

**JOSEPH CONRAD ET MALCOLM
LOWRY : « LA MUSIQUE SOMBRE DU
CHAOS », *HEART OF DARKNESS* (1902),
NOSTROMO (1904) ET *UNDER THE
VOLCANO* (1947)**

Thèse pour le doctorat (Arrêté du 30 mars 1992)

Présentée par Annick Drösdal-Levillain

Sous la direction de Madame le Professeur **Josiane Paccaud-Huguet**

01 juin 2001

Membres du jury : **Denise Ginfray**, Maître de Conférence à l'Université de Saint-Etienne, **Liliane Louvel**, Professeur à l'Université de Poitiers, **Claude Maisonnat**, Professeur à l'Université de Lyon II, **Josiane Paccaud-Huguet**, Professeur à l'Université de Lyon II, **Hubert Teyssandier**, Professeur à l'Université de Paris III.

Table des matières

Remerciements . .	3
Introduction . .	5
Première partie Malaise dans la Civilisation et fracture du langage .	13
Chapitre I Emergence du Réel dans la structure .	15
1. Le saut dans l'abîme .	17
2. Les variations de la structure dans l'Histoire . .	19
3. Transmission, filiation, héritage littéraire .	21
4. Guerres et révolutions. .	24
5. Disruptions et répétition : la brèche . .	26
6. La chute des semblants . .	29
Chapitre II Transformations . .	32
1. Traces et lettres . .	34
2. Ivoire, argent et mescal, objets « lisibidinaux » . .	38
3. D'un récit historiquement correct à un acte d'énonciation « hystériquement correct » . .	44
Chapitre III De l'Histoire aux histoires . .	46
1. Lieux d'oralité, fantasme de dévoration . .	46
2. L'enfant mort, le vide, et la lettre .	51
3. Un vide dévorateur qui fait un reste . .	56
4. La pulsion orale .	60
5. Sacrifice, écriture et cri .	61
6. Ecriture et dévoration : un acte de ténèbres .	64
7. Paradis Perdus .	66
Chapitre IV Le cri de l'artiste « as a young dog » ¹⁹¹ et la jouissance « inter-dite » . .	68
1. Comment l'inconscient surgit au travers de la « barrière à claire-voie » du texte	71

¹⁹¹ Nous faisons référence à un recueil de nouvelles de Dylan Thomas, *Portrait of the Artist as a Young Dog*, qui parodie *Portrait of the Artist as a Young Man* de James Joyce.

2. Le vide de la Chose . . .	72
3. Du corps de la mère au corps de la langue . . .	74
Deuxième partie La conscience déchirée de l'artiste .	79
Chapitre I Surgissement de l'inconscient : la déchirure .	81
1. Une déchirure qui fait un reste . . .	82
2. Une éloquence toute aurale . . .	85
3. Vers l'Autre scène : une énigme .	88
4. Corps morcelé et langage éclaté . . .	89
5. Ondes et lignes .	91
6. Le style : la coupure qui relie .	95
7. La dimension spectrale et picturale de l'écriture de Conrad .	96
Chapitre II L'Enigme : entre rébus et rebut ? .	100
1. Une trace de « rien qui fut d'avant .	100
2. Circularité . . .	101
3. Mosaïque et regard proustien .	104
4. La brûlure du Réel . . .	107
5. La coupure . . .	108
6. Coups et Identité : le coût de l'Identité . . .	110
Chapitre III Restes et ruines métonymiques : faire un reste ? .	111
1. L'arlequin qui fait bégayer la langue .	112
2. Comment lire l'énigme .	116
3. Corps morcelé et cannibalisme .	120
4. Qui dévore qui .	121
5. Une polyphonie salvatrice : vibrations des âmes et de la langue .	122
6. L'énigme du corps .	124
7. Entre métonymie et métaphore : le versant muet de la lettre .	127
Chapitre IV Capillarité . . .	128
1. Lecture-écriture : naissance du sujet . . .	131

2. Kinesthésie et littérature .	132
3. Regard et voix : voyeurs silencieux et voix aveugles .	136
4. Jeux de lumière, jeux narratifs, jeux de mots et traits d'esprit . .	138
5. Simulacre de communication : un internet de signifiants . .	142
6. Ecriture et palimpseste .	143
Troisième partie Vérité et voix .	149
Chapitre I Du regard à la voix : topologie et tropologie de l'arche .	150
1. Parcours étymologique .	150
2. Gravité et légèreté . .	153
3. Entre voix sans visage et cri muet . .	155
4. Les trains du désir .	157
5. Vide et chiasme sonore . .	159
6. Lorsque le fantasme « appareille » la jouissance .	162
7. Musique, rythme et « lalangue .	164
8. Le trésor du créateur : un héritage de ruines . .	168
Chapitre II Le prix à payer : séparation et renonciation des semblants .	169
1. Lire et délire. .	171
2. Le don de l'artiste .	173
3. Arches et signifiants vides : lieux de résonance, Arche du Rien .	175
5. Rencontres et renversements .	177
6. <i>Shifters</i> et tourniquet énonciatif . .	179
7. La dette symbolique . .	181
Chapitre III Echos et ruines phonématiques . .	184
1. Les jeux du signifiant . .	186
2. Jouissance phallique ou « pas de sens » . .	187
3. Le Trou du Réel . .	191
Chapitre IV Sublimation, et rayonnement : l'énigme de la voix . .	193
1. Vérité et parole poét(h)ique . .	197
2. La maison à chevrons et l'énigme du sens .	201

3. Eclat du beau et vérité : l'énigme de la voix .	204
4. La femme, du côté de la jouissance autre .	206
5. Jouis-sens ⁶⁸⁴ , entre son et sens .	211
Conclusion .	213
Annexes . .	219
Annexe 1 . .	219
Annexe 2 . .	220
Annexe 3 . .	221
Annexe 4 . .	222
Annexe 5 . .	223
Annexe 6 . .	224
Annexe 7 . .	225
Annexe 8 . .	226
Annexe 9 . .	227
Annexe 10 . .	228
Annexe 11 . .	229
Annexe 12 . .	230
Annexe 13 . .	231
Annexe 14 . .	232
Annexe 15 . .	233
Annexe 16 . .	234
Bibliographie . .	237
I. Joseph Conrad . .	237
1. OEuvres . .	237
2. Correspondance .	238
II. Malcolm Lowry .	238
1. OEuvres . .	238

⁶⁸⁴ *Michel Cusin note à propos de ce terme : « Depuis Le Séminaire, Livre XX, Encore, Lacan ne considère plus le signifiant comme articulé en tant qu'il fait barrière à la jouissance, mais en tant qu'il a des effets de jouis-sens. La jouissance ne se réduit plus au fantasme, mais elle est en coalescence avec la langue. », ibidem.*

2. Correspondance . . .	239
III. Théorie . . .	239
1. Ouvrages et articles . . .	239
2. Ouvrages collectifs . . .	243
IV. Sur Joseph Conrad . . .	244
1. Ouvrages et articles . . .	244
2. Ouvrages collectifs . . .	247
3. Thèse non publiée . . .	247
V. Sur Malcolm Lowry . . .	247
1. Ouvrages critiques et articles . . .	247
2. Ouvrages collectifs . . .	248
3. Thèses non publiées . . .	249
VI. Auteurs annexes et critique . . .	249
VII. Filmographie . . .	251
VIII. OEuvres picturales et critique . . .	251
IX. Illustrations . . .	252

A ma tribu...

Remerciements

Mes remerciements vont à Josiane Paccaud-Huguet avec qui ce fut à la fois un plaisir et un honneur de travailler. Je lui suis aussi reconnaissante pour la réflexion enrichissante qu'elle suscite lors du Séminaire « Litturaterre : littérature, langage, psychanalyse » (Lyon II).

Merci aussi à toute l'équipe du Séminaire, à Fabienne Chabert (responsable de la Bibliothèque du Centre d'Etudes et de Recherches Interdisciplinaire sur les processus de la Création de Chambéry), à Jean Kempf (Lyon II), à Marc Perdrieau (Université de Savoie), dont le soutien logistique a été déterminant, à Fabrice Girollet, mon conseiller artistique préféré, à Philippe, mon mari et premier lecteur, mes enfants, et mes parents.

Introduction

Les romans que nous nous proposons d'explorer sont le gîte d'un fourmillement d'inscriptions et de signifiants qui en font des textes instables, résistant à l'interprétation. Ainsi le lecteur de *Heart of Darkness*¹, *Nostromo*², et *Under the Volcano*³ est-il invité à lire et relire ces textes aux écritures circulaires, traversés par des lignes de faille qui, tel le fleuve Congo de *Heart of Darkness*, charrient des restes, des bribes de langage que l'artiste récupère et accommode pour en faire une oeuvre d'art⁴. Ainsi, les phonèmes font résonance dans l'inconscient du lecteur, un peu comme le fait le trait d'esprit⁵. Les notions de reste, de mélodie et de rythme seront centrales pour notre étude des textes de Joseph Conrad et Malcolm Lowry. Ces derniers ont laissé de précieuses indications dans leur

¹ Joseph Conrad, *Heart of Darkness*, 1902. Nous ferons référence à l'édition Penguin Twentieth-century Classics, Harmondsworth, 1985. Le sigle utilisé sera HOD.

² Joseph Conrad, *Nostromo*, 1904. Nous ferons référence à l'édition Penguin Twentieth-century Classics, Harmondsworth, 1990. Le sigle utilisé sera N.

³ Malcolm Lowry, *Under the Volcano*, 1947. Nous ferons référence à l'édition Penguin Modern Classics, Harmondsworth, 1985. Cette édition inclut la lettre de Malcolm Lowry à Jonathan Cape, son éditeur. Le sigle utilisé sera UV.

