matara : « He was a fierce man, and my friend. He spoke of her with fury in the daytime, with sorrow in the dark ;

⁵⁷⁰ Voir à ce sujet le chapitre XVII du *Séminaire I* (Lacan, 1998a : 330-337).

he remembered her in health, in sickness. I said nothing ; but I saw her everyday — always ! » (83). C'est donc la sœur de Pata Matara qui va transformer les amis en rivaux.

Au vrai, la relation entre Karain et Pata Matara est sous-tendue par une dimension mortifère qui est liée au fait que « le désir n'existe que sur le seul plan de la relation imaginaire du stade spéculaire, projeté, aliéné dans l'autre ». Or, la tension que provoque ce désir « n'a pas d'autre issue [...] que la destruction de l'autre » (Lacan, 1998a : 266). Cette dimension mortifère va prévaloir lors de la véritable expérience voyeuriste.

C. De l'expérience voyeuriste à la castration

Cette scène voyeuriste fait « traumatisme »⁵⁷¹ et c'est pour boucher ce trou que la scène est encadrée, dans le récit fait par Karain, par deux constructions interrogatives symétriques qui la modalisent et la remettent en question : « Had I slept ? » (85) et « Did I sleep ? I do not know » (87). Le fait que cette scène soit encadrée par ces deux constructions met en évidence le surgissement du réel⁵⁷² et, partant, du regard puisque, dans la pulsion scopique, le regard relève du réel. En effet, Hervé Castanet insiste sur l'importance du cadre dans le surgissement du regard lorsqu'il écrit :

Le regard ne relève pas du registre du visible et des pouvoirs de l'œil. Au contraire, le sujet ne voit pas : « s'il fait un peu obscur » – mais par contre pour s'isoler, se délimiter comme tel, il lui faut un cadre, un entour [...]. Le regard surgit en éclipse dans le battement d'ouverture/fermeture d'une fente, d'un trou, d'une béance cachée – que l'on pense au trou de la serrure, à l'entrebâillement du rideau ou de la tenture, à l'intérieur des volets ou à la porte que l'on ouvre, dans l'obscurité, vers la lumière. (Castanet, 1996 : 120, l'italique est de l'auteur)

Il est intéressant de noter que, dans la scène voyeuriste, le regard est doublement encadré. D'une part, il est encadré au niveau textuel par les deux constructions interrogatives dont on vient de parler et, d'autre part, au niveau diégétique, par la haie

⁵⁷¹ Voir à ce sujet la leçon du 19 février 1974, Jacques Lacan, *Séminaire XXI, Les non-dupes errent*, non publié. Il est toutefois possible de consulter une transcription de cette leçon sur le site de l'École Lacanienne de Psychanalyse (page consultée le 20 février 2009) :

< <http://www.ecole-lacanienne.net/stenos/seminaireXXI/1974.02.19.pdf>>

⁵⁷² Dans le *Séminaire X*, Jacques Lacan met l'accent sur le fait que « c'est encadré que se situe le champ de l'angoisse ». Puis, il dit que l'angoisse fait irruption lorsque surgit « ce qui, dans le monde, ne peut pas se dire », c'est-à-dire le réel (Lacan, 2004 : 90).

(« The third night we [Pata Matara and Karain] came armed, and lay behind a hedge », 84) qui fait surgir le regard en éclipse.

En fait, l'étude de la pulsion scopique dans « Hérodiad » ainsi que dans le récit encadré⁵⁷³ de Karain est d'autant plus intéressante que la marche de ces récits correspond à l'évolution de la conception lacanienne du voyeurisme.

En effet, dans le *Séminaire I*⁵⁷⁴, Lacan étudie le voyeurisme en étudiant la « dialectique imaginaire du *se voir être vu* » (Castanet, 1996 : 56). Cependant, dans le *Séminaire XI*, Lacan s'aperçoit que cette dialectique ne suffit pas à rendre compte du voyeurisme. C'est pour cette raison qu'il met en évidence le fait que le regard est du domaine du réel. La marche d'« Hérodiad » et du récit de Karain est donc semblable à l'évolution de Lacan puisque, dans un premier temps, c'est l'imaginaire qui prévaut. En effet, lorsque, dans le fantasme de Karain, ce dernier voit la sœur de Pata Matara, c'est la dialectique imaginaire qui prévaut. Quant à « Hérodiad », le début de ce récit met au jour l'aspect imaginaire du voyeurisme, à savoir celui dont parle Lacan dans le *Séminaire I*. En effet, dans ce récit de Flaubert, on peut lire :

Antipas aperçut deux ou trois fois son col délicat, l'angle d'un œil, le coin d'une petite bouche. Mais il voyait, des hanches à la nuque, toute sa taille qui s'inclinait pour se redresser d'une manière élastique. Il épiait le retour de ce mouvement, et sa respiration devenait plus forte ; des flammes s'allumaient dans ses yeux. Hérodiad l'observait (154)

Ce passage évoque le « double regard »⁵⁷⁵ qui fonde le voyeurisme dans sa dimension imaginaire : « je vois que l'autre me voit, et [...] tel tiers intervenant me voit vu. » (Lacan, 1998a : 335). Certes, la relation voyeuriste imaginaire implique la présence de l'objet vu (Salomé) et du voyeur (Hérode-Antipas), mais elle implique également la présence d'une tierce personne (Hérodiad).

Si ce passage du récit flaubertien permet de saisir l'aspect imaginaire du voyeurisme, l'apport du *Séminaire XI* donne un nouvel éclairage à la fin du récit enchâssé dans « Karain: A Memory ».

⁵⁷³ Karain est un narrateur intradiégétique. Ainsi, son récit est encadré par le récit-cadre, à savoir le récit fait par le narrateur extradiégétique.

⁵⁷⁴ Voir à ce sujet le chapitre XVII du *Séminaire I*, (Lacan, 1998a : 330-337).

⁵⁷⁵ Ce « double regard » (Lacan, 1998a : 335) ressortit à l'imaginaire et non pas au réel.

En fait, le regard est malaisé à appréhender. Pour mieux le saisir, on peut recourir à la métaphore cynégétique qui assimile le voyeur à un prédateur et la personne observée à une proie. Cette métaphore convient mieux au récit de Conrad qu'à celui de Flaubert.

Pourtant, elle n'est pas incompatible avec le troisième conte puisque, selon Jean Bellemin-Noël, « le caractère le plus déterminant de la pulsion orale dans ce conte [« Hérodiade »] est greffé sur le fonctionnement du regard » (Bellemin-Noël, 1993 : 88). En effet, si, au début de la danse de Salomé, « Aulus vomissait encore », c'est pour pouvoir incorporer cette nouvelle proie qui danse sous ses yeux.

Si l'on peut utiliser la métaphore cynégétique pour décrire le voyeurisme dans le récit de Flaubert, l'utilisation de cette métaphore s'impose pour décrire la scène voyeuriste dans « Karain: A Memory ». En effet, elle est d'autant plus pertinente dans ce récit que, lors de la véritable expérience voyeuriste, Karain est armé («The third night we came armed », 84) et a pour mission de tuer le Hollandais («“I [Pata Matara] shall creep close and then amok . . . let her die by my hand. You take aim at the fat swine there”», 85).

Le verbe « aim » que Pata Matara emploie n'est pas sans évoquer la distinction entre *aim* et *goal* sur laquelle Lacan met l'accent dans le *Séminaire XI* : «*The aim*, c'est le trajet. Le but a une autre forme, qui est le *goal*. Le *goal*, ça n'est pas non plus, dans le tir à l'arc, le but, ça n'est pas l'oiseau que vous abattez, c'est d'avoir marqué le coup et par là atteint votre but ». (Lacan, 1990 : 201) Lorsque Pata Matara utilise le mot « aim », c'est pour que Karain ne manque pas d'atteindre sa cible, à savoir le Hollandais («“kill with a sure shot”», 85).

Pourtant, le véritable but (*goal*) de Karain n'est pas de tuer le Hollandais. En fait, le but de la pulsion scopique de Karain est semblable au but de toutes les pulsions partielles. Or, selon Jacques Lacan, « si la pulsion peut être satisfaite sans avoir atteint ce qui [...] serait la satisfaction à sa fin de reproduction, c'est qu'elle est pulsion partielle, et que son but n'est point autre chose que ce retour en circuit » (Lacan, 1990 : 201).

Pour atteindre son but, c'est-à-dire le retour en circuit de l'expérience voyeuriste, Karain va donc changer de cible et, partant, tuer Pata Matara puisque ce dernier avait l'intention de tuer sa sœur, dont la présence s'avérait nécessaire au retour de cette expérience.

L'utilisation de la métaphore cynégétique à propos de la scène voyeuriste de « Karain: A Memory » est d'autant plus convaincante qu'elle met l'accent sur deux aspects de la conception lacanienne du regard.

D'une part, cette métaphore illustre le retournement subjectif qui caractérise l'expérience voyeuriste. Pour mieux comprendre cette volte-face du sujet qui devient objet, du prédateur qui devient proie, on peut prêter l'oreille à ce que dit Hervé Castanet à propos du mythe d'Actéon:

La scène dénote un retournement subjectif : c'est à l'instant où Diane apparaît enfin nue, où elle pourrait être saisie, appropriée – possibilité du rapport sexuel – qu'elle échappe à son prédateur/voyeur. Elle échappe car elle transforme le prédateur/voyeur. C'est lui qui est devenu proie. Celui qui voulait voir, lorsque se dévoilent enfin les lèvres secrètes, est transformé en objet regard. De voyeur qui au départ veut voir, il devient en bout de course fasciné, immobilisé, statufié par cette jouissance de l'Autre qui désormais, au dehors et du dehors, le regarde.
(Castanet, 1996 : 16, les italiques sont de l'auteur)

Ce qui distingue le mythe d'Actéon du récit de Conrad, c'est que le voyeurisme dans « Karain: A Memory » n'est pas aussi sexualisé que dans le mythe que raconte Ovide. Pourtant, le retournement subjectif est semblable dans ces deux histoires. En effet, Karain est, dans un premier temps, en position de sujet qui voit : « I saw her! » (85). Puis, le héros éponyme du récit se transforme en objet, en proie. Karain est regardé par la sœur de Pata Matara qui est avec son compagnon, le Hollandais :

She had her arms clasped round his neck, and over shoulder stared back at me [Karain] with wide eyes. I smiled and looked at her ; I smiled and waited to hear the sound of her voice. The white man asked her suddenly, "Do you know him?" I listened — my life was in my hears! She looked at me long, she looked at me with unflinching eyes, and said aloud, "No! I never saw him before."...What! Never before? Had she forgotten already? Was it possible? (87, les italiques sont de nous).

Tout d'abord, il est important de souligner que le retournement subjectif est mis en évidence par les deux occurrences du verbe *look* qui font écho aux deux occurrences du verbe *see* au début de cette scène voyeuriste : « I [Karain] saw her ! The consoler of sleepless nights, of weary days ; the companion of troubled years ! I saw her ! » (85). Ce qui est également frappant, c'est que lorsque Karain est capturé par les hommes du Hollandais, puis présenté devant la sœur de Pata Matara, il ne parle plus car il semble

penser qu'elle va le reconnaître et, partant, l'aimer. En fait, les sourires de Karain (« I smiled and looked at her ; I smiled and waited to hear the sound of her voice ») mettent au jour l'engluement de Karain dans l'imaginaire narcissique.

Cet engluement révèle un autre aspect de la conception lacanienne du regard que la métaphore cynégétique permet également de saisir, il s'agit de la dimension objectale du regard. Lacan précise le statut de l'objet-regard dans le voyeurisme lorsqu'il écrit : « Quant à l'objet [...] la boucle tourne autour de lui, il est missile, et c'est avec lui que [...] la cible est atteinte. » (Lacan, 1990 : 204) Dans le récit de Karain, le regard est ce que le héros éponyme cherche à voir et qui, du fait qu'il se situe dans le réel, ne cesse de lui échapper. Il est donc missile au sens propre dans ce récit puisque la quête du regard implique le fait de tuer Pata Matara pour assurer le retour en circuit de la pulsion scopique.

En fait, la quête de l'objet *a* dans le champ scopique est à la base du voyeurisme. Cependant, l'objet *a*, c'est-à-dire le regard dans la pulsion scopique, étant toujours déjà perdu, cette quête ne peut se solder que par un échec puisque jamais le voyeur ne pourra saisir ce qu'il cherche à voir. Dans le passage suivant, Hervé Castanet donne des précisions sur ce point :

Le voyeur s'efforce [...] d'interroger par la vision ce qui, chez l'autre – celui ou celle qu'il "mate" –, ne peut se voir. Il veut voir l'insaisissable scopique de ce manque qu'est le phallus absent radicalement chez la mère. Il se fait donc regard, objet entifié, englué dans son enluminure imaginaire, pour le restituer à l'Autre : c'est le regard réduit au bouchon du manque à être. Cependant – telle est la conséquence subjective de ce procès – en devenant ce qu'il cherche à voir, il ne voit plus rien, et ce qu'il prétendait obtenir et maîtriser lui échappe aussitôt : échec structural. Au moment où l'objet se montre, il se fait équivaloir à cet objet qui donc s'évapore. Identifié à ce qui fait trou aussi bien dans le signifiant que dans le visible qu'il conditionne, il ne peut plus dire. Fasciné, effectivement il demeurera bouche close. (Castanet, 1996 : 122, les italiques sont de l'auteur)

Si Karain ne parle pas lorsqu'il fait face au regard de la sœur de Pata Matara, c'est, comme on l'a dit précédemment, parce qu'il est dans l'engluement de l'imaginaire narcissique. Mais Hervé Castanet a raison de souligner le lien entre la dimension imaginaire et l'objet-regard. En effet, si

le voyeur « se fait [...] regard, objet entifié, englué dans son enluminure imaginaire, pour le restituer à l'Autre », on comprend mieux la raison pour laquelle Karain reste muet devant la sœur de Pata Matara. Il ne parle pas parce qu'il se fait objet-regard dans le but de faire exister l'Autre comme non barré, autrement dit : La femme, par opposition à $L\bar{a}$ femme.

Toutefois, étant donné qu'il se fait objet-regard, Karain ne peut plus échapper à la castration, c'est-à-dire à ce $L\bar{a}$ qui « a rapport [...] avec le signifiant de A en tant que barré » (Lacan, 1999 : 102).

En fait, aux yeux de Karain, les femmes semblent être dotées d'une dimension phallique. D'ailleurs, l'expression anglaise qui équivaut à l'expression *coup de foudre*, à savoir *love at first sight*, peut nous éclairer sur l'amour de Karain pour la sœur de Pata Matara. Ce n'est sans doute pas un hasard si, lorsque Karain voit pour la première fois la sœur de Pata Matara cette dernière est « carried high on slaves' shoulders amongst the people, with uncovered face » (80).

Toutes les figures féminines qui fascinent Karain sont associées au pouvoir, que ce soit la reine d'Angleterre (Karain « was fascinated by the holder of a sceptre the shadow of which [...] passed far beyond his own hand's-breadth of conquered land », 68) ou bien sa mère (« a woman who had many years ago ruled a small Bugis state », 68) Or, le pouvoir est une des caractéristiques du phallus imaginaire.

En fait, c'est justement dans l'imaginaire que l'expérience voyeuriste se constitue. Pourtant, cette dernière ne peut se conclure que par un échec puisque l'objet a que le voyeur cherche à voir, c'est-à-dire l'objet-regard dans la pulsion scopique, se situe dans le réel. À l'instar de Don Quichotte, le voyeur se lance à la poursuite de ce qu'il croit être des géants dans l'imaginaire de son fantasme. Mais, l'objet-regard n'étant « comme tout objet (a) que... couleur de vide » (Castanet, 1999 : 111), les géants ne tardent pas à redevenir de simples moulins à vent.

En se faisant objet-regard, Karain dote la sœur de Pata Matara d'une dimension phallique. Ce qui sous-tend le fantasme de Karain, c'est donc l'existence de ce qui

n'existe pas, « “La Femme” toute, soit la mère non châtrée – *l'hommelle* : S(A) » (Castanet, 1999 : 111).

Mais, en se faisant objet-regard, le héros éponyme du récit conradien est condamné à endurer le retournement subjectif qui fonde l'expérience voyeuriste, et dont l'« effet subjectif est immédiat : l'image plaisante du semblable, investie au plus fort par l'agalma phallique [...] se vide » (Castanet, 1996 : 86).

Ce vidage se produit lorsque, après avoir regardé Karain (« She looked at me [Karain] long, she looked at me with unflinching eyes », 87), la sœur de Pata Matara s'écrie : « “No! I never saw him before.” » (87) Karain s'attendait à un regard et à des paroles bienveillantes de la part de la sœur de Pata Matara. Or, c'est l'inverse qui se produit puisque cette dernière ne reconnaît pas Karain. Ainsi, ce qui est mis à mal dans cette expérience voyeuriste, c'est l'état psychique dont parle Elisabeth Bronfen, à savoir : « the psychic state psychoanalysis calls narcissism, namely the fantasy of unity, which the gaze of the mother and its surrogate, the gaze of the beloved, is meant to offer to the subject »⁵⁷⁶. Alors que, à l'image du regard de la mère, le regard de la bien-aimée est censé jouer un rôle unificateur, il s'oppose à la fin de cette expérience voyeuriste au regard bienveillant de la mère : au lieu d'unifier, le regard de la bien-aimée divise.

C'est pour cette raison que la rencontre entre Karain et la sœur de Pata Matara contraste vivement avec la plupart des rencontres romanesques. En effet, à propos de la rencontre entre Frédéric Moreau et Madame Arnoux, Mladen Dolar écrit :

“Their eyes met” — the simple sentence is taken from Flaubert’s Sentimental Education, surely one of the greatest love novels, but it could have been taken from thousands of other examples. It epitomizes the gaze, the return of the gaze, as the crucial moment of that foundational myth of encounter. It is a moment of recognition : one recognizes what has “always already” been there⁵⁷⁷.

S'il y a, du point de vue de Karain, cette dimension de « toujours déjà là » de la bien-aimée, cette dernière ne voit en Karain qu'un inconnu, « *un autre* (et non plus l'autre), un étranger »⁵⁷⁸.

⁵⁷⁶ Elisabeth Bronfen, « Killing Gazes, Killing in the Gaze », *Gaze and Voice as Love Objects*, (Durham, Duke University Press, 1996), p. 74.

⁵⁷⁷ Mladen Dolar, « At First Sight », *Gaze and Voice as Love Objects*, (Durham, Duke University Press, 1996), p. 132.

⁵⁷⁸ Roland Barthes, « Fragments d'un discours amoureux », *Œuvres complètes*, (Paris, Seuil, 2002), V, p. 57. L'italique est de l'auteur.

La bien-aimée n'ayant pas reconnu l'amoureux, ce dernier est soumis à la division et, partant, à la castration. Cette castration est due au fait que, comme on l'a vu précédemment, Karain associe les femmes qui le fascinent (sa mère, la reine d'Angleterre et la sœur de Pata Matara) au phallus. Ainsi, en se livrant au voyeurisme, Karain veut voir la femme phallique, mais il rencontre « l'Autre absolu qui ne fait pas rapport : castration » (Castanet, 1996 : 16). La castration tire donc son origine de ce que « la conjonction de l'un et de l'Autre, de la logique phallique et de la jouissance féminine est impossible » (Castanet, 1996 : 16).

Hervé Castanet a également souligné que, dans le mythe d'Actéon, la castration se manifeste dans « le sort final de notre héros : le déchet jeté aux chiens est la forme emblématique de la castration » (Castanet, 1996 : 16). Dans le récit de Karain, c'est le verbe « tear » (« I [Karain] tore myself out from the hands that held me », 87) qui semble être le signe de la castration. En effet, ce verbe implique l'idée de déchirure et de déchirement : à l'instar de l'enfant qui est arraché des bras de sa mère (en anglais, *it was torn from his mother's arms*), Karain se dégage, certes, des mains des hommes du Hollandais, mais il doit également s'arracher au narcissisme.

C'est donc la castration qui conclut l'expérience voyeuriste et partant perverse de Karain. Cet aspect pervers est d'autant plus évident que, d'une part, Lacan souligne que « le fantasme de la perversion... est dans l'espace »⁵⁷⁹, et que, d'autre part, l'on apprend que, après avoir été divisé par le regard de la sœur de Pata Matara, l'espace inspire de la crainte à Karain (« my head swam with fear of space », 87)

Voyons à présent les moyens que Karain met en œuvre pour lutter contre la castration. Ces moyens constituent un « triomphe (et tout à la fois : aveu) sur la castration insupportable » (Castanet, 1999 : 108). Ce sont des aveux, des réponses, car ils signifient, d'une manière indirecte, la castration.

⁵⁷⁹ Jacques Lacan, *Séminaire VI, Le désir et son interprétation*, non publié, leçon du 15 avril 1959. Il est toutefois possible de consulter une transcription de cette leçon sur le site de l'École lacanienne de psychanalyse (page consultée le 20 février 2009) : <<http://www.ecole-lacanienne.net/stenos/seminaireVI/1959.04.15.pdf>>

II. Une réponse psychotique a la castration : Délires et hallucinations

Pour comprendre le fonctionnement du regard dans la psychose, il est nécessaire de porter d'abord notre attention sur les circonstances dans lesquelles s'est déclenché le délire psychotique. Or, dans le *Séminaire III*, Jacques Lacan a mis l'accent sur l'importance de la relation duelle dans la psychose. En effet, même si « la question de l'*ego* est manifestement primordiale dans les psychoses » (Lacan, 1981 : 164), il ne faut pas oublier qu'« un *ego* n'est jamais tout seul. Il comporte toujours un étrange jumeau » (Lacan, 1981 : 165). Il n'est pas sans intérêt de revenir, à la lumière que nous fournissent les jalons posés par Lacan, sur la relation entre les deux protagonistes de « An Outpost of Progress » et, surtout, sur celle entre Karain et Pata Matara dans « Karain: A Memory ».

A. La relation duelle

Comme on l'a dit précédemment⁵⁸⁰, c'est l'imaginaire qui prévaut dans cette relation. En effet, la symétrie est une des caractéristiques principales de l'identification imaginaire. Or, la symétrie est flagrante dans la phrase suivante, que prononce Karain : « His eyes saw my danger quickly, and twice my arm had preserved his life » (79).

La symétrie est poussée à son paroxysme dans « An Outpost of Progress » puisque la relation entre Kayerts et Carlier est proche de celle dont parle Lacan dans le *Séminaire II* :

*S'il y a quelque chose qui nous montre de la façon la plus problématique le caractère de mirage du moi, c'est bien la réalité du sosie, et plus encore, la possibilité de l'illusion du sosie. Bref, l'identité imaginaire de deux objets réels met à l'épreuve la fonction du moi*⁵⁸¹.

Pour se convaincre, d'une part, de l'importance de l'imaginaire dans la relation entre Kayerts et Carlier et, d'autre part, du fait que la dialectique imaginaire du sosie sous-tend cette relation, il suffit de lire cet extrait du récit :

⁵⁸⁰ Voir *supra*, pp. 298-299.

⁵⁸¹ Jacques Lacan, *Séminaire II, Le moi dans la théorie de Freud et dans la technique de la psychanalyse* (1978), (Paris, Seuil, « Points », 2001), p. 354.

Kayerts and Carlier walked arm in arm, drawing close to one another as children do in the dark ; and they had the same, not altogether unpleasant, sense of danger which one half suspect to be imaginary. They chatted persistently in familiar tones. "Our station is prettily situated," said one. The other assented with enthusiasm, enlarging volubly on the beauties of the situation (41).

Il ressort de ce passage que, dans le cadre de la relation entre Kayerts et Carlier, l'indifférenciation, qui relève de l'identification imaginaire, l'emporte progressivement sur l'unicité de la personne. En effet, les noms (« Kayerts and Carlier »), qui permettent d'établir une différence entre les personnes, cèdent la place à des expressions à valeur pronominale (« "Our station is prettily situated," said *one*. *The other* assented with enthusiasm, enlarging volubly on the beauties of the situation », les italiques sont de nous) qui nient justement cette différence puisque l'on ne sait plus qui parle.

En d'autres termes, le symbolique, dont la fonction consiste à séparer, à distinguer, est remplacé par l'imaginaire de l'indifférenciation qui caractérise non seulement la relation entre Kayerts et Carlier, mais également leur vision du monde : « the brilliant sunshine disclosed nothing intelligible. Things appeared and disappeared before their eyes in an unconnected and aimless kind of way » (43).

En fait, l'impression que l'on éprouve à la lecture du début de « An Outpost of Progress » est confirmée par l'ambiguïté de la phrase suivante : « they [Kayerts et Carlier] had the same, not altogether unpleasant, sense of danger which one half suspect to be imaginary ».

Le fait que la troisième personne du pluriel (« they »), qui souligne l'indifférenciation, soit suivie par l'adjectif « same », qui marque l'identité absolue, nous donne l'impression que la moitié (« one half ») à laquelle le narrateur fait référence, correspond à un des deux personnages, comme si Kayerts et Carlier n'étaient qu'une seule et même personne. Ainsi, selon le narrateur, le sentiment du danger est censé provoquer une division du sujet (qui n'est d'ailleurs pas sans évoquer la formule « je sais bien, mais quand même », chère à Octave Mannoni⁵⁸²), pourtant, à cause des marques d'indifférenciation, on peut penser que la moitié en question revient à désigner

⁵⁸² Voir à ce sujet : Octave Mannoni, *Clefs pour l'Imaginaire ou l'Autre scène* (1969), (Paris, Seuil, « Points », 1985).

un des deux protagonistes, comme si l'engluement dans l'imaginaire de cette relation fusionnelle les avait, à l'instar de Bouvard et Pécuchet⁵⁸³, inséparablement unis.

En fait, ce qui différencie principalement la relation entre Kayerts et Carlier de celle entre Karain et Pata Matara, c'est la manière dont est traitée la relation duelle. Effectivement, alors que, dans « Karain: A Memory », la relation est traitée sur le mode épique, elle est, dans « An Outpost of Progress », traitée sur le mode comique. Ainsi, le fait que, dans le récit qui a pour décor l'archipel malais, les personnages se secourent l'un l'autre⁵⁸⁴, fait pendant à la volonté de se protéger mutuellement dans le récit qui se passe au Congo :

"I [Kayerts] am chief here, and my orders are that you [Carlier] should not expose yourself to the sun!" [...] Carlier, entering into the spirit of the thing, made a military salute and answered in a brisk tone: "Your orders shall be attended to, chief!" Then he burst out laughing, slapped Kayerts on the back (41)

On entre par la suite dans la conscience de Kayerts et une idée, qui est loin d'être anodine, est portée à notre connaissance à l'aide du discours indirect libre : « the idea that he [Kayerts] would, perhaps, have to bury Carlier and remain alone, gave him an inward shiver » (41). La symétrie entre les deux personnages est si grande que le narrateur nous communique également, d'une manière plus directe cette fois-ci, l'idée de Carlier, qui est, en quelque sorte, le reflet de celle de Kayerts : « The poor Kayerts ; he is so fat and unhealthy. It would be awful if I had to bury him here. He is a man I respect » (41).

Ces idées ne sont pas insignifiantes parce que, d'une part, elles sont proleptiques et, d'autre part, elles mettent au jour la dimension mortifère qui sous-tend toute identification imaginaire. En effet, dans le *Séminaire III*, Jacques Lacan souligne le lien entre la relation imaginaire et la mort lorsqu'il écrit : « Dans toute identification imaginaire, le *tu es* aboutit à la destruction de l'autre, et inversement » (Lacan, 1981 : 341). Il n'est donc pas surprenant que, dans le récit où l'identification imaginaire atteint son paroxysme, à savoir « An Outpost of Progress », l'issue soit fatale aux deux protagonistes.

⁵⁸³ Il est patent que Kayerts et Carlier sont les dignes successeurs de Bouvard et Pécuchet. D'ailleurs, le nom de la fille de Kayerts, à savoir Melie, évoque celui de la jeune servante dans *Bouvard et Pécuchet*.

⁵⁸⁴ « His [Pata Matara's] eyes saw my [Karain's] danger quickly, and twice my arm had preserved his life », (79).

Pour mieux appréhender la relation duelle, il est nécessaire de la mettre en contraste avec la relation triangulaire.

B. La relation triangulaire

Lorsque, dans « Karain: A Memory », Karain et Pata Matara trouve l'objet de leur quête, à savoir la sœur de Pata Matara, une relation triangulaire se met en place. Si l'on tient compte du Hollandais, on pourrait même dire qu'il y a quatre éléments. Cependant, ce qui est important, c'est n'est pas le nombre d'éléments, mais plutôt le fait que Karain concentre son agressivité sur Pata Matara, en tant que ce dernier incarne un rival qui empêche Karain d'accéder à l'objet de son désir, à savoir la sœur de Pata Matara. Il est évident que cette relation triangulaire n'est pas sans rappeler le triangle œdipien du début de « La légende de saint Julien l'Hospitalier ».

Il est intéressant de noter que Julien et Karain ont un point commun : les relations triangulaires dans lesquelles ils sont impliqués sont éphémères. À partir de cette remarque, on peut faire l'observation suivante : les délires de Julien et de Karain surgissent « lorsque se trouve court-circuitée la relation triangulaire, lorsque celle-ci est réduite à sa signification duelle » (Lacan, 1981 : 165).

En effet, les délires sanguinaires de Julien commencent quand Julien ne rentre que rarement au château de ses parents⁵⁸⁵, à partir du moment où l'odeur de Julien souligne qu'il se défait de son humanité (et, partant, de la relation triangulaire) puisqu'il sent « l'odeur des bêtes farouches » (93). Et le narrateur d'ajouter : « Il devint comme elles » (93).

Quant à Karain, il est à noter que, dans son délire, c'est le spectre de Pata Matara qui le hante. Autrement dit, on est bien passé d'une relation triangulaire (Karain, Pata Matara, la sœur de Pata Matara) à une relation duelle (Karain, Pata Matara).

Pour Julien comme pour Karain, les relations triangulaires cessent donc rapidement et ne semblent pas avoir une valeur structurante. Or, il faut savoir que, « faute d'une dialectique triangulaire, la distinction entre l'Autre absolu et le petit autre, autre

⁵⁸⁵ « Il [Julien] allait à l'ardeur du soleil, sous la pluie, par la tempête, buvait l'eau des sources dans sa main, mangeait en trottant des pommes sauvages, s'il était fatigué se reposait sous un chêne », (92).

imaginaire, est abolie »⁵⁸⁶. C'est donc parce que les délires de Julien et Karain suivent la rupture d'une relation triangulaire qu'ils ne sont pas sans rappeler le délire psychotique.

C. L'échec de la métaphore paternelle

D'autres éléments permettent, dans ces deux récits, d'établir un parallèle entre ces deux personnages et les sujets psychotiques, notamment l'échec de la métaphore paternelle qui est lié aux places qu'occupent les parents de Julien et ceux de Karain.

Julien et Karain ont en commun d'avoir tous deux une mère qui a des traits phalliques ainsi qu'une figure paternelle déphallicisée.

En ce qui concerne « La légende de saint Julien l'Hospitalier », Jean Bellemin-Noël met l'accent sur ces deux aspects lorsqu'il écrit, d'une part, que « la mère de Julien a [...] quelques marques d'une personnalité masculine » et, d'autre part, que la « présence virile [du père de Julien] est estompée » (Bellemin-Noël, 1993 : 58).

Quant au récit de Conrad, il est évident que la mère de Karain est phallique aux yeux de ce dernier. Pour s'en convaincre, il suffit de lire cette observation du narrateur extradiégétique :

We [le narrateur, Hollis et Jackson] came to suspect that the memory of his mother (of whom he spoke with enthusiasm) mingled somehow in his mind with the image he tried to form for himself of the far-off Queen whom he called Great, Invincible, Pious, and Fortunate. (68)

Pour ce qui est du père de Karain, il est déphallicisé car il ne fait l'objet que d'une seule mention et que cette mention est associée à une négation : « a Korinchi man of no family » (70).

Cet effacement de la figure paternelle n'est pas sans évoquer le lien entre le père et la psychose que Lacan met au jour : « un signifiant primordial [est] exclu pour le sujet [psychotique]. Ce signifiant, je l'ai nommé la dernière fois – *tu es celui qui est*, ou qui sera, *père* » (Lacan, 1981 : 344). En d'autres termes, c'est l'échec de la métaphore paternelle qui est à l'origine des délires psychotiques. En effet, si cette métaphore est exclue de l'ordre symbolique, elle revient dans le réel sous la forme de l'hallucination psychotique.

⁵⁸⁶ Jean Delahousse, « psychose (déclenchement des) », *Dictionnaire de la Psychanalyse*, (Paris, Larousse 1998), p. 351.

Au début du *Séminaire III*, Lacan choisit cette formulation pour désigner ce phénomène : « ce qui est refusé dans l'ordre symbolique, au sens de la *Verwerfung*, reparaît dans le réel » (Lacan, 1981 : 21). Certes, dans la psychose, la métaphore paternelle est refusée⁵⁸⁷ dans le symbolique, mais cette forclusion (*Verwerfung*) ne concerne pas uniquement la métaphore paternelle. Au vrai, c'est avant tout le symbolique qui pose problème pour le sujet psychotique. Ce dernier achoppe également au problème de la castration symbolique. Dans le passage suivant, Valentin Nusinovici met l'accent sur l'importance de symboliser la castration :

*La castration ne porte pas seulement sur le sujet, elle porte aussi et d'abord sur l'Autre, et c'est en cela qu'elle instaure un manque symbolique. [...] elle est d'abord appréhendée imaginativement comme étant celle de la mère. Mais ce manque de la mère, le sujet doit le symboliser, c'est-à-dire reconnaître qu'il n'y a pas dans l'Autre de garantie à laquelle lui-même puisse se raccrocher*⁵⁸⁸.

La fonction du père est déterminante car elle permet au sujet de symboliser la castration. En effet, « a real father exerts authority insofar as he posits himself as the embodiment of a transcendent symbolic agency, that is, insofar as he accepts that it is not himself, but the big Other who speaks through him »⁵⁸⁹.

Le problème étant que l'Autre semble être écarté au profit de la relation duelle avec l'autre dans « La légende de saint Julien l'Hospitalier » et dans le récit enchâssé de « Karain: A Memory ». Ainsi, « l'Autre étant donc exclu véritablement, ce qui concerne le sujet est dit réellement par le petit autre » (Lacan, 1981 : 64-65). En d'autres termes, l'Autre parle à travers l'autre. Les voix qui sont entendues par les protagonistes de ces deux récits, notamment celle du cerf pour Julien⁵⁹⁰ et celle de Pata Matara pour Karain⁵⁹¹, ne sont peut-être pas sans rapport avec cette exclusion de l'Autre.

⁵⁸⁷ À la fin du *Séminaire III* (Lacan, 1981 : 361), Lacan propose de traduire la *Verwerfung* par le mot « forclusion », il adopte donc par la suite la formule suivante : ce qui est forclos du symbolique, resurgit dans le réel.

⁵⁸⁸ Valentin Nusinovici, « castration (complexe de) », *Dictionnaire de la Psychanalyse*, (Paris, Larousse 1998), p. 53.

⁵⁸⁹ Slavoj Žižek, « “I Hear You with My Eyes”; or, The Invisible Master », *Gaze and Voice as Love Objects*, (Durham, Duke University Press, 1996), p. 109.

⁵⁹⁰ « “Maudit ! maudit ! maudit ! Un jour, cœur féroce, tu assassineras ton père et ta mère” » (98).

⁵⁹¹ « “I [Karain] heard him [Pata Matara] in the bushes here and there, whispering, whispering” » (88).

D. Le regard, l'objet *a* et la castration

Même si Lacan s'intéresse surtout à l'hallucination acoustico-verbale dans le *Séminaire III*, il est tout à fait possible de transposer son enseignement à un autre objet partiel, à savoir le regard. En fait, ce que l'objet-voix et l'objet-regard ont en commun, c'est qu'ils sont tous deux liés à un autre objet : l'objet *a*. Or, Slavoj Žižek a mis l'accent sur le fait que : « the consistency of our “experience of reality” depends on the exclusion of what he [Lacan] calls the *objet petit a* from it : in order to have a normal “access to reality,” something must be excluded, “primordially repressed” »⁵⁹². Si le psychotique est sujet au délire, c'est donc parce que « the exclusion is undone : the object [...] is *included* in reality, the outcome of which, of course, is the desintegration of our “sense of reality,” the loss of reality »⁵⁹³. Ainsi, étant donné que, d'une part, le regard est inclus dans la réalité, et que, d'autre part, l'autre incarne l'Autre, le sujet psychotique a parfois l'impression d'être observé par de petits autres.

Cela peut être une clef à la compréhension de l'humanisation des animaux dans « La légende de saint Julien l'Hospitalier ». N'est-il pas possible que cette humanisation résulte en partie du fait que les animaux incarnent de petits autres aux yeux de Julien ? Ce dernier n'est pas seul lorsqu'il chasse puisqu'il est entouré d'animaux « d'hommeistique »⁵⁹⁴. D'ailleurs, cette « d'hommeistique » est flagrante dans le passage suivant :

Il y avait dans son feuillage un choucas monstrueux, qui regardait Julien ; et, çà et là, parurent entre les branches quantité de larges étincelles, comme si le firmament eût fait pleuvoir dans la forêt toutes ses étoiles. C'étaient des yeux d'animaux, des chats sauvages, des écureuils, des hiboux, des perroquets, des singes.

[...]

Une ironie perçait dans leurs allures surnoises. Tout en l'observant du coin de leurs prunelles, ils semblaient méditer un plan de vengeance (116-118).

Les regards des animaux dans « La légende de saint Julien l'Hospitalier » mettent donc en évidence le fonctionnement du regard puisque, derrière ces regards de petits autres,

⁵⁹² Slavoj Žižek, « “I Hear You with My Eyes” ; or, The Invisible Master », *Gaze and Voice as Love Objects*, (Durham, Duke University Press, 1996), p. 91.

⁵⁹³ *Ibidem*, p. 91. L'italique est de l'auteur.

⁵⁹⁴ Jacques Lacan, « Télévision », *Autres écrits*, (Paris, Seuil, 2001), p. 511.

c'est le regard castrateur de l'Autre qui se cache. En effet, à l'instar du double qui, selon Mladen Dolar, « implique castration »⁵⁹⁵, les animaux représentent la castration aux yeux de Julien.