⁴ « La civilisation c'est l'égoût. L'avouer ou prononcé à l'ancienne, l'avoir dont Beckett fait balance au doit qui fait déchet de notre être, sauve l'honneur de la littérature » qui ne serait alors « qu'accommodation des restes » (J. Lacan, « Lituraterre », in *Ornicar ?*, n° 41, avril-juin 1987, p. 6)

correspondance; ainsi, un an avant sa publication, Lowry écrivait à Jonathan Cape, à propos de *Under the Volcano* :

It moves like a swiftly flowing river in spring; — I should say in spite almost: yet it is clear & pure & sweeps little debris along with it. In a curious way, vengeful though its resolution is, it seems to transcend itself, so that when you have finished it you find yourself poetically & imaginatively enriched & its song does not leave you⁶.

Virginia Woolf, quant à elle, parlait de la « musique sombre de la prose conradienne »⁷. Et Conrad utilisait la métaphore du noyau obscur autour duquel se déployait un halo, une illumination spectrale :

But Marlow was not typical...and to him the meaning of an episode was not inside like a kernel but outside, enveloping the tale which brought it out only as a glow brings out a haze, in the likeness of one of those misty halos that sometimes are made visible by the spectral illumination of moonshine.

Conrad et Lowry, nous a-t-il semblé, étaient pleinement conscients du vacillement qui borde le chaos, le noyau obscur ou encore l'horreur. Mais le travail de l'artiste, c'est précisément de faire autour de ce chaos, puis de récupérer l'objet afin de l'élever à la dignité de la Chose. En d'autres termes, de sublimer l'objet perdu et d'ordonner le chaos assourdissant (« a chaos without melody »⁸) en un « odd but splendid din »⁹. D'où le titre volontairement énigmatique de notre travail : « La musique sombre du chaos ». En cherchant ainsi à dire l'indicible, Conrad, et peut-être encore davantage Lowry, se sont eux-mêmes élevés au rang de « poètes », en ce sens qu'ils se sont « abouchés » au Monde :

L'activité du poète est *métamorphosante*, par le changement de structure de l'être et de pensée qu'elle met en oeuvre. Le poème est le cheminement, la fracture ou l'éclat par lesquels l'homme fait exploser les barrières de la subjectivité et de l'objectivité instituées,

⁵ J. Lacan avance que « L'Autre se constitue comme un filtre qui met ordre et obstacle à ce qui peut être reçu ou simplement entendu. Il y a des choses qui ne peuvent pas être entendues, ou qui habituellement ne sont plus jamais entendues, et que le mot d'esprit cherche à faire entendre quelque part en écho. Pour les faire entendre en écho, il se sert justement de ce qui y fait obstacle, comme de je ne sais quelle concavité réfléchissante. [...] Le petit autre participe à la possibilité du trait d'esprit, mais c'est à l'intérieur de la résistance du sujet [...] que va se faire entendre quelque chose qui retentit beaucoup plus loin, et qui fait que le trait d'esprit va directement résonner dans l'inconscient. » (*Le Séminaire. Livre V. Les Formations de l'Inconscient, Paris, Seuil, mai 1998, p. 119*)

⁶ Ed. S. E. Grace, *Sursum Corda! The Collected Letters of Malcolm Lowry. volume 1: 1926-1946, University of Toronto Press, 1995, p. 603. Les références ultérieures à cet ouvrage se feront sous le sigle CLML 1.*

⁷ *The Common Reader*, volume 1, Londres, The Hogarth Press, 1984, p. 224.

⁸ En 1941, dans une lettre à Conrad Aiken, Lowry écrit : « [...] the world seems to have reeled away from one altogether into a bloodshot pall of horror and hypocrisy, a chaos without melody. » (*CLML 1*, p. 383.)

⁹ Toujours à son ami Conrad Aiken, Lowry écrit en 1940, à propos de *Under the Volcano* : « [...] a strange book and I think it makes an odd but splendid din. It is the first book of mine that is not in one way parasitic on your work. » (*CLML 1*, p. 309.)

pour s'« aboucher » au Monde.¹⁰

Environ quarante ans séparent *Heart of Darkness* et *Nostramo* de Joseph Conrad d'*Under the Volcano* de Malcolm Lowry. Des époques, des textes, des auteurs différents, mais au-delà de ces clivages, nous tenterons de mettre à jour des écritures et des conceptions esthétiques convergentes qui couvrent en quelque sorte le fossé creusé par le temps, l'espace et les personnes.

Si le travail interprétatif, ou encore, le déchiffrement des textes, ressemble parfois à ce que Lacan a appelé « l'essoreuse à produire du sens¹¹ », nous avons pris garde de ne pas nous engager dans cette voie, mais plutôt dans celle d'une lecture à l'écoute des chatoiements, ondulations, ridules et vibrations qui touchent le lecteur prêt à recevoir et aussi à donner de lui-même lors de cet échange. Nous tenterons de voir comment les cercles chronologiques de Conrad (« chronological looping method »¹²) rencontrent les cercles concentriques, propres à l'esthétique de Lowry.

Très tôt dans notre recherche, nous avons vu se dessiner des ressemblances structurelles entre *Nostramo* et *Under the Volcano*. Il nous semble en effet que le texte de Lowry s'inscrit dans une continuité avec *Nostramo*, une continuité qui relèverait d'un héritage, d'un patrimoine que Lowry aurait su faire fructifier et amener à maturité pour le léguer au lecteur. Or, c'est précisément cette nécessité de dépossession de soi qui fait l'intérêt de ces textes énigmatiques.

En effet, les écritures de la modernité ont toujours suscité une émotion particulière, signe qu'il « se passe quelque chose ». Ainsi, une émotion qui tient de la « jouissance autre » a toujours accompagné nos rencontres avec les écritures de Henry James, Virginia Woolf, D. H. Lawrence, James Joyce, T. S. Eliot, William Faulkner ou encore William Gass. Ce qui pour nous fait lien entre ces auteurs, c'est le rapport qu'ils entretiennent avec ce que J. Lacan a appelé « lalangue » dans *Le Séminaire*. Livre XX, *Encore*. Les vibrations infimes qui agissent leur écriture font entrer le lecteur en résonance. Rien n'est *donné*, ni acquis dans ces textes marqués par la rupture épistémologique et le vacillement des semblants. Tout bouge et joue dans une oscillation incessante. Et pour le lecteur actuel, la chute des certitudes attachées aux semblants est d'autant plus déterminante qu'il vit dans un tourbillon techno-scientifique, dont une des fonctions est précisément de masquer la vulnérabilité accrue, déguisée en maîtrise et intelligence instrumentale infaillible. Ce déploiement de technologie au service de la maîtrise, à l'aube du xxi^e siècle, n'est-il pas simplement un écran¹³ fortement teinté et opacifié posé sur un système parcouru de lézardes béantes qui n'ont rien à voir avec la

¹⁰ Jacques Garelli, *L'Entrée en Dèmesure* suivi de l'écoute et le regard et de lettre aux aveugles sur l'invisible poétique, Paris, José Corti, 1995, p. 82.

¹¹ Jacques Lacan, « L'instance de la lettre dans l'inconscient ou la raison depuis Freud », in *Ecrits I* (Paris Seuil, Points, 1966, p. 255).

¹² Joseph Warren Beach, *The Twentieth Century Novel*, New York, 1932 ; cité par Ian Watt, in *Conrad, Nostramo*, Landmarks of World Literature, Cambridge University Press, 1988, p. 37). Nous renvoyons aussi à l'ouvrage de Jakob Lothe, pour les questions de narratologie concernant Conrad, Jakob Lothe, *Conrad's Narrative Method*, Oxford, Clarendon Press, 1989.

surface lisse dont on a banni la moindre vaguelette afin de maintenir les esprits dans une torpeur béate ?

Les écritures de la modernité nous parlent précisément de ces failles que les écritures réalistes, dites « bourgeoises », ont tenté de recouvrir. Or Joseph Conrad se situe, avec *Heart of Darkness* et *Nostromo*, aux premiers frémissements de la modernité encore prise dans les emplâtres du XIX^e siècle. Cette position liminaire de Joseph Conrad nous a semblé intéressante puisqu'elle met en scène un entre-deux socio-historique qui se retrouve dans une écriture à la fois réaliste et éminemment moderne, voire avant-gardiste si l'on fait abstraction de la « vêtue du langage¹⁴ » qui a l'avantage de maintenir une certaine « libidinalité¹⁵ ».

En choisissant d'étudier ces romans de Joseph Conrad et Malcolm Lowry, nous avons opté pour deux auteurs qui marquent le début et la fin d'un mouvement littéraire qui n'a pas cessé d'évoluer en passant par des points paroxystiques avec James Joyce¹⁶, et arrivant à maturité avec Malcolm Lowry, au seuil du post-modernisme.

Ce n'est qu'assez tard que nous avons intégré *Heart of Darkness* dans notre étude, à l'origine basée sur deux romans « sud-américains » auxquels nous avons été tenté d'associer un troisième ouvrage, *The Plumed Serpent*, de D. H. Lawrence (1926). Cette trilogie était extrêmement séduisante et fera peut-être l'objet de recherches ultérieures.

La qualité sonore et sensorielle de *Heart of Darkness* a attiré notre attention et nous a entraîné vers l'Afrique, figuration magistrale de l'Autre culturel qui se dessine dans ces trois romans organisés autour d'un point de *Tuchè*, point de rencontre avec l'Autre. La forme condensée et non moins complexe de *Heart of Darkness* s'est avérée d'une grande richesse. A tel point que ce texte a peut-être tendance à supplanter *Nostromo*. Il nous semble que *Heart of Darkness* a eu un effet de rayonnement sur les autres textes et a contribué à révéler des aspects énigmatiques de *Nostromo* et *Under the Volcano* qui seraient peut-être restés enfouis dans les décombres de ces textes chaotiques. C'est probablement *Heart of Darkness* qui a éclairé notre lecture du « chaos sans mélodie » de Lowry, par un effet de résonance et de rayonnement qui finit par dépasser le cadre de la fiction littéraire pour faire entendre des sons fondamentaux.

¹³ André Glucksman analyse cette question : « Le décalage entre l'intuition de l'événement et sa compréhension, l'effort, sur scène et dans la tête du spectateur, pour joindre les deux bouts, afin que ce qui, sous nos yeux, crève les yeux, enfin parle, voilà qui définit toute littérature digne de ce nom. Elle déchiffre, dans les entredéchirements pathétiques, dérisoires, mondains des corps et des âmes, "la vraie vie, la vie enfin découverte et éclaircie, la seule vie par conséquent réellement vécue" [Marcel Proust]. » (*La Troisième Mort de Dieu*, Paris, Nil, p. 76-77)

¹⁴ *Expression forgée par Serge Leclair. Conrad a utilisé une métaphore similaire sur laquelle nous reviendrons ultérieurement* : « *And everybody knows the power of lies which go about clothed in coats of many colours [...]* » (« *The Crime of Partition* », in *Notes on Life and Letters, 1921, London, Dent, 1949, p. 133.*)

¹⁵ *Nous empruntons ce terme à Michel Cusin. Celui-ci a le mérite d'allier la dimension libidinale à celle plus rationnelle de la lecture en tant que déchiffrement.*

¹⁶ *Celui-ci a sérieusement mis en péril la « libidinalité » de Finnegans Wake (1931).*

Cette réflexion s'appuie sur divers ouvrages théoriques qui nous ont permis de proposer une lecture tendant vers une jouissance « autre », en résistance par rapport à la jouissance « phallique » caractérisée par la maîtrise. C'est pourquoi ce travail ne revêt pas une forme stable aux pourtours et contours nettement délimités. Nous avons pris le risque de renoncer partiellement à la maîtrise de textes qui à nos yeux s'y refusent de toutes leurs forces ainsi que leurs auteurs. De ce fait, notre propos étant tout de même quelque peu « phallique » dans la mesure où nous cherchons à bâtir une lecture organisée autour de quelques concepts de base, nous avons fait le pari d'une lecture qui oscille entre métaphore, métonymie et homophonie.

Il en résulte une lecture sensorielle qui trouve ses fondations intellectuelles et conceptuelles dans un appareil critique issu de la psychanalyse post-oedipienne. Nous n'avons pas cherché à « psychanalyser » les textes, et encore moins leurs auteurs, mais plutôt à analyser les zones d'ombre de textes énigmatiques en bien des points. Les théories développées par Jacques Lacan et d'autres comme Gilles Deleuze, André Green ou encore Julia Kristeva, ont joué un rôle essentiel dans notre recherche. Celle-ci s'est effectuée dans un va-et-vient entre théorie et texte, une relation à double sens dans laquelle il n'est pas question d'appliquer une grille d'interprétation qui irait à l'encontre de l'esprit dans lequel nous avons travaillé. Il en résulterait une lecture plaquée alors que nous avons oeuvré dans le sens d'une lecture flottante, à l'écoute des textes et de leurs bruissements.

Nous nous sommes parfois appuyé sur la théorie pour étayer des intuitions nées de rencontre inopinées¹⁷ avec les signifiants et les symptômes des textes, et d'autres fois nous sommes partis d'intuitions théoriques forgées par des lectures quelques fois ardues, pour en déceler des manifestations concrètes dans les méandres des textes. Ce sont à nouveau des rencontres qui ne sont pas le fruit du hasard, même si elle revêtent des allures de coïncidences. Toutes ces rencontres/coïncidences ne sont certainement pas fortuites ainsi que l'aurait pensé Malcolm Lowry : elles témoignent du rôle central que joue la littérature par rapport à la pensée. La fiction offre cette distance nécessaire à toute analyse et compréhension de phénomènes complexes. Elle est au critique, comme à l'écrivain, cette terre d'exil nécessaire puisqu'ils ne peuvent être au monde que dans la séparation.

Si la psychanalyse ne nous a pas forcément apporté de réponses définitives, elle nous a indiqué de nombreuses pistes de recherches stimulantes et parfois inattendues. De ces différents alluvions nous avons tenté de faire germer quelques idées quant à la façon de lire ces textes, eux-mêmes stratifiés à l'extrême. Mais avant de nous lancer dans un corps à corps avec les textes et les signifiants, nous avons tenu à explorer les rapports entre les variations de l'Histoire et les variations de la Structure Réel - Symbolique - Imaginaire définie par Jean-Claude Milner¹⁸, à la suite de Jacques Lacan. Comment ces trois concepts s'articulent-ils et font-ils structure dans l'Histoire ? Ceci suppose que la littérature ne se limite pas à une fiction, une diégèse plus ou moins bien « ficelée », dénonçant éventuellement tel ou tel phénomène socio-historique. En effet, il nous semble que la littérature tient une place essentielle dans l'Histoire en ce sens qu'elle nous dit

¹⁷ *Tuchè* en grec désigne la rencontre et aussi le hasard.

quelque chose de la Structure de la pensée, de son évolution et de ses archaïsmes. C'est là qu'interviennent les notions de fantasme et de symptôme.

Le fantasme est du côté du scénario imaginaire et des identifications narcissiques et mortifères, tandis que le symptôme signale, pointe ce qui « cloche », que ce soit au niveau diégétique, narratologique ou — et nous verrons que cela se produit souvent — phonématique. Le symptôme s'inscrit à tous les niveaux de la chaîne signifiante et nous indique là où le texte peut se mettre à vibrer et donc toucher le lecteur. Il nous montre le point de *Tuchè* qui permet au lecteur d'entrer dans le texte sans le déflorer, en respectant la part d'énigme qui ne doit pas être dévoilée, la réserve de silence que tout critique respectueux de l'oeuvre d'art se gardera de franchir.

C'est pourquoi nous avançons que l'oeuvre d'art s'aborde comme une énigme, de biais, par anamorphose, car ce qui se cache derrière l'énigme, c'est le Réel de la Chose freudienne. Ce quelque chose d'indicible, d'innommable qui fascine les artistes, met en marche le désir et la créativité, et met en déroute celui qui cherche à maîtriser cette rencontre à tout prix.

Dans les oeuvres d'art, nous ne pouvons rencontrer la Chose elle-même : cela signifierait la mort de l'art. Mais, et c'est là la force, ou plutôt le tour de force de l'artiste, nous rencontrons, disséminés dans les textes ou les tableaux, des reliquats de la Chose que Lacan a appelés « objets (a) »¹⁹. Ce sont des objets substitutifs de la Chose innommable qui gravitent autour du noyau obscur du gouffre, de l'abîme. Ces objets morcelés et morcelants disent le manque, l'absence même de la Chose qui, par ces « ruines métonymiques »²⁰, est présentifiée grâce à la mise en marche du désir actionné par le manque à dire.

Parmi les objets substitutifs fondamentaux définis par Lacan, figurent le regard et la voix : or nous verrons le rôle qu'ils jouent dans les textes de Conrad et de Lowry. Il semblerait que ces derniers articulent leur désir autour de ces « objets », établissant un immense réseau de connections visuelles, sonores, et kinesthésiques, lesquelles font

¹⁸ « Il y a trois suppositions. La première, ou plutôt l'une, car c'est déjà trop que d'y mettre un ordre, si arbitraire qu'il soit, est qu'il y a : proposition thétiqque qui n'a pas de contenu que sa position même — un geste de coupure, sans quoi il n'est rien qu'il y ait. On nommera cela réel ou R. Une autre supposition, dite symbolique ou S, est qu'il y a de la langue, supposition sans laquelle rien, et singulièrement aucune supposition, ne saurait se dire. Une autre supposition enfin est qu'il y a du semblable, où s'institue tout ce qui fait lien : c'est l'imaginaire ou I. » (Jean-Claude Milner, *Les Noms Indistincts*, Paris, Seuil, 1983, p. 7.)

¹⁹ « L'objet a est quelque chose dont le sujet, pour se constituer, s'est séparé comme organe. Ça vaut comme symbole du manque, c'est-à-dire du phallus, non pas en tant que tel, mais en tant que manque. » (J. Lacan, *Le Séminaire, Livre XI, Les Quatre Concepts Fondamentaux de la Psychanalyse*, Paris, Point Seuil, Essais, 1973, p. 95).

²⁰ J. Lacan introduit la notion de « ruines métonymiques » à propos du trait d'esprit du « fat-millionnaire » en disant que « ce qui vous met sur les traces du signifiant perdu, ce sont les ruines métonymiques de l'objet. » (*Le Séminaire, Livre V, Les Formations de l'Inconscient*, Paris, Seuil, 1998, p. 42). Puis il parle de la « chose métonymique, avec toutes ces chutes de sens, étincelles, et éclaboussures, qui se produisent autour de la création du mot fatmillionnaire, et qui constituent son rayonnement, son poids, ce qui en fait pour nous la valeur littéraire. », *ibid.*, p. 44.

entrer le lecteur qui accepte de laisser de côté l'idée de maîtrise du sens, dans un « internet » de signifiants s'ordonnant peu à peu. N'étant ni poète, ni écrivain, nous nous contenterons de voir comment Conrad et Lowry, écrivains-poètes accommodent ces restes de jouissance²¹ à la dérive²².

C'est en ce sens que nous nous pencherons aussi sur les notions de sacrifice, de renonciation et de dette symbolique à la charge de l'artiste dans un premier temps et de son interprète dans un deuxième temps. Il nous faudra aussi distinguer le langage de « lalangue »²³, cette dernière résultant d'une trace émotionnelle de l'entrée du sujet dans le langage : peur, angoisse, joie, surprise, tristesse... Nous avons relevé des traces de lalangue, entre les lignes, les signifiants, les phonèmes. Et nous avons constaté que le bruissement de lalangue est omniprésent dans ces textes qui marquent, eux aussi, des moments-clés de l'entrée de la littérature dans la modernité.