Pour comprendre ce lien entre les animaux et la castration, il est nécessaire de revenir au passage qui décrit un évènement important des enfances de Julien, à savoir lorsque ce dernier tue « une petite souris blanche » (86).

« La souris “sortait d'un trou dans la muraille”, faisait trois petits tours et y rentrait. Pour ressortir la fois d'après. Quel spectacle insupportable, quel sacrilège dans la maison (du Dieu) de la mère » (Bellemin-Noël, 1993 : 60) écrit Jean Bellemin-Noël dans *Le quatrième conte de Gustave Flaubert*. Bellemin-Noël va même plus loin lorsqu'il compare la souris « à l'organe phallique. La souris, on a noté qu'elle allait et venait autour d'un trou chez la mère » (Bellemin-Noël, 1993 : 61-62). En d'autres termes, la présence de la souris présuppose que la mère n'est pas phallique, ce qui implique la castration du sujet.

Étant donné que Julien ne semble pas symboliser cette castration, il ne parvient pas à la supporter et décide de se défaire de la souris. Cet acte de sadisme infantile annonce tous les massacres auxquels va se livrer Julien lors de ses bouffées délirantes.

En fait, ses délires sont comparables aux délires du psychotique puisque Julien n'a pas « a normal “access to reality” »⁵⁹⁶ lorsqu'il tue les animaux. Ce retrait de la réalité est patent lorsqu'on lit la phrase suivante : « Julien s'adossa contre un arbre. Il contemplait d'un œil béant l'énormité du massacre, ne comprenant pas comment il avait pu le faire » (97).

Josiane Paccaud-Huguet met l'accent sur le lien entre la pulsion qui pousse Julien au massacre et celle qui incite Karain à la violence (« I [Karain] sought danger, violence, and death », 88) :

What manifests itself is the will to kill, a “volupté sauvage et tumultueuse” beyond good and evil, beyond Œdipal forces which Julien experiences when he leaves his good parents' castle for the dark forest where he kills the birds and beasts of divine creation. Similarly Karain lies in the grip of an invisible force ordering him to “kill with a sure shot” which he blindly obeys to the letter

⁵⁹⁵ Mladen Dolar, « At First Sight », *Gaze and Voice as Love Objects*, (Durham, Duke University Press, 1996), p. 138.

⁵⁹⁶ Slavoj Žižek, « “I Hear You with My Eyes”; or, The Invisible Master », *Gaze and Voice as Love Objects*, (Durham, Duke University Press, 1996), p. 91.

until he leaps on the white men's schooner looking for some amulet against the curse.
(Paccaud-Huguet, 2003 : 14, les italiques sont de l'auteur)

Si l'on peut rapprocher à nouveau ces deux personnages, c'est notamment parce qu'ils semblent avoir en commun de ne pouvoir symboliser la castration. En effet, le délire hallucinatoire de Karain s'est déclenché à la suite de l'expérience voyeuriste castratrice. D'ailleurs, l'apparition de Pata Matara fait remonter le souvenir de la castration à la surface :

A man was coming towards me [Karain] across the small clearing. I waited. He came up without a greeting and squatted down into the firelight. Then he turned his face to me. It was Matara. He stared at me fiercely with his big sunken eyes (88).

Ce regard, celui des animaux dans « La légende de saint Julien l'Hospitalier » ainsi que celui de Carlier dans « An Outpost of Progress »⁵⁹⁷ sont autant de regards qui signifient la castration dans le champ scopique. Ainsi, c'est peut-être pour tenter d'échapper à la castration que Julien tue les animaux, que Karain prend part à une guerre (« I fought in the Atjeh war », 88) et que Kayerts se suicide.

À propos de *The Shadow Line*, Claude Maisonnat écrit :

La tentation de la folie dans le roman se donne alors à lire comme l'ultime tentative du jeune capitaine / narrateur pour préserver une image idéale de lui, pour tenter désespérément de maintenir les captations imaginaires qui le retiennent prisonnier d'une vision de lui-même comme maître tout-puissant⁵⁹⁸.

Les personnages de Julien et de Karain ne sont pas sans analogie avec le « jeune capitaine » dont parle Claude Maisonnat. En effet, la « volupté sauvage et tumultueuse » de Julien, le « will to kill » de Karain peuvent sans doute s'expliquer par le fait qu'ils ont cédé à la tentation narcissique pour se préserver de la castration insupportable.

Dans « Karain: A Memory », la tentation de la psychose cède progressivement la place à la tentation perverse. D'ailleurs, le tour de Hollis est symptomatique à cet égard. Ce dernier joue le rôle, *mutatis mutandis*, du psychanalyste avant la lettre. Dans un premier temps, il fait fausse route lorsqu'il dit à Karain : « "There's no one here but you — and

⁵⁹⁷ « He [Kayerts] tried to imagine himself dead, and Carlier sitting in his chair watching him », (59).

⁵⁹⁸ Claude Maisonnat, « Utopie/dystopie : les avatars du sujet dans *The Shadow Line* », *Joseph Conrad 1*, (Paris, Minard, 1998), p. 167. Les références à cet article seront désormais indiquées sous la forme suivante : (Maisonnat, 1998 : 167).

we three”» (77). Il s'égaré parce qu'il ne sait pas que «the more my (symbolic) reasoning tells me that X is not possible, the more its specter haunts me »⁵⁹⁹. Puis Hollis change de stratégie et opte pour un autre moyen qui consiste à remplacer le regard de Pata Matara par un autre regard qui évoque le regard dans la perversion.

III. Une réponse perverse à la castration : Théâtralisation et fétichisme

A. La théâtralisation

Le fait que le champ lexical sémantique de la théâtralité prévale dans la description du monde de Karain, n'est sans doute pas anodin. En effet, si l'on s'intéresse à la psychanalyse, on ne tarde pas à découvrir que la théâtralisation joue un rôle décisif pour deux types de sujet : le sujet hystérique et le sujet pervers. Ainsi, l'apport de la psychanalyse d'orientation lacanienne va nous permettre de jeter des lumières nouvelles sur le monde de Karain.

Dans *The Sublime Object of Ideology*, Slavoj Žižek décrit en détail le fonctionnement du théâtre hystérique :

Imaginary identification is always identification on behalf of a certain gaze in the Other. So, apropos of every imitation of a model-image, apropos of “every playing role”, the question to ask is : for whom is the subject enacting this role ? Which gaze is considered when the subject identifies himself with a certain image ? The gap between the way I see myself and the point from which I am being observed to appear likeable to myself is crucial for grasping hysteria (and obsessional neurosis as its subspecies) — for so-called hysterical theatre : when we take the hysterical woman in the act of such a theatrical outburst, it is of course clear that she is doing this to offer herself to the Other as the object of its desire, but concrete analysis has to discover who — which subject — embodies for her the Other. Behind an extremely “feminine” imaginary figure, we can thus generally discover some kind of masculine, paternal identification : she is enacting fragile femininity, but on the symbolic level she is in fact identified with the paternal gaze, to which she wants to appear likeable⁶⁰⁰.

⁵⁹⁹ Slavoj Žižek, « “I Hear You with My Eyes”; or, The Invisible Master », *Gaze and Voice as Love Objects*, (Durham, Duke University Press, 1996), p. 108.

⁶⁰⁰ Slavoj Žižek, *The Sublime Object of Ideology*, (London, Verso, 1989), p. 106. Les italiques sont de l'auteur.

Il ressort de ce passage qu'il existe un lien entre le théâtre hystérique et le regard. Ce dernier est, certes, fantasmé par le sujet, mais il occupe une place centrale dans le processus d'identification du sujet.

C'est en portant notre attention sur ce lien entre le regard et l'identification que nous pouvons établir une distinction entre le théâtre hystérique et le théâtre pervers. Le regard auquel l'hystérique s'identifie est, comme l'a noté Žižek, le regard paternel tandis que, dans la perversion, il s'agit d'un « procès d'identification massive à la mère phallique » (Castanet, 1996 : 59).

Si le trait pervers que constitue le voyeurisme n'est pas sans importance dans le récit du narrateur intradiégétique, à savoir Karain, l'autre trait pervers que constitue le fétichisme permet de rendre raison de certains éléments du monde de Karain, si du moins l'on s'en tient à la description que nous en donne le narrateur extradiégétique.

B. L'objet regard et l'objet-fétiche

L'objet-regard a une fonction comparable à l'objet-fétiche dans la mesure où ils visent tous deux à boucher le trou par lequel surgit le réel (au sens lacanien du terme).

Dans « Karain: A Memory », le narrateur extradiégétique met l'accent sur le fait que le visage du porte-glaive se dresse au-dessus des épaules de Karain : « The old sword-bearer's face, the worn out and mournful face so covered with wrinkles that it seemed to look out through the meshes of a fine dark net, could be seen close *above his shoulders* » (67, les italiques sont de nous).

Pour mieux appréhender ce dont il est question dans ce passage, il est nécessaire de s'attarder sur deux détails importants que nous communique le narrateur extradiégétique au sujet de Karain : « He had a dislike of an open space behind him » (67), « Yet at times he would start half up in his seat, as though he had been familiarly touched on the shoulder » (71).

Il est patent que ce que Karain craint de voir derrière lui, c'est le regard de Pata Matara qui incarne aux yeux de Karain la castration. Le visage du porte-glaive qui se dresse au-dessus de ses épaules peut donc être assimilé à un phallus qui conjurerait la castration. D'ailleurs, on peut bien évidemment penser que la fonction de porte-glaive se prête au rôle de fétiche puisque l'é-pénis qu'il porte n'est pas sans évoquer l'organe phallique.

Même s'il existe, tout au moins dans une perspective freudienne, un lien entre l'organe et le phallus⁶⁰¹, le rôle de fétiche que joue le porte-glaive est bien plus complexe. D'ailleurs, dans son article qui s'intitule « Le fétichisme » (1927), Freud souligne que le choix de l'objet-fétiche n'est pas forcément lié à sa ressemblance à l'organe phallique :

On devrait s'attendre à ce que, comme substitut de ce phallus qui manque à la femme, on choisisse des objets ou des organes qui représentent aussi des symboles du pénis. Cela peut être assez souvent le cas, mais ce n'est en tout cas pas décisif. Dans l'instauration d'un fétiche, il semble bien plus que l'on a affaire à un processus qui rappelle la halte du souvenir dans l'amnésie traumatique. Ici aussi l'intérêt demeure comme laissé en chemin ; la dernière impression de l'inquiétant, du traumatisant en quelque sorte sera retenue comme fétiche. [...] l'élection si fréquente des pièces de lingerie comme fétiche est due à ce qu'est retenu ce dernier moment du déshabillage, pendant lequel on a pu encore penser que la femme est phallique. (Freud, 2002 : 135-136)

Dans « Karain: A Memory », c'est l'expérience voyeuriste et ses conséquences qui permettent de faire la lumière sur la dimension fétichiste qui sous-tend le monde de Karain.

À la fin de l'expérience voyeuriste, Karain n'est plus un sujet qui cherche à voir, il est un objet regardé par la sœur de Pata Matara : « She looked at me [Karain] long, she looked at me with unflinching eyes », (87). Ce retournement subjectif, ainsi que les paroles prononcées par la sœur de Pata Matara (« “No! I never saw him before” », 87), sont à l'origine de la division du sujet et, partant, de sa castration. Or, ce qui est surprenant, c'est que l'on apprend dans le passage qui suit l'expérience voyeuriste que Karain est hanté, non pas par le regard de la sœur de Pata Matara, mais par celui de son frère⁶⁰². Pourtant, lorsque, après avoir tué Pata Matara, Karain est présenté à la sœur de Pata Matara et au Hollandais, il ne semble pas affecté par le meurtre de Pata Matara : « I [Karain] smiled and looked at her ; I smiled and waited to hear the sound of her voice » (87). En fait, Karain ne semble se souvenir du meurtre de Pata Matara que parce qu'il a été rejeté par la sœur de ce dernier.

⁶⁰¹ Voir *supra*, p. 56.

⁶⁰² « A man was coming towards me [Karain] across the small clearing. I waited. He came up without a greeting and squatted down into the firelight. Then he turned his face to me. It was Matara. He stared at me fiercely with his big sunken eyes. The night was cold ; the heat died suddenly out of the fire, and he stared at me » (88).

Il y a un phénomène identique dans « The Lagoon » : Arsat se rappelle avoir abandonné son frère car il sent que la femme qui a nécessité ce sacrifice lui échappe. En effet, Diamelen a la fièvre et sa mort semble inévitable :

“At first she [Diamelen] heard voices calling her from the water and struggled against me [Arsat] who held her. But since the sun of to-day rose she hears nothing — she hears not me. She sees nothing. She sees not me — me!” (27)

Si Arsat raconte à l’homme blanc l’histoire de l’abandon de son frère, c’est parce que cet état d’absence de l’objet aimé lui a remis le souvenir en mémoire. La remarque de Freud qui établit un rapport entre la mémoire et l’instauration d’un fétiche est donc tout à fait judicieuse.. « Dans l’instauration d’un fétiche, il semble bien plus que l’on a affaire à un processus qui rappelle la halte du souvenir dans l’amnésie traumatique » (Freud, 2002 : 135), écrit-il dans son article sur le fétichisme

Lorsque Karain substitue le regard de Pata Matara à celui de sa sœur, un déplacement s’effectue. Ce dernier n’est pas sans rappeler ceux dont parle Freud à propos du fétichisme. En effet, à l’instar du fétichiste qui efface de sa mémoire le moment où il s’est rendu compte que la femme n’était pas phallique, Karain semble, d’une part, oblitérer le souvenir du regard castrateur de la sœur de Pata Matara et, d’autre part, ne retenir que le moment qui précède ce regard. Or, c’est le meurtre de Pata Matara qui lui est de peu antérieur. Étant donné que ce meurtre constitue « la dernière impression de l’inquiétant » (Freud, 2002 : 135-136), on a le sentiment que Karain remplace le regard de la sœur de Pata Matara par celui de son frère.

Si ce déplacement qu’opère Karain permet sans doute à ce dernier d’atténuer la castration qu’implique le regard de la sœur de Pata Matara, il ne semble pas boucher complètement le trou par lequel surgit le réel (dans son acception lacanienne). En effet, Karain est troublé par le regard de Pata Matara. Ce trouble est manifeste dans le passage suivant:

After a circular and startled glance, as of a man waking up abruptly from the sense of danger, he would throw himself back, and under the downward gaze of the old sorcerer [the sword-bearer] take up, wide-eyed, the slender thread of his dream. (72)

Le regard du porte-glaive semble donc être à la fois un objet-regard et un objet-fétiche. D’ailleurs, il est intéressant de constater que, dans le discours du narrateur extradiegetique, le personnage du porte-glaive est réduit à sa fonction d’objet-fétiche.

En effet, le narrateur primaire insiste sur le fait que le porte-glaive n'est rien de plus qu'un objet :

The first thing we heard was that Karain's mysterious sword-bearer had died a few days ago. We did not attach much importance to the news. It was certainly difficult to imagine Karain without his inseparable follower; but the fellow was old, he had never spoken to one of us, we hardly ever had heard the sound of his voice; and we had come to look upon him as upon something inanimate, as a part of our friend's trappings of state — like that sword he had carried (73)

Le fait que le porte-glaive soit comparé à l'épée qu'il tient souligne le lien entre ce personnage et le fétiche. Cependant, à la différence des fétiches dont parle Freud, le porte-glaive n'est pas un objet, mais un être humain. C'est que le porte-glaive n'est pas seulement un objet-fétiche, il est tout à la fois un objet-fétiche et un objet-regard. Et c'est ce second objet qui le relie, par l'intermédiaire du trait d'union, à l'humanité, puisque, comme le dit Jean-Paul Sartre, le regard est sous-tendu avant tout par une dimension interhumaine : « Chaque regard nous fait éprouver concrètement [...] que nous existons pour tous les hommes vivants »⁶⁰³.

Le rôle que joue le porte-glaive dans le monde de Karain met en évidence la fonction principale de l'objet-regard qui vise à boucher le trou par lequel surgit le réel. Si, comme le dit le narrateur extradiégétique, le porte-glaive ne parle que rarement (« he had never spoken to one of us, we hardly ever had heard the sound of his voice »), c'est parce qu'il remplit sa tâche qui consiste justement à ne pas faire tache dans le champ de vision.

Ainsi, le fait que le visage du porte-glaive soit comparé à un filet (« a net »⁶⁰⁴) n'est pas anodin. Le vocable « net » a une grande richesse de significations puisque on peut parfois le traduire en français par le mot *étai* (par exemple dans l'expression suivante : *the net is closing in*, l'étai se resserre).

Lorsque, dans l'expérience voyeuriste, l'étai se resserre autour de Karain, cela signifie que le moment de retournement subjectif et, partant, de castration, va suivre, mais n'est pas encore arrivé. Ce moment qui est antérieur à la castration n'est pas sans évoquer le

⁶⁰³ Jean-Paul Sartre, *L'être et le néant* (1943), (Paris, Gallimard, « Tel », 1976), p. 320.

⁶⁰⁴ « The old sword-bearer's face [...] so covered with wrinkles that it seemed to look out through the meshes of a fine dark net, could be seen close above his shoulders. » (67)

choix de l'objet-fétiche qui est lié au moment qui précède l'instant où le sujet se rend compte que la mère n'est pas phallique.

Le mot « net » ne peut pas manquer d'évoquer avant tout l'image du filet. Cette image est capitale car elle met l'accent sur la distinction qu'il faut établir entre l'objet-regard et le regard. L'objet-regard est la négation du regard puisque le sujet se fait objet-regard pour éluder le regard et la castration qui lui est associée. Si le fait que le visage du porte-glaive soit associé à un filet est important, c'est parce que ce filet a pour fonction d'enserrer la perception visuelle dans les rets du visible. Cependant, le regard « est insaisissable dans les rets du visible : il fait trou » (Castanet, 1996 : 159).

Pour remplir son rôle qui consiste à éluder le regard et, partant, la castration, le porte-glaive doit faire accroire à Karain qu'il n'y a rien au-delà « des rets du visible », autrement dit que l'invisible n'existe pas. D'ailleurs, ce n'est sans doute pas un hasard si, après la mort du porte-glaive, Karain se réfugie dans le bateau des hommes blancs. En effet, Karain justifie ainsi sa volonté de partir avec eux : « "With you I [Karain] will go. To your land — to your people. To your people, who live in unbelief ; to whom day is day, and night is night — nothing more because you understand all things seen, and despise all else !" » (90).

Le jour est le jour, et la nuit, la nuit, en d'autres termes, le monde occidental vit dans l'illusion qui consiste à croire qu'il n'y a rien au-delà de la réalité, qu'il n'y a pas de réel (au sens lacanien) et, partant, pas de regard. C'est probablement pour cette raison que Karain veut, après la mort du porte-glaive, trouver asile en Occident, c'est-à-dire dans un monde où l'inversion fétichiste élude le regard.

Si la présence d'un fétiche est nécessaire aux yeux de Karain, c'est parce que ce dernier aspire à la divinité. Karain est, en effet, une figure divine dans son monde. Tout renvoie à lui.

C. Karain créa un monde à son image, à l'image de Karain il le créa

D'ailleurs, l'expression « Karain's people » (« They were Karain's people — a devoted following », 63) que le narrateur extradiégétique utilise pour désigner les habitants, met en évidence le fait que Karain est la référence ultime dans tous les domaines : « He gave

them wisdom, advice, reward, punishment, life or death » (66). Il est patent que ce privilège d'avoir droit de vie et de mort sur l'ensemble de ses sujets est un attribut divin.

En outre, on a l'impression que Karain est à l'origine de ce monde puisqu'il semble avoir été fait à son image : « It was as if the earth had gone on spinning, and had left that crumb of its surface alone in space » (65). Lacan ne dit-il pas que « le fantasme de la perversion... est dans l'espace »⁶⁰⁵ ? Or, ce qui est propre au monde de Karain, c'est justement de n'être qu'un espace. En effet, ce monde semble se situer en dehors du temps : « a land where nothing could survive the coming of the night, and where each sunrise, like a dazzling act of special creation, was disconnected from the eve and the morrow », (63). De même qu'il y a, pour Hegel, un « présent atemporel de la raison »⁶⁰⁶, de même ne peut-on penser que le monde de Karain ressortit à l'atemporalité du fantasme pervers de Karain ?

L'éternité atemporelle de ce monde est sans doute celle que le voyeur cherche à maintenir dans son fantasme lorsqu'il se fait objet-regard. En effet, le désir du voyeur est de rester éternellement fasciné et, partant, non divisé, devant ce qu'il regarde. En fait, si le monde de Karain ressemble au monde des « Sirènes [qui] se suffisent à elles-mêmes : espace fermé hors-castration » (Castanet, 1996 : 142), c'est parce que le monde de Karain est sous-tendu par la volonté de le rendre compatible avec la jouissance.

Hervé Castanet met l'accent sur « l'incompatibilité entre la jouissance, “interdite à qui parle comme tel”, et le corps en tant qu'il est incorporation de symbolique » (Castanet, 1999 : 57). En fait, le sujet pervers « a pour visée d'annuler cette incompatibilité », mais, étant donné que « corps et jouissance ne peuvent se rejoindre ou se superposer », l'« interdit sur la jouissance est maintenu » (Castanet, 1999 : 57). Du fait que la jouissance est interdite, il ne peut donc plus être question d'un espace hors-castration. Il en résulte que, même si Karain semble vouloir faire correspondre le fantasme pervers et la réalité de son monde, cette correspondance ne peut en aucun cas être effective.

⁶⁰⁵ Jacques Lacan, *Séminaire VI, Le désir et son interprétation*, non publié, leçon du 15/04/1959. Il est toutefois possible de consulter une transcription de cette leçon sur le site de l'École lacanienne de psychanalyse (page consultée le 20 février 2009) : <http://www.ecole-lacanienne.net/stenos/seminaireVI/1959.04.15.pdf>

⁶⁰⁶ Christophe Bouton, *Temps et Esprit dans la philosophie de Hegel*, (Paris, Vrin, 2000), p. 296.

De même que, selon Lacan, le fantasme est dans l'espace⁶⁰⁷, de même l'utopie est, d'après Fredric Jameson, « a spatial matter »⁶⁰⁸. Le monde de Karain, pour autant qu'il constitue une vaine tentative de réconcilier le fantasme et la réalité, a d'ailleurs de nombreux points communs avec l'utopie.

En fait, la structure de « Karain: A Memory » remet en question « la structure ternaire du récit utopique canonique » (Maisonnat, 1998 : 169). Effectivement, les deux premières phases (utopie et dystopie), qui sont caractéristiques de ce type de récit, sont séparées certes, mais, la plupart du temps, d'une manière alternative : le narrateur étant tantôt fasciné, tantôt moqueur à l'égard du monde de Karain, sa vision de ce monde est donc tour à tour utopique et contre-utopique.

Ainsi, il est malaisé d'appliquer à « Karain: A Memory » les observations que fait Claude Maisonnat à propos de *The Shadow Line*. Par exemple, on ne peut pas dire que « l'a-temporalité positive de l'utopie se trouve négativée en immobilité temporelle » (Maisonnat, 1998 : 164), bien que ces deux aspects soient bel et bien présents dans « Karain: A Memory ». En effet, il y a, d'emblée, des éléments dépréciatifs dans la description du cadre temporel du monde de Karain⁶⁰⁹. De même, dans la description que nous donne le narrateur extradiégétique du cadre spatial, les notations ironiques, qui relèvent de la contre-utopie, alternent avec les envolées utopiques. Ce contraste est d'autant plus frappant que les deux descriptions suivantes figurent dans deux paragraphes qui se suivent :

He [Karain] was the ruler of three villages on a narrow plain ; the master of an insignificant foothold on the earth — of a conquered foothold that, shaped like a young moon, lay ignored between the hills and the sea.

From the deck of our schooner, anchored in the middle of the bay, he [Karain] indicated by a theatrical sweep of his arm along the jagged outline of the hills the whole of his domain ; and the ample movement seemed to drive back its limits, augmenting it suddenly into something so immense and vague that for a moment it appeared to be bounded only by the sky. (63)

⁶⁰⁷ Voir à ce sujet : Jacques Lacan, *Séminaire VI, Le désir et son interprétation*, non publié, leçon du 15 avril 1959. Il est toutefois possible de consulter une transcription de cette leçon sur le site de l'École lacanienne de psychanalyse (page consultée le 20 février 2009) : <<http://www.ecole-lacanienne.net/stenos/seminaireVI/1959.04.15.pdf>>

⁶⁰⁸ Fredric Jameson, *Postmodernism, Or the Cultural Logic of Late Capitalism*, (Durham, Duke University Press, 1991), p. XVI.

⁶⁰⁹ « It was still, complete, unknown, and full of life that went on stealthily with a troubling effect of *solitude* ; of a life that seemed unaccountably *empty* of anything that would stir the thought, touch the heart, give a hint of the ominous sequence of days.» (65, l'italique est de nous).

Il ressort de cette seconde citation que la présence de Karain joue un rôle majeur. En effet, on a l'impression que cette description est influencée par cette présence. Au vrai, les notations utopiques sont liées au désir d'utopie du sujet. Ainsi, étant donné que, comme le souligne Claude Maisonnat, le lieu de l'utopie est « à chercher dans le sujet lui-même » (Maisonnat, 1998 : 160), les notations utopiques s'expliquent sans doute par la tentation qu'éprouve le narrateur extradiégétique de croire à la possibilité d'édifier un pont entre l'utopie et la réalité.

À l'image du lieu de l'utopie dans *The Shadow Line*, le monde de Karain « nous est décrit comme le lieu où un sujet plein, non-divisé, maître de ses actes et de son discours, vient à se représenter » (Maisonnat, 1998 : 160). Il y a en effet des notations éparses qui donnent une impression de maîtrise⁶¹⁰, de plénitude : « He [Karain] seemed too effective, too necessary there, too much of an essential condition for the existence of his land and his people » (65). C'est cette condition sine qua non (« essential condition ») qui est importante puisqu'elle met l'accent sur le fait que le désir d'utopie de Karain sous-tend l'existence de ce monde. En d'autres termes, la plénitude du monde de Karain n'est pas du domaine de la réalité, mais du registre de l'imaginaire. En effet, ce monde ne peut pas se réaliser puisqu'il s'agit d'une utopie au sens étymologique du terme, c'est-à-dire qu'il ne peut se trouver « en aucun lieu » (Rey, 1998, III : 3979). En fait, c'est parce qu'il s'efforce de nier l'incompatibilité de ce monde avec la jouissance que Karain a recours non seulement aux fétiches, comme on l'a vu précédemment, mais également au théâtre :

Seul le théâtre, dans lequel il [le sujet pervers] se montre et prétend effectuer sa démonstration, et qu'il veut confondre avec la vie elle-même, maintient l'illusion de cette conjonction : c'est le règne des "comme si", des simulations, des impostures, des simulacres, des tours de magie » (Castanet, 1999 : 57).

Ces remarques peuvent nous permettre de jeter un éclairage nouveau sur le monde Karain. Si le narrateur ne cesse d'insister sur l'aspect théâtral de ce monde⁶¹¹, ce n'est pas uniquement pour dénoncer l'artificialité de ce monde. En effet, il y a sans doute une véritable dimension théâtrale.

⁶¹⁰ « His [Karain's] smallest acts were prepared » (64), Karain est « word-perfect », (65).

⁶¹¹ Voir *supra*, p. 238.

Cette dimension découle de la castration insupportable que le monde de Karain s'efforce d'éluder. En fait, la castration semble correspondre à la réalité cachée que le narrateur s'efforce de mettre au jour⁶¹², c'est elle qui est à l'origine de ces choses qui hantent Karain : « things invisible, [...] things dark and mute » (76).

Les adjectifs qui sont utilisés pour les décrire mettent en évidence le fait que ce qui hante Karain, c'est le réel de la castration. En effet, l'invisible (« invisible ») constitue le réel dans la pulsion scopique tandis que le silence (« mute ») constitue le réel dans la pulsion invocante. Ainsi, Karain est hanté par la castration, mais il s'efforce de nier le réel qui lui est associé, d'une part, en se réfugiant dans son théâtre pervers et, d'autre part, en ayant recours aux fétiches puisque le porte-glaive fait office de « fétiche noir »⁶¹³ (le porte-glaive est comparé à « the meshes of a fine *dark* net », 67, l'italique est de nous) du dieu Karain.

Dans son article sur le fétichisme, Freud a mis l'accent sur le fait que « le fétiche est le substitut du phallus de la femme » (Freud, 2002 : 133). Il a donc pour fonction de garantir l'existence de « La Femme », c'est-à-dire l'existence de l'Autre en tant que ce dernier n'est pas barré. Le rôle que joue le regard du porte-glaive est semblable à celui du fétiche puisqu'il consiste à faire exister le dieu Karain. En effet, ce regard « n'est qu'ersatz de ce regard absolu, éternisé et auquel rien ne peut échapper : le regard de Dieu » (Castanet, 1996 : 125). C'est donc ce fétiche qu'incarne le porte-glaive qui permet de faire accroire que le monde de Karain est compatible avec la jouissance. Mais, la mort du porte-glaive met cette incompatibilité en pleine lumière.

D. Le charme de Hollis

Le fétichisme est également essentiel à la compréhension du charme de Hollis. Dans *The Strange Short Fiction of Joseph Conrad*, Daphna Erdinast-Vulcan a porté son attention sur ce charme. Elle a mis en évidence le fait que « the final act of redemption performed by Hollis [is] presented in the narrative as an amusing if cheap *trick* played on a superstitious native »⁶¹⁴ (Erdinast-Vulcan, 1999 : 70).

⁶¹² « He [Karain] was ornate and disturbing, for one could not imagine what depth of horrible void such an elaborate front could be worthy to hide » (64).

⁶¹³ Jacques Lacan, « Kant avec Sade », *Écrits II*, (Paris, Seuil, « Points », (1966) 1999), p. 251.

⁶¹⁴ L'italique est de nous.

De plus, elle a fort bien noté l'importance de la dimension sacrificielle de ce charme. En effet, Hollis offre à Karain un objet auquel il est attaché : « “I [Hollis]’ll give him [Karain] something that I shall really miss” » (95).

Pourtant, il est difficile d'être d'accord avec l'interprétation suivante :

Hollis's lie is not a lie. If we do not fetishize the coin as an object whose value inheres in itself but view it instead as a token of value within a cultural system, we should realize that it is, indeed, “the most powerful white men know” (Erdinast-Vulcan, 1999 : 71).

En fait, ce qui sous-tend l'interprétation de Daphna Erdinast-Vulcan, ce sont les idées de Georg Simmel qui ne sont pas sans rappeler celles de l'ethnographie des sociétés dites « primitives » qui a mis l'accent sur l'importance du symbolique dans l'échange de dons. Daphna Erdinast-Vulcan cite le philosophe allemand lorsqu'elle écrit : « In an essay written in 1907, Simmel defines exchange as “the purest and most concentrated form of all human interactions”, which enacts “the economic realization of the relativity of things” » (Erdinast-Vulcan, 1999 : 70-71).

L'interprétation de Daphna Erdinast-Vulcan met donc l'accent sur la symbolique du don par opposition au fétichisme. Pourtant, l'illusion fétichiste n'est pas sans rapport avec ce charme, elle en est même la clef.

Afin de mieux appréhender le rôle ainsi que la portée du fétichisme dans le tour joué par Hollis à Karain, il est nécessaire de s'attarder sur le cadre spatial du récit. Dans « Karain: A Memory », il y a deux sphères : le monde de Karain et le monde occidental qui est représenté à la fois par Londres et par la goélette. Or, cette dichotomie n'est pas sans rappeler celle dont parle Slavoj Žižek à propos du fétichisme :

The two forms of fetishism are thus incompatible : in societies in which commodity fetishism reigns, the ‘relations between men’ are totally de-fetishized, while in societies in which there is fetishism in ‘relations between men’ — in pre-capitalist societies — commodity fetishism is not yet developed, because it is ‘natural’ production, not production for the market, which dominates. This fetishism in relations between men has to be called by its proper name : what we have here are, as Marx points out, ‘relations of domination and servitude’ — that is to say, precisely the relation of Lordship and Bondage in a Hegelian sense ; and it is as if the retreat of the master in capitalism was only a displacement : as if the de-fetishization in the ‘relations between men’ was paid for by the emergence of fetishism in the ‘relations between things’ — by

*commodity fetishism. The place of fetishism has just shifted from intersubjective relations to relations 'between things'*⁶¹⁵.

Le fait que, dans un premier temps, le porte-glaive tienne lieu de fétiche, puis qu'il soit remplacé par un objet, met en évidence le passage du fétichisme intersubjectif au fétichisme de la marchandise que dénonce Marx dans le premier chapitre du Livre I du *Capital*. La référence à Marx est d'autant plus pertinente que c'est une pièce de monnaie (« a Jubilee sixpence », 94) que Hollis donne à Karain. Or, Žižek met l'accent sur le lien entre le fétichisme des marchandises et l'argent lorsqu'il écrit :

*Let us take again the classic Marxian example of so-called commodity fetishism : money is in reality just an embodiment, a condensation, a materialization of a network of social relations — the fact that it functions as a universal equivalent of all commodities is conditioned by its position in the texture of social relations. But to the individuals themselves, this function of money — to be the embodiment of wealth — appears as an immediate, natural property of a thing called 'money', as if money is already in itself, in its immediate material reality, the embodiment of wealth. Here, we have touched upon the classic Marxist motive of 'reification': behind the things, the relation between things, we must detect the social relations, the relations between human subjects. But such a reading of the Marxian formula leaves out an illusion, an error, a distortion which is already at work in the social reality itself.[...] the individuals know very well that there are relations between people behind the relations between things. The problem is that their social activity itself, in what they are doing, they are acting as if money, in its material reality, is the immediate embodiment of wealth as such. They are fetishist in practice, not in theory. What they 'do not know', what they misrecognize, is the fact that in their social reality itself, in their social activity — in the act of commodity exchange — they are guided by the fetishistic illusion*⁶¹⁶.

Daphna Erdinast-Vulcan a raison d'insister sur l'aspect symbolique de l'argent. En effet, pour que l'argent ait de la valeur, il faut qu'une autorité symbolique lui en accorde. Cependant, elle ne tient pas compte du déni fétichiste qui sert de base au fonctionnement de l'argent : « I know that money is a material object like others, but still...it is as if it were made of a special substance over which time has no power »⁶¹⁷.

⁶¹⁵ Slavoj Žižek , « How Did Marx Invent the Symptom ? », *Mapping Ideology*, (London, Verso, 1994), p. 310.

⁶¹⁶ Slavoj Žižek , « How Did Marx Invent the Symptom ? », *Mapping Ideology*, (London, Verso, 1994), pp. 314-315. Les italiques sont de l'auteur.

⁶¹⁷ *Ibidem*, p. 303.

Pour mieux saisir la signification de la pièce de monnaie que Hollis donne à Karain, il est nécessaire de prêter l'oreille à ce que dit Hollis :

“Look as solemn as you can, you fellows.” Probably we [le narrateur extradiégétique et Jackson] looked only surprised and stupid, for he glanced over his shoulder, and said angrily “This is no play ; I am going to do something for him. Look serious ! . . . Can’t you lie a little . . . for a friend !” (92).

Daphna Erdinast-Vulcan a tort de penser que Hollis ne ment pas⁶¹⁸ puisque son tour repose sur un mensonge qui consiste à faire accroire à Karain que le tour en question a une valeur performative, alors que Hollis sait bien que l’aspect performatif est seulement lié au fait que Karain soit convaincu de l’efficacité du tour. En effet, c’est pour cette raison que, d’une part, Hollis dit à ses deux compagnons d’avoir l’air sérieux, et que, d’autre part, il donne une pièce de monnaie à Karain. Ces deux aspects sont sous-tendus par le phénomène suivant que décrit Žižek dans « The Spectre of Ideology » :

When Althusser repeats, after Pascal : ‘Act as if you believe, pray, kneel down, and you shall believe, faith will arrive by itself’, he delineates an intricate reflective mechanism of retroactive, ‘autopoetic’ foundation that far exceeds the reductionist assertion of the dependence of inner belief on external behaviour. That is to say, the implicit logic of his argument is : kneel down and you shall believe that you knelt down because of your belief — that is, your following the ritual is an expression/effect of your inner belief ; in short, the ‘external’ ritual performatively generates its own ideological foundation⁶¹⁹.

C’est donc parce que Karain croit à la sincérité des hommes blancs ainsi qu’aux pouvoirs intrinsèques de la pièce de monnaie que lui a donné Hollis, que le tour fonctionne.

Même si l’approche marxiste que nous avons adoptée permet de rendre compte du fonctionnement du tour que Hollis joue à Karain, elle omet un autre aspect de ce tour qu’il ne serait pas sans intérêt d’éclairer à la lumière de la psychanalyse.

Dans l’article intitulé « How Did Marx Invent the Symptom ? », Žižek établit une distinction importante entre deux conceptions du fétichisme, celle de Marx et celle de

⁶¹⁸ « Hollis’s lie is not a lie. If we do not fetishize the coin as an object whose value inheres in itself but view it instead as a token of value within a cultural system, we should realize that it is, indeed, “the most powerful white men know” », (Erdinast-Vulcan, 1999 : 71)

⁶¹⁹ Slavoj Žižek , « The Spectre of Ideology », *Mapping Ideology*, (London, Verso, 1994), pp. 12-13. Les italiques sont de l’auteur.

Freud : « in Marxism a fetish conceals the positive network of social relations, whereas in Freud a fetish conceals a lack ('castration') around which the symbolic network is articulated⁶²⁰ ». Notre étude du tour de Hollis s'étayera donc sur l'approche freudienne tout en tenant compte de l'apport lacanien.

Dans le *Séminaire XI*, Jacques Lacan met l'accent sur le mot *tour* et souligne « l'ambiguïté que lui donne la langue française, à la fois *turn*, borne autour de quoi on tourne, et *trick*, tour d'escamotage » (Lacan, 1990 : 189). Le tour que Hollis joue à Karain a la même ambiguïté que celle dont parle Lacan : il est non seulement *trick*, comme l'a bien souligné Daphna Erdinast-Vulcan⁶²¹, mais également *turn* puisque ce tour semble être une borne autour de laquelle tourne la pulsion scopique de Karain.