²¹ *Michel Cusin avance l'hypothèse selon laquelle « S'il existe un savoir sur la jouissance, il ne peut être atteint que dans les traces du symptôme ou de la lettre ». Il en déduit que puisque les poètes sont des hommes de lettre avant tout, ils « réesquisseraient peut-être, réactiveraient sans doute, l'hypothétique lettre première ». Michel Cusin poursuit et conclut ainsi ce bel article : « Pourquoi donc le succès des poètes fait-il l'envie des analystes ? Les poètes seraient-ils tout simplement passés maîtres dans l'art d'accommoder les restes de la jouissance, ces bouts de réel, ces objets (a), qui en font des "poètes" ? Ou bien plus prosaïquement et plus latinement, alors que l'on naît poète ("nascuntur poetae, fiunt oratores"), n'en aurait-on jamais fini de devenir analyste ? » (Michel Cusin, « Le langage et la jouissance dans le discours poétique sur un Dizain de Maurice Scève », in *La lettre et l'écrit, Deuxième colloque de PERU, Psychanalyse et Recherche Universitaires, Ranguel, COREP, 1995*)*

²² Michèle Rivoire conclut ainsi sur le travail du critique : « Il ne s'agit pas cependant de faire aimer les oeuvres, ni de prouver qu'on les aime, mais de saisir comment, et avec quel degré de rigueur, chacune traite "l'objet indescriptible" par le travail de l'écriture et de la lettre. La charité des créateurs consiste à métamorphoser "la jouissance autiste du sujet en une joie artiste" (M. Cusin), qui elle, est partageable. » (« Limites et croisements entre l'interprétation psychanalytique et l'interprétation littéraire », Lyon 2, Etudes doctorales Humanités, le 28. 10. 2000)

²³ Jacques-Alain Miller propose de faire une première distinction : « Le langage – disons-le comme ça en première approximation – est second par rapport à lalangue [...] Le langage est le résultat d'un travail sur lalangue. C'est une construction de lalangue. [...] "Le langage est une élucubration de savoir sur lalangue" (Lacan, *Le Séminaire, Livre XX*) », J-A Miller poursuit plus avant : « Dire "lalangue" en un seul mot, c'est justement désigner lalangue du son, lalangue supposée, celle d'avant le signifiant-maître, celle que l'analyse semble délivrer et déchaîner. [...] Lalangue est le dépôt, le recueil des traces des autres "sujets", c'est-à-dire ce par quoi chacun a inscrit, disons, son désir dans lalangue [...] » (Jacques-Alain Miller, in « Théorie de lalangue (rudiment) », adresse au Congrès de l'Ecole Freudienne, Rome, le 2 novembre 1974 in *Ornicar ?* n°1, Le Champ Freudien, Janvier 1975, pp. 30-32)

Première partie Malaise dans la Civilisation et fracture du langage

Il est difficile de situer précisément le moment de la rupture épistémologique qu'a ouvert la faille de notre modernité : certains la placent au coeur du xix^e, d'autres en marge, à la jonction entre le xix^e et le xx^e siècle. Cette fracture n'en est pas moins effective, et se traduit par deux types de positions, voire de dispositions, l'une sur le plan de l'idéologie et la seconde sur celui de la création littéraire consistant pour l'une à réprimer, refouler ce qui cherche à se dire au travers des failles, et pour l'autre à accepter que « ça parle » dans les creux ménagés par la représentation. Nous tenterons de repérer les noeuds qui articulent cette relation complexe entre Histoire et langage par le biais d'oeuvres de fiction qui s'avèrent en être des témoins surprenants, pour qui veut bien prêter l'oreille.

En pointant la faille au coeur de l'homme dans *Malaise dans la Civilisation*²⁴, Freud a dévoilé un processus de questionnement qui ne s'est pas arrêté depuis, malgré les tentatives frénétiques et toujours catastrophiques de donner un coup d'arrêt à la pensée qui en découle²⁵. La psychanalyse, dont la méthode est de sonder les profondeurs de l'inconscient par la parole, fournira ici de nombreuses pistes de réflexion et d'exploration des zones d'ombre dans l'oeuvre fictionnelle de Joseph Conrad et Malcolm Lowry. Cette

²⁴ *Das Unbehagen in der Kultur*, publié en 1930 à Vienne. La première traduction française date de 1943, *Malaise dans la Civilisation*. Le titre de notre édition de référence diffère légèrement du titre le plus connu, mais se rapproche de la version originale : *Malaise dans la Culture* (Paris, Presses Universitaires de France, 1995).

approche nous a semblé d'autant plus stimulante qu'elle met en évidence le lieu privilégié qu'est la littérature, où se font et se défont les noeuds du langage, de la parole et du désir :

If psychoanalysis considers itself as the science of the construction of subjectivity in language then we can pose its relation to literature as that of Theory to practice... What one can attempt to study is how the work relates to the forms in which it is written and how those forms can be understood in relation to fantasy — to the figuration of desire and sexuality²⁶.

Ainsi, la forme structurellement instable du langage et de la fiction moderne est-elle à mettre en relation avec l'Histoire au sens large. Roland Barthes établit clairement le lien privilégié qui relie Histoire, langage et littérature :

Aux temps bourgeois, c'est-à-dire classiques et romantiques, la forme ne pouvait être déchirée puisque la conscience ne l'était pas; [...] dès l'instant où l'écrivain a cessé d'être un témoin de l'universel pour devenir une conscience malheureuse (vers 1850) son premier geste a été de choisir l'engagement de sa forme, soit en assumant, soit en refusant, l'écriture de son passé : l'écriture classique a donc éclaté et la littérature entière, de Flaubert à nos jours, est devenue une problématique du langage²⁷.

Nous nous situons donc dans une perspective d'articulation et non d'opposition du langage à l'Histoire et à la littérature. Une perspective à laquelle la critique lacanienne offre de nombreuses ouvertures que nous nous efforcerons d'explorer dans ce travail. Le fait même que Lacan n'ait eu de cesse d'étudier des oeuvres littéraires pour mieux percer les mystères de l'inconscient fait symptôme du rôle prépondérant de cette dernière en matière de connaissance du fonctionnement de la pensée. Les oeuvres littéraires apparaissent alors comme des révélateurs aussi peu enclins à la révélation directe que les oracles de la tragédie grecque :

Nous nous sentons, quant à nous, au bout de la veine du thème humaniste. L'homme est pour nous en train de se décomposer, comme par l'effet d'une analyse spectrale dont je vous donne ici un exemple en cheminant au joint entre l'imaginaire et le symbolique où nous poursuivons le rapport de l'homme au signifiant, et le *splitting* qu'il engendre chez lui. Un Claude Lévi-Strauss cherche la même chose quand il tente de formaliser le passage de la nature à la culture, et plus exactement la faille entre la nature et la culture.

Il est assez curieux de voir qu'à l'orée de l'humanisme, c'est aussi dans cette analyse, cette béance d'analyse, de confins, dans ce côté à bout de course, que surgissent les images qui ont sans doute été les plus fascinantes de toute la période de l'histoire que nous pouvons mettre sous l'accolade humaniste²⁸.

De ces propos qui mettent en évidence l'importance du motif de la faille sous toutes

²⁵ *Nous pensons à tous les autodafés qui ont marqué les révolutions religieuses, politiques et autres dictatures de la pensée. L'Anschluss nazi et la Révolution Culturelle chinoise nous offrent deux exemples majeurs de bouclage idéologique du xx^e siècle.*

²⁶ Colin Mac Cabe, *James Joyce and the Revolution of the Word*, Londres, Macmillan, 1978, p. 11-12.

²⁷ Roland Barthes, *Le Degré Zéro de l'Écriture*, Paris, Seuil, 1953, p. 8.

ses formes, et nous verrons qu'elles sont infinies, nous retiendrons plus particulièrement l'idée de décomposition spectrale engendrant le surgissement d'images inouïes, « les plus fascinantes de toute la période de l'histoire que nous pouvons mettre sous l'accolade humaniste. » : car en effet, elles touchent à l'innommable de la Chose freudienne²⁹, à l'horreur dans toute sa splendeur.

Chapitre I Emergence du Réel dans la structure

Avec l'effondrement des valeurs patriarcales, l'avènement de l'ère des masses et de la technique qui s'est cruellement illustré lors de la première guerre mondiale³⁰, l'horreur s'est frayé un chemin dans la fiction du xx^e siècle, faisant fi des « pretty fictions »³¹ tentant désespérément de colmater les brèches. Jean-Claude Milner remarque à propos du surgissement de l'horreur et de son lien avec la trilogie lacanienne Réel/Symbolique/Imaginaire :

²⁸ Jacques Lacan, *Livre VII, L'Éthique de la Psychanalyse*, Paris, Seuil, 1986, p. 319.

²⁹ Lacan commente non sans une pointe d'humour à propos de la Chose freudienne : « Et puisque aussi bien certains s'interrogent quelque fois de certaines propriétés de ce qu'on appelle mon style, je dois vous rappeler, par exemple, l'expression la Chose freudienne, que j'ai donnée comme titre à une chose que j'ai écrite, et à laquelle il ne serait pas mauvais que vous vous rapportiez. Ce texte, ce titre ont étonné, parce que, quand on commence à commenter philosophiquement mes intentions, il arrive qu'on les fasse entrer dans cette occupation qui fut très à la mode pendant un temps, de combattre la réification. Bien entendu, réifier, je n'ai jamais rien dit de pareil. Mais on peut toujours enrouler des intentions autour du discours. Il est clair que, si j'ai choisi ce titre, c'était à dessein. Si vous voulez bien relire ce texte, vous vous apercevrez que c'est essentiellement de la Chose que je parle. J'en parle d'une façon qui est évidemment à la source du malaise incontestable que ce texte a produit alors, à savoir que c'est la Chose qu'à plusieurs moments je fais parler. », *ibid.*, p. 157-158.

³⁰ Ernst Jünger décrit la guerre totale comme un « processus sanglant de consommation [...] qui rappelle le fonctionnement précis d'une turbine alimentée en sang humain », il poursuit : « le contenu symbolique qui l'habite n'est pourtant nullement équivoque : il s'agit là de la manifestation sur le mode guerrier d'une conséquence directe de l'époque que nous vivons ; c'en est la brutale signature. » (Ernst Jünger, *L'État Universel suivi de La Mobilisation Totale*, 1962, Paris, Gallimard, 1990, p. 114-15) ; voir aussi le roman autobiographique d'Ernst Jünger, *Orage d'Acier*, ou encore les récits de poilus récemment publiés qui lèvent le voile sur l'horreur des premières « batailles de matériel » (E. Jünger).

³¹ Jeremy Hawthorn remarque l'ambiguïté du terme « fiction » employé par Conrad dans un passage non publié du manuscrit de *Heart of Darkness* : « The best of them [the Roman invaders of Britain] is they didn't get up pretty fictions about it. Was there, I wonder, an association on a philanthropic basis to develop Britain, with some third rate thing for a president? » (*Heart of Darkness Manuscript*). J. Hawthorn poursuit : « The ambiguity of "getting up pretty fictions" is instructive. It can mean the creation of "effective lies", or fictional accounts in the form of novels based on imperialist experiences. [...] Telling lies and writing novels are activities related by their mutual reliance upon the arbitrary nature of the sign — the "portability" of the word. » (J. Hawthorn, *Joseph Conrad: Language and Fictional Self-Consciousness*, London, Edward Arnold Ltd, 1979, p. 8)

L'être parlant est incessamment requis d'imaginer R [...]. Rien ne subsiste alors que les traits de la dispersion pure, [...]. Pour tout être saisi par la représentation, l'irruption d'un tel instant ne peut susciter qu'un seul affect : l'horreur, nom que l'on donne, tant bien que mal, à ce qui, en un être marqué de S et de I, répond de ce qui n'a ni nom ni forme. Ce n'est pas que, l'instant d'après, quelque sentiment, plus constant et plus lié, ne vienne en couvrir le surgissement : terreur, pitié, fascination ou pourquoi pas, délice³².

Les écrits personnels de Conrad et de Lowry, révèlent une perception quasi visionnaire de l'horreur, dont les manifestations concrètes sont les guerres et les révolutions, avec le lot de totalitarisme et de violence débridée qui les accompagne comme si les freins éthiques de la civilisation ne fonctionnaient plus. Cette image de freins inopérants vaut pour l'histoire, et pour la conscience de l'homme, celle-ci faisant partie d'un tout historique comme l'a fait remarquer Lacan à propos du *Malaise dans la Civilisation*; de Freud³³.

Conrad, devenu orphelin très jeune à la suite de l'oppression russe en Pologne, était de ce fait particulièrement sensible à toute forme de totalitarisme comme en témoigne cet essai écrit en 1905, à propos de la révolution russe encore à venir :

The worst *crime against humanity* of that system we behold ["Holy Russia"] now crouching at bay behind vast heaps of *mangled corpses* is the ruthless *destruction of innumerable minds*. The greatest *horror of the world* — madness — walked faithfully in its train. Some of the best intellects of Russia, after struggling in vain against the *spell*, ended by throwing themselves at the feet of that hopeless despotism as a *giddy man leaps into an abyss* [...] There can be no evolution out of a grave. Another word of less scientific sound has been very much pronounced of late in connection with Russia's future, a word of more vague import, a word of *dread as much as of hope* — *Revolution*³⁴.

L'horreur surgissante et saisissante qu'évoque très clairement cet essai met en marche dans l'esprit du lecteur d'aujourd'hui un sinistre cortège d'images marquant les barbaries du xx^e siècle, ceci nous renvoyant à l'horreur de *Heart of Darkness* et à la fin d'*Under the Volcano* où le Consul tombe indéfiniment : « through the inconceivable pandemonium of a million tanks, through the blazing of ten million burning bodies » (UV, 416). Compte tenu des multiples révisions d'*Under the Volcano* qui couvrent environ dix années, il n'est pas exclu que Lowry ait eu comme une prescience de l'horreur perpétrée dans les camps de concentration nazis. Le but de Lowry n'était évidemment pas de se poser comme prophète, mais plutôt comme « *poète* » à l'écoute des soubresauts du

³² Jean-Claude Milner, *Les Noms Indistincts*, Paris, Seuil, 1983, p. 13-14.

³³ « Freud a apporté à la question de la source de la morale cette inappréciable connotation qu'il a appelée *Malaise dans la civilisation*, autrement dit ce dérèglement par quoi une certaine fonction psychique, le surmoi, semble trouver en elle-même sa propre aggravation, par une sorte de rupture des freins qui assuraient sa juste incidence. Il reste, à l'intérieur de ce dérèglement, à savoir comment, au fond de la vie psychique, les tendances peuvent trouver leur juste sublimation » (J. Lacan, *L'Éthique...*, op. cit., p.172).

³⁴ Joseph Conrad, *Notes on Life and Letters*, "Autocracy and war", 1905, Londres, Dent, (1921) 1949 p. 99 ; c'est nous qui soulignons.

monde et de sa propre conscience, dont les entrelacs subtils ont produit la sublime cathédrale churrigueresque à laquelle il associe *Under the Volcano*, dans la célèbre lettre à son éditeur, Jonathan Cape :

That which may seem inorganic in itself might prove right in terms of the whole churrigueresque structure I conceived and which I hope may begin soon to loom out of the fog for you like Borda's horrible-beautiful cathedral in Taxco³⁵.

Si l'on se réfère aux dires de Lowry dans une lettre à Margerie Bonner, ainsi qu'à son intérêt pour l'ésotérique, il est possible d'avancer que Lowry a sûrement été tenté par la parole prophétique :

I told my father in 1934 that there would be a war in the autumn of 1939, _ & he replied : 'What kind of a son are you to tell his father & mother that the world is hurling to disastar³⁶'?

La réponse cassante de son père, l'a visiblement marqué et lui a peut-être évité l'écueil de la prophétie, ce qui le distingue de D.H. Lawrence auquel il fait allusion dans une autre lettre, à sa femme Jan Gabriel cette fois-ci : « If we could meet as we did, we could knock Lawrence & Moses for a row of milkbottles as prophets »³⁷. La capacité de distanciation dont témoigne l'humour de Lowry (le plus souvent à ses dépens), dans ses lettres et dans sa fiction, les deux étant intimement mêlées, fait en quelque sorte pendant à l'ironie toujours sérieuse et grave de Conrad.

1. Le saut dans l'abîme

Bien que sur des modes différents, les deux écrivains tentent de mettre à distance le Réel pour mieux le faire parler, et pour ce faire il leur faut effectuer la périlleuse figure du « leap in the dark »³⁸ ou « dark passage » qui, si l'écrivain-acrobate se rate, aboutit à la tentation que dénonce Conrad dans l'essai cité précédemment :

Some of the best intellects of Russia, after struggling in vain against the spell, ended by throwing themselves at the feet of that hopeless despotism as a giddy man leaps into an abyss [...]³⁹

Conrad constate, mais il ne condamne pas ses confrères russes à qui il accorde,

³⁵ Lettre à Jonathan Cape, publiée dans l'édition Penguin Modern Classics de 1985 d'*Under the Volcano*, p. 11.

³⁶ CLML 1, lettre à Margerie Bonner Lowry, septembre 1939, p. 233.

³⁷ Ibid, p. 122, lettre à Jan Gabriel, Granada, Spain, May 1933.

³⁸ A propos des nouvelles de Eudora Welty, Danièle Pittavy-Souques a remarqué : « Chaque nouvelle culmine vers l'instant d'une révélation, vécu comme un choc parce qu'analogue à un réveil brusque. Il marque le passage d'une conscience à une autre, entraîne une oscillation du monde, et par là, met l'artiste (l'écrivain) dans une situation de déséquilibre par rapport à ses certitudes et au monde qu'il connaît. Or c'est précisément ce moment où l'on n'a plus que le choix de sauter en avant et dans le noir, qui marque pour Welty le point de départ inséparable de l'acte créateur : "This very leap in the dark is exactly what writers write fiction in order to try." » (D. Pittavy-Souques, *La Mort de Méduse. L'art de la nouvelle chez Eudora Welty*, Lyon, Presses Universitaires de Lyon, 1992, p. 243. Citation de Eudora Welty, « Eye »)

magnanime, et probablement trop conscient de la fragilité de la limite entre idéalisme et idéologie, le bénéficie d'avoir tenté de résister au tourbillon idéologique qui les a emportés. Un risque dénoncé plus récemment par Jean-François Revel dans son dernier ouvrage *La Grande Parade, Essai sur la survie de l'utopie socialiste*⁴⁰. Ce dernier n'hésite pas à montrer du doigt les intellectuels comme des despotes en puissance car en s'enfermant dans l'univers des idées, ils perdent de vue la réalité et plus précisément le Réel. Or, à partir du moment où l'on occulte le Réel, le discours totalitaire occupe la place et bouche le trou du Réel.

Même si le propos de Jean-François Revel peut se discuter, et mérite peut-être certaines précisions, il s'inscrit dans le droit-fil de l'idée développée par Conrad dans « Autocracy and War ». Le danger que représente l'intellectuel qui rompt les amarres du Réel et de la réalité tient une place de choix dans *Heart of Darkness* et *Nostromo* où Kurtz ainsi que Decoud effectuent un saut de l'ange qui se finit dans le « Néant »⁴¹ ; Kurtz est enterré dans un trou boueux au bord du fleuve : « the pilgrims buried something in a muddy hole » (*HOD*, 112) et Decoud disparaît au fond du Golf : « [he] disappeared without a trace, swallowed up in the immense indifference of things » (*N*, 416).

Ces personnages dont le nom porte la marque de la coupure (Kurtz vient de l'allemand « kurtz » qui veut dire court⁴², et Decoud rappelle le français « découdre, décousu, en découdre ») sont effectivement assez détachés du Réel pour pouvoir s'adonner à l'écriture, et en découdre avec le Réel. Mais ils franchissent la limite et font outrage au sublime⁴³. Ils disparaissent sans laisser de trace, comme absorbés par le néant qu'ils ont tenté de couvrir ou de remplir.