En fait, pour se rendre compte de l'importance du fétichisme, il ne faut pas, à l'instar de Daphna Erdinast-Vulcan, s'en tenir à l'aspect symbolique du don. L'étude du moment qui précède le don permet de mieux comprendre ce dernier. En effet, ce moment se caractérise par le fait que Karain élude le regard pour autant qu'il est un œil qui cherche à voir. Ce désir de voir se termine par un moment de fascination qui se produit lorsque Hollis ouvre son coffret :

Karain seemed to take no notice of us, but when Hollis threw open the lid of the box his eyes flew to it — and so did ours. The quilted crimson satin of the inside put a violent patch of colour into the sombre atmosphere ; it was something positive to look at — it was fascinating (92).

Il est important, si l'on veut comprendre la raison de cette fascination, de se souvenir de ce que dit Freud à propos de l'élection du fétiche. Si, selon l'inventeur de la psychanalyse, les pièces de lingerie sont souvent élues comme fétiches, c'est parce qu'est retenu ce qui précède la découverte que la femme n'est pas phallique.

En fait, pour appréhender ce qui fascine Karain quand Hollis ouvre son coffret, il n'est pas sans intérêt de porter à nouveau notre attention sur l'épisode voyeuriste. Cet épisode se termine par le regard castrateur de la sœur de Pata Matara qui ne reconnaît pas Karain⁶²². Mais ce regard est précédé par un autre regard : « She had a box on her lap, and gazed into it, counting the increase of her pearls » (85). Ce regard qui précède le

⁶²⁰ *Id.*, « How Did Marx Invent the Symptom ? », *Mapping Ideology*, (London, Verso, 1994), p. 327

⁶²¹ « The final act of redemption performed by Hollis [is] presented in the narrative as an amusing if cheap *trick* played on a superstitious native ». (Erdinast-Vulcan, 1999 : 70), l'italique est de nous.

⁶²² « She [Pata Matara's sister] looked at me [Karain] long, she looked at me with unflinching eyes, and said aloud, "No! I never saw him before." » (87)

regard castrateur pourrait donc jouer le rôle de fétiche et, partant, pourrait rendre raison de la fascination de Karain devant le coffret ouvert par Hollis.

Comme on l'a vu précédemment, le tour de la pulsion scopique s'effectue en deux étapes : dans un premier temps, le sujet cherche à voir, puis, il devient objet du regard de l'Autre. Or, la fascination joue un rôle primordial dans ce retournement subjectif puisqu'elle se situe dans une position intermédiaire. Après avoir été fasciné, Karain va donc se faire objet du regard de la reine d'Angleterre puisque, sur la pièce que Hollis offre à Karain, se trouve : « the image of the Great Queen » (94).

Il n'est pas insignifiant de souligner qu'il existe un lien entre la reine d'Angleterre et la mère de Karain⁶²³. En effet, les qualités que Karain attribue à la reine d'Angleterre soulignent qu'elle fait figure de mère phallique à ses yeux. Ainsi, pour comprendre le succès du tour (*trick*) joué par Hollis, il faut se souvenir de ce qui sous-tend le fantasme voyeuriste, à savoir le « procès d'identification massive à la mère phallique » (Castanet, 1996 : 59).

Certes, dans l'expérience voyeuriste que nous raconte Karain, ce dernier s'identifie au regard de la mère phallique, néanmoins c'est le regard castrateur de la sœur de Pata Matara qu'il rencontre. Grâce à cette pièce qui joue le rôle d'objet fétiche, Karain est continuellement l'objet du regard de la mère phallique, qui est représentée par l'effigie de la reine Victoria. C'est donc cette illusion de regard qui permet à Karain d'éluder la castration puisque cette dernière est l'issue inéluctable de toute expérience voyeuriste.

⁶²³ We [le narrateur extradiégétique, Jackson et Hollis] came to suspect that the memory of his mother (of whom he spoke with enthusiasm) mingled somehow in his mind with the image he tried to form for himself of the far-off Queen whom he called Great, Invincible, Pious, and Fortunate. (68)

Troisième Partie : Le Style

Chapitre VIII : L'œil, un style?

« Souvenir, il disait, alors, si bien :

“L'œil, une main..” que je ressonge. »

Stéphane Mallarmé

En France, la littérature de la seconde moitié du dix-neuvième siècle a été marquée par le triomphe de ce que Roland Barthes appelle « l'écriture réaliste » (Barthes, 2002, I a : 212). Or, il est à noter que, d'après Barthes, cette dernière aurait été pratiquée par des « auteurs sans style », à savoir « Maupassant, Zola, Daudet et leurs épigones » (Barthes, 2002, I a : 213). Il faut donc en inférer qu'il existe pour Roland Barthes une distinction entre la notion de style et celle d'écriture.

Cette distinction est floue, contradictoire⁶²⁴, voire infondée⁶²⁵, et ce n'est pas le lieu ici de développer une analyse complète de son évolution dans l'œuvre barthésienne⁶²⁶. Toutefois, il est intéressant de revenir sur les « auteurs sans style » dont parle Roland Barthes dans *Le degré zéro de l'écriture*.

Maupassant, Zola et Daudet ont un point commun : ils ont subi l'influence de Flaubert⁶²⁷. Or, l'œuvre de ce dernier se caractérise précisément par la remise en question de l'opposition barthésienne entre l'écriture réaliste et l'absence de style. En effet, d'après Zola, Flaubert « jurait n'avoir écrit ce livre [*Madame Bovary*] que pour

⁶²⁴ Dans “Style”. *Un mot et des discours*, Éric Bordas met l'accent sur les renversements de Roland Barthes : « Si, au temps du *Degré zéro*, le mot *écriture* renvoyait à un sociolecte, “maintenant l'écriture au contraire, [...] c'est ce champ de l'énonciation, c'est le texte en tant qu'il est dépôt de l'énonciation, et c'est donc le contraire même du sociolecte”. Il [Barthes] ajoute quasi pathétiquement : “ça rejoindrait plutôt ce que je concevais alors comme style, il y a eu un chassé-croisé” ». Éric Bordas, « Style ». *Un mot et des discours*, (Paris, Kimé, 2008), n. 171, p. 161.

⁶²⁵ Antoine Compagnon a souligné que les trois écritures dont parle Barthes dans *Le degré zéro de l'écriture* ne sont pas sans évoquer « les trois styles de la vieille rhétorique ». Antoine Compagnon, *Le Démon de la théorie* (1998), (Paris, Seuil, « Points », 2001), p. 207.

⁶²⁶ Voir à ce sujet : Anne Herschberg-Pierrot, *Le style en mouvement*, (Paris, Belin, 2005), pp. 18-31.

⁶²⁷ Il est à noter que, selon Barthes, Flaubert constitue un cas à part : « L'écriture flaubertienne élaborait peu à peu un enchantement, il est encore possible de se perdre dans une lecture de Flaubert comme dans une nature pleine de voix secondes où les signes persuadent bien plus qu'ils n'expriment » (Barthes, 2002, I a : 212).

“embêter” les réalistes, Champfleury et ses amis ; ils voulaient leur montrer qu’on pouvait être à la fois un peintre exact du monde moderne et un grand styliste »⁶²⁸.

Par ailleurs, le style a été l’objet de débats passionnés dans les milieux littéraires durant la seconde moitié du dix-neuvième siècle. En témoigne ce passage du *Journal des Goncourt* :

*À cinq heures, été à L’Artiste : Gautier, Feydeau, Flaubert. [...] Grande discussion sur les métaphores. [...] À la suite de quoi, une terrible discussion sur les assonances, une assonance, au dire de Flaubert, devant être évitée, quand on devrait mettre huit jours à l’éviter... Puis, entre Flaubert et Feydeau, mille recettes de style et de formes agitées ; de petits procédés à la mécanique, emphatiquement et sérieusement exposés ; une discussion puérile et grave, ridicule et solennelle, de façons d’écrire et de règles de bonne prose. Tant d’importance donnée au vêtement de l’idée, à sa couleur et à sa trame, que l’idée n’était plus que comme une patère à accrocher des sonorités et des rayons. Il nous a semblé tomber dans une discussion de grammairiens du Bas-Empire*⁶²⁹.

Les écrivains eux-mêmes se sont souvent opposés dans leurs appréciations du style d’un autre écrivain. Dans une anecdote racontée par Émile Zola, on apprend que Tourgueniev admirait le style de Mérimée, alors que Flaubert trouvait que « l’auteur de *Colomba* écrivait mal ». Et Zola d’ajouter :

*Flaubert en lut donc une page ; et il s’arrêtait à chaque ligne, blâmant les “qui” et les “que”, s’emportant contre les expressions toutes faites, comme “prendre les armes” ou “prodiguer des baisers”. La cacophonie de certaines rencontres de syllabes, la sécheresse des fins de phrase, la ponctuation illogique, tout y passa*⁶³⁰.

I. Le style comme vision

Il a toujours été difficile, pour les critiques comme pour les écrivains, de décrire et d’expliquer ce qui fait la beauté d’un style. Une des métaphores les plus courantes pour en faire la description est la métaphore visuelle. Ainsi, dans une lettre à Louise Colet, Flaubert écrit que le style est « à lui tout seul une manière absolue de voir les

⁶²⁸ Émile Zola, « Les Romanciers naturalistes » (1881), *Œuvres complètes*, (Paris, Nouveau Monde éditions, 2004), X, p. 532.

⁶²⁹ Edmond et Jules de Goncourt, *Journal*, (Paris, Robert Laffont, 1989), I, pp. 247-248.

⁶³⁰ Émile Zola, « Les Romanciers naturalistes » (1881), *Œuvres complètes*, (Paris, Nouveau Monde éditions, 2004), X, p. 544.

choses »⁶³¹. Certes, le verbe *voir* est ici ambigu, mais il n'est sans doute pas sans lien avec le goût de Maupassant pour « l'*image*, au sens visuel du terme »⁶³². D'ailleurs, à propos de la conception maupassantienne (ou « maupassantesque » pour reprendre le mot que Conrad utilise) du style, André Vial écrit :

*Il demeure que sa doctrine recueille et assimile la leçon de Flaubert, pour qui « le style, à lui tout seul, était une manière absolue de voir les choses ». Conçu et voulu comme moyen de capter la vision qu'une conscience se forme du monde, pour l'installer magiquement dans une conscience étrangère, le style d'écriture était du même coup style de sensation, de pensée et de vie*⁶³³.

Cette vision qui passe d'une conscience à une autre évoque inmanquablement les propos de Cézanne : « quand je peignais ma *Vieille au chapelet*, moi, je voyais un ton Flaubert »⁶³⁴.

Si la vision que constitue le style passe de la conscience de l'auteur à celle du lecteur, la définition du style comme vision se transmet d'un écrivain à l'autre. En effet, lors de la révélation esthétique du *Temps retrouvé*, Marcel Proust a également recours à cette métaphore visuelle pour définir le style : « Le style pour l'écrivain aussi bien que la couleur pour le peintre est une question non de technique mais de vision⁶³⁵. »

Il n'est donc pas surprenant de lire sous la plume de Joseph Conrad, admirateur de Flaubert⁶³⁶ ainsi que de Maupassant⁶³⁷ et contemporain de Proust, la phrase suivante tirée de la préface à *The Nigger of the "Narcissus"* : « My task which I am trying to

⁶³¹ Lettre du 16 janvier 1852 à Louise Colet (Flaubert, 1980, II : 31).

⁶³² André Vial, *Guy de Maupassant et L'Art du Roman* (1954), (Paris, Nizet, 1994), p. 83. L'italique est de l'auteur.

⁶³³ *Ibidem*, p. 93.

⁶³⁴ Joachim Gasquet, « Ce qu'il m'a dit », *Conversations avec Cézanne*, (Paris, Macula, 1978), p. 111.

⁶³⁵ Marcel Proust, *À la recherche du temps perdu*, (Paris, Gallimard, 1989), IV, p. 474.

⁶³⁶ « One can learn something from Balzac, but what could one learn from Flaubert ? He compels admiration, — about the greatest service one artist can render to another. » Lettre du mois de juin 1918 à Hugh Walpole, Joseph Conrad, *The Collected Letters of Joseph Conrad*, (Cambridge, Cambridge University Press, 2002), VI, p. 220.

⁶³⁷ À propos de la publication de « quelques contes de Maupassant » traduits par Elsie Hueffer, Conrad écrit : « Si cela vous plaît, j'espère que vous voudriez bien faire remarquer, chez vous, cette traduction qui n'a été entreprise que comme hommage au grand talent, à l'art impeccable (presque) de Maupassant. Moi qui suis, sans me vanter, saturé de Maupassant, j'ai été étonné de l'allure maupassantesque que l'on peut donner à la prose anglaise », lettre du 22 août 1903 à Henry-Durand Davray, Joseph Conrad, *The Collected Letters of Joseph Conrad*, (Cambridge, Cambridge University Press, 1988), III, p. 52.

achieve is, by the power of the written word, to make you hear, to make you feel — it is, before all, to make you *see*⁶³⁸! ».

À l'instar des grands écrivains, beaucoup de critiques se sont servis de cette métaphore visuelle pour décrire le style d'un auteur. Ainsi, dans un article décrivant le style de Flaubert, André Suarès le compare à celui d'Ingres :

*Ni peuple ni grand seigneur, Flaubert est le bourgeois toujours à l'aise, de qui le goût de l'art fait un artiste. Dirai-je qu'avec toute sorte de différences, le style de Flaubert me fait penser à M. Ingres ? Et peut-être en son temps Flaubert a-t-il été l'Ingres de la prose, en effet*⁶³⁹.

Pour vérifier la pertinence de cette comparaison entre Flaubert et Ingres, il est nécessaire de s'intéresser au lien entre le style et la conception générale de l'œuvre d'art. Étant donné que le style découle de cette conception, il n'est pas sans utilité de porter notre attention sur cette dernière.

II. De la conception classique de l'œuvre d'art à la conception moderniste

Pour revenir à la comparaison entre Ingres et Flaubert, on peut dire qu'elle ne semble pas pertinente car un fossé esthétique sépare les deux artistes. D'ailleurs, il suffit de prêter l'oreille à ce que dit Charles Baudelaire pour s'en convaincre :

*Le grand défaut de M. Ingres, en particulier, est de vouloir imposer à chaque type qui pose sous son œil un perfectionnement plus ou moins complet, emprunté au répertoire des idées classiques*⁶⁴⁰.

Or, Flaubert s'éloigne de ces « idées classiques » puisque, dans une lettre à Louise Colet, il met l'accent sur le fait qu'« il n'y a pas en littérature de beaux sujets d'art, et qu'Yvetot donc vaut Constantinople ; et qu'en conséquence l'on peut écrire n'importe quoi aussi bien que quoi que ce soit »⁶⁴¹.

⁶³⁸ Joseph Conrad, *The Nigger of the "Narcissus"* (1897), (New York, Norton Critical Edition, 1979), p. 147. L'italique est de l'auteur.

⁶³⁹ André Suarès, « Flaubert-style » (1919), *Flaubert savait-il écrire ?*, (Grenoble, Ellug, 2004), p. 75.

⁶⁴⁰ Charles Baudelaire, « Le Peintre de la vie moderne », *Au-delà du romantisme*, (Paris, Flammarion, 1998), p. 217.

⁶⁴¹ Lettre du 25 juin 1853 à Louise Colet (Flaubert, 1980, II : 362).

Cette indifférence au sujet souligne les affinités esthétiques entre Flaubert et Manet et même entre Flaubert et les peintres impressionnistes puisque, selon Georges Bataille, « l'indifférence au sujet n'est pas seulement le propre de Manet, mais celui de l'impressionnisme tout entier et, si l'on excepte peu de noms, de la peinture moderne⁶⁴². »

En fait, même si Manet a des affinités esthétiques avec les impressionnistes, il a toujours, malgré des sollicitations diverses, gardé ses distances avec ces peintres⁶⁴³. À vrai dire, plutôt que de qualifier Manet d'impressionniste, il serait sans doute plus juste de dire que Manet est un précurseur de l'impressionnisme.

Flaubert et Manet ont donc un point commun : certes, ils ont été les précurseurs de deux écoles, à savoir l'école naturaliste et l'école impressionniste, néanmoins ils n'ont jamais voulu renoncer à leurs libertés artistiques. Ainsi, de même que Manet a gardé ses distances avec les peintres impressionnistes, de même Flaubert n'approuve pas les principes esthétiques de l'école naturaliste puisque, peu de temps avant sa mort, il écrit : « À bas les écoles quelles qu'elles soient ! À bas les mots vides de sens ! À bas les Académies, les Poétiques, les Principes⁶⁴⁴ ! »

Pour se rendre compte de l'importance de l'œuvre de Manet, on peut la comparer à celle de Courbet. On attache souvent le nom de Courbet au réalisme en peinture. À première vue, l'esthétique de l'œuvre de Manet ne semble pas très éloignée de celle de Courbet. En fait, Manet est un précurseur de la peinture moderne, cependant il « n'a certainement pas inventé la peinture non représentative puisque tout chez Manet est représentatif »⁶⁴⁵.

C'est parce que, à l'instar de Flaubert, Manet ne s'est pas débarrassé de la représentation qu'on pourrait croire que son esthétique est proche de celle de Courbet. Pourtant, elle en est très éloignée. Cette distance qui les sépare est due à l'attitude novatrice de Manet à l'égard de la signification.

⁶⁴² Georges Bataille, *Manet* (1955), (Paris, Skira, 1994), p. 69. Les références à cet ouvrage seront désormais indiquées sous la forme suivante : (Bataille, 1994 : 69).

⁶⁴³ D'ailleurs, Georges Bataille insiste sur cette distance qui sépare Manet des peintres impressionnistes lorsqu'il écrit : « Manet ne fut jamais qu'un impressionniste distant. Quand, en 1874, ses amis se refusèrent en groupe à présenter leurs toiles au Salon. Quand Degas, Monet, Renoir, Cézanne et d'autres, dont Berthe Morisot, exposèrent seuls, Manet ne les suivit pas. » (G. Bataille, 1994 : 83)

⁶⁴⁴ Lettre du 2-3 février 1880 à Léon Hennique (Flaubert, 2007, V : 811).

⁶⁴⁵ Michel Foucault, *La Peinture de Manet*, (Paris, Seuil, 2004), p.47.

Afin de mettre en relief la révolution esthétique que représente l'œuvre de Manet, il semble nécessaire de s'intéresser à son tableau le plus connu, à savoir *Olympia*⁶⁴⁶. Dans son livre sur Manet, Georges Bataille met en évidence la modernité de ce tableau :

L'Olympia, comme la poésie moderne, est la négation de ce monde : c'est la négation de l'Olympe, du poème et du monument mythologique, du monument et des conventions monumentales (qui se réfèrent à la réalité ancienne de la Cité). (G. Bataille, 1994 : 61)

Même si la pose d'*Olympia* rappelle celle de la *Vénus d'Urbain* du Titien, *Olympia* n'est pas Vénus, elle n'est personne. Lorsque l'on regarde *Olympia*, « ce qui domine [...] est le sentiment d'une suppression ». Et Georges Bataille d'ajouter : « c'est la précision d'un charme à l'état pur, celui de l'existence ayant souverainement, silencieusement, tranché le lien qui la rattachait aux mensonges que l'éloquence avait créés » (G. Bataille, 1994 : 56).

À la lecture des *Trois Contes* de Flaubert, on éprouve également ce sentiment d'une suppression. Pour mieux le comprendre, il n'est pas sans intérêt de porter notre attention sur l'ironie flaubertienne. Dans *S/Z*, Roland Barthes souligne l'aspect novateur de cette dernière:

Flaubert cependant, en maniant une ironie frappée d'incertitude, opère un malaise salutaire de l'écriture : il n'arrête pas le jeu des codes (ou l'arrête mal), en sorte que (c'est là sans doute la preuve de l'écriture) on ne sait jamais s'il est responsable de ce qu'il écrit (s'il y a un sujet derrière son langage) ; car l'être de l'écriture (le sens du travail qui la constitue) est d'empêcher de jamais répondre à cette question : Qui parle ? (Barthes, 2002, III c : 235, les italiques sont de l'auteur)

Dans les *Trois Contes*, on a souvent l'impression qu'il y a de l'ironie. Cependant, à cause de la prédominance de l'impersonnalité, cette impression ne se transforme jamais en certitude, le texte hésite entre les différents codes dont parle Roland Barthes. C'est pour cette raison que l'on éprouve un sentiment proche de celui dont parle Georges Bataille, à savoir « le sentiment d'une suppression ». Ce sentiment est lié à la remise en question de l'opposition entre la vérité et l'illusion qui constitue le fondement du réalisme.

Flaubert et Conrad sont, esthétiquement parlant, très proches de Manet. D'une part, parce que chez ces trois artistes, « la représentation n'est pas sacrifiée, nous restons bien

⁶⁴⁶ Voir annexe n°12, p. 438.

dans les prémisses de la modernité »⁶⁴⁷ et, d'autre part, parce que Manet joue avec la place du spectateur de la même façon que Flaubert et Conrad jouent avec leurs lecteurs lorsqu'ils font vaciller la voix du texte.

En effet, dans son testament esthétique, *Un bar aux Folies-Bergère*⁶⁴⁸, Manet, à l'instar de Flaubert qui, selon Roland Barthes, « n'arrête pas le jeu des codes » et ainsi empêche « de jamais répondre à cette question : *Qui parle ?* » (Barthes, 2002, III c : 235), met le spectateur dans l'impossibilité de répondre à l'équivalent pictural de la question posée par Roland Barthes, à savoir : Qui voit ? D'ailleurs, Michel Foucault, dans une conférence qu'il a prononcée à Tunis, en 1971, a souligné l'importance des problèmes posés par ce tableau :

*Vous avez donc trois systèmes d'incompatibilité : le peintre doit être ici et il doit être là ; il doit y avoir quelqu'un et il doit n'y avoir personne ; il y a un regard descendant et il y a un regard ascendant. Cette triple impossibilité où nous sommes de savoir où il faut se placer pour voir le spectacle comme nous le voyons, cette exclusion si vous voulez de tout lieu stable et défini où placer le spectateur, est évidemment une des propriétés fondamentales de ce tableau et explique à la fois l'enchantement et le malaise qu'on éprouve à le regarder*⁶⁴⁹.

Cette « exclusion [...] de tout lieu stable et défini où placer le spectateur » est liée à l'indécidabilité (selon Roland Barthes, « l'indécidabilité est une "preuve" d'écriture », Barthes, 2002, III c : 256) qui caractérise non seulement le tableau de Manet mais également le texte flaubertien (notamment grâce à l'utilisation du style indirect libre qui empêche de répondre d'une manière certaine à la question : qui parle ?) et le texte conradien (puisque le déplacement des signifiants dans le texte conradien empêche de fixer le sens, un signifiant pouvant toujours faire l'objet d'un renversement, d'où l'indécidabilité qui en découle⁶⁵⁰).

⁶⁴⁷ Cette citation de Claude Maisonnat fait uniquement référence à Joseph Conrad, certes, mais l'on peut également l'appliquer à Flaubert ainsi qu'à Manet. Claude Maisonnat, « "Truth stripped of its cloak of time" ou l'énigme de la littérature dans *Heart of darkness* », *Joseph Conrad 2*, (Paris, Minard, 2002), p. 95. Les références à cet article seront désormais indiquées sous la forme suivante : (Maisonnat, 2002 : 95).

⁶⁴⁸ Voir annexe n°13, p. 439.

⁶⁴⁹ Michel Foucault, *La Peinture de Manet*, (Paris, Seuil, 2004), pp. 46-47.

⁶⁵⁰ Voir à ce sujet ce qu'écrit Josiane Paccaud-Huguet à propos de *Heart of Darkness* : « Glissement dans le temps et dans l'espace narratif puisque l'oreille du narrataire de Marlow se trouve prise dans la méprise entre *light*, *Knight* et *night* : mais il s'agit d'une méprise bienheureuse qui défait l'opposition binaire ombre/lumière liée à l'anthropocentrisme de la conquête occidentale, pour ouvrir le texte à tous les vents, à tous les sens – y compris la notion inouïe d'"obscurantisme des Lumières", entraperçue comme un éclair dans les nuées du texte. » (Paccaud-Huguet, 2002 : 178)

Indécidabilité, incertitude⁶⁵¹, indécision, hésitation⁶⁵², voilà comment les artistes modernistes que sont Manet, Flaubert et Conrad attirent « l'attention sur l'art » (Greenberg, 1995 : 318), voilà comment ils font prendre conscience aux spectateurs et aux lecteurs de l'importance des aspects visuels et vocaux.

Revenons à présent sur le lien qui unit la vision au style.

III. L'œil, un style ? Entre impressionnisme et expressionnisme

A. De l'œil impressionniste...

À l'instar de « Monet et ses effets de brume qui sont un leitmotiv »⁶⁵³, la brume baigne les descriptions flaubertiennes. Ainsi, dans « La légende de saint Julien l'Hospitalier », on peut lire : « Un soir d'été, à l'heure où la brume rend les choses indistinctes, étant sous la treille du jardin, il aperçut tout au fond deux ailes blanches qui voletaient à la hauteur de l'espalier » (101).

La brume enveloppe également les descriptions conradiennes. En effet, Christine Texier a noté fort justement que l'on a souvent qualifié Conrad d'impressionniste parce que ses « descriptions sont en effet souvent baignées de brume, de brouillard ou de bruine »⁶⁵⁴. La phrase suivante tirée de « Karain: A Memory » en constitue une illustration : « The blue smoke of wood fires spread in a thin mist above the high-pitched roofs of houses that had glistening walls of woven reeds, and all round them rough wooden pillars under the sloping eaves » (71). Cette fumée bleue n'est pas sans rappeler celle qui s'échappe de la locomotive dans le tableau de Monet : *La Gare Saint-Lazare*⁶⁵⁵.

De plus, Marie-Thérèse Mathet insiste sur le fait que « ces tons bleus, ces mauves sont – et c'est la caractéristique essentielle – évoqués dans mainte description voilée de cette

⁶⁵¹ Selon Roland Barthes, c'est « en maniant une ironie frappée d'incertitude » que Flaubert « opère un malaise salutaire de l'écriture » (Barthes, 2002, III c : 235)

⁶⁵² Georges Bataille écrit : « Le charme de Manet n'est-il pas fait d'indécision, d'hésitation ? » (Bataille, 1994 : 83).

⁶⁵³ Marie-Thérèse Mathet, *Le Dialogue romanesque chez Flaubert*, (Lille, Atelier national, reproduction des thèses, 1988), p. 594. Les références à cet ouvrage seront désormais indiquées sous la forme suivante : (Mathet, 1988 : 594).

⁶⁵⁴ Christine Texier. « Réel et réalité dans Heart of Darkness », *Joseph Conrad 2*, (Paris, Minard, 2002), p. 140.

⁶⁵⁵ Voir annexe n°14, p. 440.

vapeur opaque qui enveloppe tant de toiles » (Mathet, 1988 : 596). Cette remarque nous évoque une autre description que l'on peut lire dans « Karain: A Memory » :

The hills, purple and arid, stood out heavily on the sky: their summits seemed to fade into a coloured tremble as of ascending vapour; their steep sides were streaked with the green of narrow ravines; at their foot lay rice-fields, plantain-patches, yellow sands (64).

Cette vapeur n'est pas spécifique aux récits de *Tales of Unrest* puisqu'on la trouve aussi dans « La légende de saint Julien l'Hospitalier » : « Cependant l'air plus tiède avait fondu le givre, de larges vapeurs flottaient, et le soleil se montra » (95).

Le givre constitue aussi un élément récurrent dans les toiles impressionnistes et Marie-Thérèse Mathet souligne à juste titre l'importance des « effets de givre (1873) et des effets de neige (1878-1879) que produira Monet ». Et Mathet d'ajouter : « neige, gel, givre permettront à l'artiste de creuser la blancheur jusqu'à lui faire exprimer un relief, tout comme une couleur » (Mathet, 1988 : 595). Certes, ce travail sur la couleur ne peut pas être transposé dans le champ littéraire, néanmoins il est notable que, dans « La légende de saint Julien l'Hospitalier », des « gouttes de verglas » (93) se collent au manteau de Julien.

Marie-Thérèse Mathet a également mis l'accent sur le fait que « la palette » du peintre impressionniste « part du blanc vaporeux, ou bien laiteux, opalescent » (Mathet, 1988 : 594) et elle ajoute : « le peintre se penchera souvent lui aussi sur les crépuscules hivernaux à l'approche de la nuit » (Mathet, 1988 : 595). Dans « La légende de saint Julien l'Hospitalier », plusieurs passages descriptifs apparentent Flaubert à un véritable peintre impressionniste, notamment lorsqu'il écrit cette phrase : « Un côté de l'horizon s'éclaircit; et, dans la blancheur du crépuscule, il aperçut des lapins sautillant au bord de leurs terriers » (93).

En fait, le peintre impressionniste « ne s'intéresse, dans la nature, qu'à ses changements selon la lumière, le climat, le mois, l'heure, autant d'agents dont l'effet est de dissoudre les contours des choses, d'effacer tout ce qui définit et immobilise »⁶⁵⁶. C'est pour cette raison que Monet, influencé par les estampes japonaises et notamment par la série des *Trente-six vues du mont Fuji* de Katsushika Hokusai⁶⁵⁷, a peint ses fameuses séries : les

⁶⁵⁶ Jean Cassou, « Impressionnisme », *Encyclopædia Universalis*, (page consultée le 20 février 2009) : <<http://www.universalis.fr/encyclopedie/J992651/IMPRESSIIONNISME.htm>>

⁶⁵⁷ Voir annexe n°15, p. 441.

*Meules*⁶⁵⁸, les *Peupliers au bord de l'Epte*⁶⁵⁹, les *Cathédrales de Rouen*⁶⁶⁰ et les *Nymphéas*⁶⁶¹.

Ces séries mettent en évidence le fait que ce qui importe, ce n'est pas le sujet, ce sont les variations engendrées par la lumière qui change perpétuellement. D'ailleurs, Jean Cassou souligne à juste raison l'importance de cette dernière dans l'art impressionniste : « Voici un art qui a conféré à la lumière le pouvoir absolu sur le monde, mais pour lui faire éclairer la fugacité de toutes choses en ce monde⁶⁶². »

En fait, si l'aube et le crépuscule sont des moments de la journée qui intéressent beaucoup les impressionnistes, c'est parce que la lumière joue un rôle crucial dans ces moments de transition entre la nuit et le jour, entre le jour et la nuit.

Mais, à l'instar de la brume, l'aube et le crépuscule n'apparaissent pas que dans les toiles impressionnistes, ils sont évoqués, d'une manière récurrente, dans les *Trois Contes* ainsi que dans les récits de *Tales of Unrest*. Dans « La légende de saint Julien l'Hospitalier », on peut lire : « Les vitraux garnis de plomb obscurcissaient la pâleur de l'aube » (119). Ou bien encore dans « Hérodiade » : « L'aube, qui se levait derrière Machærous, épandait une rougeur » (138).

Cette rougeur n'est pas rare dans les récits de *Tales of Unrest*, mais il s'agit le plus souvent de la rougeur du crépuscule. Ainsi, dans « The Idiots », on peut lire : « The darkness came from the hills, flowed over the coast, put out the red fires of sunset, and went on to seaward pursuing the retiring tide » (13). Ou bien dans « The Lagoon » : « the slanting beams of sunset touched the broadside of the canoe with a fiery glow » (25).

B. ... au style impressionniste

Les affinités entre Manet, les impressionnistes, Flaubert et Conrad ne se limitent ni à des principes esthétiques communs ni à une conception similaire du champ de la vision, elles se manifestent également par des traits stylistiques qui dérivent tout à la fois de ces

⁶⁵⁸ Voir annexe n° 16, p. 442.

⁶⁵⁹ Voir annexe n° 17, p. 443.

⁶⁶⁰ Voir annexe n° 18, p. 444.

⁶⁶¹ Voir annexe n° 19, p. 445.

⁶⁶² Jean Cassou, « Impressionnisme », *Encyclopædia Universalis*, (page consultée le 20 février 2009) : <<http://www.universalis.fr/encyclopedie/J992651/IMPRESSIONNISME.htm>>

principes et de cette conception. En effet, la manière dont Manet peint les natures mortes résulte du principe d'indifférence au sujet. D'ailleurs, pour s'en convaincre, il suffit d'écouter ce que dit Georges Bataille :

Les admirables natures mortes de Manet sont différentes, elles ne sont plus comme étaient celles du passé des hors-d'œuvre décoratifs. Ce sont des tableaux comme les autres : c'est que, d'abord, Manet avait mis l'image de l'homme au niveau de celle de la rose ou de la brioche : les natures mortes du Déjeuner dans l'atelier⁶⁶³ ne sont pas moins portées au niveau de personnages que les personnages ravalés au niveau des choses. (G. Bataille, 1994 : 81)

Ce trait stylistique nous rappelle celui que Marcel Proust décrit dans son article sur le style de Flaubert :

Toute cette deuxième page de l'Éducation (page prise absolument au hasard) est faite d'imparfaits, sauf quand intervient un changement, une action, une action dont les protagonistes sont généralement des choses ("la colline s'abaissa", etc.) » (Proust, 1971 : 589).

Si les êtres humains ne sont plus mis au premier plan, les choses et les animaux ne sont plus, quant à eux, relégués au second plan. Il n'est donc pas surprenant de lire, dans « Un cœur simple », la phrase suivante : « Puis la ville se remplissait d'un bourdonnement de voix, où se mêlaient des hennissements de chevaux, des bêlements d'agneaux, des grognements de cochons, avec le bruit sec des carrioles dans la rue » (18).

De plus, l'imparfait dans le style de Flaubert (« cet imparfait, si nouveau dans la littérature », Proust, 1971 : 590) ne vise pas à présenter les éléments secondaires, c'est-à-dire ceux qui ne sont pas essentiels au récit. Au contraire, son rôle consiste à brouiller la distinction entre ce qui est essentiel et ce qui est secondaire, ou, pour reprendre la métaphore visuelle, entre le premier plan et le second plan. D'ailleurs, Jacques Boulenger décrit très bien le rôle que joue l'imparfait dans le style flaubertien :

Flaubert se sert de l'imparfait narratif qu'il coupe par le parfait défini, et rarement par le présent. Il empêche ainsi qu'on situe trop exactement chaque détail à un moment précis du passé, il donne à son récit un certain fondu, il le noie dans une sorte de brume⁶⁶⁴.

On a une impression semblable avec la prolifération des articles indéfinis dans le style de Flaubert. Voici quelques exemples de cet emploi particulier de l'article indéfini :

⁶⁶³ Voir annexe n°20, p. 446.

⁶⁶⁴ Jacques Boulenger, « Flaubert et le style » (1921), *Flaubert savait-il écrire ?*, (Grenoble, Ellug, 2004), p. 182.

« Julien fut stupéfait, puis accablé d'une fatigue soudaine; et un dégoût, une tristesse immense l'envahit » (99), « Une ironie perçait dans leurs allures sournoises » (117). Selon Marie-Thérèse Mathet, « les articles indéfinis entassent dans les romans de Flaubert une abondance anonyme et *floue* » (Mathet, 1988 : 599, l'italique est de nous). Cette indistinction qui caractérise le style de Flaubert rappelle inmanquablement les tableaux impressionnistes qui sont issus du modernisme de Manet. D'ailleurs, dans une de ses notes sur *Madame Bovary*, Jean-Paul Sartre a mis en évidence le lien entre l'utilisation flaubertienne des articles indéfinis et l'impressionnisme : « “Une peur la prenait.” Pourquoi pas *la* peur? Mais demandons-nous au contraire pourquoi la culture occidentale considère qu'il y a *la* peur, toujours la même. Progrès vers l'impression⁶⁶⁵. »

Les locutions « çà et là » et « here and there » qu'utilisent respectivement Flaubert et Conrad semblent également apparenter leurs styles à une conception impressionniste de l'art. Marie-Thérèse Mathet met l'accent sur le lien entre la locution « çà et là » et l'impressionnisme lorsqu'elle écrit :

La fréquence, dans les descriptions flaubertiennes, de la locution adverbiale « çà et là » contribue à l'éparpillement des êtres et des choses, qui évoque le morcellement de la touche impressionniste, dans la dispersion d'un monde qui est en train de devenir un univers de hasards. (Mathet, 1988 : 599)

On trouve cette locution dans les *Trois Contes*⁶⁶⁶ et son équivalent anglais est utilisé à plusieurs reprises dans les *Tales of Unrest*⁶⁶⁷. Même si l'emploi de cette locution anglaise semble être lié au pastiche du style de Flaubert qui est assez évident dans les *Tales of Unrest*, la dispersion des éléments qu'elle implique met en relief les affinités esthétiques entre Flaubert, Conrad et les peintres impressionnistes.

Ces affinités s'expliquent par des principes esthétiques communs, certes, mais aussi par le fait que Flaubert « a renouvelé presque autant notre vision des choses que Kant, avec ses Catégories, les théories de la Connaissance et de la Réalité du monde extérieur »⁶⁶⁸

⁶⁶⁵ Jean-Paul Sartre, « Notes sur *Madame Bovary* », *L'Idiot de la famille* (1971), (Paris, Gallimard, 1988), III, p. 688. Les italiques sont de l'auteur.

⁶⁶⁶ Par exemple dans « Hérodias », on peut lire : « çà et là, des tours qui faisaient comme des fleurons à cette couronne de pierre, suspendue au-dessus de l'abîme » (137-138).

⁶⁶⁷ Par exemple dans « Karain : A Memory » : « His [Karain's] wavering glances darted here and there like scared birds in a thunderstorm » (89).

⁶⁶⁸ Et Marcel Proust d'ajouter : « ce qui jusqu'à Flaubert était action devient impression » (Proust, 1971 : 588).