Retenons aussi Kurtz en tant qu'auteur d'un rapport prônant la suppression des coutumes indigènes, et qui se termine par le célèbre paraphe « Exterminate all the brutes ». Et d'autre part, n'oublions pas que Decoud est l'auteur de la Déclaration de

³⁹ J. Conrad, *op. cit.*, p. 99.

⁴⁰ Jean-François Revel, *La Grande Parade, Essai sur la survie de l'utopie socialiste*, Paris, Plon, 2000.

⁴¹ Conrad utilise ce terme, dans le même essai à propos de l'Europe qui refuse de voir le néant vers lequel elle se jette à corps perdu : « Europe is preparing herself for a spectacle of much violence and perhaps of an inspiring nobility of greatness. And there will be nothing of what she expects. She will see neither the anticipated character of the violence, nor yet any signs of generous greatness. Her expectations, more or less vaguely expressed, give their measure of her ignorance of that Néant which for so many years had remained hidden behind this phantom of invincible armies. », *op. cit.*, p. 100. Nous pouvons nous demander, au jour d'aujourd'hui si ce mouvement auto-destructeur ne se poursuit pas inéluctablement dans une fascination morbide habillée des paillettes et strass du « hightech » conquérant et mondialiste.

⁴² Un fragment de narration en style indirect libre suivi d'un commentaire ambigu qui fait chanceler l'ensemble de la proposition, pointe précisément le lien entre l'étymologie de Kurtz et son identité profonde : « Kurtz — Kurtz — that means short in German — don't it? Well, the name was as true as everything else in his life — and death. He looked at least seven feet long. » (*HOD*, p. 99)

⁴³ Lacan met en évidence la corrélation de l'outrage au moment du passage : « L'outrage, c'est aller outre, outrepasser le droit qu'on a de faire bon marché de ce qui arrive, au plus grand malheur. » (*L'Éthique de la Psychanalyse*, p. 327).

Sécession du Costaguana. Bien que différents et difficilement assimilables l'un à l'autre, ils sont tous deux marqués par l'écriture, et la séparation qu'elle engendre. Nous nous trouvons ballottés entre extermination et sécession pour des motifs faussement philanthropiques qui préfigurent et dénoncent en filigrane les semblants du discours et du langage même. En cédant à la logique mortifère du désir pur, de la jouissance pour la jouissance, Kurtz et Decoud tombent dans l'abîme dont ils ne peuvent pas revenir, faute d'ancrage dans le Réel. De même, le Consul ne reviendra pas de la *barranca*. Dans un article où il parcourt l'oeuvre de Conrad à la lumière du rapport de l'écrivain avec l'écriture, Claude Maisonnat propose d'appeler cette tentation totalitaire transposée dans un contexte d'écriture et de langage, « la tentation de l'ancre » et l'oppose à la « victoire de la plume » qui recouvre la première période de Conrad allant jusqu'à *Under Western Eyes* :

***[...] la fascination d'un langage simple, concret, univoque, adéquat à son objet, qui rendrait la communication transparente [...] pour aboutir à une expression totale de la réalité [...] Conrad devait sans cesse lutter contre la menace de captations imaginaires qui l'auraient conduit sur les traces de Kurtz si, par une attention sans faille portée au travail du signifiant, dont Marlow se fait l'écho dans ses multiples récriminations contre l'inadéquation fondamentale du langage, il ne s'était imposé de sévères contraintes dans sa démarche d'écriture-vérité que la notion de restraint mise en avant aussi bien dans sa fiction que dans sa philosophie de la vie, illustre de façon pertinente. Si donc la fascination de l'ancre, de l'écriture-objet fonctionne comme butée pour Conrad, il s'agit d'une butée-sensation à laquelle il semble résister de moins en moins à mesure que sa carrière touche à sa fin, et il reste vrai que c'est l'autre versant qui fait de lui un écrivain de première grandeur dans sa modernité. Ce versant, qui est celui de l'écriture de la problématique du sujet, je le définirai donc comme la victoire de la plume [...]*⁴⁴**

2. Les variations de la structure dans l'Histoire

Avec la première guerre mondiale, le monde a soudain basculé dans l'horreur de la guerre qui a balayé des millions de vies, et aussi nombre de certitudes alors considérées comme acquises. De nombreux vacillements ont donc suivi cet ébranlement majeur, faisant voir les variations de la Structure⁴⁵ dans l'Histoire. Ainsi, à la secousse de la première guerre mondiale, correspond l'effondrement progressif du roman bourgeois en tant que véhicule d'une conception « réaliste » de la fiction laquelle cherche à recouvrir plutôt qu'à dévoiler les lignes de faille qui parcourent l'Histoire, l'homme et la fiction. Parallèlement aux premiers pas de la modernité, les empires coloniaux des grandes

⁴⁴ Claude Maisonnat, « L'ancre contre la plume : l'écriture double de Joseph Conrad », *Idéologies dans le monde anglo-saxon, n° spécial, Mélanges conradiens, Centre de Recherches d'Études Anglophones, Université Stendhal, Grenoble, 1992, p. 27-31.*

⁴⁵ *Par structure, nous entendons le nouage entre Réel, Symbolique et Imaginaire. Il semblerait que l'écriture moderniste ait tenté de faire surgir des fragments de Réel par le biais du Symbolique, au détriment de l'Imaginaire. Notre propos est de montrer comment les modalités de ce nouage varient avec l'Histoire.*

puissances européennes ont commencé à trébucher. Un trébuchement dont *Heart of Darkness* est une prolepse à peine déguisée. Tandis que l'Empire s'émiette, se disloque, la conscience jusqu'alors apparemment unifiée de l'artiste, est, elle aussi, atteinte de morcellement. L'artiste devient alors une conscience malheureuse, aux prises avec les affres d'un sens désormais perçu comme instable et incertain. Les anciennes certitudes, ou illusions de stabilité du sens, de l'homme et de l'Histoire se révèlent être des semblants, des simulacres du Réel servant à maintenir en place les principes de ressemblance, de crédulité qui, avec cette rupture épistémologique, sont irrémédiablement délogés de leur place réservée. Tout se met alors à jouer, à bouger insensiblement, puis avec fracas, à l'approche de la deuxième guerre mondiale qui met un coup d'arrêt à toute velléité d'ignorer l'horreur au cœur de l'homme. Ainsi, la coupure signifiante, équivalent linguistique de la conscience déchirée de l'homme, est un motif central de l'écriture moderne. Ce que tente de recouvrir le récit lisse, sans aspérités, c'est le refoulé qui sans cesse revient, et est inlassablement gommé par l'écriture réaliste. Vincent Pecora s'appuie sur l'ouvrage de Frederic Jameson, *The Political Unconscious* pour dénoncer ce phénomène qu'il compare au carré sémiotique de Greimas⁴⁶, dont le bouclage illustrerait la volonté de refoulement de ce type d'écriture :

The closure of the semiotic square becomes a “diagnostic revelation of terms or nodal points implicit in the ideological system [of the text] which have, however, remained unrealized in the surface of the text, which have failed to become manifest in the logic of the narrative, and which we can therefore read as what the text represses” (PU, 48). Semiotic structure is thus the “graphic embodiment” (PU, 48) of the attempt at logical closure on the part of those allegorical master narratives of history that Althusser demystifies. These narratives are necessarily inadequate to the reality they purport to explain. The quadrant can therefore be an “indispensable instrument” in delineating the ideological subtext, or political unconscious, of a narrative, a subtext that properly dialectical criticism understands in terms of social forces the narrative surface of the texts seeks to control through its various “containment strategies”.⁴⁷

Cette remarque permet d'éclairer la notion d'inadéquation du langage, au sens d'incapacité à dire la Chose. La réflexion de Pecora alliée à celle de Jameson à propos du carré sémiotique de Greimas, dont l'inadéquation fonctionne comme un révélateur du refoulé (« what the text represses »), est particulièrement intéressante car elle met en

⁴⁶ Voir au sujet du « carré sémiotique » de Greimas, l'ouvrage de Shlomith Rimmon-Kenan, *Narrative Fiction, Contemporary Poetics*, London, Methuen, 1983, p. 12.

⁴⁷ Vincent P. Pecora, *Self and Form in Modern Narrative*, Baltimore and London, The John Hopkins University Press, 1989, p. 92-3. Pecora cite en note Leo Bersani qui a développé un point de vue similaire au sien à propos de la relation entre désir et réalisme dans la fiction du 19^{ème} siècle : “The ordering myth of nineteenth-century society can obviously not be given within the narrow formal discipline of classical tragedy. There are too many disparate elements to take into account. The novel welcomes the disparate, it generously gives space to a great variety of experience; but it is essentially an exercise in containing the looseness to which it often appears to be casually abandoning itself.” Pecora poursuit : “Thus, for Bersani, even when novelists become more skeptical of providing ‘saving form’ – for the fragmented consciousness of their characters, ‘they make a last-ditch stand for the redemptive pattern rather than simply abandon the whole pattern-making enterprise.’” (Leo Bersani, *A Future for Astyanax*, Boston: Little Brown, 1976, p. 61)

lumière les stratégies de maîtrise (« containment strategies ») que Conrad dénonce à demi-mot, et que Lowry déjoue sans pour autant les déconstruire totalement. Il semble en effet que Lowry se joue des pièges des identifications imaginaires, grâce à une écriture qui n'a de cesse de décliner l'analyse spectrale de la Chose par un incessant jeu des signifiants, entre les signifiants et les phonèmes. Ceci n'est somme toute pas si surprenant dès lors que l'on envisage l'oeuvre de Lowry comme venant s'inscrire à la suite d'autres explorateurs audacieux du coeur de l'homme par la lettre, tels que James Joyce, Virginia Woolf, David Herbert Lawrence et bien entendu Conrad.