(Proust, 1971 : 586). Or, les peintres impressionnistes ont également contribué à un renouvellement de notre vision, mais cette fois au sens propre du terme, c'est-à-dire de notre perception visuelle du monde extérieur. C'est Manet qui est à l'origine de ce renouvellement. D'ailleurs, il en était parfaitement conscient puisqu'il aurait dit à Antonin Proust : « Ils seront heureux, mon cher ami, les gens qui vivront dans un siècle ; les organes de leur vision seront plus développés que les nôtres. Ils verront mieux⁶⁶⁹. »

Selon Stéphane Mallarmé, Manet avait l'habitude de dire : « L'œil, une main⁶⁷⁰ ». On pourrait dire, en imitant la formule de Manet : l'œil, un style. En fait, de même que, dans les récits flaubertiens et conradiens que comporte notre corpus, l'œil ressortit au hors-symbolique et à l'imaginaire, de même les styles de Flaubert et de Conrad se caractérisent dans ces récits par ces deux aspects. En effet, étant donné que, comme le souligne Jean-Claude Milner, le symbolique est ce « qui distingue » (J.-C. Milner, 1983 : 9), on peut qualifier leur style d'impressionniste du seul fait que, à l'instar des impressionnistes, Flaubert et Conrad empêchent d'établir des distinctions : ils veulent noyer leurs textes dans la brume.

C. Vers un style expressionniste

Même si le style de Conrad, à l'image de celui de Flaubert, semble être le signe d'une conception impressionniste de l'art, plusieurs critiques ont mis l'accent sur le fait que Conrad a dépassé l'impressionnisme. Selon Josiane Paccaud-Huguet, la tonalité des récits de *Tales of Unrest* « évoque l'œuvre picturale d'Edvard Munch » (Paccaud-Huguet, 1997 : 115). Quant à Claude Maisonnat, il écrit :

Ainsi, si l'on tient à établir une analogie avec la peinture, comme le font certains critiques, tenants de l'impressionnisme de l'écriture conradienne, nous préférons effectuer un saut qualitatif plus grand, et aussi surprenant que cela puisse paraître, soutenir que Heart of Darkness pointe plutôt du côté de la dimension conceptuelle de l'art abstrait⁶⁷¹, de la mise en

⁶⁶⁹ Antonin Proust, « L'art d'Édouard Manet » (1901), *Le modernisme de Manet*, (Paris, Gallimard, 2000), p. 268.

⁶⁷⁰ Stéphane Mallarmé, « Divagations », *Œuvres complètes*, (Paris, Gallimard, 2003), II, p.147.

⁶⁷¹ Il est à noter que l'expressionnisme et l'art abstrait ne semblent pas incompatibles puisque, selon Oswald Herzog, « l'expressionnisme accompli, c'est l'expressionnisme abstrait », Oswald Herzog, « Der Abstrakte Expressionismus », cité par Jean-Michel Gliksohn, *L'expressionnisme littéraire*, (Paris, Presses Universitaires de France, 1990), p. 54.

cause de la représentation et, en définitive, se soutient d'une réflexion esthétique qui renvoie davantage à Malévitch, Ernst ou Duchamp qui se trouvent être, par ailleurs, presque ses contemporains, qu'à Manet, Monet ou Renoir, quitte à concéder que si *Heart of Darkness* témoigne d'une avancée théorique certaine, il n'est pas exclu que parmi les œuvres suivantes, quelques-unes marquent un recul très net par rapport au roman de 1902. (Maisonnat, 2002 : 92)

À l'image du manque d'originalité de certaines des œuvres suivantes qui ne vont pas aussi loin que *Heart of Darkness*, le style de Conrad dans les *Tales of Unrest* (1898) n'est pas aussi novateur que celui du roman de 1902. D'ailleurs, Conrad ne les appréciait guère puisque, dans une lettre à la future traductrice d'*Almayer's Folly*, Geneviève Séligmann-Lui, il écrit : « Mais, à parler franchement, le volume de *Tales of Unrest* est celui de toute mon œuvre que j'aime le moins. Je m'y vois "dérivatif" plus que de raison⁶⁷². » Si Conrad s'y voit « dérivatif » c'est peut-être parce que, dans les récits qui composent ce recueil, l'écrivain britannique ne s'est pas véritablement distancié de la conception flaubertienne du style. Le style de Conrad dans les *Tales of Unrest* n'est pas tout à fait semblable à celui de *Heart of Darkness* car le réel n'a pas une importance aussi grande dans le style de ces récits que dans le style du roman qui constitue la part principale du butin qu'il a rapporté du centre de l'Afrique.

Pour revenir à la formule de Manet (« l'œil, un style »), on pourrait la modifier à nouveau afin de l'adapter à l'expressionnisme : le regard, un style. Comme on l'a vu précédemment⁶⁷³, le regard, qui ressortit au réel, occupe une place centrale dans la fiction conradienne. Or, l'importance accordée au réel dans cette dernière ne se manifeste pas seulement par le regard, mais également par le style. À l'instar de F.R. Leavis, plusieurs critiques ont mis l'accent sur le fait que le style de Conrad se caractérise par une surcharge d'adjectifs. Claude Maisonnat s'est intéressé à « la prolifération d'adjectifs négativés » (Maisonnat, 2002 : 89) dans *Heart of Darkness*. Cette dernière constitue un véritable trait stylistique conradien puisque les adjectifs négativés sont nombreux dans les récits de *Tales of Unrest*⁶⁷⁴.

⁶⁷² Lettre du 10 août 1910 à Geneviève Séligmann-Lui, Joseph Conrad, *The Collected Letters of Joseph Conrad*, (Cambridge, Cambridge University Press, 1990), IV, pp. 357-358.

⁶⁷³ Voir *supra*, pp. 282-285.

⁶⁷⁴ Voici quelques exemples d'adjectifs négativés tirés de la première partie de « Karain : A Memory » : « unprotected » (62), « unknown » (63), « unexpected » (64), « unavoidable » (65). Dans les *Tales of Unrest*, j'ai relevé pas moins de cinq occurrences de l'adjectif « unexpected » et six occurrences du terme « unknown ».

Christine Texier a également noté l'abondance des négations dans la prose conradienne. Elle l'interprète ainsi :

*L'omniprésence des négations, des dénégations, trahit une profonde incertitude quant à la fiabilité du langage et de ses distinctions. Il est d'ailleurs intéressant de noter que le Réel, que Lacan définit justement comme ce qui échappe à la représentation et au symbolique, se manifeste dans le discours par l'irruption de la négation*⁶⁷⁵.

On peut rapprocher l'omniprésence des négations dans le style de Conrad de la négation fondamentale annoncée par Friedrich Nietzsche, à savoir la négation de Dieu. Dans un monde où l'Autre est inconsistant, l'angoisse devient insupportable puisqu'elle ne peut plus être apaisée.

C'est cette même angoisse qui obsédera les peintres expressionnistes, contemporains de Conrad. D'ailleurs, il n'est pas sans intérêt de noter que les écrits de Friedrich Nietzsche ont joué un rôle décisif sur ce mouvement artistique : « Tout ce qui, dans ma génération, faisait l'objet de discussion, de débat intérieur, de souffrance pourrait-on dire, (...) tout ceci était déjà exprimée chez Nietzsche »⁶⁷⁶, écrit poète expressionniste allemand Gottfried Benn.

À l'instar de Conrad, les expressionnistes ont compris que « the old order had got to die »⁶⁷⁷. C'est d'ailleurs pour cette raison que le problème de la paternité joue un rôle notable autant dans la fiction conradienne que dans l'art expressionniste. En effet, dans « The Idiots », Daphna Erdinast-Vulcan estime que « the failure of paternity within the text is ultimately a failure of authorship and the metaphysical and psychic anxiety of paternity is echoed in the author's own anguished sense of orphanhood. » (Erdinast-Vulcan, 1999 : 6) Quant à l'art expressionniste, il est hanté par le thème du parricide qui, selon Jean-Michel Gliksohn, « relève de la psychologie individuelle mais il désigne aussi la crise des valeurs issues du nihilisme nietzschéen »⁶⁷⁸.

⁶⁷⁵ Christine Texier, « Réel et réalité dans *Heart of Darkness* », *Joseph Conrad 2*, (Paris, Minard, 2002), p.141.

⁶⁷⁶ Gottfried Benn, « Nietzsche — nach fünfzig Jahren », *Gesammelte Werke*, cité par Jean-Michel Gliksohn, *L'expressionnisme littéraire*, (Paris, Presses Universitaires de France, 1990), p. 18..

⁶⁷⁷ Lettre du 25 janvier 1919 à Hugh Clifford, Joseph Conrad, *The Collected Letters of Joseph Conrad*, (Cambridge, Cambridge University Press, 2002), VI, p. 350.

⁶⁷⁸ Jean-Michel Gliksohn, *L'expressionnisme littéraire*, (Paris, Presses Universitaires de France, 1990), p. 31.

Les affinités esthétiques entre Conrad et les artistes expressionnistes ne s'arrêtent pas là. En effet, l'usage que Conrad fait de la répétition le rapproche de la conception expressionniste de l'art.

Dans sa correspondance, Flaubert insiste beaucoup sur la répétition : il « passe des journées entières à changer des répétitions de mots, à éviter des assonances »⁶⁷⁹ ; pour lui, « les répétitions sont un cauchemar »⁶⁸⁰. Flaubert considère donc que le travail du style implique l'élimination des répétitions de mots.

Ainsi, il est surprenant de constater la présence de nombreuses répétitions dans la prose conradienne lorsqu'on sait l'importance que Conrad, grand admirateur de Flaubert, accordait au style⁶⁸¹.

Ces répétitions sont « liées à l'émergence du manque de garantie dans l'Autre » (Paccaud-Huguet, 2002 : 171). En effet, lorsque l'Autre du symbolique s'affaiblit, le réel devient plus important puisque « ce qui n'est pas venu au jour du symbolique, apparaît dans le réel »⁶⁸². Or, la répétition est liée au réel et Jacques Lacan met l'accent sur ce lien lorsqu'il dit que « le réel est ce qui gît toujours derrière l'automaton » (Lacan, 1990 : 64). Par conséquent, si la répétition de mots est plus fréquente dans la prose conradienne que dans la prose flaubertienne, c'est parce que le réel occupe une place centrale dans le style de Conrad.

Or, c'est précisément cette place accordée au réel qui rapproche Conrad des expressionnistes. En effet, le peintre expressionniste Wassily Kandinsky, qui fut également l'un des pionniers de l'art abstrait⁶⁸³, a souligné l'importance de la répétition :

L'emploi judicieux d'un mot (suivant le sens poétique), la répétition intérieurement nécessaire de ce mot, deux fois, trois fois, plusieurs fois de suite, n'amplifient pas seulement sa résonance

⁶⁷⁹ Lettre du 20 avril 1853 à Louise Colet (Flaubert, 1980, II : 311).

⁶⁸⁰ Lettre du 2 juin 1853 à Louise Colet (Flaubert, 1980, II : 344).

⁶⁸¹ « Style is a matter of great concern to me as you know ; and perhaps my very anxiety as to the proper use of a language of which I feel myself painfully ignorant produces the effect of laboured construction : whereas as a matter of striving my aim is simplicity and ease », lettre du 2 décembre 1902 à Hugh Clifford. Joseph Conrad, *The Collected Letters of Joseph Conrad*, (Cambridge, Cambridge University Press, 1986), II, p. 461.

⁶⁸² Jacques Lacan, « Réponse au commentaire de Jean Hyppolite sur la "Verneinung" de Freud », *Écrits I*, (Paris, Seuil, « Points », 1999), p. 386.

⁶⁸³ Comme on l'a dit dans une précédente note, l'expressionnisme et l'art abstrait ne semblent pas incompatibles puisque, selon Oswald Herzog, « l'expressionnisme accompli, c'est l'expressionnisme abstrait », Oswald Herzog, « Der Abstrakte Expressionismus », cité par Jean-Michel Gliksohn, *L'expressionnisme littéraire*, (Paris, Presses Universitaires de France, 1990), p. 54.

*intérieure : ils peuvent encore faire apparaître d'autres pouvoirs du mot. Un mot qu'on répète, jeu auquel la jeunesse aime se livrer et qu'elle oublie ensuite, finit par perdre toute référence à son sens extérieur. La valeur de l'objet désigné, devenue abstraite ; seul le "son" du mot demeure*⁶⁸⁴.

Dans ce passage, Kandinsky met en évidence le lien entre la répétition et le signifiant. Ce lien est fondamental et il permet de mieux appréhender le fonctionnement de la répétition dans le style de Conrad. En effet, la répétition attire l'attention sur le signifiant, alors que Flaubert s'efforçait de le faire disparaître : « plus l'expression se rapproche de la pensée, plus le mot colle dessus et disparaît, plus c'est beau »⁶⁸⁵.

Si Flaubert s'intéresse davantage au signifié qu'au signifiant, Conrad accorde une plus grande importance au signifiant⁶⁸⁶. Le rôle essentiel que joue ce dernier dans la prose conradienne rapproche Conrad des écrivains expressionnistes qui privilégient « dans le langage ce qui est en deçà de la signification plénière : le son et le rythme »⁶⁸⁷. C'est donc la prise en considération du réel qui rapproche le style de Conrad de celui des expressionnistes.

Chapitre VIII : Faut-il écrire dans son style?

Entre pastiche et plagiat

« Il faut chanter dans sa voix »

Gustave Flaubert

⁶⁸⁴ Wassily Kandinsky, *Du spirituel dans l'art*, (Paris, Denoël, 1969), p. 47.

⁶⁸⁵ Lettre du 16 janvier 1852 à Louise Colet (Flaubert, 1980, II : 31).

⁶⁸⁶ « [... words] have the power in their sound of their aspect to present the very thing you wish to hold up before the mental vision of your readers », Joseph Conrad, *The Collected Letters of Joseph Conrad*, (Cambridge, Cambridge University Press, 1986), II, p. 199.

⁶⁸⁷ Jean-Michel Gliksohn, *L'expressionnisme littéraire*, (Paris, Presses Universitaires de France, 1990), p. 47

I. Qu'est-ce qu'un pastiche ?

A. Vers une définition du pastiche : dérivation et hypertextualité

Avant de porter notre attention sur le pastiche de Flaubert dans les *Tales of Unrest*, il n'est pas sans intérêt de donner la parole à Conrad. Dans la Note de l'auteur (1919) qui sert de préface à ce recueil de récits, on peut lire : « “The Idiots” is such an obviously derivative⁶⁸⁸ piece of work that it is impossible for me to say anything about it here » (603).

L'adjectif anglais *derivative* a été emprunté au français *dérivatif*. Si l'on s'intéresse à l'étymologie de cet adjectif, on se rend compte qu'il « a été emprunté par les grammairiens au bas latin *derivativus* “qui dérive, dérivé” » (Rey, 1998, I : 1048).

L'étymologie du verbe *dériver* est d'une grande richesse. Ce verbe « est d'abord employé avec le sens figuré de “prendre son origine dans, provenir de”, spécialement en grammaire, par réemprunt, “provenir d'un autre mot” » (Rey, 1998, I : 1047). Or, qu'est-ce qu'un pastiche, si ce n'est un texte qui dérive d'un autre texte ?

Selon Gérard Genette, le pastiche relève de l'hypertextualité : « J'entends par là toute relation unissant un texte B (que j'appellerai *hypertexte*) à un texte antérieur A (que j'appellerai, bien sûr, *hypotexte*) sur lequel il se greffe d'une manière qui n'est pas celle du commentaire⁶⁸⁹. » Et Gérard Genette d'ajouter : « J'appelle donc hypertexte tout texte dérivé d'un texte antérieur par transformation simple (nous dirons désormais *transformation* tout court) ou par transformation indirecte⁶⁹⁰ : nous dirons *imitation*. » (G. Genette, 1992 : 16, les italiques sont de l'auteur)

⁶⁸⁸ Il est à noter que, dans une lettre écrite en 1910, cette remarque ne s'appliquait pas seulement à « The Idiots », mais également à l'ensemble des récits du recueil : « Mais, à parler franchement, le volume de *Tales of Unrest* est celui de toute mon œuvre que j'aime le moins. Je m'y vois “dérivatif” plus que de raison », Lettre du 10 août 1910 à Geneviève Séligmann-Lui, Joseph Conrad, *The Collected Letters of Joseph Conrad*, (Cambridge, Cambridge University Press, 1990), IV, p. 358.

⁶⁸⁹ Gérard Genette, *Palimpsestes* (1982), (Paris, Seuil, « Points », 1992), p. 13. Les italiques sont de l'auteur. Les références à cet ouvrage seront désormais indiquées sous la forme suivante : (G. Genette, 1992 : 13).

⁶⁹⁰ Dans *Palimpsestes*, Gérard Genette prend l'exemple suivant pour illustrer la différence entre transformation simple (*transformation*) et transformation indirecte (*imitation*) : « La transformation qui conduit de l'*Odyssée* à *Ulysse* peut être décrite (très grossièrement) comme une transformation *simple*, ou *directe* : celle qui consiste à transposer l'action de l'*Odyssée* dans le Dublin du XX^e siècle. La transformation qui conduit de la même *Odyssée* à l'*Énéide* est plus complexe et plus indirecte, malgré les apparences, car Virgile ne transpose pas, d'Ogygie à Carthage et d'Ithaque au Latium, l'action de

Contrairement à la parodie qui est un texte dérivé d'un texte antérieur par transformation, le pastiche est un texte dérivé d'un texte antérieur par imitation. Toutefois, il s'agit d'une imitation particulière puisqu'elle concerne avant tout le style.

B. Les *Tales of Unrest* et la remise en cause de la définition genettienne du pastiche

Si l'on s'intéresse à la phrase que Conrad a écrite à Geneviève Séligmann-Lui (et dans laquelle Conrad emploie l'adjectif dérivatif⁶⁹¹), on peut remarquer que Conrad met l'accent sur l'excès qui, selon lui, caractérise les récits de *Tales of Unrest* : on peut être dérivatif, mais il y a une juste mesure. Conrad pense donc avoir dépassé la mesure raisonnable de la dérivation (« "dérivatif" plus que de raison ») dans ces récits. Or, il est à noter que le verbe *dériver* est parfois employé au sens figuré de « se laisser aller, s'abandonner à un mouvement spontané et passif » (Rey, 1998, I : 1048). Ce mouvement rappelle la méthode de l'association libre utilisée par Freud dans le but de faire surgir des représentations inconscientes. Conrad imiterait-il Flaubert inconsciemment ? Avant de répondre, il faut faire une place à ce que dit Gérard Genette au sujet du pastiche :

Il est tentant d'appliquer au pastiche et à la charge, plus peut-être qu'à tout autre genre, un critère inspiré de celui que Philippe Lejeune applique à l'autobiographie : un texte ne pourrait pleinement fonctionner comme un pastiche que lorsque serait conclu à son propos, entre l'auteur et son public, le « contrat de pastiche » que scelle la coprésence qualifiée, en quelque lieu et sous quelque forme, du nom du pasticheur et de celui du pastiché : ici X imite Y. C'est effectivement le cas le plus canonique et le plus fréquent, qu'illustrent par exemple les recueils de Proust, de Reboux et Muller, de Max Beerbohm, etc. Toute autre situation éditoriale basculerait soit du côté de l'apocryphe (Batrachomyomachie attribuée à Homère, poèmes

l'*Odyssée* : il raconte une toute autre histoire, mais en s'inspirant pour le faire du type établi par Homère dans l'*Odyssée*, ou, comme on l'a bien dit pendant des siècles, en *imitant* Homère. L'imitation est sans doute elle aussi une transformation, mais d'un procédé plus complexe, car – pour le dire ici d'une manière encore très sommaire – il exige la constitution préalable d'un modèle de compétence générique (appelons-le épique) extrait de cette performance singulière qu'est l'*Odyssée* (et éventuellement de quelques autres), et capable d'engendrer un nombre indéfini de performances mimétiques. Ce modèle constitue donc, entre le texte imité et le texte imitatif, une étape et une médiation indispensable, que l'on ne retrouve pas dans la transformation simple ou directe », (Genette, 1992 : 14-15).

⁶⁹¹ « Mais, à parler franchement, le volume de *Tales of Unrest* est celui de toute mon œuvre que j'aime le moins. Je m'y vois "dérivatif" plus que de raison », Lettre du 10 août 1910 à Geneviève Séligmann-Lui, Joseph Conrad, *The Collected Letters of Joseph Conrad*, (Cambridge, Cambridge University Press, 1990), IV, p. 358. Nous conservons l'orthographe de l'auteur.

d' « Ossian » forgés par Macpherson, *Chasse spirituelle*, etc.), soit du côté de l'imitation non déclarée (parce qu'inconsciente, ou parce que honteuse, ou parce que jugée toute naturelle et dispensée d'un aveu) d'un maître non désigné, par où s'exercent tant d'auteurs débutants : les premiers poèmes de Mallarmé, qui portent la trace évidente de l'« influence » de l'auteur des *Fleurs du mal*, ne sont pas pour autant des pastiches de Baudelaire. (G. Genette, 1992 : 172-173)

Il est important de souligner que, dans les *Tales of Unrest*, il n'y a pas de contrat de pastiche *stricto sensu*. En effet, Gérard Genette met l'accent sur le fait que « l'hypertextualité se déclare le plus souvent au moyen d'un indice paratextuel qui a valeur contractuelle ». Et Gérard Genette d'ajouter : « *Virgile travesti* est un contrat explicite de travestissement burlesque, *Ulysse* est un contrat implicite et allusif qui doit au moins alerter le lecteur sur l'existence probable d'une relation entre ce roman et l'*Odyssee*. » (G. Genette, 1992 : 17) Or, rien dans le paratexte⁶⁹² des *Tales of Unrest* n'indique l'existence d'un quelconque hypotexte. À vrai dire, il y a bien l'adjectif *derivative* qui figure dans la Note de l'auteur, mais il ne désigne pas clairement un hypotexte. D'ailleurs, cet adjectif qualifie seulement « The Idiots », c'est-à-dire « his first short story excepting 'The Black Mate' » (Hervouet, 1990 : 31).

On pourrait donc rapprocher Conrad de ces auteurs débutants dont parle Genette, qui ne parviennent pas à s'affranchir de l'influence de leurs auteurs de prédilection. En effet, à propos de « The Idiots », Yves Hervouet écrit : « it is very much a pastiche of Maupassant, Flaubert, and Zola » (Hervouet, 1990 : 32). Or, on sait que Conrad prisait ces trois auteurs et en particulier les deux premiers⁶⁹³.

Conrad aurait-il le défaut des auteurs débutants ? C'est possible, mais il faut tout de même rappeler que, dans la Note de l'auteur, l'adjectif *derivative* ne s'applique qu'au premier récit si l'on tient compte de l'ordre d'écriture. On pourrait donc en inférer que ce récit est le seul hypertexte, à proprement parler. Or, si l'on s'intéresse aux autres récits, on peut noter qu'ils ne semblent pas moins dérivatifs que « The Idiots ».

⁶⁹² « *paratexte* : titre, sous-titre, intertitres ; préfaces, postfaces, avertissements, avant-propos, etc. ; notes marginales, infrapaginales, terminales ; épigraphes ; illustrations ; prière d'insérer, bande, jaquette, et bien d'autres types de signaux accessoires, autographes ou allographes, qui procurent au texte un entourage (variable) et parfois un commentaire, officiel ou officieux, dont le lecteur le plus puriste et le moins porté à l'érudition externe ne peut pas toujours disposer aussi facilement qu'il le voudrait et le prétend. » (G. Genette, 1992 : 10)

⁶⁹³ « Testimonies abound of Conrad's admiration for, and intimacy with, the works of Flaubert and Maupassant : "Il admirait Flaubert et Maupassant, dont il se réclamait volontiers", said Gide. » (Hervouet, 1990 : 10)

D'ailleurs, Yves Hervouet a mis en évidence le pastiche de Flaubert dans « Karain: A Memory »⁶⁹⁴.

En fait, le pastiche de Flaubert dans les *Tales of Unrest* pose des problèmes théoriques. De même que l'on ne peut pas parler de contrat de pastiche dans les *Tales of Unrest*, de même on ne peut pas parler de pastiche *stricto sensu*, le contrat de pastiche étant, pour Genette, la condition *sine qua non* de l'existence du pastiche. Car, pour le critique français, l'hypotexte doit être clairement désigné. C'est d'ailleurs pour cette raison qu'il a laissé de côté « toute hypertextualité ponctuelle et/ou facultative », cette dernière relevant à ses yeux « de l'intertextualité » (G. Genette, 1992 : 19). Or, l'hypertextualité dans les *Tales of Unrest* est une hypertextualité ponctuelle.

Malgré l'absence d'un véritable contrat de pastiche, nous utiliserons néanmoins le vocable *pastiche* pour désigner l'hypertextualité dans les *Tales of Unrest*, d'une part, parce que c'est le terme consacré pour désigner l'imitation stylistique et, d'autre part, parce que la définition genettienne du pastiche est par trop étroite. Certes, nous utiliserons donc le mot *pastiche*, mais il est important de mettre en évidence qu'il est à prendre *lato sensu*, à savoir au sens d'imitation stylistique.

II. Le pastiche de flaubert dans les *Tales of Unrest*

Conrad était un grand admirateur de Flaubert et il prisait tout particulièrement les *Trois Contes*. En 1899, Conrad voulant faire un recueil qui rassemblerait « Youth », « Heart of Darkness » ainsi que « Lord Jim », il fit la suggestion suivante à William Blackwood: « Why not: "Three Tales" by Joseph Conrad. Flaubert (mutatis mutandis) published Trois contes »⁶⁹⁵. Ford Madox Ford a également souligné que Conrad connaissait par cœur les deux premiers contes, à savoir « Un cœur simple » et « La légende de saint Julien l'Hospitalier »⁶⁹⁶.

⁶⁹⁴ « The concluding sentence of the next paragraph is in fact a perfect pastiche of Flaubert's famous "ternary period" » (Hervouet, 1990 : 51).

⁶⁹⁵ Joseph Conrad, *The Collected Letters of Joseph Conrad*, (Cambridge, Cambridge University Press, 1986), II, p. 167.

⁶⁹⁶ « During their collaboration they [Ford Madox Ford and Joseph Conrad] discovered that they both "had *Félicité*, *St Julien l'Hospitalier*, immense passages of *Madame Bovary*, *La Nuit*, *Ce Cochon de Morin*, and immense pages of *Une Vie* by heart or so nearly by heart that what the one faltered over the

Malgré l'enthousiasme de Conrad pour les *Trois Contes*, les *Tales of Unrest* ne sont pas des pastiches des *Trois Contes*. L'hypotexte ne se restreint donc pas aux *Trois Contes*, il s'étend à l'œuvre de Flaubert dans son ensemble⁶⁹⁷.

De plus, le pastiche de Flaubert dans les récits de *Tales of Unrest* n'est pas un pastiche intégral puisque Conrad ne pastiche pas uniquement Flaubert. Zola et Maupassant sont également pastichés. Mais concentrons-nous sur le pastiche de Flaubert.

A. Du pastiche manifeste...

Concernant le style de Flaubert, Albert Thibaudet a mis l'accent sur l'importance de « la période ternaire, dont les trois membres sont souvent rangés dans un ordre de grandeur, soit croissante, soit décroissante » (Thibaudet, 1982 : 231). Effectivement, les périodes ternaires constituent un véritable trait stylistique flaubertien, elles sont très fréquentes dans l'œuvre de Flaubert et notamment dans les *Trois Contes*. Ainsi, dans « Un cœur simple », on peut lire la phrase suivante : « Elle se pencha sur la carte ; ce réseau de lignes coloriées fatiguait sa vue, sans lui rien apprendre ; et Bourais l'invitant à dire ce qui l'embarrassait, elle lui pria de lui montrer la maison où demeurait Victor » (41). Ou bien dans « La légende de saint Julien l'Hospitalier » : « Julien, dénouant ses longues, le lâchait tout à coup ; la bête hardie montait droit dans l'air comme une flèche ; et l'on voyait deux taches inégales tourner, se joindre, puis disparaître dans les hauteurs de l'azur » (91). Ou encore dans « Hérodiade » : « Des sicaires de Jérusalem escortaient les prêtres ; ils avaient sous leurs vêtements des poignards ; et le Tétrarque ne doutait pas de la science de Phanuel » (179).

Dans ces trois exemples, on peut remarquer que le troisième membre de la période ternaire commence par la conjonction de coordination « et ». On associe souvent cette conjonction à la période ternaire flaubertienne.

Albert Thibaudet et Marcel Proust ont mis l'accent sur l'importance de la conjonction « et » dans le style de Flaubert. Tout d'abord, Albert Thibaudet a attiré l'attention sur le fait que lorsque « le dernier membre de la phrase ternaire est le plus long des trois, il est

other could take up" (Ford Madox Ford, *Joseph Conrad: A Personal Remembrance*, (London, Duckworth, 1924), pp. 35-36) » (Hervouet, 1990 : 10).

⁶⁹⁷ À l'exception des œuvres « de jeunesse » que Conrad n'a pas pu lire puisqu'elles ont été publiées pour la première fois en 1910 dans l'édition Conrad des *Œuvres Complètes*.

presque toujours réuni au second par un *et* de mouvement » (Thibaudet, 1982 : 234). Quant à Marcel Proust, il écrit :

La conjonction "et" n'a nullement dans Flaubert l'objet que la grammaire lui assigne. Elle marque une pause dans une mesure rythmique et divise un tableau. En effet partout où on mettrait « et », Flaubert le supprime. C'est le modèle et la coupe de tant de phrases admirables. » (Proust, 1971 : 590)

En fait, les trois périodes ternaires que nous avons citées précédemment montrent bien que le « *et* de mouvement » est très fréquent dans le troisième membre des périodes ternaires flaubertiennes. Il est souvent suivi d'une virgule comme c'est le cas dans l'exemple suivant tiré de « La légende de saint Julien l'Hospitalier » : « On y mangea les plus rares épices, avec des poules grosses comme des moutons ; par divertissement, un nain sortit d'un pâté ; et, les écuelles ne suffisant plus, car la foule augmentait toujours, on fut obligé de boire dans les oliphants et dans les casques » (81).

Il appert que le pastiche de Flaubert est plus évident dans le premier récit de *Tales of Unrest*, à savoir « Karain: A Memory », que dans les autres. Effectivement, lorsqu'on lit la phrase suivante, cela ne fait pas l'ombre d'un doute : « He shared his food, his repose and his thoughts; he knew his plans, guarded his secrets; and, impassive behind his master's agitation, without stirring the least bit, murmured above his head in a soothing tone some words difficult to catch » (68). À l'instar de la période ternaire flaubertienne, les trois membres sont séparés par des points-virgules et le troisième membre commence par le « *et* de mouvement ».

Même si le pastiche de Flaubert n'est pas aussi patent dans les autres récits de *Tales of Unrest*, il existe néanmoins. En fait, Yves Hervouet a mis en évidence le pastiche de Flaubert dans les deux premiers récits, à savoir « Karain: A Memory » et « The Idiots ». Cependant, il y a bel et bien un pastiche de Flaubert dans les autres récits.

B. ... à la coloration pastichielle de fond

À l'instar de Beda Alleman qui parle d'une « coloration ironique de fond »⁶⁹⁸, on pourrait dire qu'il y a une coloration pastichielle de fond dans les *Tales of Unrest*. Tout

⁶⁹⁸« Le problème est : comment se fait-il qu'en général on les [les remarques ironiques] comprenne directement ? Et, dans le cadre de l'ironie littéraire, ce problème est d'autant plus complexe que, comme nous l'avons vu, les signaux d'ironie sont extrêmement rares (quand il en existe) et que l'ironie spécifiquement littéraire dépasse de loin la portée de simples remarques ironiques et parvient à donner

d'abord, on peut trouver des périodes ternaires dont les trois membres sont séparés par des points-virgules dans l'ensemble de ces récits.

Dans « An Outpost of Progress » par exemple, on peut lire la phrase suivante : « The plank floor was littered with the belongings of the white men; open half-empty boxes, torn wearing apparel, old boots; all the things dirty, and all the things broken, that accumulate mysteriously round untidy men. » (123)

Certes, cette période ternaire n'est pas sans rappeler la période flaubertienne, pourtant, Thibaudet lui-même reconnaît que Flaubert « la tient peut-être de Chateaubriand, bien qu'elle soit tout exceptionnelle chez celui-ci » (Thibaudet, 1982 : 231). Même si l'on ne peut pas affirmer que la période ternaire est exceptionnelle dans les récits de *Tales of Unrest*, il est à noter qu'elle n'est pas non plus très fréquente. En fait, la coloration pastichielle de fond dans les *Tales of Unrest* est plus due à certains détails qu'au fait qu'il y ait par exemple des périodes ternaires dans la prose conradienne.

Effectivement, certains traits stylistiques dans les récits de *Tales of Unrest* rappellent infailliblement le style de Flaubert, notamment l'utilisation du « et de mouvement ». Cette conjonction ne se trouve pas exclusivement dans les phrases qui comptent trois membres séparés par des points-virgules. Flaubert l'utilise également dans des phrases qui n'en comptent que deux. Ainsi, dans « La légende de saint Julien l'Hospitalier », on peut lire cette phrase : « Un côté de l'horizon s'éclaircit ; et, dans la blancheur du crépuscule, il aperçut des lapins sautillant au bord de leurs terriers » (93).

À propos du rôle de cette conjonction, Marcel Proust écrit : « C'est comme l'indication qu'une autre partie du tableau commence, que la vague refluant, de nouveau, va se reformer » (Proust, 1971 : 590).

À la lecture de la phrase de Flaubert, on a d'autant plus l'impression d'être devant un tableau que les mots utilisés (notamment « horizon », « blancheur » et « aperçut ») sont liés à la perception visuelle.

On a une impression analogue lorsqu'on lit cette phrase tirée de « Karain: A Memory » : « Day after day, he appeared before us, incomparably faithful to the illusions of the stage, and at sunset the night descended upon him quickly, like a falling curtain » (66). C'est donc surtout la fonction de cette conjonction de coordination qui met en évidence

*une coloration ironique de fond (ironische Grundfärbung) à certains textes », les italiques sont de nous. Beda Alleman, « De l'ironie en tant que principe littéraire », *Poétique*, n°36, (Paris, Seuil, 1978), p. 392.*

l'imitation de Flaubert dans les récits de *Tales of Unrest*. En effet, dans les deux phrases que nous avons citées, le « et » flaubertien et le « and » conradien indiquent qu'« une autre partie du tableau commence », mais ici c'est presque au sens propre qu'il faut le prendre tant la picturalité de ces deux phrases est patente avec notamment le mot « sunset » qui fait écho à l'évocation du crépuscule dans la phrase flaubertienne.

L'utilisation de la conjonction « while » met également en évidence le pastiche du style de Flaubert dans les *Tales of Unrest*. Selon Marcel Proust, Flaubert fait un usage particulier de la locution conjonctive « tandis que ». Effectivement, elle « ne marque pas un temps, mais est un de ces artifices assez naïfs, qu'emploient tous les grands descriptifs dont la phrase serait trop longue, et qui ne veulent pas cependant séparer les parties du tableau » (Proust, 1971 : 591). Et Albert Thibaudet de compléter ce que dit Proust lorsqu'il écrit :

C'est simplement un terme de simultanéité qui passe assez naturellement du temps à l'espace, puisque les parties d'un tableau sont simultanées dans la réalité, que le langage est obligé de les rendre successivement, et que la conjonction de simultanéité corrige élégamment cette nécessité. C'est en effet Flaubert qui semble avoir fait passer cet emploi du mot dans le langage courant de la description, où il lui sert généralement à opposer deux visions à peu près symétriques. (Thibaudet, 1982 : 263)

Or, Conrad utilise la conjonction « while » de la même manière que Flaubert utilise la locution conjonctive « tandis que ». Dans « La légende de saint Julien l'Hospitalier », on peut lire la phrase suivante : « Le taureau, à sa droite, balançait la tête ; et, à sa gauche, le serpent ondulait dans les herbes, tandis que la panthère, bombant son dos, avançait à pas de velours et à grandes enjambées » (117). Dans cet exemple, la locution est utilisée par commodité descriptive, c'est-à-dire dans le but de passer à la troisième partie du tableau, pour reprendre la métaphore proustienne.

Conrad fait un usage similaire de la conjonction « while ». Pour s'en convaincre, il suffit de lire cette phrase tirée de « The Return » : « A pathetically lean girl flattened against a blank wall, turned up expiring eyes and tendered a flower for sale; while, near by, the large photographs of some famous and mutilated bas-reliefs seemed to represent a massacre turned into stone » (104). Ici, la métaphore picturale est d'autant plus pertinente que le narrateur extra-hétérodiégétique décrit les esquisses, les aquarelles, les gravures et les photographies qui sont accrochées au mur. Dans cet exemple, la

métaphore proustienne est presque à prendre au sens littéral puisque le rôle de la conjonction « while » est de commencer un autre tableau.

Le regard du lecteur accompagne donc celui du narrateur extra-hétérodiégétique. Ce dernier nous décrit, à l'instar d'un guide, les différents objets qui sont accrochés au mur (l'adverbe « near by » indiquant la proximité spatiale), alors que le personnage principal, à savoir Alvan Hervey, n'y prête pas attention (« He looked, of course, at nothing, 104). À l'image de l'usage que fait Flaubert de la locution conjonctive « tandis que », la conjonction « while » est donc « un terme de simultanéité qui passe assez naturellement du temps à l'espace » (Thibaudet, 1982 : 263).

La place des adverbes dans la phrase conradienne contribue également à l'impression d'une coloration pastichielle de fond que l'on éprouve à la lecture des *Tales of Unrest*.

La place de l'adverbe dans la phrase pose un problème majeur puisqu'elle varie selon les langues. Alors qu'en français l'adverbe se place souvent entre le verbe et son complément d'objet direct, il est courant de le trouver avant le verbe en anglais.

Flaubert, cependant, place l'adverbe d'une façon particulière. Selon Albert Thibaudet, « le tour propre à Flaubert, c'est la séparation du verbe et de l'adverbe, le rejet inattendu de l'adverbe, après une virgule, à la fin de la phrase ». Effectivement, dans « Hérodiade », on peut lire : « Ensuite, elle tourna autour de la table d'Antipas, frénétiquement, comme le rhombe des sorcières » (201). Bien que l'adverbe ne se trouve pas à la fin de la phrase, cet exemple illustre bien le goût de Flaubert pour la postposition adverbiale puisque, dans l'usage courant, on aurait placé l'adverbe en question juste après le verbe.

Même si, en anglais, l'adverbe se trouve souvent le plus près possible des mots qu'il modifie, Conrad postpose fréquemment l'adverbe. Ainsi, dans « The Return », on peut lire la phrase suivante : « He dropped his knife and fork, brusquely, as though by the virtue of a sudden illumination he had been aware of poison in his plate » (140). D'ordinaire, on placerait l'adverbe avant le verbe, mais, à l'instar de ce qu'a fait Flaubert avec l'adverbe « frénétiquement », Conrad postpose l'adverbe. Il est à noter que, dans ces deux exemples flaubertien et conradien, l'adverbe postposé est suivi d'une comparaison.

C. L'entre-deux

1. Le pastiche frappé d'incertitude : entre pastiche et plagiat

En fait, lorsque l'on retrouve, sous la plume de Conrad, les traits stylistiques flaubertiens, on a l'impression qu'une distance s'installe, une distance qui rappelle la distance ironique. C'est que le pastiche, à l'instar de l'ironie, est un code qui se superpose à un autre code, en sorte que, quand on lit un pastiche, on a l'impression que le texte attire l'attention du lecteur sur l'hypertextualité qui le fonde. Cette impression est liée à ce que Roland Barthes appelle l'« étagement des codes ». Au sujet d'une phrase de *Sarrasine*, ce dernier écrit :

Le code Ironique prend en charge la "naïveté" des deux premiers codes : de même que le romancier se met à parler du personnage (code n°2), l'ironiste se met à parler du romancier (code n°3) : la langage « naturel » (intérieur) de Sarrasine est parlé deux fois ; il suffirait de produire, sur le modèle de cette phrase 316, un pastiche de Balzac, pour reculer encore cet étagement des codes. (Barthes, 2002, III c : 235)

Le problème étant que, dans les *Tales of Unrest*, le contrat de pastiche, cher à Gérard Genette, n'existe pas puisque Conrad ne nous indique pas qu'il va imiter Flaubert.

Dans *S/Z*, Roland Barthes pose la question suivante : « Que pourrait être une parodie qui ne s'afficherait pas comme telle ? » Et ce dernier d'ajouter : « C'est le problème posé à l'écriture moderne » (Barthes, 2002, III c : 155). Or, le pastiche de Flaubert dans les *Tales of Unrest* ne soulève-t-il pas un problème identique à celui que Roland Barthes a soulevé à propos de la parodie ?

Au vrai, le pastiche de Flaubert dans les récits de *Tales of Unrest* est un pastiche frappé d'incertitude et c'est pour cette raison qu'il est incompatible avec la définition genettienne du pastiche. De plus, l'incertitude est d'autant plus grande que Conrad ne se contente pas de pasticher Flaubert dans ces récits, il pastiche également Maupassant. Même si le style de ce dernier est en partie dérivé de celui de Flaubert, il a également des particularités que l'on retrouve dans les *Tales of Unrest*.

À propos d'une de ces particularités, André Vial écrit : « Il y eut très tôt, chez cet auteur, une sorte de tic : il se plaisait à généraliser une observation en faisant précéder

un substantif de la locution participative et démonstrative *un de ces* et en le faisant suivre d'une relative ou d'une forme adjectivée⁶⁹⁹ ». Même si l'utilisation de cette locution est loin d'être un tic d'écriture dans les *Tales of Unrest*, on la retrouve notamment dans « An Outpost of Progress » : « It sounded like one of those impossible languages which sometimes we hear in our dreams » (46).

Le pastiche dans les récits de *Tales of Unrest* a donc une dimension réflexive puisque, grâce à l'incertitude dont il est frappé, il empêche l'établissement d'un contrat de pastiche et pose donc la question de sa propre existence.

En fait, le pastiche de Flaubert dans ces récits met en évidence la complexité qui caractérise la notion de pastiche, car il est impossible de définir cette notion par l'opposition binaire entre l'hypotexte et l'hypertexte. En effet, cette opposition suppose l'existence d'une littérature au premier degré. Or, le pastiche n'est pas une copie (hypertexte) d'un original (hypotexte). Ainsi, le pastiche n'implique pas la présence d'un hypotexte et d'un hypertexte, mais plutôt de deux hypertextes puisque le texte premier, le texte pur dont l'essence serait à l'origine de tous les autres textes n'existe pas. Autrement dit, tous les textes sont dérivés. D'ailleurs, Michel Schneider met l'accent sur cette dérivation qui caractérise le texte littéraire lorsqu'il écrit :

On approche ici de l'insistance moderne sur la notion de texte comme tissu, écran de réminiscences, un texte ne donnant jamais accès à la chose écrite pour la première fois. Il est, comme le souvenir-écran, souvenir d'un écran. Texte se souvenant d'un texte antérieur. Le degré zéro de l'écriture n'existe pas et n'a peut-être jamais existé. La littérature est toujours au second degré, non pas par rapport à la vie ou à la réalité sociale dont elle serait la Mimésis (Auerbach), mais par rapport à elle-même, et le plagiat n'est qu'un cas particulier de cette écriture toujours dérivée d'une autre⁷⁰⁰.

À vrai dire, le pastiche de Flaubert dans les *Tales of Unrest* a des points communs avec le plagiat. En effet, le contrat de pastiche genettien n'est pas respecté puisque le nom de l'auteur pastiché ne figure pas dans le paratexte. Or, c'est justement la coprésence du

⁶⁹⁹ André Vial, *Guy de Maupassant et L'Art du Roman* (1954), (Paris, Nizet, 1994), p. 603. L'emploi de cette locution n'est pas propre à Maupassant puisqu'elle était fréquemment utilisée par Balzac. « Ce qui nous retiendra est un procédé balzacien bien connu, illustré par la formule "un de ces [...] qui" », Anne Herschberg-Pierrot, *Stylistique de la prose*, (Paris, Belin, 1993), p. 258. Voir également ce que dit Philippe Hamon dans *Du Descriptif* : « "un de ces", tour descriptif-type d'une certaine écriture "réaliste", de Balzac à Proust » (Hamon, 1993 : 76).

⁷⁰⁰ Michel Schneider, *Voleurs de mots*, (Paris, Gallimard, 1985), p. 51. Les références à cet ouvrage seront désormais indiquées sous la forme suivante : (Schneider, 1985 : 51).

nom du pasticheur et de celui du pastiché qui permet de distinguer un pastiche d'un plagiat car ce dernier « n'est pas le pastiche, plus élaboré, qui avec sa propre écriture, essaie d'imiter le style et le propos d'un auteur connu : l'identité de l'un et de l'autre auteur est clairement établie » (Schneider, 1985 : 276).

Si, dans une lettre écrite à une de ses correspondantes françaises, Conrad reconnaît, d'une part, qu'il n'apprécie guère les *Tales of Unrest* (« le volume de *Tales of Unrest* est celui de toute mon œuvre que j'aime le moins ») et, d'autre part, qu'il se voit, dans les récits qui composent ce recueil, « “dérivatif” plus que de raison »⁷⁰¹, ce n'est sans doute pas sans lien avec le fait que le pastiche de Flaubert dans ces récits est « du côté de l'imitation non déclarée (parce qu'inconsciente, ou parce que honteuse, ou parce que jugée toute naturelle et dispensée d'un aveu) » (G. Genette, 1992 : 173). Il est donc possible que ce pastiche soit involontaire. Or, du pastiche involontaire au plagiat, il n'y a qu'un pas.

On se souvient que Proust justifiait son écriture imitative par ce qu'il appelait « la vertu purgative, exorcisante du pastiche ». Et proust d'ajouter :

Quand on vient de finir un livre, non seulement on voudrait continuer à vivre avec ses personnages [...] mais encore notre voix intérieure qui a été disciplinée pendant toute la durée de la lecture à suivre le rythme d'un Balzac, d'un Flaubert, voudrait continuer à parler comme eux. Il faut la laisser faire un moment, laisser la pédale prolonger le son, c'est-à-dire faire un pastiche volontaire, pour pouvoir après cela redevenir original, ne pas faire toute sa vie du pastiche involontaire. (Proust, 1971 : 594)

Il apparaît clairement que lorsque Proust parle de « faire toute sa vie du pastiche involontaire » et que Conrad se voit « “dérivatif” plus que de raison », ils soulèvent implicitement le problème du plagiat. Être « “dérivatif” plus que de raison », c'est être hanté par un autre texte qui prend le dessus sur le texte qu'on écrit, comme si le texte imité effaçait le texte imitatif, comme si la première écriture du palimpseste effaçait la nouvelle. Le texte imitatif est hanté par le texte imité qui s'apparente aux fantômes dont parle Freud dans *L'inquiétante étrangeté* :

Ce qui paraît au plus haut point étrangement inquiétant à beaucoup de personnes est ce qui se rattache à la mort, aux cadavres et au retour des morts, aux esprits et aux fantômes. Nous

⁷⁰¹ Lettre du 10 août 1910 à Geneviève Séligmann-Lui, Joseph Conrad, *The Collected Letters of Joseph Conrad*, (Cambridge, Cambridge University Press, 1990), IV, pp. 357-358.

avons vu que nombre de langues modernes ne peuvent pas du tout rendre notre expression :
une maison *unheimlich* autrement que par la formule : une maison hantée⁷⁰².

Est-ce que le sentiment qu'éprouve l'auteur d'un pastiche involontaire n'est pas lié à celui de l'*unheimlich* freudien ? Jacques Lacan parle d' « un sentiment d'étrangeté qui est la porte ouverte sur l'angoisse » (Lacan, 2004 : 104).

Mais de quelle angoisse s'agit-il ? L'auteur d'un pastiche involontaire éprouve sans doute l'angoisse d'avoir été influencé puisque « l'angoisse d'être influencé » est la « formation réactionnelle au désir de plagier » (Schneider, 1985 : 276).

Au vrai, Conrad était excessivement critique envers lui-même et très admiratif envers Flaubert, en sorte qu'il a des points communs avec l' « inhibé de l'influence » (Schneider, 1985 : 277). Effectivement, Michel Schneider met l'accent sur le fait que « celui qui ne peut faire la part de la haine dans les liens qui l'attachent à ses modèles demeure interminablement sous leur emprise et devient ou un plagiaire ou un inhibé de l'influence » (Schneider, 1985 : 277).

Dans sa correspondance, Conrad ne tarit pas d'éloges sur Flaubert. Dans une lettre du 23 décembre 1909 adressée à Robert d'Humières, il écrit :

Mais si Mme Bovary est un chef d'œuvre, Salammbô frise le miracle. Je me rapelle bien, quand j'écrivais le N of the N [The Nigger of the "Narcissus" (1897)] Salammbô était mon livre de matin. En avalant mon café, j'en lisais une page ou deux au hasard – et il n'y a presque pas de page là-dedans qui ne soit merveilleuse. Et il n'y a pas à dire : l'influence de l'infiniment grand sur l'infiniment petit peut se voir. Dans mon traitement des marins il y a un pâle reflet de la grande maîtrise de Flaubert dans son traitement des Mercenaires. Peut-être ce n'est qu'une illusion flatteuse. Mais je sais bien que j'étais sous l'influence de ce livre unique⁷⁰³.

Cependant, dans une lettre du 7 juin 1918 à Hugh Walpole, Conrad soutient que le style de ses premières œuvres, et notamment celui d'*Almayer's Folly* (1895), n'a pas été influencé par le style de Flaubert dans *Madame Bovary* puisque Conrad n'aurait lu le roman de Flaubert qu'après avoir terminé *Almayer's Folly*⁷⁰⁴.

⁷⁰² Sigmund Freud, *L'inquiétante étrangeté et autres essais* (1985), (Paris, Gallimard, « Folio Essais », 1988), p. 246.

⁷⁰³ Lettre du 23 décembre 1909 à Robert d'Humières, Joseph Conrad, *The Collected Letters of Joseph Conrad*, (Cambridge, Cambridge University Press, 1990), IV, p. 310.

⁷⁰⁴ « You say that I have been under the formative influence of *Madame Bovary*. In fact, I have read it only after finishing A.F. [*Almayer's Folly*] as I did all the other works of Flaubert », Lettre du 7 juin 1918 à Hugh Walpole, *The Collected Letters of Joseph Conrad*, (Cambridge, Cambridge University Press, 2002), VI, p. 228.

Même si cette affirmation est loin d'avoir été accréditée par les critiques littéraires⁷⁰⁵, Conrad insiste à nouveau, dans la même lettre, sur son admiration pour Flaubert. Cependant, au lieu de souligner l'influence de Flaubert sur son œuvre, il affirme que ce dernier est inimitable :

I don't think I learned anything from him. What he did for me was to open my eyes and arouse my emulation. One can learn something from Balzac, but what could one learn from Flaubert ? He compels admiration, — about the greatest service one artist can render to another⁷⁰⁶.

Dans la lettre du 23 décembre 1909, Conrad dit avoir été influencé par Flaubert, même s'il met l'accent sur la distance qui le sépare de ce dernier : Conrad se voit tout petit face au géant normand (« l'influence de l'infiniment grand sur l'infiniment petit peut se voir »), mais il utilise le mot « influence ». Puis, dans la lettre du 7 juin 1918, il élève Flaubert jusqu'aux nues, certes, mais on a l'impression que ces louanges permettent à Conrad de ne pas reconnaître que le style de ses premières œuvres doit beaucoup à celui de Flaubert et en particulier à celui de *Madame Bovary*.

Dans une lettre à Louise Colet, Flaubert écrit :

Quoi de plus mal bâti que bien des choses de Rabelais, Cervantès, Molière et d'Hugo ? Mais quels coups de poing subits ! Quelle puissance dans un seul mot ! Nous, il faut entasser l'un sur l'autre un tas de petits cailloux pour faire nos pyramides qui ne vont pas à la centième partie des leurs, lesquelles sont d'un seul bloc. Mais vouloir imiter les procédés de ces génies-là, ce serait se perdre. Ils sont grands, au contraire, parce qu'ils n'ont pas de procédés. Hugo en a beaucoup, c'est là ce qui le diminue. Il n'est pas varié, il est constitué plus en hauteur qu'en étendue⁷⁰⁷.

705 En fait, il est fort peu probable que Conrad n'ait pas lu *Madame Bovary* avant de terminer *Almayer's Folly* puisque dans *Personal Record*, Conrad dit que ce roman a été commencé en 1889 et terminé en 1894 (« begun in '89 and finished in '94 »), Joseph Conrad, *A Personal Record* (1912), (Cambridge, Cambridge University Press, 2008), p. 26. Or, dans une lettre datée du 6 avril 1892, il écrit à Mme Poradowska : « Dans la [omission] et saisissante simplicité de vos descriptions Vous me rappelez un peu Flaubert dont je viens de relire *Mme Bovary* avec une admiration plaine [sic] de respect. » Joseph Conrad, *The Collected Letters of Joseph Conrad*, (Cambridge, Cambridge University Press, 1983), I, p. 109. De plus, dans *The French Face of Joseph Conrad*, Yves Hervouet fait une remarque décisive : « in his own copy of Walpole's book, Conrad despite his denial, marked 'very acute' alongside the passage where Walpole noted the influence of the French language and especially of the author of *Madame Bovary* on his earlier style », (Hervouet, 1990 : 13).

706 Lettre à Hugh Walpole du 7 juin 1918, Joseph Conrad, *The Collected Letters of Joseph Conrad*, (Cambridge, Cambridge University Press, 2002), VI, p. 228.

707 Lettre à Louise Colet du 27 mars 1853 (Flaubert, 1980, II : 288).

Joseph Conrad aurait sans doute ajouté Flaubert à ce panthéon littéraire. Au vrai, si Conrad met Flaubert au rang des grands écrivains, c'est, selon toute apparence, pour souligner son originalité qui résulte précisément du fait que Flaubert est inimitable.

Le pastiche de Flaubert dans les *Tales of Unrest* ne semble donc pas fonctionner de la même manière que celui écrit par Proust quelques années plus tard. Effectivement, le pastiche proustien signe son caractère pastichiel puisque le nom de l'auteur pastiché, en l'occurrence Flaubert, figure dans le paratexte. En outre, dans le passage suivant tiré d'une lettre à Ramon Fernandez, Marcel Proust ne laisse planer aucun doute sur ses intentions :

Le tout était surtout pour moi affaire d'hygiène ; il faut se purger du vice naturel d'idolâtrie et d'imitation. Et au lieu de faire surnoisement du Michelet ou du Goncourt en signant (ici les noms de tels ou tels de nos contemporains les plus aimables), d'en faire ouvertement sous forme de pastiches, pour redescendre à ne plus être que Marcel Proust quand j'écris mes romans⁷⁰⁸.

Proust imite Flaubert⁷⁰⁹ pour se distancier par la suite de lui et devenir original. Au vrai, l'écrivain pastiché semble jouer le rôle du père pour le pasticheur. D'ailleurs, Michel Schneider souligne sans doute à juste titre l'importance du père dans le pastiche lorsqu'il écrit : « Plagiat, palimpseste, pastiche. Comment [...] ne pas y percevoir l'insistance répétée de la lettre *p*, de *la lettre du père* [...] ? » (Schneider, 1985 : 16) L'attitude de Proust vis-à-vis de Flaubert consiste donc à se défaire de la figure paternelle que représente ce dernier afin d'accéder à la paternité de ses œuvres.

L'attitude de Conrad est beaucoup plus ambiguë. Faisant référence aux contradictions que Conrad accumule à propos de l'influence de Flaubert⁷¹⁰, Yves Hervouet écrit : « Conrad himself thus initiated the confusion about his relationship with Flaubert which persists to this day. » (Hervouet, 1990 : 13)

De plus, le statut hybride de l'hypertexte⁷¹¹ conradien reflète le caractère équivoque de l'attitude de Conrad à l'égard de Flaubert. En effet, la relation hypertextuelle qui unit

⁷⁰⁸ Lettre de Marcel Proust à Ramon Fernandez, *Contre Sainte-Beuve*, (Paris, Gallimard, 1971), p. 690.

⁷⁰⁹ Cette remarque peut également s'appliquer aux autres écrivains que Proust pastiche dans *L'Affaire Lemoine*.

⁷¹⁰ Voir *supra*, n.18, p. 382.

⁷¹¹ Comme on l'a dit précédemment, le pastiche n'implique pas la présence d'un hypotexte et d'un hypertexte, mais plutôt de deux hypertextes puisque l'opposition entre texte original et texte dérivé n'est pas pertinente. Même s'il serait plus juste de dire qu'un texte est en position d'hypotexte ou d'hypertexte, nous continuerons à parler d'hypertexte et d'hypotexte par simplification.

l'œuvre de Flaubert aux *Tales of Unrest* ne peut pas être établie avec précision puisque les récits conradiens se situent à la frontière entre le pastiche et le plagiat.

En fait, le vocable « hybride » qualifie parfaitement le statut de l'hypertexte et même du style conradien, car, au sens linguistique, les « mots hybrides » sont formés d'éléments empruntés à deux langues différentes. Or, les nombreux gallicismes qui émaillent les récits de *Tales of Unrest* et, d'une manière générale, toute l'œuvre de Conrad⁷¹², mettent non seulement en évidence la présence de l'hypotexte flaubertien mais également l'hybridité du style conradien.

De même que le style de Conrad se caractérise par l'hybridité, de même le pastiche de Conrad dans les *Tales of Unrest* est hybride. D'ailleurs, est-il possible de faire, dans un même récit, un pastiche de Flaubert, de Maupassant et de Zola sans mentionner explicitement ou implicitement les noms des auteurs pastichés ? Si l'on s'en tient à la définition genettienne, la réponse est bien évidemment : non. Pourtant, c'est bien ce qu'affirme Yves Hervouet à propos de « The Idiots »⁷¹³. Et ce dernier d'ajouter : « In "The Idiots" the main textual indebtedness is not, however, to Flaubert or Maupassant but, as was also revealed by Chaikin, to Zola's *La Terre* (1886) and *La Joie de vivre* (1884). » (Hervouet, 1990 : 34) Même si Yves Hervouet utilise le mot « pastiche » pour qualifier ce récit, ses analyses semblent plutôt prouver qu'il s'agit d'un plagiat. En effet, il parle de « similarities of detail » (Hervouet, 1990 : 36). Dans un pastiche, le pasticheur est censé imiter « le style et non pas la pensée ; la manière enfin dont on dit les choses, et non point les choses que l'on dit »⁷¹⁴. Or, les détails dont parle Yves Hervouet sont liés à ces deux aspects.

Dans son pastiche de Renan, Proust introduit le mot « aberrant » qu'il trouve « extrêmement Renan ». Et Proust d'ajouter ceci dans une lettre à Robert Dreyfus⁷¹⁵ :

⁷¹² Le style des premiers romans, à savoir ceux qui ont été écrits durant la période malaise de Conrad (notamment *Almayer's Folly* et *An Outcast of the Islands*), est émaillé de gallicismes. À titre d'exemple, dans le texte original anglais de *La Folie Almayer*, Conrad a traduit à la lettre les expressions françaises suivantes : en sa qualité de (« in his quality of »), cheveux en désordre (« hair in disorder »). De même, dans « Karain: A Memory », on peut lire : « All that had the crude and blended colouring, the appropriateness almost excessive, the suspicious immobility of a painted scene » (65). Le fait que Conrad ait préféré le vocable *immobility* au mot *stillness* souligne l'influence de Flaubert. Pour tous les détails dans lesquels nous ne pouvons pas entrer ici, on peut se reporter à l'article d'Yves Hervouet qui s'intitule « Conrad and the French language, Part Two », Yves Hervouet, « Conrad and the French Language, Part Two », *Conradiana*, n° 14, (Lubbock, Texas Tech University Press, 1982).

⁷¹³ Yves Hervouet écrit à propos de « The Idiots » : « it is very much a pastiche of Maupassant, Flaubert, and Zola », (Hervouet, 1990 : 32).

⁷¹⁴ Ferdinand Brunetière, *Questions de critique*, (Paris, Calmann Lévy, 1889), p. 189.

⁷¹⁵ Lettre à R. Dreyfus, 23 mars 1908, *Contre Sainte-Beuve*, (Paris, Gallimard, 1971), p. 689.

« Je ne crois pas que Renan ait jamais employé le mot. Si je le trouvais dans son œuvre, cela diminuerait ma satisfaction de l'avoir inventé. »

Il semble donc que les pastiches écrits par Conrad s'opposent encore une fois à ceux écrits par Proust puisque ce dernier prend une grande liberté par rapport à l'auteur pastiché : il imite le style de l'auteur en question, mais n'hésite pas à enrichir le vocabulaire de son modèle.

Dans les *Tales of Unrest*, Conrad est par trop servile à l'égard de l'auteur pastiché, il va même jusqu'à conserver certains détails. En effet, Yves Hervouet a mis en évidence l'influence de *Salammbô* sur le premier récit de *Tales of Unrest*, à savoir « Karain: A Memory » :

The similarities between the trees standing still, between the 'ceinture d'écume blanche' and the 'line of white surf', between 'la mer couleur d'émeraude [...] comme figée dans la fraîcheur du matin' and the 'green islets scatterd through the calm of noonday [...] like a handful of emeralds', between the cisterns looking like 'des boucliers d'argent' and the sea like 'a buckler of steel', between the canals which began to show their white curves streaking 'les verdure des jardins' and the hillsides 'streaked with the green of narrow ravines' reveal the hints Conrad could have taken from a close study of Flaubert's word-painting. (Hervouet, 1990 : 49)

Il peut sans doute s'agir de cryptomnésie puisque Conrad a commencé à écrire « Karain: A Memory » après avoir terminé *The Nigger of the "Narcissus"*. Or, l'on se souvient⁷¹⁶ que dans sa lettre à Robert d'Humières, Conrad met l'accent sur le fait que lorsqu'il écrivait *The Nigger of the "Narcissus"*, *Salammbô* était son « livre de matin ». Ainsi, Conrad a peut-être oublié qu'il se souvenait quand il écrivait la première partie de « Karain: A Memory ». Quoi qu'il en soit, il est malaisé de déterminer avec précision l'hypertextualité qui sous-tend les *Tales of Unrest*.

Même si la nature de l'hypertexte conradien est hybride, on peut mieux l'appréhender en recourant une nouvelle fois à l'analogie avec le pastiche proustien. En fait, Michel Schneider a mis l'accent sur la différence entre le fonctionnement psychique de la citation et celui du plagiat. Dans *Voleurs de mots*, il écrit :

Citer, c'est reconnaître la dette, ne pas l'effacer, ne pas s'en affranchir ; c'est d'une certaine façon reconnaître le système symbolique. Citer comme plagier est prendre à l'autre sans lui demander son avis, mais dans le plagiat, on demeure dans une sorte de violence pré-

⁷¹⁶ Voir *supra*, p. 382.

œdipienne, à l'intérieur d'une fusion ou d'une relation duelle. L'effacement du nom propre de l'auteur témoigne d'un conflit œdipien esquivé ou mal engagé, et d'un repli vers le pré-œdipien. Le nom du père n'a pas eu lieu. (Schneider, 1985 : 282)

Sans être un plagiat, l'hypertexte que constituent les *Tales of Unrest* est plus proche du plagiat que le pastiche de Flaubert écrit par Marcel Proust. À l'instar de celui qui cite, Proust reconnaît sa dette en faisant figurer dans le paratexte le nom de l'auteur pastiché. De plus, il calque certains procédés flaubertiens (notamment l'utilisation particulière des temps et de la conjonction « et ») et systématise leur emploi, en sorte qu'ils se transforment en tics d'écriture dans le pastiche écrit par Proust. Il appert par conséquent que l'aspect satirique du pastiche proustien relève de la désidéalisation du père dont parle Michel Schneider puisque « devenir père comporte un nécessaire moment de désidéalisation de ce père-ci » (Schneider, 1985 : 282).

Le pastiche de Flaubert dans les *Tales of Unrest* est frappé d'incertitude. D'ailleurs, le fait que certains critiques rattachent Conrad à l'impressionnisme met en évidence l'ambiguïté de la relation hypertextuelle entre l'œuvre de Flaubert et les *Tales of Unrest*. Les éléments que ces critiques mettent en relief ne relèvent-ils pas plutôt du pastiche de Flaubert ? Il est malaisé de répondre à cette question puisque l'ironie conradienne, à l'instar de celle de Flaubert est frappée d'incertitude. Or, Gérard Genette souligne l'importance du lien entre l'ironie et les pastiches proustiens lorsqu'il écrit : « la tonalité dominante des ses pastiches [...] est un mixte spécifique d'admiration et d'ironie » (G. Genette, 1992 : 159). Est-ce que tout pastiche n'est pas soit un « pastiche-hommage » (G. Genette, 1992 : 135), soit un pastiche satirique, soit, le plus souvent, un mélange des deux ?

Le pastiche de Flaubert dans les *Tales of Unrest* a donc un statut hybride, mais l'ironie frappée d'incertitude le rend encore plus complexe puisqu'on hésite à lui attribuer une intention satirique. En fait, on hésite même à qualifier la relation hypertextuelle de pastichielle puisque l'hypertextualité dans les *Tales of Unrest* se situe entre le pastiche et le plagiat.

2. Entre père et mère, entre introjection et projection, entre symbolique et imaginaire

On pourrait même dire que le pastiche de Flaubert dans ces récits conradiens se situe entre le père et la mère, si l'hypothèse suivante émise par Michel Schneider s'avérait :

Hasardons une hypothèse. Quand on cite, n'est-ce pas toujours le père, quand on plagie, la mère ? Plagier, c'est être (ou se vouloir) sans dette, sans ce lien symbolique au père comme père mort. La citation tue le cité dans la transformation réalisée, en même temps qu'elle atteste la continuité vivante d'une signification d'un auteur à l'autre. On n'a pas peur d'avoir un maître, et pas honte d'en faire l'aveu. Plagier, c'est être sans autre lien à l'autre que le corps. Le sien, et celui de l'auteur plagié un instant confondus dans ce texte qui n'est ni de l'un ni de l'autre. Manque alors ce lien structurant, le nom précisément que tait le plagiaire. Le nom de l'auteur, cité, sépare le texte de celui qui l'a engendré (l'auteur citant, dans la mesure où il est alors identifié au père), de même que le Nom du père sépare l'enfant de ceux qui l'ont réellement engendré, la mère, mais aussi le père. (Schneider, 1985 : 283)

Le plagiat serait donc du côté de l'inceste maternel tandis que la pastiche volontaire du côté du père symbolique. Toutefois, le pastiche écrit par Conrad se situe entre les deux. En effet, l'analogie avec le pastiche proustien a mis en relief le fait que le pastiche de Flaubert dans *Tales of Unrest* est un pastiche particulier, c'est-à-dire qu'il est plus proche de l'inceste maternel que les autres pastiches et notamment ceux qui sont décrits par Gérard Genette dans *Palimpsestes*. D'ailleurs, c'est pour cette raison que, si l'on s'en tient à la définition genettienne, il n'y a pas, à proprement parler, de pastiche dans les récits de *Tales of Unrest*.

Si l'on prend en considération le fait que « le véritable inceste est inceste avec la langue maternelle » (Schneider, 1985 : 285), il faut bien avouer que la relation hypertextuelle qui unit l'œuvre de Flaubert aux *Tales of Unrest* est loin d'être limpide. En effet, même si Conrad écrivait en anglais, sa langue maternelle était le polonais. Pourtant, les modèles d'écrivains choisis par Conrad ne sont ni polonais ni anglais : « Conrad's conception of the art of the novel was not of Polish origin nor was it derived from English sources, as his disparaging reference to "The national English novelist" clearly indicates » (Hervouet, 1990 : 165). Ce sont des écrivains normands, à savoir Flaubert et Maupassant⁷¹⁷, qui ont exercé une influence décisive sur Conrad. Or, cette influence est notable dans les *Tales of Unrest*, elle se manifeste par une relation hypertextuelle avec, entre autres, les œuvres de ces deux écrivains normands.

⁷¹⁷ Il est à noter que le maître de l'auteur de Bel-Ami était, sans conteste, l'ermite de Croisset.

Cependant, le fait que l'auteur pastiché⁷¹⁸ et le pasticheur n'écrivent pas dans la même langue met en évidence la complexité de la relation entre l'hypotexte flaubertien et l'hypertexte conradien. En effet, une distance s'installe du fait de ce changement de langues et éloigne par conséquent l'inceste maternel, qui est lié à la langue maternelle.

Au vrai, le pastiche de Flaubert dans les *Tales of Unrest* n'est pas du côté du père symbolique puisque Conrad ne mentionne pas le nom du père dans le paratexte. Cependant, il n'est pas non plus du côté de la fusion avec la mère. En effet, cette fusion semble être impossible puisque, pour l'écrivain d'origine polonaise, la langue maternelle est toujours déjà perdue. La vérité de l'hypertexte conradien est donc dans l'entre-deux.

Afin d'affiner notre compréhension du pastiche de Flaubert dans les *Tales of Unrest*, il est nécessaire de faire une place au passage suivant qui est tiré du livre de Michel Schneider *Voleurs de mots* :

La question de la transmission ou de l'acquisition d'un style met en jeu des catégories familières à l'analyste et qui permettent de trancher la fausse aporie selon laquelle tout est plagiat et rien véritablement plagié : celles d'incorporation, d'introjection et d'identification. (Schneider, 1985 : 273)

Ce dernier poursuit en établissant des distinctions subtiles entre ces trois catégories :

L'introjection est un processus et est introjection d'un processus : ce qui est introjecté n'est pas un objet, mais la relation à un objet. L'incorporation, elle, est un fantasme, et est incorporation d'un fantasme. L'identification enfin est assimilation structurante de certains traits psychiques transformés à partir de ceux de l'objet. Selon un exemple connu, l'enfant qui mime son père, s'assied dans son fauteuil, chausse ses lunettes et lit le journal...à l'envers. Celui qui s'identifie à son père apprend à lire. L'identification présuppose un détour, elle se construit à partir des introjections, à l'intérieur de la structuration œdipienne du sujet, tandis que l'introjection demeure attachée à l'oralité originare. L'introjection est partielle et l'introjecté forme un trait mal relié au reste de l'espace interne. L'identification est assimilatrice, elle rattache l'identifié à l'ensemble de l'appareil psychique. (Schneider, 1985 : 273-274)

Faisant référence aux remarques faites par Lacan sur le rapport de Daniel Lagache, Michel Schneider établit la distinction suivante entre le pastiche et le plagiat : le

⁷¹⁸ C'est Flaubert qui nous intéresse ici.

pastiche « relève de l'introjection, "relation au symbolique"⁷¹⁹ » tandis que le plagiat ressortit à « la projection, "fonction de l'imaginaire"⁷²⁰ » (Schneider, 1985 : 276).

Si l'on s'en tient aux définitions données par Laplanche et Pontalis, l'introjection semble être l'inverse de la projection puisque dans l'introjection « le sujet fait passer, sur un mode fantasmatique, du "dehors" au "dedans" des objets et des qualités inhérentes à ces objets » (Laplanche, 2002 : 209), tandis que dans la projection « le sujet expulse de soi et localise dans l'autre, personne ou chose, des qualités, des sentiments, des désirs, voire des "objets" » (Laplanche, 2002 : 344). Autrement dit, le plagiaire considère que c'est l'autre qui détient la vérité de son identité et donc qu'il est l'autre, alors que le pasticheur assimile certains de ses traits tout en restant lui-même.

En fait, l'introjection est un processus complexe, car, d'une part, elle « demeure attachée à l'oralité originaire » (Laplanche, 2002 : 274) et, d'autre part, comme le dit Lacan, elle est liée au symbolique.

Pour mieux appréhender ces deux aspects de l'introjection, il faut tenir compte du fait que l'introjection est un processus de transition entre l'incorporation et l'identification. Effectivement, l'incorporation est un processus qui ressemble à l'introjection avec cette différence que c'est l'aspect corporel qui est essentiel dans l'incorporation tandis que, pour ce qui concerne l'introjection, c'est l'aspect psychique qui prime. C'est pour cette raison que l'identification se construit à partir des introjections. Ainsi, Michel Schneider a sans doute raison lorsqu'il assimile le pastiche à l'introjection. Écrire un pastiche, c'est faire un détour pour devenir écrivain.

Ce détour que constitue le pastiche est une introjection qui peut permettre par la suite de se créer une identité en tant qu'écrivain. Proust est conscient de cette fonction du pastiche puisqu'il écrit qu'il faut « laisser la pédale prolonger le son, c'est-à-dire faire un pastiche volontaire, pour pouvoir après cela redevenir original, ne pas faire toute sa vie du pastiche involontaire » (Proust, 1971 : 594). Cependant, le pastiche de Flaubert dans les *Tales of Unrest* se situe entre le stade de la « violence pré-œdipienne » (Schneider, 1985 : 282), qui a un rapport avec le plagiat, et le stade de la métaphore paternelle, qui est relative au pastiche.

⁷¹⁹ Jacques Lacan, « Remarque sur le rapport de Daniel Lagache : "Psychanalyse et structure de la personnalité" », *Écrits II*, (Paris, Seuil, « Points », (1966) 1999), p. 132.

⁷²⁰ *Ibidem*.

En fait, ce que l'on a dit précédemment sur les deux aspects de l'introjection est capital pour la compréhension de ce pastiche. En effet, dans le pastiche proustien c'est l'aspect symbolique de l'introjection qui l'emporte, tandis que dans le pastiche conradien, c'est l'aspect imaginaire qui prévaut. Le pastiche proustien est du côté du Nom-du-Père, alors que le pastiche conradien se situe plus du côté de l'oralité primordiale, de l'incorporation.

Lorsque Conrad pastiche Flaubert dans les *Tales of Unrest*, l'écrivain britannique n'est sans doute pas sans lien avec le plagiaire que Michel Schneider décrit de la façon suivante :

La psychologie du plagiaire et celle de l'angoissé du plagiat (actif ou passif) ont le même substrat inconscient : angoisses liées à l'incorporation ou au fait d'être incorporé, envie dévorante des objets et des traits psychiques des autres, idéalisation (de la dévotion à la dévoration, il n'y a qu'une syllabe), crainte des représailles, insatisfaction et méfiance par rapport au savoir venu de l'autre (savoir toujours en excès ou en défaut, trop précoce ou trop tardif), valorisation d'éléments de savoir uniquement s'ils sont volés ou inaccessibles à d'autres, cachés. (Schneider, 1985 : 301)

Ce lien entre l'incorporation et le plagiat, que met au jour Michel Schneider, fait la lumière sur la dévotion de Conrad pour Flaubert. En fait, l'introjection, qu'elle soit ou non du côté du symbolique, permet l'identification. Cependant, tandis que l'identification, qui est liée à l'aspect symbolique de l'introjection, permet d'opposer l'identité à l'altérité, l'autre identification, celle qui advient grâce à l'aspect imaginaire de l'introjection, ne distingue pas l'identité de l'altérité. Le plagiaire s'identifie, mais il s'identifie à l'autre : il est l'autre puisqu'il l'a incorporé. C'est parce qu'il voue un culte à Flaubert que Conrad a du mal à se défaire de l'influence de ce dernier ou, pour employer les mots mêmes dont Conrad s'est servi, de « l'influence de l'infiniment grand »⁷²¹.

Dans « Lettres anglaises », Henry-Durand Davray met l'accent sur le fait que Conrad avait une connaissance intime de l'œuvre de Flaubert :

⁷²¹ Lettre du 23 décembre 1909 à Robert d'Humières, Joseph Conrad, *The Collected Letters of Joseph Conrad*, (Cambridge, Cambridge University Press, 1990), IV, p. 310.

*Nous vînmes à parler du style, et Mr. Conrad, qui est des nôtres, sut dire avec une communicative ferveur toute son admiration pour Flaubert et tout son amour du style. Il citait des passages, avec une sûreté qui indiquait une connaissance intime du grand écrivain*⁷²².

Conrad avait sans doute une connaissance trop intime de l'œuvre de Flaubert lorsqu'il écrivait les *Tales of Unrest*. C'est probablement pour cette raison que l'aspect maternel, propre au plagiat, est plus important dans le pastiche conradien que dans le pastiche proustien.

Si Proust écrit ses pastiches pour « se purger du vice naturel d'idolâtrie et d'imitation »⁷²³ et, partant, pour devenir un écrivain original, l'attitude de Conrad vis-à-vis de Flaubert est incertaine. Il en résulte que tout effort pour déterminer avec précision la nature de l'hypertexte que constituent les *Tales of Unrest* est vain puisqu'il oscille entre le pastiche et le plagiat, entre le père et la mère, entre l'introjection et la projection, entre le symbolique et l'imaginaire

L'incertitude de la relation hypertextuelle qui unit l'œuvre de Flaubert et les *Tales of Unrest* remet en cause la nature même de cette relation.