3. Transmission, filiation, héritage littéraire

C'est un peu comme si Lowry avait englouti (il semble y avoir un rapport étroit entre sa capacité à absorber l'élément liquide alcoolisé et la prose littéraire) puis merveilleusement bien digéré et surtout assimilé toutes les intuitions et innovations de ses prédécesseurs. Ceci ne diminue en rien son mérite, et ne fait pas de lui un plagiaire, car *Under the Volcano* représente une synthèse colossal et bien moins chaotique qu'il ne peut y paraître au premier abord, de l'écriture moderne. Dans une lettre à Nordahl Grieg⁴⁸, Lowry identifie la longue tradition littéraire de « *reprise et de lustrage* », à un travail d'orfèvre, un héritage littéraire :

[...] the tradition of Herodotus, Sophocles, Euripides, Vigil, Marston, Webster, Shakespeare, Montaigne, Molière, Pascal, Sterne, Voltaire, Rousseau, Milton, Coleridge, Stendhal, Lautréamont, Conrad, Eliot, Aiken and Joyce... all of them writers who 'reset other people's jewels and redoubled their lustre.'⁴⁹

Dans le même temps, Lowry a sans nul doute jeté les dés du jeu postmoderniste car cet immense travail de gestation, qui se compterait plutôt en années qu'en mois, n'a de cesse d'engager son lecteur à pousser le jeu un peu plus loin à chaque lecture, laquelle ne manque jamais de dévoiler de nouvelles facettes. Mais c'est là que le lecteur doit être vigilant et ne pas céder à la tentation de maîtrise d'*Under the Volcano*. Celle-ci est vouée à l'échec dans la mesure où le texte joue (au sens de bouger) à chaque lecture et que quelque chose chez le lecteur se met à jouer car il n'est plus tout à fait le même après chaque incursion. Richard Hauer Costa, auteur de la première étude critique de Lowry, affirme que *Under the Volcano* a littéralement changé sa vie⁵⁰. Ces changements ne se mesurent certes pas comme le crâne de Marlow devenu l'objet de mesures précises et inquiétantes de la part du médecin de la compagnie :

[...] he produced a thing like calipers and got the dimensions back and front and every way, taking notes carefully. (HOD, 37)

En revanche, ils ont lieu à l'intérieur⁵¹, et s'ils ne sont pas visibles, ils sont perceptibles et ainsi font entrer le lecteur dans la dimension de l'écrivain. Le changement qui s'opère

⁴⁸ CLML 1, n°35, à Nordahl Grieg, 8 Septembre 1931, p. 102-110, c'est nous qui soulignons.

⁴⁹ Lowry emprunte cette expression à Ruppert Brook (*John Webster and the Elizabethan Drama*, New York: Russell & Russel, 1967, 147). Pour plus de détails, voir la préface de S. E. Grace à CLML 1, p. xxiii.

⁵⁰ Richard Hauer Costa, *Malcolm Lowry*, New York, Twayne Publishers, 1972.

alors fournit au lecteur une réplique en miniature de l'expérience de l'écrivain : ainsi Conrad décrit la composition de *Nostromo* en termes de voyage dont il file la métaphore :

It took the best part of the years 1903-4 to do; with many intervals of renewed hesitation, lest I should lose myself in the ever-enlarging vistas opening before me as I progressed deeper in my knowledge of the country. Often, also, when I had thought myself to a standstill over the tangled-up affairs of the Republic, I would, figuratively speaking, pack my bag, rush away from Sulaco for a change of air, and write a few pages of The Mirror of the Sea. But generally, as I've said before, my sojourn on the continent of Latin America, famed for its hospitality, lasted for about two years. On my return I found (speaking somewhat in the style of Captain Gulliver) my family all well, my wife heartily glad to learn the fuss was over, and our small boy considerably grown during my absence.⁵²

C'est aussi la métaphore du voyage exploratoire que Lowry choisit, pour évoquer le travail d'écriture dans lequel il est plongé lorsqu'il écrit cette lettre à son ami John Davenport au moment de son arrestation à Oaxaca, et surtout de la première ébauche d'*Under the Volcano* :

Like Columbus I have torn through one reality & discovered another but like Columbus also I thought Cuba was on the mainland and it was not and like Columbus also it is possible I am leaving a heritage of destruction. I am not at all sure about this but in a Mexican prison you have to drink out of a pisspot sometimes. (Especially, when you have no passport.)⁵³

Cette métaphore n'a rien de bien original en soi, si ce n'est la nuance que Lowry ajoute. En effet, dans la perspective de rupture épistémologique et de disjonction du signe et du référent, il est particulièrement intéressant de relever l'idée de décalage, d'écart entre ce que l'on cherche à découvrir et ce que l'on découvre effectivement, car c'est bien cet espace inattendu, cet « entre-deux » qui fait le creuset de l'écriture de Lowry, elle-même la chambre d'écho d'un monde qui se déchire : « I have torn through one reality & discovered another ». Nous avons dans cette lettre un avant-goût du projet d'écriture de Lowry lequel nous entraîne dans des régions inconnues et parfois inquiétantes (« a heritage of destruction »). Nous nous intéresserons tout particulièrement à l'écriture dont les éclats tragi-comiques ne manquent pas de rappeler une instabilité constitutive intimement liée à l'histoire. Si l'on poursuit la lecture de cette lettre de Lowry en pleine effervescence créatrice, nous voyons la langue se déchaîner dans un jeu sur la lettre (« pisspot/passport ») qui fait entrer en jeu non seulement la lettre mais aussi le corps par lequel passent les flux (« pisspot ») et l'identité (« passport »). Ce calembour est aussi symptomatique du chancellement, de l'oscillation de l'édifice Sujet unifié / Signifiant / Signifié. Une oscillation des plus déstabilisante et angoissante, comme l'écrit Lowry dans la même lettre :

⁵¹ Le docteur de la Compagnie Belge fait remarquer à Marlow : « "and, moreover, the changes take place inside, you know." » (HOD, p. 38)

⁵² Author's Note, N, p. 31., c'est nous qui soulignons.

⁵³ CLML 1, lettre à John Davenport, December 1937, Oaxaca, n°78, p. 178.

This is not the cry of the boy who cries wolf. It is the wolf itself who cries for help. It is possible to say that this is less of a cry than a howl.

Ce hurlement déchirant est à mettre en parallèle avec le célèbre tableau du peintre norvégien Edvard Munch, *Skrieken* (1893)⁵⁴, qui figure le cri horrifié et horrifiant de l'homme du xx^e siècle, avec ces cercles concentriques qui sont un des motifs centraux de l'écriture de Lowry. De façon plus diffuse, Conrad s'inscrit dans le même type d'esthétique en utilisant la métaphore du halo lumineux :

The yarns of seamen have a direct simplicity, the whole meaning of which lies within the shell of a cracked nut. But Marlow was not typical (if his propensity to spin yarns be excepted), and to him the meaning of an episode was not inside like a kernel but outside, enveloping the tale which brought it out only as a glow brings out a haze, in the likeness of one of these misty halos that sometimes are made visible by the spectral illumination of moonshine. (*HOD*, 30)

Lowry connaissait bien cette oeuvre. Une réplique du *Cri* illustre même une de ses lettres, ce qui permet de penser, texte à l'appui bien entendu, que Lowry avait trouvé là un équivalent pictural de son style. L'avant dernier chapitre de *Under the Volcano* commence ainsi : « Sunset. Eddies of green and orange birds scattered aloft with ever wider circlings like rings on water. » (*UV*, 357), et se clôt sur Yvonne qui se voit mourir :

And leaving the burning dream Yvonne felt herself suddenly gathered upwards and borne towards the stars, through eddies of stars scattering aloft with ever wider circles like rings on water[...] (UV, 377)

Virginia Woolf a, elle aussi, recours à la métaphore des cercles concentriques : « Each spreads the same ripple. The being grows rings, like a tree. Like a tree, leaves fall. »⁵⁵ Et, signe que la langue de l'écrivain-poète nous dit bien quelque chose des structures du Réel, Woolf invoque le même cri que Lowry : « I need a howl; a cry. »⁵⁶, et par là même, clame la nécessité de dire et d'écrire autrement :

I need a howl; a cry. [...] None of those resonances and lovely echoes that break and chime from nerve to nerve in our breasts, making wild music, false phrases, I have done with phrases.⁵⁷

Dans un article intitulé « *The crowded dance of words: language and jouissance in The Waves* », Josiane Paccaud-Huguet met à jour la nécessité de rompre avec l'idéologie du sujet unifié et du sens stable : « What is needed is some nonsense and poetry that might disrupt the ideology of the unified subject and its correlate, stable meaning.⁵⁸ » D'où la

⁵⁴ On trouve une parodie de cette oeuvre par Lowry dans une lettre à Conrad Aiken (*CLML* 1, Oslo, septembre 1931, n° 36, p. 111)

⁵⁵ *The Waves*, London, Flamingo Modern Classic (1931), 1994, p. 223.

⁵⁶ *The Waves*, p. 233.

⁵⁷ *Ibid.*, p. 233.

⁵⁸ J. Paccaud-Huguet, « *The crowded dance of words: language and jouissance in The Waves* », *QWERTY*, n° 5, Publications de l'Université de Pau, éd. Bertrand Rougé, octobre 1995, p. 239.

nécessité d'un langage qui transgresse les cadres imposés par les conventions. Pour V. Woolf, comme pour Lowry, la solution se trouve dans la poésie qui, en quelque sorte, est à la fiction, ce que cette dernière est à l'Histoire. La « vérité » ne se dirait-elle pas davantage dans les fictions que dans les livres d'Histoire ?