3. De la relation dialectique à l'avènement d'un style unique

Certes, on pourrait penser que le pastiche est la répétition (hypertexte) d'un texte antérieur (hypotexte), néanmoins le concept de répétition pose problème. En effet, Gilles Deleuze souligne la complexité de ce concept dans *Différence et répétition* :

La répétition est vraiment ce qui se déguise en se constituant, ce qui ne se constitue qu'en se déguisant. Elle n'est pas sous les masques, mais se forme d'un masque à l'autre, comme d'un point remarquable à un autre, d'un instant privilégié à un autre, avec et dans les variantes. Les masques ne recouvrent rien sauf d'autres masques. Il n'y a pas de premier terme qui soit répété ; et même notre amour d'enfant pour la mère répète d'autres amours d'adultes à l'égard d'autres femmes, un peu comme le héros de la recherche rejoue avec sa mère la passion de Swann pour Odette. (Deleuze, 2003 : 28)

⁷²² Henri-Durand Davray, « Lettres anglaises », *Mercur de France*, (Paris, Société du Mercure de France, 1899), p. 266. On peut lire ce passage, tiré de la revue *Mercur de France*, sur le site de la Bibliothèque Nationale de France (page consultée le 20 février 2009) : <http://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k2015778/f265.table>

⁷²³ Lettre du mois d'août 1919 à Ramon Fernandez, *Contre Sainte-Beuve*, (Paris, Gallimard, 1971), p. 690.

Conrad pastiche donc Flaubert, mais Flaubert pastiche également Conrad, c'est-à-dire que le pastiche de Flaubert dans les récits de *Tales of Unrest* éclaire l'œuvre de Flaubert, et notamment les *Trois Contes*, d'une lumière nouvelle. La relation entre les deux textes est donc dialectique, au sens hégélien du terme⁷²⁴.

N'est-ce pas, d'ailleurs, la recherche de cette dialectique qui, dans *Fictions* de Borges, sous-tend l'élaboration par Pierre Ménard de « la technique de l'anachronisme délibéré et des attributions erronées »⁷²⁵. De même que cette technique « nous invite à parcourir l'Odyssée comme si elle était postérieure à l'Énéide »⁷²⁶, de même le pastiche de Flaubert dans les *Tales of Unrest* nous invite à lire l'œuvre de Flaubert comme si elle était postérieure à celle de Conrad.

Pour conclure, on peut revenir sur les impressions de Conrad concernant les récits de *Tales of Unrest*. À propos de ces récits, il écrit : « Je m'y vois "dérivatif" plus que de raison »⁷²⁷. En fait, on a souvent qualifié le plagiat d'œuvre dérivée. D'ailleurs, pour déterminer si un texte est un plagiat ou non, on peut suivre la méthode suivante : « certains tendent à peser, à comparer la part d'emprunt et la part d'innovation, et, selon les cas, à qualifier l'œuvre originale ou dérivée » (Schneider, 1985 : 38-39). Pourtant, de même que, comme le dit Deleuze, « il n'y a pas de premier terme qui soit répété » (Deleuze, 2003 : 28), de même il n'y a pas d'original. Ainsi, tous les textes sont dérivés, même si, il faut en convenir, la dérivation est plus manifeste pour certains textes que pour d'autres.

C'est le cas des *Tales of Unrest* qui sont dérivés de l'œuvre de Flaubert, de celle de Maupassant et de celle de Zola. La dérivation du premier récit si l'on tient compte de l'ordre d'écriture, à savoir « The Idiots », est tellement évidente aux yeux de Conrad qu'il refuse de s'attarder sur ce récit dans la Note de l'auteur : « "The Idiots" is such an obviously derivative piece of work that it is impossible for me to say anything about it here. » (603) Cependant, même si le spectre de Flaubert hante ces récits, ces derniers

⁷²⁴ À savoir au sens de « mouvement rationnel supérieur, à la faveur duquel des termes en apparence séparés passent les uns dans les autres, spontanément, en vertu même de ce qu'ils sont, l'hypothèse de leur séparation se trouvant ainsi éliminée », Georg Wilhelm Friedrich Hegel, *Science de la logique*, (Paris, Aubier-Montaigne, 1947), I, p. 99.

⁷²⁵ Jorge Luis Borges, « Pierre Ménard, auteur du Quichotte », *Fictions*, (Paris, Gallimard, 1983), pp. 51-52.

⁷²⁶ *Ibidem*, p. 52.

⁷²⁷ Lettre du 10 août 1910 à Geneviève Séligmann-Lui, Joseph Conrad, *The Collected Letters of Joseph Conrad*, (Cambridge, Cambridge University Press, 1990), IV, p. 358.

auront permis au navire de l'écriture conradienne de dériver au sens de « quitter la rive » (Rey, 1998, I : 1048), de s'ex-patrier pour s'embarquer dans cette odyssée qui conduira l'écrivain britannique jusqu'au cœur des ténèbres, *Heart of Darkness*. D'ailleurs, le roman de 1902 est annoncé par « An Outpost of Progress » puisque ce récit constitue, d'après Conrad, « the lightest part of the loot I carried off from Central Africa, the main portion being of course "The Heart of Darkness" » (602).

Chapitre IX : De l'artisanat du style à l'infinitude des glissements de signifiants

« Le Dieu, quant à lui, ne se mêle pas à l'homme ; mais cependant, grâce à cette nature moyenne, c'est d'une façon complète que se réalise pour les Dieux la possibilité d'entrer en relation avec les hommes et de converser avec eux, soit pendant la veille, soit pendant le sommeil. Enfin, c'est celui qui est savant en tout autre domaine, en rapport, soit à une science spéciale, soit à un métier manuel, celui-là n'est qu'un artisan ! »

Platon

I. Flaubert et Conrad savaient-ils écrire ?

Flaubert, Conrad et la critique littéraire de la première moitié du vingtième siècle

Peu d'écrivains ont accordé autant d'importance au style que Flaubert⁷²⁸ et Conrad⁷²⁹. Pourtant, on leur a souvent reproché de ne pas en avoir. Ainsi, Albert Thibaudet ayant traité Flaubert de peu doué pour écrire, Marcel Proust se dit stupéfait dans un premier temps, puis il concède ce point :

⁷²⁸ « La morale de l'Art consiste dans sa beauté même, et j'estime par-dessus tout d'abord le style, et ensuite le Vrai », lettre du 12 décembre 1856 à Louis Bonenfant (Flaubert, 1980, II : 652).

⁷²⁹ « Style is a matter of great concern to me as you know », lettre du 2 décembre 1902 à Hugh Clifford. Joseph Conrad, *The Collected Letters of Joseph Conrad*, (Cambridge, Cambridge University Press, 1986), II, p. 461.

Ce n'est pas que j'aime entre tous les livres de Flaubert, ni même le style de Flaubert. Pour des raisons qui seraient trop longues à développer ici, je crois que la métaphore seule peut donner une sorte d'éternité au style, et il n'y a peut-être pas dans tout Flaubert une seule belle métaphore. (Proust, 1971 : 586)

À l'instar du style de Flaubert, le style de Conrad a fait l'objet de nombreuses critiques. Edward Crankshaw déclare en effet : « It is my personal opinion that at his best he [Conrad] is one of the greatest writer of prose that the world has ever produced. But he had not style, *style*, without the article⁷³⁰. »

Ce qui est surprenant, c'est que, dans les années trente, les critiques faisaient les mêmes reproches aux deux écrivains. En effet, dans son ouvrage sur Flaubert publié en 1935, Albert Thibaudet écrit : « Le style de Flaubert n'est pas un don gratuit et foudroyant, mais le produit d'une discipline à laquelle il arrive un peu tard. » (Thibaudet, 1982 : 224) En 1936, Edward Crankshaw publie un livre sur Conrad dans lequel il déclare :

The author of Defy the Foul Friend, Mr. John Collier, possesses style. He is not a peer of Conrad's; but he possesses that something which Conrad hadn't got. He doubtless possessed it when he was still in short trousers, for style is a thing you either never have or are born with. It is a beautiful gift; one can imagine none more delighting⁷³¹.

Certes, avec le recul, cette assertion semble d'autant plus sujette à caution que le roman auquel fait référence Edward Crankshaw n'est pas passé à la postérité. Cependant, ces remarques ont le mérite de mettre au jour un présupposé de l'ensemble de la critique de l'époque, à savoir l'innéité du style. D'ailleurs, Antoine Albalat fait preuve de clairvoyance en écrivant à l'aube du vingtième siècle : « Ce qui est remarquable, c'est que Flaubert soit devenu un écrivain "classique, dit M. Faguet, au même titre que Chateaubriand" en incarnant précisément le rebours de la spontanéité et du naturel⁷³². » C'est donc notamment parce que les styles respectifs de ces deux écrivains n'étaient pas considérés comme naturels qu'ils ont fait l'objet de nombreuses critiques.

⁷³⁰ Edward Crankshaw, *Joseph Conrad : some aspects of the art of the novel* (1936), (New York, Russell & Russell, 1963), p. 216. L'italique est de l'auteur.

⁷³¹ *Ibidem*, p. 219.

⁷³² Antoine Albalat, *Le travail du style, enseigné par les corrections manuscrites des grands écrivains* (1903), (Paris, Armand Colin, 1991), p. 69.

II. L'artisanat du style : le travail du style et le style comme travail

En fait, Antoine Albalat n'est pas dupe, il a compris que le style naturel, *stricto sensu*, n'existe pas : « Le style naturel ne sera donc pas celui qui a été *sans travail*, mais celui où le travail ne paraîtra pas⁷³³. » La « valeur-génie » (Barthes, 2002, I a : 209) implique donc la dissimulation du travail. Or, contrairement à beaucoup d'écrivains qui entouraient de mystère la genèse de leurs œuvres, Flaubert et Conrad se sont souvent plaints des difficultés qu'ils rencontraient dans leur travail. Ces difficultés se manifestaient notamment par un aveuglement à l'égard de ce qu'ils écrivaient. Dans le passage suivant, Flaubert insiste sur ce manque de discernement : « Je ne suis pas sans grandes inquiétudes sur *Hérodias*. Il y manque je ne sais quoi. Il est vrai que je n'y vois plus goutte⁷³⁴ ! » Cette cécité intellectuelle ne frappe pas uniquement Flaubert puisque Conrad se plaint de cette même cécité lorsqu'il écrit : « The more I write the less substance do I see in my work⁷³⁵. »

Flaubert et Conrad semblent également avoir du mal à élever l'objet-texte au statut d'objet artistique. En effet, ils se plaignent tous les deux du fait que le travail qu'a nécessité la production du texte soit visible. Dans une lettre à George Sand, Flaubert souligne cette difficulté : « Je ne cache pas le plaisir que m'a fait votre petit mot sur *Salammbô*. Ce livre-là aurait besoin d'être allégé de certaines inversions ; il y a trop d'*alors*, de *mais* et de *et*. On sent le travail⁷³⁶. » Conrad craint également que l'on se rende compte, à la lecture de son livre, du travail qu'il a coûté à son auteur : « Perhaps my very anxiety as to the proper use of a language of which I feel myself painfully ignorant produces the effect of laboured construction : whereas as a matter of striving my aim is simplicity and ease⁷³⁷. »

Bien que le travail soit perçu négativement par ces deux écrivains, il a contribué à donner une autre dimension au style. En effet, si l'écrivain-génie dissimule le travail,

⁷³³ *Ibidem*, p. 12. Les italiques sont de l'auteur.

⁷³⁴ Lettre du 31 décembre 1876 à sa nièce Caroline (Flaubert, 2007, V : 156-157).

⁷³⁵ Lettre du 31 mars 1899 à Edward Garnett. Joseph Conrad, *The Collected Letters of Joseph Conrad*, (Cambridge, Cambridge University Press, 1986), II, p. 177.

⁷³⁶ Lettre du 30 octobre 1867 à George Sand (Flaubert, 1991, III : 697).

⁷³⁷ Lettre du 2 décembre 1902 à Hugh Clifford. Joseph Conrad, *The Collected Letters of Joseph Conrad*, (Cambridge, Cambridge University Press, 1986), II, p. 461.

Flaubert et Conrad le mettent en évidence, tout au moins dans leur correspondance. Le mythe romantique de l'écrivain-génie cède donc la place au mythe prosaïque (dans toutes les acceptions du terme) de l'écrivain-artisan et la « valeur-travail » remplace, par conséquent, la « valeur-génie »⁷³⁸.

Roland Barthes a souligné l'importance de Flaubert dans l'avènement de ce nouveau style puisque, selon lui, « Flaubert, avec le plus d'ordre, a fondé cette écriture⁷³⁹ artisanale » (Barthes, 2002, I a : 210). Parmi les écrivains qui forment « une sorte de compagnonnage des Lettres françaises », Roland Barthes cite les noms de Gautier et de Flaubert, mais également ceux de « Valéry (dans sa chambre au petit matin), ou Gide (debout devant son pupitre comme devant un établi) » (Barthes, 2002, I a : 209) qui sont contemporains de Conrad (Gide était même son ami et le traducteur de *Typhoon*). Au vrai, à la lecture de la correspondance de Conrad, on ne peut plus douter de son appartenance à ce compagnonnage des Lettres.

Dans ce compagnonnage, « on met une sorte de coquetterie à dire qu'on travaille beaucoup et très longtemps sa forme » (Barthes, 2002, I a : 209). En effet, Flaubert met en relief la patience que requiert le travail du style lorsqu'il écrit : « Mon travail va bien lentement ; j'éprouve quelquefois des tortures véritables pour écrire la phrase la plus simple⁷⁴⁰. » Or, cette lenteur caractérise également le travail du style conradien : « You know how desperately slow I work⁷⁴¹. »

L'analogie entre les déclarations de Flaubert et celles de Conrad ne s'arrête pas là. En effet, ils insistent tous deux sur le contraste entre les longues heures qu'ils consacrent au travail du style et les maigres résultats qu'ils obtiennent. Dans une lettre à Amélie Bosquet, Flaubert affirme : « Plus je vais, moins j'ai de facilité. J'ai passé hier dix

738 Dans *Le degré zéro de l'écriture*, Roland Barthes écrit : « Cette valeur-travail remplace un peu la valeur-génie » (Barthes, 2002, I a : 209).

739 Comme on l'a dit précédemment, Antoine Compagnon souligne, dans *Le Démon de la théorie*, le fait que les trois écritures dont parle Barthes dans *Le degré zéro de l'écriture* ne sont pas sans évoquer « les trois styles de la vieille rhétorique ». Antoine Compagnon, *Le Démon de la théorie* (1998), (Paris, Seuil, « Points », 2001), p. 207. En outre, dans « *Style* ». *Un mot et des discours*, Éric Bordas met l'accent sur les renversements de Roland Barthes : « Si, au temps du *Degré zéro*, le mot *écriture* renvoyait à un sociolecte, « maintenant l'écriture au contraire, [...] c'est ce champ de l'énonciation, c'est le texte en tant qu'il est dépôt de l'énonciation, et c'est donc le contraire même du sociolecte ». Il [Barthes] ajoute quasi pathétiquement : « ça rejoindrait plutôt ce que je concevais alors comme style, il y a eu un chassé-croisé » ». Éric Bordas, « *Style* ». *Un mot et des discours*, (Paris, Kimé, 2008), n. 171, p. 161. L'écriture artisanale sera donc pour nous synonyme de style artisanal.

740 Lettre du 2 novembre 1852 à Louise Colet (Flaubert, 1980, II : 175).

741 Lettre du 20 août 1899 à William Blackwood, Walter F. Wright (éd.), *Joseph Conrad on fiction*, (Lincoln, University of Nebraska Press, 1964), p. 20.

heures consécutives pour faire trois lignes, et qui ne sont pas faites⁷⁴² ! » On a l'impression que Conrad s'efforce de rivaliser avec Flaubert lorsqu'il écrit :

I sit down religiously every morning, I sit down for eight hours every day — and the sitting down is all. In the course of that working day of 8 hours, I write 3 sentences which I erase before leaving the table in despair⁷⁴³.

En fait, Roland Barthes souligne à juste raison que l'artisanat du style promeut la valeur-travail, car ce qui sous-tend les déclarations de Flaubert et de Conrad, c'est l'idée que le temps qu'on consacre au travail du style est aussi, voire plus, important que le résultat. Pour s'en convaincre, il suffit d'écouter ce que dit Flaubert à propos de ses manuscrits :

Du moment que l'on publie, on descend de son œuvre. La pensée de rester toute ma vie complètement inconnu n'a rien qui m'attriste. Pourvu que mes manuscrits durent autant que moi, c'est tout ce que je veux. C'est dommage qu'il me faudrait un trop grand tombeau ; je les ferais enterrer avec moi, comme un sauvage fait de son cheval⁷⁴⁴.

Ce qui est intéressant dans ce passage, c'est que Flaubert ne souhaite pas être enterré avec ses œuvres imprimées, mais avec ses manuscrits. Le travail du style est donc plus important que le style. L'aphorisme de Buffon, « le style, c'est l'homme », n'est donc plus pertinent pour décrire la conception flaubertienne du style. Il faudrait donc dire : le travail du style, c'est l'homme.

Si l'on porte notre attention sur les déclarations de Flaubert et de Conrad à leurs correspondants respectifs, on remarque que le style semble relever, à leurs yeux, de l'innéité. Pourtant, dans les années trente, les critiques reprochaient à ces deux écrivains de ne pas avoir de style⁷⁴⁵ parce qu'ils estimaient sans doute que, le style étant inné, les difficultés dont Flaubert et Conrad se plaignaient à leurs correspondants soulignaient que le style leur faisait défaut. Cependant, il est nécessaire d'accorder une place centrale à une étape qui est également une fin en soi dans l'artisanat du style, à savoir celle du travail du style.

⁷⁴² Lettre du 2 août 1865 à Amélie Bosquet (Flaubert, 1991, III : 451).

⁷⁴³ Lettre à Edward Garnett datée du 29 mars 1898 et citée par Georges Jean-Aubry, *Joseph Conrad : Life and letters*, (New York, Doubleday, 1927), I, p. 231.

⁷⁴⁴ Lettre du 3 avril 1852 à Louise Colet (Flaubert, 1980, II : 66).

⁷⁴⁵ Voir *supra*, pp. 398-399.

D'ailleurs, Flaubert met l'accent sur la nécessité de ce travail lorsqu'il écrit : « Où est donc le style ? En quoi consiste-t-il ? Je ne sais plus du tout ce que ça veut dire. Mais si, mais si pourtant ! Je me le sens dans le ventre⁷⁴⁶. » Le style fait donc corps avec l'écrivain, il préexiste au travail du style puisque ce dernier n'équivaut qu'à une maïeutique.

Le style a également ce caractère premier chez Conrad. Dans une lettre à Edward Garnett, il écrit : « I seem to have lost all sense of style and yet I am haunted, mercilessly haunted, by the *necessity* of style⁷⁴⁷. »

Cette nécessité n'est peut-être pas sans lien avec l'aspect impératif de la voix du surmoi⁷⁴⁸, mais elle évoque également le commandement de la voix du psychotique. D'ailleurs, cette dernière apparaît au sujet psychotique comme autonome. Or, la voix que décrit Conrad dans une lettre à William Blackwood, se caractérise, d'un côté, par sa préexistence au travail du style (c'est la voix qui détermine le travail du style), et, de l'autre, par son autonomie : « Scores of notions present themselves — expressions suggest themselves by the dozen, but the inward voice that decides : — this is well — this is right — is not heard sometimes for days together. And meantime one must live⁷⁴⁹ ! »

À propos de James Joyce, Jacques Lacan pose la question suivante : « N'y a-t-il pas quelque chose comme une compensation de cette démission paternelle, de cette *Verwerfung*⁷⁵⁰ de fait, dans le fait que Joyce se soit senti impérieusement *appelé* ? » Et Lacan de poursuivre : « C'est le mot qui résulte d'un tas de choses dans ce qu'il a écrit. C'est là le ressort propre par quoi le nom propre est chez lui quelque chose qui est étrange » (Lacan, 2005b : 89). Est-ce que la récurrence de la lettre *K* dans les noms des personnages conradiens (Kayerts, Karain, Kurtz) n'est pas liée au nom du père, à savoir Korzeniowski? Est-ce que l'appel du style dont parle Conrad (et peut-être même Flaubert) n'évoque pas cet autre appel sur lequel Lacan a attiré notre attention?

⁷⁴⁶ Lettre du 29 janvier 1853 à Louise Colet (Flaubert, 1980, II : 245).

⁷⁴⁷ Lettre à Edward Garnett datée du 29 mars 1898 et citée par Georges Jean-Aubry, *Joseph Conrad : Life and letters*, (New York, Doubleday, 1927), I, p. 232. L'italique est de l'auteur.

⁷⁴⁸ « Le surmoi est contraignant et l'idéal du moi exaltant » (Lacan, 1998a : 164) dit Lacan dans le *Séminaire I*. Et Lacan d'ajouter : « Le surmoi est un impératif » (Lacan, 1998a : 164).

⁷⁴⁹ Lettre à William Blackwood datée du 20 août 1899, Walter F. Wright (éd.), *Joseph Conrad on fiction*, (Lincoln, University of Nebraska Press, 1964), p. 20.

⁷⁵⁰ À la fin du *Séminaire III* (Lacan, 1981 : 361), Lacan propose de traduire la *Verwerfung* par le mot « forclusion »,.

Le travail du style n'est donc pas, chez Flaubert comme chez Conrad, le signe d'un défaut de style, car ce que Flaubert sent « dans le ventre » et la voix qu'entend Conrad ont pour point commun de préexister au travail du style. L'appel du style est premier pour autant que c'est lui qui tout à la fois déclenche et met fin⁷⁵¹ au travail du style.

Le style ressemble à une religion et Flaubert au messie. C'est pour cette raison que l'on peut parler de l'avènement du style, à l'image de l'avènement du Christ. Antoine Albalat souligne à juste titre cet aspect religieux lorsqu'il écrit : « Flaubert a incarné le travail. Aucun artiste n'a été plus longuement supplicié par les délices du style. C'est le Christ de la littérature⁷⁵². »

L'image qu'utilise Conrad pour rendre raison de sa lenteur assimile l'écrivain à une véritable figure christique. En effet, lorsque la voix ne se manifeste pas, Conrad ressent un sentiment d'abandon comme le Christ sur sa croix.

Cette dimension christique n'est peut-être pas anodine. En effet, dans le *Séminaire XXIII*, Lacan explique ce qu'implique l'idée de rédemption :

L'imagination d'être le rédempteur, dans notre tradition au moins, est le prototype de la père-version. C'est dans la mesure où il y a rapport de fils à père qu'a surgi cette idée loufoque du rédempteur, et ceci depuis très longtemps. (Lacan, 2005b : 85).

Ainsi, le lien entre le travail du style et la rédemption est sous-tendu par la proximité entre les conceptions flaubertienne et conradienne du style et la psychose. On peut donc en inférer que l'échec de la métaphore paternelle qui constitue la psychose, n'est peut-être pas sans rapport avec l'appel du style.

Dans le *Séminaire XXIII*, Lacan parle de « père-version ». À vrai dire, il y a sans doute un aspect pervers dans le travail du style. En effet, dans *Le plaisir du texte*, Roland Barthes pose la question suivante : « À moins que, pour certains pervers, la phrase ne soit *un corps*⁷⁵³ ? » Et ce dernier de préciser sa pensée lorsqu'il écrit :

L'écrivain est quelqu'un qui joue avec le corps de sa mère (je renvoie à Pleyne, sur Lautréamont et sur Matisse) : pour le glorifier, l'embellir, ou pour le dépecer, le porter à la limite

⁷⁵¹ En effet, la voix dont parle Conrad (« the inward voice that decides [...] is not heard sometimes for days together ») n'est qu'une émanation de cet appel.

⁷⁵² Antoine Albalat, *Le travail du style, enseigné par les corrections manuscrites des grands écrivains* (1903), (Paris, Armand Colin, 1991), p. 65.

⁷⁵³ Roland Barthes, « Le plaisir du texte » (1973), *Œuvres complètes*, (Paris, Seuil, 2002), IV, p. 241. L'italique est de l'auteur.

de ce qui, du corps, peut être reconnu : j'irai jusqu'à jouir d'une défiguration de la langue, et l'opinion poussera les hauts cris, car elle ne veut pas qu'on "défigure la nature"⁷⁵⁴.

Ces remarques de Roland Barthes sont d'autant plus éclairantes que Flaubert insiste dans sa correspondance, d'une part, sur la difficulté de trouver la place des mots dans la phrase⁷⁵⁵, et, d'autre part, sur son amour dénaturé pour le travail du style : « J'aime mon travail d'un amour frénétique et pervers, comme un ascète le cilice qui lui gratte le ventre⁷⁵⁶. » Ainsi, le travail du style flaubertien n'est sans doute pas sans lien avec la psychose, mais il ne semble pas être sans rapport aussi avec la perversion.

Pour revenir à la voix que Conrad entend, cette dernière constitue l'écho inversé de celle qu'entend Karain dans « Karain: A Memory ». Conrad attend, désespérément, que la voix se prononce pour ne plus être dans l'incertitude, alors que Karain, le héros du premier récit, ne demande qu'une seule chose, c'est de ne plus entendre la voix qui lui murmure : « Kill ! kill ! kill ! » (89). D'ailleurs, c'est sans doute de la lutte entre ces deux voix, pulsion de vie et pulsion de mort, que résulte le style de l'écrivain, car, comme le dit Jean-Paul Goux, « si l'œuvre est représentant de la pulsion, elle peut être le représentant d'un fantasme lié aussi bien à la pulsion de vie qu'à la pulsion de mort » (Goux, 1999 : 80).

Même si l'artisanat du style s'apparente donc, par bien des côtés, à une religion, certains aspects de ce « compagnonnage des Lettres » s'écartent de la voie mystique. En effet, Flaubert met l'accent sur la différence principale entre son activité et celle d'un religieux lorsqu'il écrit : « Sans l'amour de la forme, j'eusse été peut-être un grand mystique⁷⁵⁷. » Dans l'artisanat du style, l'amour de la forme remplace, par conséquent, l'amour de Dieu.

Le style de Conrad, dans ses premières œuvres, doit beaucoup à cette écriture artisanale. Les récits conradiens que nous avons choisis, à savoir les *Tales of Unrest*, sont d'autant plus intéressants pour cette étude qu'ils ont été écrits dans une période de rupture. En fait, le style de « The Idiots » et de « The Lagoon » se rapproche plus de l'écriture

⁷⁵⁴ *Ibidem*. L'italique est de l'auteur.

⁷⁵⁵ « Il m'est maintenant impossible d'écrire une phrase de suite, bonne ou mauvaise. Je suis aussi gêné pour la place, dans ma phrase, que si je faisais des vers et ce sont les assonances à éviter, les répétitions de mots, les coupes à varier » Lettre du 3 janvier 1853 à Louise Colet (Flaubert, 1980, II : 229), les italiques sont de l'auteur.

⁷⁵⁶ Lettre du 24 avril 1852 à Louise Colet (Flaubert, 1980, II : 75).

⁷⁵⁷ Lettre du 27 décembre 1852 à Louise Colet (Flaubert, 1980, II : 218).

artisanale, chère à Flaubert, tandis que le style des autres récits annonce celui des œuvres de la maturité. D'ailleurs, l'anecdote que raconte Conrad dans la Note de l'auteur est intéressante à cet égard :

Anybody can see that between the last paragraph of An Outcast and the first of "The Lagoon" there has been no change of pen, figuratively speaking. It happens also to be literally true. It was the same pen: a common steel pen. Having been charged with a certain lack of emotional faculty I am glad to be able to say that on one occasion at least I did give way to a sentimental impulse. I thought the pen had been a good pen and that it had done enough for me, and so, with the idea of keeping for a sort of memento on which I could look later with tender eyes, I put it into my waistcoat pocket. (601)

On sait que, pour Flaubert, l'écrivain est contigu à sa plume puisqu'il se définit lui-même ainsi : « Je suis un homme-plume. Je sens par elle, à cause d'elle, par rapport à elle et beaucoup plus avec elle⁷⁵⁸ ».

Comme le souligne Éric Bordas⁷⁵⁹, il existe une relation synecdochique entre le stylet/stylo et le style. Pareillement, il y a un lien nécessaire entre la plume et le style. D'ailleurs, Flaubert le met en évidence lorsqu'il écrit : « Ce qui fait, moi, que je suis si long, c'est que je ne peux penser le style que la plume à la main⁷⁶⁰ ». On peut donc légitimement voir dans ce changement de plume une métaphore pour désigner un changement de style. Du reste, l'étymologie semble nous donner raison puisque le vocable « style » « est emprunté au latin classique *stilus*, qui désignait tout instrument composé d'une tige pointue » (Rey, 1998, III : 3658).

Le critique américain Wilfred S. Dowden considère également que les *Tales of Unrest* constituent une rupture dans le style de Conrad. Dans son ouvrage intitulé *The Imaged Style*, il écrit :

When he wrote the letter to Garnett⁷⁶¹, he had already produced Almayer's Folly and An Outcast of the Islands, the two works of his closest to the impressionistic method. In them, he

⁷⁵⁸ Lettre du 31 janvier 1852 à Louise Colet (Flaubert, 1980, II : 42).

⁷⁵⁹ « Du stylet/stylo au style, la relation n'est pas métaphorique, mais bien synecdochique ». Et Bordas d'ajouter : « Le stylet/stylo grave dans la cire ou sur le papier des traces (discursives) que l'élève doit suivre, par imitation, pour savoir écrire, et qui s'emplieront de ce style enviable, de ce bien – on se rappelle que Carré & Moy partageaient de l'imitation de la calligraphie du maître par le petit élève pour aboutir à la formation du style. » Éric Bordas, « *Style* ». *Un mot et des discours*, (Paris, Kimé, 2008), p. 65.

⁷⁶⁰ Lettre du 26 juin 1852 à Louise Colet (Flaubert, 1980, II : 118).

⁷⁶¹ Dans cette lettre du 5 décembre 1897, Conrad critique Stephen Crane. Voici un extrait de cette lettre : « He [Stephen Crane] certainly is *the* impressionist and his temperament is curiously unique. His thought

*employed a superabundance of images in order to evoke desired immediate responses from the reader, and there is little, if any, subtlety in his use of imagery. At the time of the letter to Garnett, however, he had begun to question this method; he was at work on "An Outpost of Progress," "Karain: A Memory," and "The Return," in which he began to show how imagery may be employed as symbol*⁷⁶².

L'abondance d'images dans le premier style de Conrad s'oppose à la parcimonie d'images qui caractérise le dernier style de Flaubert. D'après Roland Barthes, les images contribuent, dans une certaine écriture réaliste, à « fournir une Littérature qui se voit de loin » (Barthes, 2002, I a : 213). À propos d'un roman de Garaudy⁷⁶³, Barthes fait l'observation suivante : « On voit qu'ici rien n'est donné sans métaphore, car il faut signaler lourdement au lecteur que "c'est bien écrit" (c'est-à-dire que ce qu'il consomme est de la Littérature). » (Barthes, 2002, I a : 214)

Cette remarque de Barthes nous rappelle l'attitude de Flaubert à l'égard des métaphores. Cette attitude a évolué. En effet, lorsque ce dernier donnait libre cours à son côté lyrique⁷⁶⁴, les métaphores abondaient dans son style. En écrivant *Madame Bovary*, il s'est rendu compte de cette profusion. C'est pour cette raison qu'il s'est efforcé de les faire disparaître :

*Je crois que ma Bovary va aller ; mais je suis gêné par le sens métaphorique, qui décidément me domine trop. Je suis dévoré de comparaisons, comme on l'est de poux, et je ne passe mon temps qu'à les écraser ; mes phrases en grouillent*⁷⁶⁵.

Malgré cette volonté d'éliminer les comparaisons, ces dernières sont loin d'être rares dans le style de *Madame Bovary*. C'est d'ailleurs notamment pour cela que l'on peut

is concise, connected, never very deep — yet often startling. He is *the only* impressionist and only an impressionist. » Lettre du 5 décembre 1897 à Edward Garnett, Joseph Conrad, *The Collected Letters of Joseph Conrad*, (Cambridge, Cambridge University Press, 1983), I, p. 416. Les italiques sont de l'auteur.

⁷⁶² Wilfred S. Dowden, *Joseph Conrad : The Imaged Style*, (Nashville, Vanderbilt University Press, 1970), p. 6.

⁷⁶³ Pour Barthes, l'écriture réaliste « est un combinat des signes formels de la Littérature (passé simple, style indirect, rythme écrit) » (Barthes, 2002, I a : 212). Or, selon Barthes, cette « écriture petite-bourgeoise a été reprise par les écrivains communistes » (Barthes, 2002, I a : 213). Et Barthes de citer des phrases tirées d'un roman de Garaudy dans le but d'illustrer son propos.

⁷⁶⁴ « Il y a en moi, littérairement parlant, deux bonshommes distincts : un qui est épris de *guelades*, de lyrisme, de grands vols d'aigle, de toutes les sonorités de la phrase et des sommets de l'idée ; un autre qui fouille et creuse le vrai tant qu'il peut, qui aime à accuser le petit fait aussi puissamment que le grand, qui voudrait vous faire sentir presque *matériellement* les choses qu'il reproduit », lettre du 16 janvier 1852 à Louise Colet (Flaubert, 1980, II : 30).

⁷⁶⁵ Lettre du 27 décembre 1852 à Louise Colet (Flaubert, 1980, II : 220).

penser, en prenant le contrepied des déclarations de Conrad⁷⁶⁶, que le style de *Madame Bovary* a joué un rôle décisif dans l'élaboration du style de Conrad.

Les critiques ont souvent mis les comparaisons au nombre des fautes de style flaubertiennes et conradiennes. Albert Thibaudet a mis l'accent sur « le caractère artificiel des comparaisons dans les œuvres travaillées de Flaubert » (Thibaudet, 1982 : 231). Les critiques ont été bien plus sévères à l'égard de Conrad, en particulier John Shand :

For using the simile as much as he [Conrad] does begins to make the reader annoyed at the appearance even of a good one ; and when the simile is unsuitable or unnecessary, annoyance becomes disgust. I do not think I exaggerate when I say that hardly a page, and never a description of any length, but will contain at least one simile more or less apt ; but that sometimes his similes are so far-fetched and unnecessary than they serve more to irritate than to illuminate ; and a good explanation of this extravagant usage is, I think, that Conrad is a foreigner [...] it is noticeable that when one is speaking, or trying to speak, in a foreign tongue, one is apt to use the simile in speech as to use the hands in gesture⁷⁶⁷.

John Shand insiste donc sur deux points importants, à savoir l'inutilité et le caractère inapproprié des comparaisons dans le texte conradien.

Dans un ouvrage publié en 1970, Wilfred S. Dowden nuance la pensée de Shand. En effet, alors que les propos de Shand visaient l'œuvre de Conrad dans son ensemble, ceux de Dowden concernent uniquement *Almayer's Folly* et *An Outcast of the Islands*⁷⁶⁸.

En fait, Dowden oppose les deux premiers romans de Conrad à trois récits de *Tales of Unrest*, à savoir « An Outpost of Progress », « Karain: A Memory », et « The

⁷⁶⁶Dans une lettre du 7 juin 1918 à Hugh Walpole, Conrad minimise l'influence qu'a exercée Flaubert sur son premier style. Il affirme même n'avoir lu *Madame Bovary* qu'après avoir terminé *Almayer's Folly* (1895). Or, la rédaction de son premier roman a pris fin en 1894 et, dans une lettre datée du 6 avril 1892, il écrit à Marguerite Poradowska : « Dans la [omission] et saisissante simplicité de vos descriptions Vous me rappelez un peu Flaubert dont je viens de relire *Mme Bovary* avec une admiration plaine [sic] de respect. » Joseph Conrad, *The Collected Letters of Joseph Conrad*, (Cambridge, Cambridge University Press, 1983), I, p. 109.

⁷⁶⁷ John Shand, « Some Notes on Joseph Conrad » (1924), *The art of Joseph Conrad : a critical symposium*, (East Lansing, Michigan State University Press, 1960), p. 15, les italiques sont de nous.

⁷⁶⁸ « In them, he employed a superabundance of images in order to evoke desired immediate responses from the reader, and there is little, if any, subtlety in his use of imagery. » Wilfred S. Dowden, *Joseph Conrad : The Imaged Style*, (Nashville, Vanderbilt University Press, 1970), p. 6.

Return »⁷⁶⁹ Le fait que Dowden omette deux récits de *Tales of Unrest*, à savoir « The Idiots » et « The Lagoon », n'est pas sans intérêt.

Même si l'étude du style de « The Idiots » a été négligée par la plupart des critiques, ces derniers ont traité sans ménagement le style de « The Lagoon ». En effet, Wilfred Dowden estime que ce récit est « overburdened with an effusive use of imagistic detail, much of which is irrelevant to the progress of the narrative⁷⁷⁰. » Quant à Daphna Erdinast-Vulcan, elle voit dans ce récit « a rather crude specimen of Conrad's exoticism at its worst⁷⁷¹ ».

Bien qu'il soit patent que Conrad n'appréciait pas « The Idiots »⁷⁷², ce dernier a adopté une attitude plus nuancée à l'égard de « The Lagoon ». « It's a tricky thing with the usual forest river-stars-wind sunrise, and so on — and lots of secondhand conradese in it⁷⁷³ » écrit Conrad avec désinvolture en 1896. Pourtant cette remarque désinvolte contraste vivement avec les propos qu'il tient à la traductrice Geneviève Séligmann-Lui en 1910 : « Je serais heureux de savoir que The Lagoon (le dernier conte du volume) sera traduit par vous. C'est mon favori de cette collection. »⁷⁷⁴ Quoiqu'il en soit, dans la Note de l'auteur (1919), Conrad souligne que le style de ce récit malais s'inscrit dans la continuité de ses deux premiers romans⁷⁷⁵.

Daphna Erdinast-Vulcan a sans doute raison de mettre l'accent sur le lien entre les maniérismes stylistiques de ce récit malais et le problème identitaire auquel doit faire face Conrad :

⁷⁶⁹ « He [Conrad] was at work on “An Outpost of Progress,” “Karain: A Memory,” and “The Return,” in which he began to show how imagery may be employed as symbol », *Ibidem*.

⁷⁷⁰ Wilfred S. Dowden, *Joseph Conrad : The Imaged Style*, (Nashville, Vanderbilt University Press, 1970), p. 29.

⁷⁷¹ Daphna Erdinast-Vulcan, *The Strange Short Fiction of Joseph Conrad*, (Oxford, Oxford University Press, 1999), p. 55.

⁷⁷² Dans la Note de l'auteur, Conrad juge ce récit inane : « “The Idiots” is such an obviously derivative piece of work that it is impossible for me to say anything about it here » (603). En outre, dans une lettre à la future traductrice d'*Almayer's Folly*, Geneviève Séligmann-Lui, Conrad écrit : « Je vous assure que je préfère The Idiots dans votre traduction à l'original. » Lettre du 10 août 1910 à Geneviève Séligmann-Lui, Joseph Conrad, *The Collected Letters of Joseph Conrad*, (Cambridge, Cambridge University Press, 1990), IV, p. 358.

⁷⁷³ Lettre à Edward Garnett datée du 16 août 1896, *The Collected Letters of Joseph Conrad*, (Cambridge, Cambridge University Press, 1983), I, p. 302.

⁷⁷⁴ Lettre du 10 août 1910 à Geneviève Séligmann-Lui, Joseph Conrad, *The Collected Letters of Joseph Conrad*, (Cambridge, Cambridge University Press, 1990), IV, p. 358.

⁷⁷⁵ « Conceived in the same mood which produced *Almayer's Folly* and *An Outcast of the Islands*, it is told in the same breath (with what was left of it, that is, after the end of *An Outcast*), seen with the same vision, rendered in the same method ». Et Conrad d'ajouter : « Anybody can see that between the last paragraph of *An Outcast* and the first of “The Lagoon” there has been no change of pen, figuratively speaking. » (601)

*At this early point in his career, when he was about to discard an identity option — the marine officer — purchased with great difficulties over a long period of time, for another still uncertain and difficult redefinition of himself as a writer against tremendous odds, Conrad's stylistic mannerisms were also a strategy for the containment of authorial subjectivity, a fingerprinting of the text*⁷⁷⁶.

À l'image du « caractère artificiel des comparaisons dans les œuvres travaillées de Flaubert » (Thibaudet, 1982 : 231), les comparaisons qui parsèment les œuvres de la période malaise⁷⁷⁷ de Conrad, se caractérisent par leur artificialité. L'emploi des comparaisons, chez Flaubert comme chez Conrad, n'est pas sans évoquer celui des temps verbaux dont parle Barthes dans *Le degré zéro de l'écriture*. Est-ce que ces comparaisons (et les maniérismes stylistiques conradiens dans « The Lagoon ») n'agissent pas « comme les *signes* de la Littérature, à l'exemple d'un art qui avertirait de son artificiel » (Barthes, 2002, I a : 210) ?

III. Vers l'infinitude des glissements de signifiants

A. Le style et l'objet *a*

Afin de mieux appréhender le fonctionnement du style de « The Lagoon », il est nécessaire d'abandonner le lien entre le style et le « code du travail littéraire » (Barthes, 2002, I a : 210) au profit d'un autre lien, c'est-à-dire celui qui unit le style à l'objet *a*.

Ce dernier est avant tout un semblant. Il est un semblant dans la mesure où il est, pour l'écrivain, ce qui brille dans la langue, *l'agalma*⁷⁷⁸, le trésor. Or, il est à noter que c'est parce que « *la langue supporte le réel de la langue* »⁷⁷⁹ qu'elle est cause de désir pour l'écrivain.

⁷⁷⁶ Daphna Erdinast-Vulcan, *The Strange Short Fiction of Joseph Conrad*, (Oxford, Oxford University Press, 1999), p. 56.

⁷⁷⁷ Dans la Note de l'auteur, Conrad évoque une phase malaise : « Of the five stories in this volume, "The Lagoon," the last in order, is the earliest in date. It is the first short story I ever wrote and marks, in a manner of speaking, the end of my first phase, the Malayan phase with its special subject and its verbal suggestions. » (601). *Almayer's Folly* et *An Outcast of the Islands* font partie des œuvres de cette phase. Il est à noter que le premier récit écrit par Conrad est, non pas « The Lagoon », mais « The Idiots ».

⁷⁷⁸ « La racine d'*agalma*, ce n'est pas commode [...] une idée d'éclat est là cachée dans la racine », Jacques Lacan, *Séminaire VIII, Le transfert*, (Paris, Seuil, 2001), p. 174.

⁷⁷⁹ Jean-Claude Milner, *L'amour de la langue*, (Paris, Seuil, 1978), p. 29. Les références à cet ouvrage seront désormais indiquées sous la forme suivante : (J.-C. Milner, 1978 : 29).

Lalangue constitue le réel de la langue, à savoir ce qui ne peut pas se dire dans la langue et qui donc « ne cesse de ne pas s'y écrire » (J.-C. Milner, 1978 : 38). Et comme dans l'artisanat du style le travail du style équivaut au style, lorsque l'écrivain-artisan est confronté à l'incommensurabilité de lalangue, sa réaction consiste à mettre en évidence l'incommensurabilité du travail : « Quelle chienne de chose que la prose ! Ça n'est jamais fini ; il y a toujours à refaire⁷⁸⁰ ».

On peut, pour mieux comprendre le rapport entre l'écrivain et son style, faire un parallèle entre l'écriture et la psychanalyse. À propos de cette dernière, Jacques-Alain Miller écrit :

La psychanalyse même n'est certainement pas ce discours qui ne serait pas du semblant. Elle prend, elle aussi son départ d'un semblant, l'objet a. Comme tout autre discours, la psychanalyse est un artifice. Elle est un certain mode d'aborder lalangue⁷⁸¹.

À l'instar du discours de la psychanalyse, le style de l'écrivain ne peut être qu'artificiel puisque l'artificialité est indépassable du seul fait que « lalangue comme telle n'a pas de référence »⁷⁸².

On peut voir dans les exercices de style auxquels se livre Conrad dans les *Tales of Unrest*, et en particulier dans « The Lagoon », une réflexion sur le style qui est liée au problème identitaire auquel Conrad doit faire face.

Le style est un semblant et ce n'est nulle part plus flagrant que dans ces récits où Flaubert, Maupassant et Zola sont pastichés. Si le style n'est qu'un semblant dans les *Tales of Unrest*, il n'est donc pas le trait symptomatique de l'écrivain : « Le style c'est l'homme, en rallierons-nous la formule, à seulement la rallonger : l'homme à qui l'on s'adresse⁷⁸³. » Et Lacan d'ajouter : « Ce serait seulement satisfaire à ce principe par nous promu : que dans le langage notre message nous vient de l'Autre »⁷⁸⁴. Le style vient de l'Autre : les *Tales of Unrest* en sont l'illustration. Cependant, dans ces récits, l'Autre est consistant, c'est l'Autre de l'artisanat du style et de l'écriture réaliste qui s'efforce de nier le fait que « lalangue n'est pas-toute » (J.-C. Milner, 1978 : 38) tout en

⁷⁸⁰ Lettre du 22 juillet 1852 à Louise Colet (Flaubert, 1980, II : 135).

⁷⁸¹ Jacques-Alain Miller, « Théorie de lalangue », *Ornicar ?* n°1, (Paris, Le Graphe, 1975), p. 34.

⁷⁸² *Ibidem*.

⁷⁸³ Jacques Lacan, *Écrits I*, (Paris, Seuil, « Points », 1999), p. 9.

⁷⁸⁴ *Ibidem*.

prouvant le contraire par l'infinitude du travail du style. Ainsi, à l'image de ses prédécesseurs, Conrad tente d'ignorer « le point de cessation » (J.-C. Milner, 1978 : 38). Même si, comme on l'a vu précédemment⁷⁸⁵, le signifiant est plus mobile dans les récits de *Tales of Unrest* que dans ceux de ses devanciers que sont Flaubert, Maupassant et Zola, le style de Conrad ne s'est pas complètement démarqué de l'artisanat du style.

Certes, le changement de style entre « The Lagoon » et « Karain: A Memory »⁷⁸⁶ est sans doute à l'origine du style des oeuvres de la maturité, mais ce nouveau style, que l'on peut percevoir en lisant « Karain: A Memory », reste à l'état embryonnaire. C'est bien *Heart of Darkness* qui constitue le plein accomplissement de ce changement de style. Jamais le style de Conrad n'a accordé une place aussi grande au signifiant que dans ce court roman.

Les glissements de signifiants que Josiane Paccaud-Huguet a mis au jour dans *Heart of Darkness*⁷⁸⁷ résultent d'un affaiblissement de l'Autre du symbolique qui ne garantit plus le sens du texte et, partant, ouvre la voie à l'infinitude des glissements de signifiants. C'est pour cette raison que le style de Conrad dépasse véritablement le style artisanal et le style réaliste qui s'efforcent de rendre l'Autre consistant. Les *Tales of Unrest* inaugurent un travail stylistique qui est sous-tendu par le fait que la langue n'est pas-toute. Par conséquent, au lieu d'ignorer le point de cessation, Conrad le situe, au contraire, dans la phonie. Le travail stylistique conradien n'est donc pas sans rappeler le travail stylistique mallarméen que décrit Jean-Claude Milner :

Pour tel enfin, Mallarmé ou Saussure, le point où cesse le manque, l'un en plus qui le comble, réside dans la phonie elle-même, qu'il s'agit alors de dépouiller de ce qu'elle a d'utile pour la communication, c'est-à-dire du distinctif : non plus le plus de pureté du sens, mais la facette multipliée de l'homophonie. (J.-C. Milner, 1978 : 39)

La fonction du style de Conrad ne se limite pas à celle du style artisanal qui vise à lutter contre les forces réifiantes de la société industrielle.

⁷⁸⁵ Voir par exemple *supra*, p. 244.

⁷⁸⁶ Voir *supra*, pp. 407-408.

⁷⁸⁷ Glissement dans le temps et dans l'espace narratif puisque l'oreille du narrataire de Marlow se trouve prise dans la méprise entre *light*, *Knigh*t et *night* : mais il s'agit d'une méprise bienheureuse qui défait l'opposition binaire ombre/lumière liée à l'anthropocentrisme de la conquête occidentale, pour ouvrir le texte à tous les vents, à tous les sens – y compris la notion inouïe d'« obscurantisme des Lumières », entraperçue comme un éclair dans les nuées du texte. (Paccaud-Huguet, 2002 : 178)

Afin de mieux appréhender la différence majeure entre le style de Flaubert et celui de Conrad, il est nécessaire de mettre l'accent sur le rôle fondamental que joue la temporalité dans l'œuvre littéraire.

B. La temporalité

À l'instar de l'œuvre musicale, l'œuvre littéraire relève d'un art du temps. Ainsi, le style de l'œuvre littéraire est une réponse « devant l'angoisse liée à la finitude »⁷⁸⁸.

Le style de Flaubert est une réponse à cette angoisse en tant qu'il vise à établir une continuité littéraire. Dans sa correspondance, Flaubert souligne le lien entre le style et la continuité lorsqu'il écrit : « La continuité constitue le style, comme la Constance fait la Vertu⁷⁸⁹ ». À vrai dire, la continuité est une véritable obsession flaubertienne et c'est pour atteindre cette continuité de style que Flaubert ne cesse de réécrire ses pages :

Chaque paragraphe est bon en soi, et il y a des pages, j'en suis sûr, parfaites. Mais précisément à cause de cela, ça ne marche pas. C'est une série de paragraphes tournés, arrêtés, et qui ne dévalent pas les uns sur les autres. Il va falloir les dévisser, lâcher les joints, comme on fait aux mâts des navires quand on veut que les voiles prennent plus de vent. Je m'épuise à réaliser un idéal peut-être absurde en soi⁷⁹⁰.

L'attitude de Flaubert met en évidence l'importance que ce dernier accorde à la temporalité puisque, selon Jean-Paul Goux, « la continuité littéraire, comme la musicale, *travaille* contre l'irréversibilité du temps » (Goux, 1999 : 22, l'italique est de l'auteur). Cependant, le travail du style conradien n'équivaut pas à cette fabrique du continu qu'est le travail du style flaubertien.

En fait, Jean-Paul Goux met l'accent sur le fait que la continuité littéraire se manifeste de deux façons : soit « elle ruse avec le temps en liant ce qu'il sépare », soit « elle le dépasse en construisant son propre temps, selon ses propres règles, un temps capable de substituer à la dispersion, à l'éparpillement et au discontinu de l'existence ordinaire, l'homogénéité d'un temps non séparé » (Goux, 1999 : 22).

Il est intéressant de noter que lecteur de Conrad est habitué à cette seconde attitude face au temps puisque c'est celle notamment de Karain, héros éponyme d'un des récits de

⁷⁸⁸ Jean Burgos, *Pour une poétique de l'imaginaire*, (Paris, Seuil, 1982), p. 126.

⁷⁸⁹ Lettre du 18 décembre 1853 à Louise Colet (Flaubert, 1980, II : 481).

⁷⁹⁰ Lettre du 29 janvier 1853 à Louise Colet (Flaubert, 1980, II : 243). Les italiques sont de l'auteur.

Tales of Unrest. Le monde de Karain est, à l'instar de celui de Kurtz, hors-symbolique⁷⁹¹, c'est-à-dire qu'il est privé du « pulsating beat of the two ship's chronometers ticking off steadily the seconds of Greenwich Time » (87). Ce sont des mondes mortifères car le présent éternel qui les caractérise relève du narcissisme de ces deux personnages⁷⁹². En effet, Karain et Kurtz absorbent tout.

Cependant, la réponse du style de Conrad face au temps n'est pas de le « figer en un éternel présent »⁷⁹³. C'est d'ailleurs en cela que la médiation du style de Conrad dans « Karain: A Memory » et dans *Heart of Darkness* est évidente. Cette médiation est salvatrice dans la mesure où le style de Conrad permet d'échapper à ce présent éternel mortifère. Or, s'il permet de lui échapper, c'est parce qu'il répond à l'infini par l'infini : l'infinitude des glissements de signifiants répond à l'infinitude temporelle. N'est-ce pas le meilleur moyen de ne pas succomber à « l'angoisse liée à la finitude »⁷⁹⁴ dont parle Jean Burgos ?

Conclusion

Certains écrivains voyagent pour s'enfermer (Jules Verne, d'après Roland Barthes), d'autres pour s'évader. Mais la plupart d'entre eux sont pris entre une force qui pousse à élargir le monde, c'est-à-dire à suivre « des voies romantiques d'évasion ou des plans mystiques d'infini » (Barthes, 2002, I b : 732), et une force qui pousse à le réduire à un espace clos et partant rassurant.

Le récit conradien « Karain: A Memory » convoque d'une manière patente la présence de ces deux forces.

Si l'archipel malais sert de cadre à ce récit, ce n'est sans doute pas sans lien avec l'attrait de l'exotisme romantique :

⁷⁹¹ « It was still, complete, unknown, and full of life that went on stealthily with a troubling effect of solitude ; of a life that seemed unaccountably empty of anything that would stir the thought, touch the heart, give a hint of the ominous sequence of days. It appeared to us a land without memories, regrets, and hopes; a land where nothing could survive the coming of the night, and where each sunrise, like a dazzling act of special creation, was disconnected from the eve and the morrow.» (65).

⁷⁹² Voir *supra*, p. 46.

⁷⁹³ Jean Burgos, *Pour une poétique de l'imaginaire*, (Paris, Seuil, 1982), p. 126.

⁷⁹⁴ *Ibidem*.

« From the deck of our schooner, anchored in the middle of the bay, he [Karain] indicated by a theatrical sweep of his arm along the jagged outline of the hills the whole of his domain ; and the ample movement seemed to drive back its limits, augmenting it suddenly into something so immense and vague that for a moment it appeared to be bounded only by the sky » (63).

Le monde de Karain suggère tout à la fois l'évasion et l'infini. La goélette (« schooner »), au contraire, est le symbole de la finitude. « Le bateau peut bien être symbole de départ ; il est, plus profondément, chiffre de la clôture » (Barthes, 2002, I b : 733), écrit Roland Barthes dans *Mythologies*. Il n'est donc pas étonnant que Karain y trouve refuge lorsque, après la mort du porte-glaive, un fantôme revient le hanter dans son monde.

Cette opposition barthésienne entre ces deux forces qui saisissent l'écrivain-voyageur, n'est pas sans évoquer l'opposition lacanienne entre « d'un côté la finitude de la jouissance phallique et de l'autre l'infini de la jouissance féminine »⁷⁹⁵.

De même, la voie que nous avons suivie dans ce travail de recherche, a été continuellement sous-tendue par deux forces : d'une part, la force qui concerne la parole, l'œil et le style comme objet du désir de maîtrise de l'écrivain-artisan ; d'autre part, la force qui relève de la voix, du regard et du style comme « signifiante »⁷⁹⁶, c'est-à-dire comme « travail radical (il ne laisse rien intact) à travers lequel le sujet explore comment la langue le travaille et le défait dès lors qu'il y entre »⁷⁹⁷.

Le but de ce travail a consisté précisément à mettre en pleine lumière ces deux forces qui sont à l'œuvre dans les récits qui composent notre corpus. Pour ce faire, nous avons eu recours à de nombreuses approches qui visaient à répondre à trois questions principales.

Dans une analyse d'un passage de la *Genèse*, Roland Barthes s'efforce de définir ce qu'il appelle l'analyse textuelle. Or, dans un premier temps, il définit cette dernière négativement : elle n'est ni la critique historique (« d'où vient le texte »), ni l'analyse structurale (« comment il est fait »). Ainsi, ce que l'analyse textuelle cherche à dire,

⁷⁹⁵ Éric Marty, « Lacan et Gide, ou l'autre école », *Lacan et la littérature*, (Houilles, Manucius, 2005), p. 135.

⁷⁹⁶ Roland Barthes, « Théorie du texte » (1973), *Œuvres complètes*, (Paris, Seuil, 2002), IV, p. 450.

⁷⁹⁷ La signifiante s'oppose donc au travail du style qui fonde l'écriture artisanale puisque ce dernier ressortit, non pas au travail radical qui constitue la signifiante, mais « au travail par lequel le sujet (intact et extérieur) essaierait de maîtriser la langue », *Ibidem*.

c'est comment le texte « se défait, explose, dissémine : selon quelles avenues codées il s'en va »⁷⁹⁸

Certes, la question que pose la critique historique a joué un rôle négligeable dans notre travail, néanmoins les deux autres questions ont été essentielles pour nos recherches puisque les deux forces que l'on a mises au jour n'ont pu être appréhendées qu'en observant de plus près comment le texte est fait et comment il se défait.

Notre travail s'est également inscrit dans une perspective psychanalytique lacanienne. L'originalité de cette dernière réside dans le fait que le texte est considéré moins comme une formation de l'inconscient que comme « le théâtre même d'une production »⁷⁹⁹ où l'objet *a* tient lieu de protagoniste.

L'objet *a* constitue l'un des apports majeurs de Jacques Lacan à la théorie analytique. Cet objet unique ne peut être appréhendé que par le biais des objets partiels qui émanent de lui : la voix, le regard et le style comme signifiante.

Pourtant, l'analyse littéraire qui est fondée sur l'objet *a* ne s'appuie pas, à l'instar des sciences, sur « un objet de connaissance, lequel résulte de l'adoption d'une perspective différente à l'égard d'un seul et même objet »⁸⁰⁰. À vrai dire, il n'y a pas à proprement parler d'approche psychanalytique lacanienne du texte littéraire dans la mesure où l'objet-texte ne peut être envisagé sous un angle théorique purement lacanien. En effet, c'est notamment en rapport avec la théorie barthésienne du texte que la problématique psychanalytique a trouvé son sens dans notre travail de recherche.

Jean Bellemin-Noël a publié en 1990 un ouvrage qui s'intitule *Le quatrième conte de Gustave Flaubert* et qui porte précisément sur les *Trois Contes*. Certes, ce livre, qui s'inscrit dans une perspective freudienne, contient des analyses psychanalytiques intéressantes qui, du reste, ont servi de points de départ à certaines de nos analyses ou encore de jalons pour orienter certaines de nos interprétations. Assurément, l'originalité de la problématique psychanalytique qui a servi d'armature logique à notre travail, ne

⁷⁹⁸ Roland Barthes, « La lutte avec l'ange : analyse textuelle de *Genèse* 32.23-33 », *Œuvres complètes*, (Paris, Seuil, 2002), IV, p. 158.

⁷⁹⁹ Roland Barthes., « Théorie du texte » (1973), *Œuvres complètes*, (Paris, Seuil, 2002), IV, p. 449. Barthes fait référence ici à ce qu'il appelle la productivité : « Le texte est une productivité. Cela ne veut pas dire qu'il est le produit d'un travail (tel que pouvaient l'exiger la technique de la narration et la maîtrise du style), mais le théâtre même d'une production où se rejoignent le producteur du texte et son lecteur : le texte « travaille », à chaque moment et de quelque côté qu'on le prenne; même écrit (fixé), il n'arrête pas de travailler, d'entretenir un processus de production », *Ibidem*.

⁸⁰⁰ Tzvetan Todorov, *Mikhaïl Bakhtine. Le principe dialogique*, (Paris, Seuil, 1981), p. 42. Les italiques sont de nous.

réside pas seulement dans la prise en compte de l'apport lacanien, mais aussi dans le fait que nous n'avons pas postulé l'adoption d'une approche psychanalytique spécifique à l'égard d'un objet particulier : l'inconscient du texte.

Il ne s'agit pas, bien entendu, de réfuter l'hypothèse⁸⁰¹ d'un inconscient du texte, mais de souligner le fait que notre travail ne ressortit pas à ce que Jean Bellemin-Noël appelle la textanalyse.

Même si la problématique analytique a constitué l'ossature de ce travail, elle n'a pas impliqué le remplacement de l'objet-texte par un objet particulier, par exemple l'inconscient du texte (textanalyse) ou celui de l'auteur (psychobiographie). C'est d'ailleurs pour cette raison que l'objection d'Umberto Eco qui consiste à dire que la psychanalyse sert à comprendre « comment fonctionne l'animal-homme » mais n'a « aucune importance pour comprendre l'animal-texte »⁸⁰², ne peut nous être faite.

En préambule à son analyse de l'épisode biblique de la lutte de Jacob avec l'ange, Barthes souligne l'absence de pureté de son analyse. Or, Barthes dit que, si cette dernière n'est pas pure, c'est parce qu'elle relève tout à la fois de l'analyse structurale et de l'analyse textuelle⁸⁰³. Certes, notre travail est sous-tendu par l'objet *a*, néanmoins, à l'instar de l'analyse barthésienne que l'on vient d'évoquer, il n'a aucune prétention de pureté. Si la critique psychanalytique est restée trop souvent prisonnière d'une approche, la problématique analytique qui constitue le fondement de notre travail nous a permis non seulement de jouir d'une grande liberté d'approche, mais également de réconcilier la critique psychanalytique avec « l'animal-texte ».

L'originalité de ce travail résulte également du choix de notre corpus. La mise en parallèle de deux recueils trop souvent mésestimés⁸⁰⁴, à savoir les *Trois Contes* et les

⁸⁰¹ De même que Lacan met l'accent sur l'aspect hypothétique de l'inconscient (« l'hypothèse de l'inconscient, Freud le souligne, ne peut tenir qu'à supposer le Nom-du-Père », (Lacan, 2005b : 136), de même ne peut-on pas qualifier d'hypothétique l'inconscient du texte ?

⁸⁰² Umberto Eco, « Quand l'auteur ne sait pas qu'il sait », *Limites de l'interprétation*, (Paris, Grasset, 1992), p. 151.

⁸⁰³ « Et puis, l'analyse structurale qui sera présentée ici ne sera pas très pure ; certes je me référerai pour l'essentiel aux principes communs à tous les sémiologues qui s'occupent du récit, et même, pour finir, je montrerai comment notre passage s'offre à une analyse structurale très classique, canonique presque ; ce regard orthodoxe (du point de vue de l'analyse structurale du récit) sera d'autant plus justifié que nous avons affaire ici à un récit mythique qui a pu venir à l'écriture (à l'Écriture) par une tradition orale ; mais je me permettrai parfois (et peut-être continûment en sous-main) d'orienter ma recherche vers une analyse qui m'est plus familière, l'Analyse textuelle », « La lutte avec l'ange : analyse textuelle de *Genèse* 32.23-33 », *Œuvres complètes*, (Paris, Seuil, 2002), IV, p. 158.

⁸⁰⁴ Certains récits comme « The Idiots » ou « The Return » ont même été à peu près oubliés par la critique.

Tales of Unrest, a été d'autant plus intéressante qu'ils se situent tous deux, à l'instar des récits joyciens du recueil *Dubliners* dont parle Dominique Rabaté, à la « charnière capitale du roman moderne, entre réalisme et modernisme, pour le dire schématiquement »⁸⁰⁵.

C'est précisément parce que les récits de notre corpus sont à un point de jonction qu'ils ont été aussi appréhendés à l'aide d'une approche qui s'accorde avec la nature profonde du texte réaliste : la critique idéologique. En effet, une pure analyse textuelle (au sens où l'entend Roland Barthes⁸⁰⁶) n'aurait pas été entièrement satisfaisante dans la mesure où elle aurait, par exemple, laissé de côté l'étude de l'idéologie réaliste qui pourtant joue un rôle capital dans la plupart des récits de notre corpus. Ainsi, c'est pour rendre compte de cette dernière que nous avons eu également recours à la critique idéologique.

« On n'est jamais propriétaire d'un langage »⁸⁰⁷, dit Roland Barthes dans un entretien sur *S/Z* et *L'Empire des signes*. Certes, si nous n'avons eu recours au langage de la critique idéologique ou à celui de l'analyse structurale, c'est avant tout pour voir comment les récits qui composent notre corpus sont travaillées par les mythes (au sens barthésien du mot) ainsi que par des aspects structuraux. Néanmoins, notre recours à ces langages n'a été qu'intermittent ou occasionnel afin d'« éviter le risque de monologisme, de dogmatisme, de retour à un signifié nouveau »⁸⁰⁸. Notre discours n'a jamais visé ce « signifié nouveau » parce que notre problématique a été élaborée « à partir du *faire semblant de l'objet petit a* » (Lacan, 2005b : 124, les italiques sont de l'éditeur).

Pour terminer, on peut dire que ce voyage autour de l'objet *a* peut se résumer à une histoire de voix/voie puisque c'est précisément lorsque le texte se dévoie que la voix, le regard et le style comme signifiante se dévoilent.

Dans la Note de l'auteur des *Tales of Unrest*, Conrad dit que le récit qui s'intitule « An Oupost of Progress » constitue « the lightest part of the loot I carried off from the Central Africa, the main portion being of course "The Heart of Darkness" » (602). Or,

⁸⁰⁵ Dominique Rabaté, *Poétiques de la voix*, (Paris, José Corti, 1999), p. 145.

⁸⁰⁶ Roland Barthes emploie l'expression « analyse textuelle » « par référence à la théorie actuelle du *texte*, qui doit être entendu comme production de signifiante », Roland Barthes, « La lutte avec l'ange : analyse textuelle de *Genèse* 32.23-33 », *Œuvres complètes*, (Paris, Seuil, 2002), IV, p. 158

⁸⁰⁷ Roland Barthes., Sur « *S/Z* » et « *L'Empire des signes* », *Œuvres complètes*, (Paris, Seuil, 2002), III, p. 663.

⁸⁰⁸ *Ibidem*.

comme le note Theodore Billy, «“An Oupost of Progress” has as much in common with Flaubert’s *Bouvard et Pécuchet* as it does with *Heart of Darkness* »⁸⁰⁹. En effet, ce récit raconte l’histoire de Kayerts et Carlier, les héritiers de Bouvard et Pécuchet.

Les protagonistes de ce récit conradien jouent donc le rôle de passeurs entre deux œuvres majeures, à savoir *Bouvard et Pécuchet* et *Heart of Darkness*. D’ailleurs, c’est lors du voyage qui mènera Conrad jusqu’au cœur des ténèbres, *Heart of Darkness*, que l’écrivain britannique trouvera de toute évidence sa voix propre. Une voix se cherche donc comme une voie.

⁸⁰⁹ Theodore Billy, *A Wilderness of Words: Closure and Disclosure in Conrad’s Short Fiction*, (Lubbock, Texas Tech University Press, 1997), p. 63.

Annexes

Annexe n°1 :

Frontispice pour les *Contes de Ma Mère l'Oye*.

Copie manuscrite des contes en prose de Charles Perrault, 1695

(New York, The Pierpont Morgan Library, Photo J. Zehavi, S. Lee).



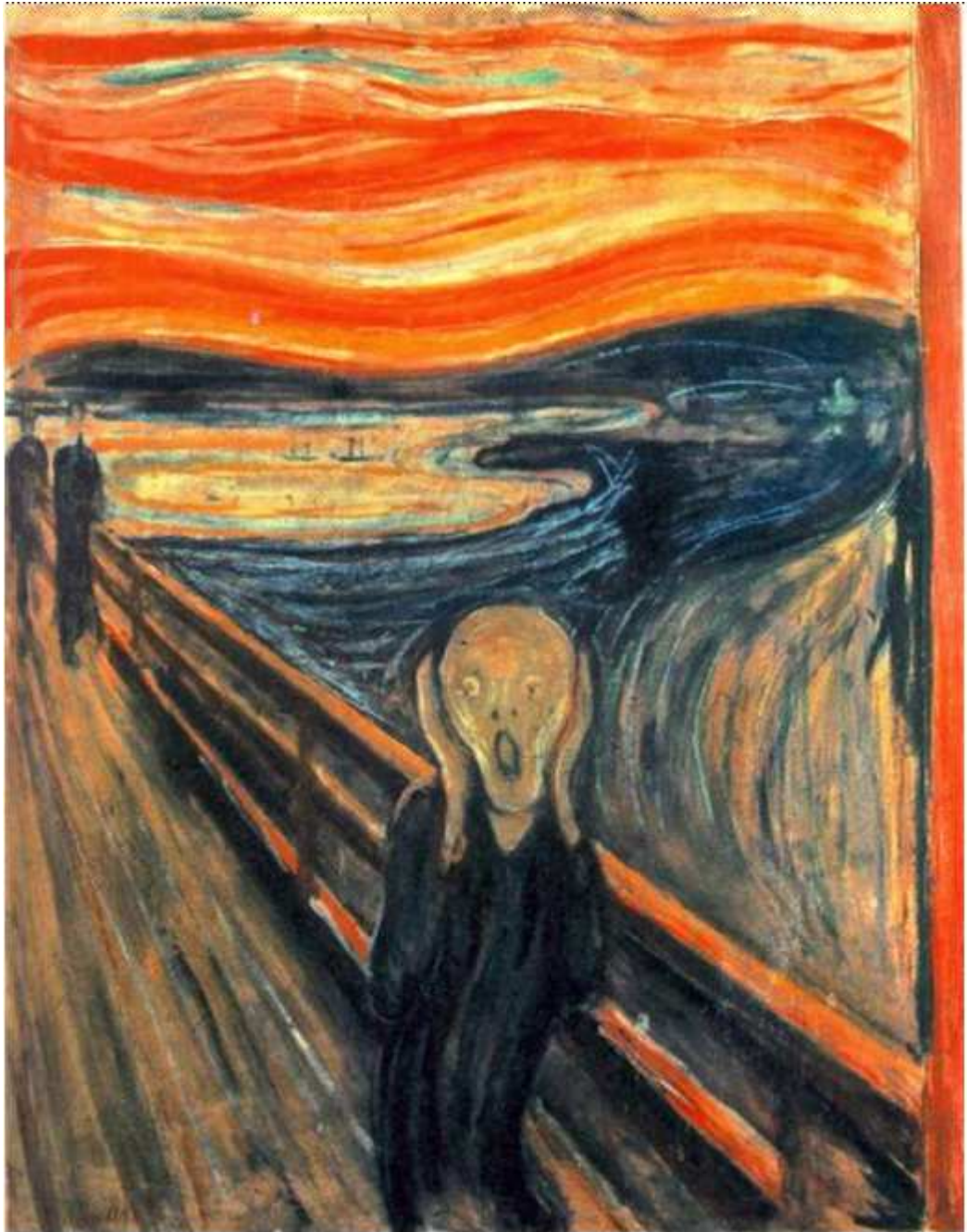
Annexe n°2 :

Le schofar est une « corne de bélier utilisée comme un instrument de musique dans la liturgie synagogale, notamment pour tinter le rituel de *Rosh ha-Shana* et de *Yom Kippour* », Stella-Sarah Roy, *Musique et tradition ashkénazes*, (Paris, L'Harmattan, 2003), p. 182. Cette photo est tirée du film intitulé *Israël: History, Land and People* (BFA Educational Media, 1978).



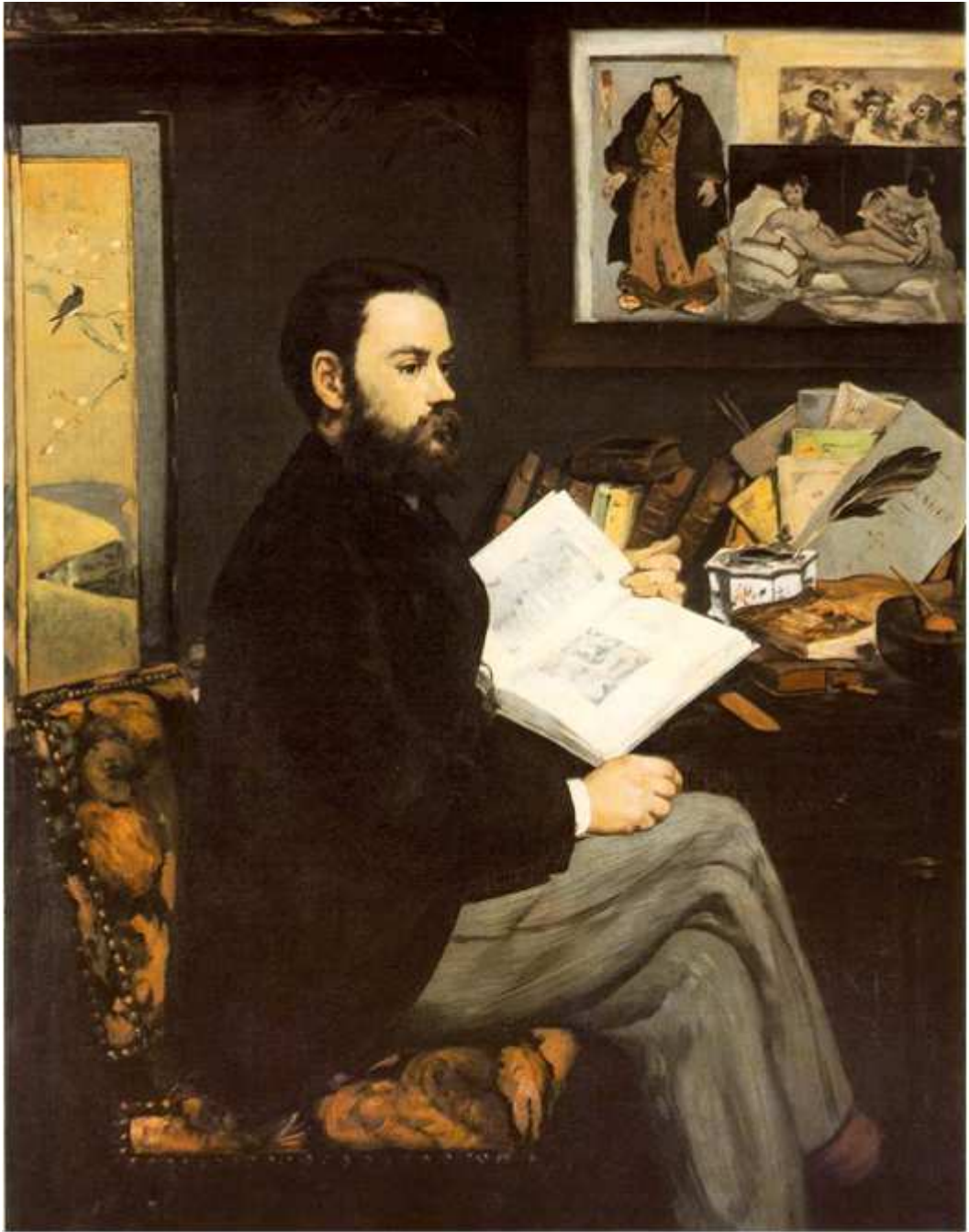
Annexe n°3 :

Edvard Munch, *Le Cri* (1893), Musée Munch, Oslo.



Annexe n°4 :

Édouard Manet, Portrait d'Émile Zola (1868), Musée d'Orsay, Paris



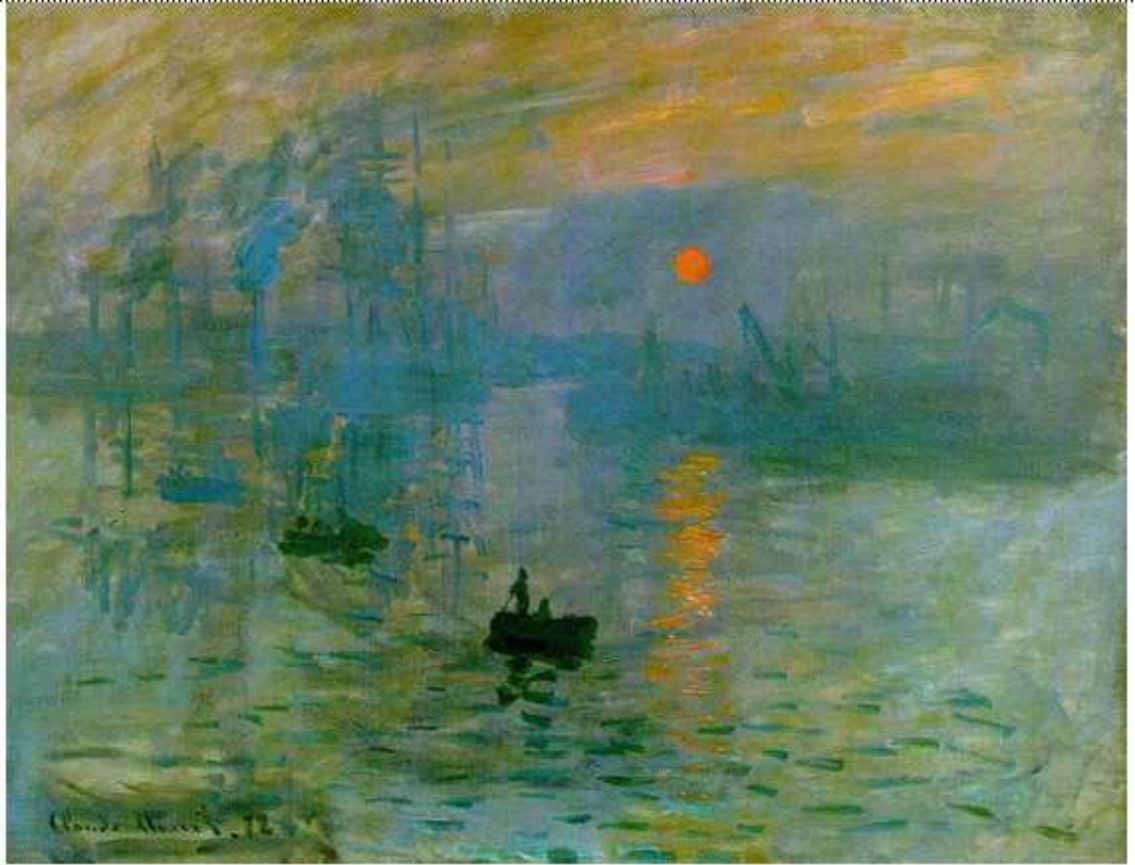
Annexe n°5 :

Édouard Manet, *Le fife* (1866), Musée d'Orsay, Paris.



Annexe n°6 :

Claude Monet, *Impression, soleil levant* (1873), Musée Marmottan-Monet, Paris.



Annexe n°7 :

Hans Holbein le Jeune, *Les Ambassadeurs* (1533), National Gallery, Londres.



Annexe n°8 :

Édouard Manet, *Le balcon* (1868-1869), Musée d'Orsay, Paris.



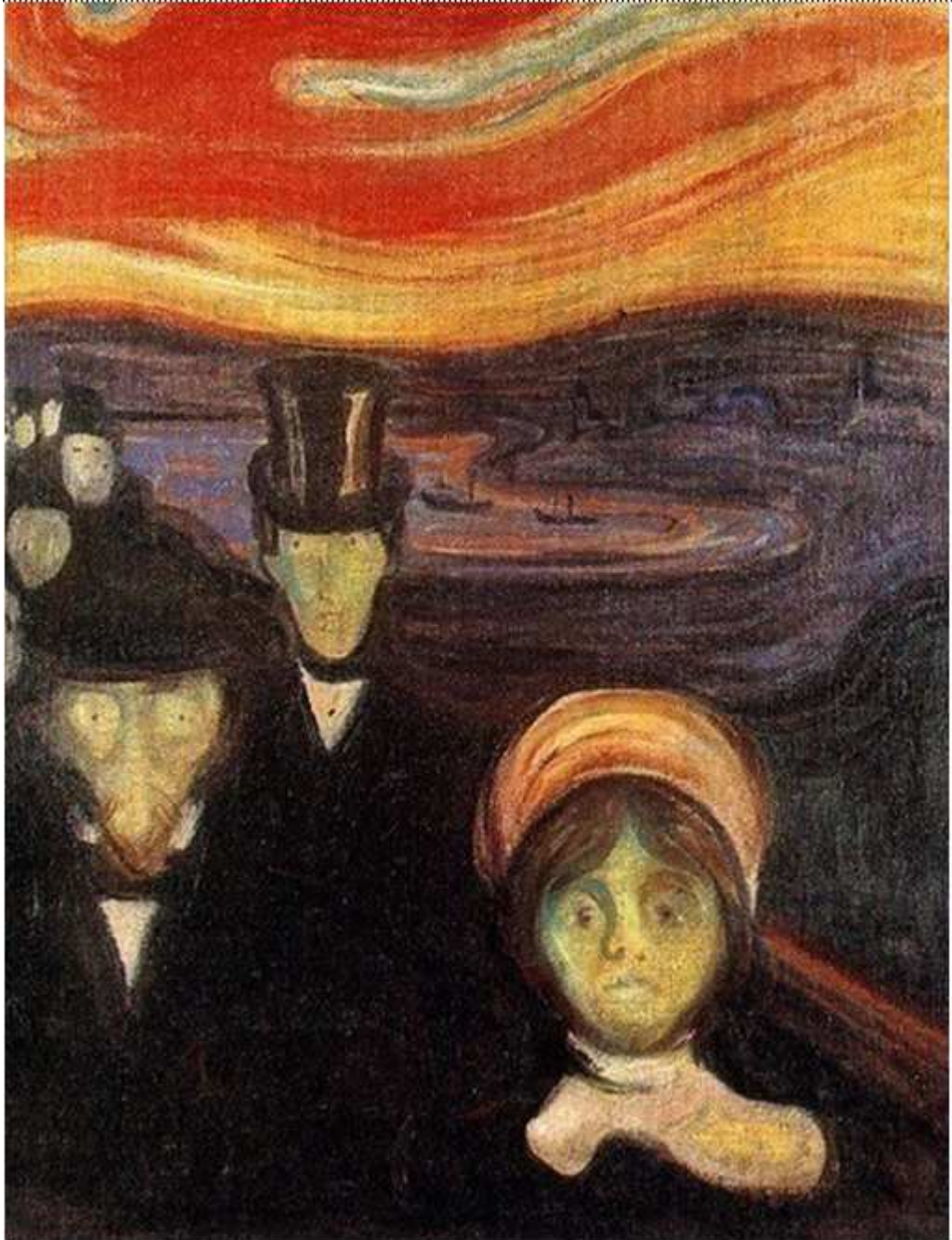
Annexe n°9 :

James Ensor, *Ensor aux masques* (1899), Menard Art Museum, Aichi.



Annexe n°10 :

Edvard Munch, *L'Angoisse* (1894), Musée Munch, Oslo.



Annexe n°11 :

Edvard Munch, *Soirée sur l'avenue Karl-Johann* (1894), Musée d'Art de Bergen, Bergen.



Annexe n°12 :

Édouard Manet, *Olympia* (1863), Musée d'Orsay, Paris.



Annexe n°13 :

Édouard Manet, *Un Bar aux Folies-Bergère* (1881-1882), Institut Courtauld, Londres.



Annexe n°14 :

Claude Monet, *La Gare Saint-Lazare* (1877), Fogg Art Museum, Cambridge (Massachusetts).



Annexe n°15 :

Katsushika Hokusai, « Le Fuji par temps clair », *Les Trente-six vues du Mont Fuji*, (1831-1833).



Katsushika Hokusai, « L'orage sous le sommet », *Les Trente-six vues du Mont Fuji*, (1831-1833).



Annexe n°16 :

Claude Monet, *Meules, milieu du jour*, (1890-1891), National Gallery of Australia, Canberra.



Claude Monet, *Meules, effets de neige, le matin*, (1891), Musée des Beaux-Arts, Boston.



Annexe n°17 :

Claude Monet, *Peupliers au bord de l'Epte*, (1891), National Gallery of Scotland, Édimbourg.



Claude Monet, *Peupliers au bord de l'Epte, effet du soir*, (1891),
Musée national d'art occidental, Tokyo



Annexe n°18 :

Claude Monet, *La cathédrale de Rouen, le portail, temps gris* (1894),
Musée d'Orsay, Paris.



Claude Monet, La cathédrale de Rouen, le portail et la tour Saint-Romain, plein soleil, harmonie bleue et or (1894), Musée d'Orsay, Paris.



Annexe n°19 :

Claude Monet, *Nymphéas* (1907), Musée d'Israël, Jérusalem.



Claude Monet, *Nymphéas* (1907), Musée Bridgestone, Tokyo.



Annexe n°20 :

Édouard Manet, *Le Déjeuner dans l'atelier* (1868), Nouvelle Pinacothèque, Munich.



Bibliographie

I. Œuvres étudiées – éditions de référence

Conrad Joseph, « Tales of Unrest » (1898), The Collected Stories of Joseph Conrad, Hopewell, The Ecco Press, 1991.

Flaubert Gustave, Trois Contes (1877), Paris, Seuil, 1993.

II. Correspondances de Conrad et de Flaubert

A. Lettres de Conrad

Conrad Joseph, *The Collected Letters of Joseph Conrad*, Cambridge, Cambridge University Press, 1983, I.

Conrad Joseph, *The Collected Letters of Joseph Conrad*, Cambridge, Cambridge University Press, 1986, II.

Conrad Joseph Conrad, *The Collected Letters of Joseph Conrad*, Cambridge, Cambridge University Press, 1988, III.

Conrad Joseph, *The Collected Letters of Joseph Conrad*, Cambridge, Cambridge University Press, 1990, IV.

Conrad Joseph, *The Collected Letters of Joseph Conrad*, Cambridge, Cambridge University Press, 1990, V.

Conrad Joseph, *The Collected Letters of Joseph Conrad*, Cambridge, Cambridge University Press, 2002, VI.

Conrad Joseph, *The Collected Letters of Joseph Conrad*, Cambridge, Cambridge University Press, 2005, VII.

Conrad Joseph, *The Collected Letters of Joseph Conrad*, Cambridge, Cambridge University Press, 2007, VIII.

Conrad Joseph, *The Collected Letters of Joseph Conrad*, Cambridge, Cambridge University Press, 2007, IX.

Jean-Aubry Georges, *Joseph Conrad : Life and letters*, (New York, Doubleday, 1927), I.

Wright Walter F., *Joseph Conrad on fiction*, Lincoln, University of Nebraska Press, 1964.

B. Lettres de Flaubert

Flaubert Gustave, *Correspondance*, Paris, Gallimard, 1973, I.

Flaubert Gustave, *Correspondance*, Paris, Gallimard, 1980, II.

Flaubert Gustave, *Correspondance*, Paris, Gallimard, 1991, III.

Flaubert Gustave, *Correspondance*, Paris, Gallimard, 1998, IV.

Flaubert Gustave, *Correspondance*, Paris, Gallimard, 2007, V.

III. Autres œuvres littéraires citées :

Barbey D'aurevilly Jules, *L'Enfermée*, Paris, Pocket, 1999.

Baudelaire Charles, « Mon cœur mis à nu », *Œuvres complètes*, Paris, Gallimard, 1975, I.

Borges Jorge Luis, *Fictions*, Paris, Gallimard, 1983.

Conrad Joseph, *Almayer's Folly* (1895), London, Everyman, 1995.

Conrad Joseph, *A Personal Record* (1912), Cambridge, Cambridge University Press, 2008.

Conrad Joseph, *Heart of Darkness* (1902), New York, Norton, 2005.

Conrad Joseph, *Lord Jim* (1900), Oxford, Oxford University Press, 1983.

Conrad Joseph, *The Nigger of the "Narcissus"* (1897), New York, Norton Critical Edition, 1979.

Du Camp Maxime, *Souvenirs littéraires* (1882-1883), Paris, Aubier, 1994.

Flaubert Gustave, *Madame Bovary* (1857), Paris, Librairie Générale Française, 1999

Goncourt Edmond de, *Les frères Zemganno* (1879), Genève, Slatkine, 1996.

Goncourt Edmond de, GONCOURT Jules de, *Journal* (1887-1896), Paris, Robert Laffont, 1989, deux volumes.

Huysmans Joris-Karl, *À rebours*, Paris, Gallimard, 1977.

Mallarmé Stéphane, « Divagations », *Œuvres complètes*, Paris, Gallimard, 2003, II.

Proust Marcel, *À la recherche du temps perdu*, Paris, Gallimard, 1989, IV.

Quignard Pascal, *Le sexe et l'effroi*, Paris, Gallimard, 1996.

Shakespeare William, *As You Like It*, Oxford, Oxford University Press, 1998.

Shakespeare William, *Hamlet*, Oxford, Oxford University Press, 1994.

Schwob Marcel, « Spicilège » (1896), *Œuvres*, Paris, Phébus, 2002.

IV. Etudes critiques:

A. Études sur Joseph Conrad :

Ouvrages :

Billy Theodore, *A Wilderness of Words: Closure and Disclosure in Conrad's Short Fiction*, Lubbock, Texas Tech University Press, 1997.

Crankshaw Edward, *Joseph Conrad : some aspects of the art of the novel* (1936), (New York, Russell & Russell, 1963.

Dowden Wilfred S., *Joseph Conrad : The Imaged Style*, Nashville, Vanderbilt University Press, 1970.

Erdinast-Vulcan Daphna, *The Strange Short Fiction of Joseph Conrad*, Oxford, Oxford University Press, 1999.

Hervouet Yves, *The French Face of Joseph Conrad*, Cambridge, Cambridge University Press, 1990.

Peters John G., *Conrad and Impressionism*, Cambridge, Cambridge University Press, 2001.

Watt Ian, *Conrad in the Nineteenth Century* (1979), Berkeley, University of California Press, 1981.

Articles :

Davray Henri-Durand, « Lettres anglaises », *Mercure de France*, Paris, Société du Mercure de France, 1899.

Humphries Reynold, « Restraint, Cannibalism and the "Unspeakable Rites" in *Heart of Darkness* », *L'Époque conradienne*, Limoges, Presses Universitaires de Limoges, 1990.

Houston Amy, « Implicit Translation in Joseph Conrad's Malay Trilogy », *English Literature and the Other Languages*, Atlanta, Rodopi, 1999.

Johnson Bruce, « Conrad's Impressionism and Watt's "delayed decoding" », *Conrad Revisited : Essays for the Eighties*, Tuscaloosa, University of Alabama Press, 1985.

Maisonnat Claude, « "Truth stripped of its cloak of time" ou l'énigme de la littérature dans *Heart of darkness* », *Joseph Conrad 2*, Paris, Minard, 2002.

Maisonnat Claude, « Utopie/dystopie : les avatars du sujet dans *The Shadow Line* », *Joseph Conrad 1*, Paris, Minard, 1998.

Moutet Muriel, « Riveter le monde / exorbiter le sens : les nouvelles modalités du récit dans *Heart of Darkness* », *Joseph Conrad 2*, Paris, Minard, 2002.

Paccaud-Huguet Josiane, « Du discours des maîtres à la langue de l'artiste : "An Outpost of Progress" », *De la Littérature à la lettre*, Lyon, Presses Universitaires de Lyon, 1997.

Paccaud-Huguet Josiane, « Gaze, voice and the will to style in "Karain" », *L'Époque conradienne*, Limoges, Presses Universitaires de Limoges, 2003.

Paccaud-Huguet Josiane, « Kurtz ou les vestiges du jour », *Joseph Conrad 2*, Paris, Minard, 2002.

Paccaud-Huguet Josiane, « Métaphore paternelle et échec du langage dans *The Shadow Line* », *Joseph Conrad 1*, Paris, Minard, 1998.

Paccaud-Huguet Josiane, « Wordsworth et Joyce : l'évènement de la lettre, un moment qui fait tache et touche », *Études de poétique*, Lyon, Presses Universitaires de Lyon, 2001.

Shand John, « Some Notes on Joseph Conrad » (1924), *The art of Joseph Conrad : a critical symposium*, East Lansing, Michigan State University Press, 1960.

Texier Christine. « Réel et réalité dans Heart of Darkness », *Joseph Conrad 2*, Paris, Minard, 2002.

B. Études sur Gustave Flaubert:

Ouvrages :

Bellemin-Noël Jean, *Le quatrième conte de Gustave Flaubert*, Paris, Presses Universitaires de France, 1990.

Debray-Genette Raymonde, *Métamorphoses du récit*, Paris, Seuil, 1988.

Gagnebin Bernard, *Flaubert et Salammbô : Genèse d'un texte*, Paris, Presses Universitaires de France, 1992.

Bourget Paul, « Gustave Flaubert », *Essais de psychologie contemporaine*, Paris, Plon, 1919), I.

Leclerc Yvan, *Gustave Flaubert. L'Éducation sentimentale*, Paris, Presses Universitaires de France, 1997.

Leclerc Yvan, *La Spirale et le monument*, Paris, SEDES, 1988.

Mathet Marie-Thérèse, *Le Dialogue romanesque chez Flaubert*, Lille, Atelier national, reproduction des thèses, 1988.

Mouchard Claude, NEEFS Jacques, *Flaubert*, Paris, Balland, 1986.

Sartre Jean-Paul, *L'Idiot de la famille* (1971), Paris, Gallimard, 1988, trois volumes.

Thibaudet Albert, *Gustave Flaubert* (1935), Paris, Gallimard, « Tel », 1982.

Zola Émile, « Les Romanciers naturalistes » (1881), *Œuvres complètes*, Paris, Nouveau Monde éditions, 2004, X.

Articles :

Barthes Roland, « Flaubert et la phrase » (1968), *Œuvres complètes*, Paris, Seuil, 2002, IV.

- Bellemin-Noël Jean, « Gustave, Poulou, Julien et nous autres », *Gustave Flaubert 4*, Paris, Minard, 1994.
- Biasi Pierre-Marc de, « Le Palimpseste hagiographique : l'appropriation ludique des sources édifiantes dans la rédaction de "La Légende de saint Julien l'Hospitalier" », *Gustave Flaubert 2*, Paris, Minard, 1986.
- Boulenger Jacques, « Flaubert et le style » (1921), *Flaubert savait-il écrire ?*, Grenoble, Ellug, 2004.
- Debray-Genette Raymonde, « Du mode narratif dans les *Trois Contes* », *Travail de Flaubert* Paris, Seuil, «Points », 1983.
- Debray-Genette Raymonde, « Génétique et poétique : le cas Flaubert », *Essais de critique génétique*, Paris, Flammarion, 1979.
- Debray-Genette Raymonde, « La technique romanesque de Flaubert dans "un cœur simple" », *Langages de Flaubert*, Paris, Minard, 1976.
- Dufour Philippe, « Entendre des voix », *Gustave Flaubert 3*, Paris, Minard, 1988.
- Frølich Juliette, « La Voix de saint Jean. Magie d'un discours », *Gustave Flaubert 3*, Paris, Minard, 1988.
- Issacharoff Michael, « "Hérodiade" et la symbolique combinatoire des *Trois Contes* », *Langages de Flaubert*, Paris, Minard, 1976.
- Micale Simonetta, « Le "mot juste" », *Corpus Flaubertianum I. Un cœur simple*, Paris, Les Belles Lettres, 1983.
- Proust Marcel, « À propos du " style " de Flaubert » (1920), *Contre Sainte-Beuve*, Paris, Gallimard, 1971.
- Rousset Jean, « Positions, distances, perspectives dans *Salammbô* » (1971), *Travail de Flaubert*, Seuil, « Points », 1983.
- Schwob Marcel, « Saint Julien l'Hospitalier » (1895), *Œuvres*, Paris, Phébus, 2002.
- Sirvent Michel, « Le Moule et l'empreinte : l'infrastructure ternaire dans *Madame Bovary* », *The Romanic Review*, New York, Columbia University Press, 2000.

Suarès André, « Flaubert-style » (1919), *Flaubert savait-il écrire ?*, Grenoble, Ellug, 2004.

C. Études sur la voix :

Ouvrages :

Bløess Georges, *Voix, regard, espace dans l'art expressionniste*, Paris, L'Harmattan, 1998.

Frølich Juliet, *Flaubert. Voix de masque*, Saint-Denis, Presses Universitaires de Vincennes, 2005.

Goux Jean-Paul, *La fabrique du continu*, Seyssel, Champ Vallon, 1999.

Goux Jean-Paul, *La Voix sans repos*, Monaco, Éditions du Rocher, 2003.

Jenny Laurent, *La Parole singulière*, Paris, Belin, 1990.

Meschonnic Henri, *Critique du rythme*, Lagrasse, Verdier, 1982.

Mourot Jean, *Le Génie d'un style : Chateaubriand, rythme et sonorité dans les Mémoires d'Outre-Tombe* (1960), Paris, Armand Colin, 1969.

Poizat Michel, *Variations sur la Voix*, Paris, Anthropos, 1998.

Poizat Michel, *Vox populi, vox Dei*, Paris, Métailié, 2001.

Rabaté Dominique, *Poétiques de la voix*, Paris, José Corti, 1999.

Rosolato Guy, *Essais sur le symbolique* (1969), Paris, Gallimard, 1994.

Articles :

Barthes Roland, « De la parole à l'écriture » (1974), *Œuvres complètes*, Paris, Seuil, 2002, IV.

Belmont Nicole, « La transcription orale du conte, la transcription et les contes littéraires », *Cahiers de Littérature orale* n° 52, Paris, Langues O', 2002.

Dufour Philippe, « Entendre des voix », *Gustave Flaubert 3*, Paris, Minard, 1988.

- Frølich Juliette, « La Voix de saint Jean. Magie d'un discours », *Gustave Flaubert 3*, Paris, Minard, 1988.
- Goody Jack, « The folktale and cultural history », *Cahiers de Littérature orale* n° 56, Paris, Langues O', 2004.
- Lacan Jacques, « La Troisième », *Lettres de l'École Freudienne*, Paris, EFP, 1975.
- Latry Guy, « Représenter dans l'écriture », *Cahiers de Littérature orale* n° 52, Paris, Langues O', 2002.
- Lemirre Elisabeth, « Nodier et la tradition orale de *Pouçot* (T.700) », *Cahiers de Littérature orale* n° 56, Paris, Langues O', 2004.
- Miller Jacques-Alain, « Jacques Lacan et la voix », *Quarto*, n°54, Bruxelles, ECF, 1994.
- Meschonnic Henri, « Embibler la voix », *Le Français aujourd'hui*, n° 150, Paris, Armand Colin, 2005.
- Paccaud-Huguet Josiane, « Gaze, voice and the will to style in "Karain" », *L'Époque conradienne*, Limoges, Presses Universitaires de Limoges, 2003.
- Privat Jean-Marie, « Si l'oralité m'était contée... », *Cahiers de Littérature orale* n° 56, Paris, Langues O', 2004.
- Scarpa Marie, « Du roman au conte. L'exemple de Zola », *Cahiers de Littérature orale* n° 56, Paris, Langues O', 2004.
- Vaissermann Alain, « Les voix du psychotique », *Quarto*, n°54, Bruxelles, ECF, 1994.
- Vankerk Miranda, « La voix lacanienne : désir, appel et angoisse », *Puissances de la voix*, Limoges, Presses Universitaires de Limoges, 2001.
- Žižek Slavoj, « "I Hear You with My Eyes"; or, The Invisible Master », *Gaze and Voice as Love Objects*, Durham, Duke University Press, 1996.

D. Études sur le regard :

Ouvrages :

Bataille Georges, *Manet* (1955), Paris, Skira, 1994.

Blöess Georges, *Voix, regard, espace dans l'art expressionniste*, Paris, L'Harmattan, 1998.

Castanet Hervé, *La Perversion*, Paris, Anthropos-Economica, 1999.

Castanet Hervé, *Le Regard à la Lettre*, Paris, Anthropos-Economica, 1996.

Deleuze Gilles, *Logique de la sensation* (1981), Paris, Seuil, 2002.

Gasquet Joachim, *Conversations avec Cézanne*, Paris, Macula, 1978.

Foucault Michel, *La Peinture de Manet*, Paris, Seuil, 2004.

Fried Michael, *Le modernisme de Manet*, Paris, Gallimard, 2000.

Hamon Philippe, *Du Descriptif*, Paris, Hachette, 1993.

Lacan Jacques, *Séminaire XI, Les quatre concepts fondamentaux de la psychanalyse* (1973), Paris, Seuil, « Points », 1990.

Mercury Jean-Yves, *La chair du visible*, Paris, L'Harmattan, 2005.

Merleau-Ponty Maurice, *Le visible et l'invisible* (1964), Paris, Gallimard, « Tel », 1979.

Milner Max, *On est prié de fermer les yeux*, Paris, Gallimard, 1991.

Sartre Jean-Paul, *L'être et le néant* (1943), Paris, Gallimard, « Tel », 1976.

Articles :

Bronfen Elisabeth, « Killing Gazes, Killing in the Gaze », *Gaze and Voice as Love Objects*, Durham, Duke University Press, 1996.

Dolar Mladen, « At First Sight », *Gaze and Voice as Love Objects*, Durham, Duke University Press, 1996.

Greenberg Clement, « La peinture moderniste » (1960), *À propos de la critique*, Paris, L'Harmattan, 1995.

Laforgue Jules, « L'Impressionnisme », *Textes de critique d'art*, Lille, Presses Universitaires de Lille, 1988.

Paccaud-Huguet Josiane, « Gaze, voice and the will to style in "Karain" », *L'Époque conradienne*, Limoges, Presses Universitaires de Limoges, 2003.

Riffaterre Michael, « L'illusion d'*ekphrasis* », *La Pensée de l'image. Signification et figuration dans le texte et dans la peinture*, Paris, Presses Universitaires de Vincennes, 1994.

Žižek Slavoj, « "I Hear You with My Eyes"; or, The Invisible Master », *Gaze and Voice as Love Objects*, Durham, Duke University Press, 1996.

Zupančič Alenka, « Philosophers' Blind Man's Buff », *Gaze and Voice as Love Objects*, Durham, Duke University Press, 1996.

E. Études sur le style :

Ouvrages :

Albalat Antoine, *Le travail du style, enseigné par les corrections manuscrites des grands écrivains* (1903), Paris, Armand Colin, 1991.

Boissieu Jean-Louis de, GARAGNON Anne-Marie, *Commentaires stylistiques*, Paris, SEDES, 1997.

Bordas Éric, « *Style* ». *Un mot et des discours*, Paris, Kimé, 2008.

Dowden Wilfred S., *Joseph Conrad : The Imaged Style*, Nashville, Vanderbilt University Press, 1970.

Herschberg-Pierrot Anne, *Le style en mouvement*, Paris, Belin, 2005.

Herschberg-Pierrot Anne, *Stylistique de la prose*, Paris, Belin, 1993.

Perrin-Naffakh Anne-Marie, *Stylistique. Pratique du commentaire*, Paris, Presses Universitaires de France, 1989.

Articles :

Boulenger Jacques, « Flaubert et le style » (1921), *Flaubert savait-il écrire ?*, Grenoble, Ellug, 2004.

Paccaud-Huguet Josiane, « Gaze, voice and the will to style in "Karain" », *L'Époque conradienne*, Limoges, Presses Universitaires de Limoges, 2003.

Proust Marcel, « À propos du " style " de Flaubert » (1920), *Contre Sainte-Beuve*, Paris, Gallimard, 1971.

Suarès André, « Flaubert-style » (1919), *Flaubert savait-il écrire ?*, Grenoble, Ellug, 2004.

V. Autres études théoriques et critiques :

Albalat Antoine, *Le travail du style, enseigné par les corrections manuscrites des grands écrivains* (1903), Paris, Armand Colin, 1991.

Aristote, *Poétique*, Paris, Librairie Générale Française, 1990.

Bachelard Gaston, *La psychanalyse du feu* (1938), Paris, Gallimard, 1985.

Bachelard Gaston, *L'Eau et les Rêves* (1942), Paris, Librairie Générale Française, 1993.

Bakhtine Mikhaïl, *Esthétique de la création verbale*, Paris, Gallimard, 1984.

Bakhtine Mikhaïl, *Esthétique et théorie du roman* (1978), Paris, Gallimard, « Tel », 1987.

Barthes Roland, « Écrivains et écrivains » (1960), *Œuvres complètes*, Paris, Seuil, 2002, II.

Barthes Roland, « La Chambre claire » (1980), *Œuvres complètes*, Paris, Seuil, 2002, V.

Barthes Roland, « Leçon » (1978), *Œuvres complètes*, Paris, Seuil, 2002, V.

Barthes Roland, « Le degré zéro de l'écriture » (1953), *Œuvres complètes*, Paris, Seuil, 2002, I a.

Barthes Roland, « L'effet de réel » (1968), *Œuvres complètes*, (Paris, Seuil, 2002), III a.

Barthes Roland, « L'Empire des signes » (1970), *Œuvres complètes*, Paris, Seuil, 2002, III b

Barthes Roland, *Le Neutre : Notes de cours au Collège de France 1977-1978*, Paris, Seuil, 2002.

Barthes Roland, « Le plaisir du texte » (1973), *Œuvres complètes*, Paris, Seuil, 2002, IV.

Barthes Roland, « Mythologies » (1957), *Œuvres complètes*, Paris, Seuil, 2002, I b.

Barthes Roland, « S/Z » (1978), *Œuvres complètes*, Paris, Seuil, 2002, III c.

Barthes Roland, « Théorie du texte » (1973), *Œuvres complètes*, Paris, Seuil, 2002, IV.

Baudelaire Charles, *Au-delà du romantisme*, Paris, Flammarion, 1998.

Benveniste Émile, *Problèmes de linguistique générale* (1966), Paris, Gallimard, « Tel », 1976, I.

Breuer Joseph et FREUD Sigmund, *Études sur l'hystérie* (1895), Paris, Presses Universitaires de France, 2002.

Burgos Jean, *Pour une poétique de l'imaginaire*, Paris, Seuil, 1982.

Clerget Joël, *La pulsion et ses tours*, Lyon, Presses Universitaires de Lyon, 2000.

Compagnon Antoine, *Le Démon de la théorie* (1998), Paris, Seuil, « Points », 2001.

Deleuze Gilles, *Différence et répétition* (1968), Paris, Presses Universitaires de France, 2003.

Deleuze Gilles, *Logique du sens*, Paris, Minuit, 1969.

Derrida Jacques, *Spectres de Marx*, Paris, Galilée, 1993.

Durand Gilbert, *Les Structures anthropologiques de l'Imaginaire* (1969), Paris, Dunod, 1992.

Eco Umberto, *Limites de l'interprétation*, Paris, Grasset, 1992.

- Freud Sigmund, *Essais de psychanalyse* (1981), Paris, Payot, 2001.
- Freud Sigmund, *La vie sexuelle* (1969), Paris, Presses Universitaires de France, 2002.
- Freud Sigmund, *L'inquiétante étrangeté et autres essais* (1985), Paris, Gallimard, « Folio Essais », 1988.
- Freud Sigmund, *L'interprétation des rêves* (1900), Paris, Presses Universitaires de France, 1999.
- Freud Sigmund, *Métapsychologie* (1952), Paris, Gallimard, 1986.
- Freud Sigmund, *Totem et Tabou*, Paris, Payot, 2001.
- Freud Sigmund, *Trois essais sur la théorie sexuelle*, Paris, Gallimard, 1987.
- Frølich Juliet, *Flaubert. Voix de masque*, Saint-Denis, Presses Universitaires de Vincennes, 2005.
- Genette Gérard, *Figures III*, Paris, Seuil, 1972.
- Genette Gérard, *Palimpsestes* (1982), Paris, Seuil, « Points », 1992.
- Gliksohn Jean-Michel, *L'expressionnisme littéraire*, Paris, Presses Universitaires de France, 1990.
- Greimas Algirdas-Julien, *Maupassant. La sémiotique du texte : exercices pratiques*, Paris, Seuil, 1976.
- Greimas Algirdas-Julien, *Sémantique structurale* (1966), Paris, Presses Universitaires de France, 1986.
- Jameson Fredric, *The Political Unconscious* (1981), Londres, Routledge, 2002.
- Jameson Fredric, *Postmodernism, Or the Cultural Logic of Late Capitalism*, Durham, Duke University Press, 1991.
- Jolles André, *Formes simples*, Paris, Seuil, 1972.
- Julien Philippe, *L'Étrange jouissance du prochain, éthique et psychanalyse*, Paris, Seuil, 1995.
- Kandinsky Wassily, *Du spirituel dans l'art*, Paris, Denoël, 1969.

Kant Emmanuel, *Observations sur le Sentiment du Beau et du Sublime*, (Paris, Vrin, 1997).

Kirschke James J., *Henry James and Impressionism* New York, Whitston, 1981.

Lacan Jacques, *Autres écrits*, Paris, Seuil, 2001.

Lacan Jacques, *Des Noms-du-Père*, Paris, Seuil, 2005a.

Lacan Jacques, *Écrits* (1966), Paris, Seuil, « Points », 1999, I.

Lacan Jacques, *Écrits* (1966), Paris, Seuil, « Points », 1999, II.

Lacan Jacques, *Séminaire I, Les écrits techniques de Freud* (1975), Paris, Seuil, « Points », 1998a.

Lacan Jacques, *Séminaire II, Le moi dans la théorie de Freud et dans la technique de la psychanalyse* (1978), Paris, Seuil, « Points », 2001.

Lacan Jacques, *Séminaire III, Les Psychoses*, Paris, Seuil, 1981.

Lacan Jacques, *Séminaire IV, La relation d'objet*, Paris, Seuil, 1994.

Lacan Jacques, *Séminaire V, Les formations de l'inconscient*, Paris, Seuil, 1998b.

Lacan Jacques, *Séminaire VII, L'éthique de la psychanalyse*, Paris, Seuil, 1986.

Lacan Jacques, *Séminaire VIII, Le transfert*, Paris, Seuil, 2001.

Lacan Jacques, *Séminaire X, L'angoisse*, Paris, Seuil, 2004.

Lacan Jacques, *Séminaire XVI, D'un Autre à l'autre*, Paris, Seuil, 2006.

Lacan Jacques, *Séminaire XVII, L'envers de la psychanalyse*, Paris, Seuil, 1991.

Lacan Jacques, *Séminaire XX, Encore* (1975), Paris, Seuil, « Points », 1999.

Lacan Jacques, *Séminaire XXIII, Le sinthome*, Paris, Seuil, 2005b.

Lévi-Strauss Claude, *Anthropologie structurale* (1958), Paris, Pocket, 1974, I.

Lévi-Strauss Claude, *Anthropologie structurale* (1973), Paris, Pocket, 1996, II.

Longin, *Traité du Sublime*, Paris, Librairie Générale Française, 1995.

Lyotard Jean-François, *Leçons sur l'Analytique du Sublime*, Paris, Galilée, 1991.

Mannoni Octave, *Clefs pour l'Imaginaire ou l'Autre scène* (1969), Paris, Seuil, « Points », 1985.

- Marty Éric, éd., *Lacan et la littérature*, Houilles, Manucius, 2005.
- Matz Jesse, *Literary Impressionism and Modernist Aesthetics*, Cambridge, Cambridge University Press, 2001.
- Meschonnic Henri, *Poétique du traduire*, Lagrasse, Verdier, 1999.
- Milner Jean-Claude, *Les noms indistincts*, Paris, Seuil, 1983.
- Murphy Richard, *Theorizing the Avant-Garde : Modernism, Expressionism and the Problem of Postmodernity*, Cambridge, Cambridge University Press, 1999.
- Nietzsche Friedrich, *La naissance de la tragédie*, Paris, Gallimard, 1986.
- Pommier Gérard, *D'une logique de la psychose*, Paris, Point Hors Ligne, 1982.
- Poulet Georges, *Les Métamorphoses du cercle* (1961), Paris, Flammarion, 1979.
- Propp Vladimir, *Morphologie du conte* (1965), Paris, Seuil, « Points », 1970.
- Reboul Olivier, *Introduction à la rhétorique*, Paris, Presses Universitaires de France, 1991.
- Saussure Ferdinand de, *Cours de linguistique générale* (1916), Paris, Payot, 2005.
- Schneider Michel, *Voleurs de mots*, Paris, Gallimard, 1985.
- This Claude, éd., *De l'art et de la psychanalyse*, Paris, Éditions de l'École nationale supérieure des beaux-arts, 1999.
- Todorov Tzvetan, *Mikhaïl Bakhtine. Le principe dialogique*, Paris, Seuil, 1981.
- Todorov Tzvetan, *Qu'est-ce que le structuralisme ?* (1968), Paris, Seuil, « Points », 1973.
- Todorov Tzvetan, éd., *Théorie de la littérature. Textes des formalistes russes* (1966), Paris, Seuil, « Points », 2001.
- Vial André, *Guy de Maupassant et L'Art du Roman* (1954), Paris, Nizet, 1994.
- Wajcman Gérard, *L'Objet du siècle*, Lagrasse, Verdier, 1998.
- Waugh Patricia, éd., *Literary Theory and Criticism*, Oxford, Oxford University Press, 2006.
- Žižek Slavoj, *Enjoy Your Symptom!*, Londres, Routledge, 2001a.

Žižek Slavoj, *Looking Awry*, Cambridge, Mass., The MIT press, 1992.

Žižek Slavoj, éd., *Gaze and Voice as Love Objects*, Durham, Duke University Press, 1996.

Žižek Slavoj, éd., *Mapping Ideology*, London, Verso, 1994.

Žižek Slavoj, *Tarrying with the Negative: Kant, Hegel, and the Critique of Ideology*, Durham, Duke University Press, 1993.

Žižek Slavoj, *The Fright of Real Tears*, Londres, British Film Institute Publishing, 2001b.

Žižek Slavoj, *The Sublime Object of Ideology*, London, Verso, 1989.

VI. Ouvrages de référence :

Abrams Meyer Howard, *A Glossary of Literary Terms*, Harcourt Brace College Publishers, Fort Worth, 1999.

Laplanche Jean, Pontalis Jean-Bertrand, *Vocabulaire de la psychanalyse* (1967), Paris, Presses Universitaires de France, 2002

Molinié Georges, *Dictionnaire de rhétorique*, Paris, Librairie Générale française, 1992.

Rey Alain, dir., *Dictionnaire historique de la langue française*, Paris, Robert, 1998, trois volumes.

VII. Internet :

Bibliothèque Nationale de France :

<<http://gallica.bnf.fr/>>

École Lacanienne de Psychanalyse, « Sténotypies », *Textes de Jacques Lacan*, (page consultée le 20 février 2009)

<<http://www.ecole-lacanienne.net/bibliotheque.php?id=13>>

Encyclopédie de L'Agora, « Claude Monet », (page consultée le 20 février 2009)
<http://agora.qc.ca/mot.nsf/Dossiers/Claude_Monet>

Encyclopædia Universalis, « Impressionnisme », (page consultée le 20 février 2009)

<<http://www.universalis.fr/encyclopedie/J992651/IMPRESSIONNISME.htm>>

Guinot Jean-Benoît, *Flaubert*, (page consultée le 20 février 2009)

<<http://pagesperso-orange.fr/jb.guinot/pages/plan.html>>

Université de Rouen, « Réception contemporaine des œuvres », Flaubert, (page consultée le 20 février 2009)

<<http://flaubert.univ-rouen.fr/etudes/>>INDEX