4. Guerres et révolutions.

Nous nous interrogerons à présent sur le référent historique que semblent partager *Heart of Darkness*, *Nostromo*, et *Under the Volcano*. Avec *Heart of Darkness*, Conrad entraîne le lecteur dans les coulisses de l'histoire et lui fait entrevoir la face cachée de l'impérialisme triomphant invoqué par le discours officiel et les récits de fiction de l'époque. Ce faisant, Conrad se distingue de ses contemporains et rejette le discours clos des « pretty fictions » dont le but est de divertir le lecteur, autant au sens d'occuper de façon agréable, que de détourner d'une réalité qui dérange. Au lieu de colmater les brèches de l'histoire, Conrad pose un voile d'épaisseur et d'opacité variables selon la réceptivité du lecteur et le contexte idéologique dans lequel se fait la lecture. Ceci explique qu'un texte comme *Heart of Darkness* puisse susciter des réactions et des interprétations variées, voire même contradictoires. Ainsi l'auteur anonyme d'une critique de *An Outpost of Progress* parue dans le *Daily Telegraph* a dû être fort déçu par *Heart of Darkness* qui n'aborde pas des thèmes plus agréables : « This is vivid, but assuredly it is ghastly. Mr Conrad, we may hope, will in his next volume choose more pleasant themes. »⁵⁹. Cette position reflète bien le refus de voir et d'entendre ce qui ne correspond pas à une réalité dont la fonction est de maintenir en place les semblants du monde victorien de l'époque. On imagine sans peine le sentiment de malaise que *Heart of Darkness* a pu générer chez ses premiers lecteurs, eux-mêmes pris dans un sentiment de malaise plus général qui commençait à se dessiner à la fin du XIX^e siècle. Mais l'ambiguïté qui caractérise *Heart of Darkness* maintient le voile en place et avec lui un minimum de semblants rendant la fiction de Conrad lisible et idéologiquement acceptable. Or c'est peut-être ce que lui reproche Lowry dans une lettre à son ami Downie Kirk, où il s'appuie sur *Heart of Darkness* pour résumer sa perception de la magie noire et des pouvoirs occultes qu'il a observés à Haïti :

[...] essentially Voodoo is a religion, to be regarded with reverence, since unquestionably it is the matter-transcending religion based upon the actual existence of the supernatural as a fact that is fundamental to man himself (I express myself very badly), compared with which most other religions are simply techniques to hide that fact, or confine the supernatural to relatively safe distances; [...] Heart of Darkness indeed! Joseph Conrad should have been to Haiti. What he failed to understand was that the savages of the Congo had to some extent subdued the dark forces that are in nature by creating their religion in the first place in order to subdue them, that that, in its way, was a civilizing, almost a pragmatic process. A white man comes along & is made a god & uses the same magic to keep & to gain power with these 'unspeakable' rights [sic] etc.

⁵⁹ Norman Sherry, *Conrad: the Critical Heritage*, Routledge and Kegan Paul, London & Boston, 1973, p. 102. (Unsigned Review, *Daily Telegraph*, 9 April 1898.)

But in my estimation it was the white man who had corrupted them with his own brand of unspeakableness. Anyhow that story — great though it is — at least half based on a complete miscomprehension. [...] It is clear that Comrade Joseph did not allow himself to be corrupted by any savages though : he stayed in Polish aloofness on board in company with some a priori ideas.⁶⁰

Ce que Lowry appelle « a priori ideas » peut se comprendre comme le minimum de semblants que Conrad était obligé de laisser en place pour que *Heart of Darkness* reste lisible et acceptable pour ses contemporains. Des semblants que Lowry oppose au Vaudou qui révèle au lieu de voiler l'existence du surnaturel :

[...] the actual existence of the supernatural as a fact that is fundamental to man himself (I express myself very badly), compared with which most other religions are simply techniques to hide that fact, or confine the supernatural to relatively safe distances; [...].⁶¹

Cette réflexion de Lowry permet d'en déduire que son objet est bien d'aborder et de border par la lettre ce qu'il appelle le surnaturel et que nous appelons le Réel ou la Chose selon la terminologie lacanienne.

Pour revenir aux diverses interprétations possibles de *Heart of Darkness*, il faut aussi citer le lecteur africain post-colonial qui, si l'on se réfère à la critique de Chinua Achebe, perçoit Conrad comme un « bloody racist »⁶² en s'appuyant sur l'utilisation qu'il fait de termes tels que « nigger », sans tenir compte du jeu narratif qui sous-tend et fait jouer ces occurrences. Ces différents exemples soulignent le degré d'ouverture aux interprétations qu'offre un texte comme *Heart of Darkness*. Mais retenons ce que dit Conrad à propos de son texte :

It is a story as much as my Outpost of Progress was but, so to speak 'takes in' more — is a little wider — is less concentrated upon individuals⁶³.

Les ramifications auxquelles Conrad fait allusion valent aussi pour *Nostromo* qui fait clairement état dans la diégèse des rapports complexes entre l'exploitation de la mine de la province de Sulaco et les restes du monde capitaliste, une complexité qui se reflète dans une chronologie convulsive et un système narratif imbriqué et ponctué de ruptures énonciatives qui n'ont pas manqué de mettre en déroute des lecteurs habitués à une fiction fluide et sans heurts. Le contexte impérialiste est aussi très présent dans *Under the Volcano* mais de manière plus diffuse. Les Empires mayas et aztèques, somme toute plus

⁶⁰ Sherrill E. Grace, *Sursum Corda! The Collected Letters of Malcolm Lowry, Volume 2 : 1946—57, University of Toronto Press, 1996, p. 364, c'est nous qui soulignons. Les références ultérieures à cet ouvrage se feront sous le sigle CLML 2.*

⁶¹ CLML 2, p. 364.

⁶² Chinua Achebe, « *An Image of Africa* ». L'origine de l'article est une conférence, publiée dans *The Massachusetts Review*, 18, 4, Winter 1977, pp. 782-794, et reprise dans *Research in African Literatures*, vol. 9, n°1, Spring 1978, pp. 1-15, p. 9. Pour plus de détails voir l'article d'André Viola (« *Conrad et les autres : les écueils du langage dans Coeur des Ténèbres.* », *CYCNOS, L'autre*, n°2, publié par le Département d'Etudes Anglophones de la Faculté de Nice, hiver 1985-86, pp. 90-99).

⁶³ Norman Sherry, *op. cit.*, p.129.(*Letter to William Blackwood, 31 December 1898.*)

légitimes que les empires coloniaux européens du xix^e siècle, affleurent ici et là au hasard d'un calendrier dont le Consul égrène les mois aztèques, au gré d'un dépliant touristique ou de la célèbre fresque de l'artiste Mexicain Diego Rivera⁶⁴ couvrant l'histoire du Mexique, que le Consul complète en quelque sorte d'un commentaire incisif :

***'If you stood at a greater distance still it might symbolize for you the gradual imposition of the Americans' conquering friendship from left to right upon the Mexicans, [...] upon those who have to look at the frescoes and remember who paid for them.'* (UV, 255)**

A l'intérieur de ce cadre impérialiste au sens large, la diégèse offre une toile de fond révolutionnaire à entendre comme disruption du discours sur l'Histoire. Cette toile de fond est très discrète dans *Heart of Darkness* et réside essentiellement dans l'ironie des narrateurs intra et extradiégétiques. Avec *Nostromo*, le motif de révolution devient central puisque le récit se construit autour de l'histoire mouvementée du Costaguana, colonie fictive où se joue le drame du capitalisme européen. Dans *Under the Volcano* en revanche, le motif de révolution au sens historique est beaucoup moins central même s'il est omniprésent à la périphérie de la diégèse et de la mémoire des personnages. Hugh, quant à lui, fait inlassablement resurgir le thème / spectre de la guerre civile espagnole auquel s'articule celui de la révolution bolchevique, tandis que la mémoire coupable du Consul relance le motif de la deuxième guerre mondiale. Ces faits historiques occupent, certes, une place prépondérante, mais ont-ils uniquement une fonction de référent historique dans des oeuvres de fiction littéraire ?

5. Disruptions et répétition : la brèche

L'approche de Lowry, comme celle de Conrad, n'est pas à proprement parler historique dans la mesure où ils s'appuient sur l'Histoire en tant que contenu référentiel et factuel pour sonder les rapports entre les variations de l'Histoire et celles du Sujet dans sa relation avec le monde. Il semble que ni Conrad, ni Lowry n'aient eu pour ambition de dépeindre l'histoire coloniale du Congo ou quelque révolution latino-américaine et encore moins le drame de la guerre civile espagnole contemporaine de la première version d'*Under the Volcano* et souvent citée par les historiens comme une « répétition générale » de la seconde guerre mondiale. L'absence de chronologie historique stricte et explicite est peut-être un premier signe en direction d'une autre fonction des références historiques chez Conrad et encore davantage chez Lowry. Nous avancerons et tenterons de démontrer que ça n'est pas l'histoire en tant que telle qui intéresse Conrad et Lowry, mais plutôt les révolutions, les disruptions et répétitions qui manifestent autant de variations de la structure dans l'Histoire. En d'autres termes, nous nous attacherons à définir ce qui relie les schémas narratifs et diégétiques, les scénarios imaginaires, le réel et le symbolique et l'Histoire.

Dans sa préface à *La Crise de la Culture*, Hannah Arendt parle de « La brèche entre

⁶⁴ *Diego Rivera a peint ces fresques en 1927, à l'arrière du Palais Cortés à Cuernavaca. Pour plus de détails, voir A Companion to Under the Volcano, University of Columbia Press, Vancouver, 1984., p. 293-94. Les références ultérieures à cet ouvrage se feront sous l'intitulé A Companion....*

le passé et le futur. »⁶⁵, et questionne la dimension historique de cette brèche⁶⁶ pour suggérer son lien avec l'existence même de l'homme et de la psyché. Nous nous intéresserons plus particulièrement à cette brèche, creuset de vérité de l'être parlant et nous tenterons de montrer que si elle relève du politique, elle intéresse peut-être aussi la littérature et l'art dans leur fonction éthique.

Dans cette perspective, la bataille de l'Ebre dans *Under the Volcano* fonctionne comme un leitmotiv quasi obsessionnel pour Hugh. Ce dernier semble souffrir du même type de syndrome de répétition et d'ancrage dans un passé historico-révolutionnaire plus ou moins réussi que Giorgio Viola et le Capitaine Mitchell tel que le définit Jeremy Hawthorn :

The two most unchanging characters in the novel are also the two with whom the iterative mode and the pseudo-iterative are most associated : Giorgio Viola, and Captain Mitchell. Ironically, the former is a dedicated revolutionary and the latter a man obsessed with "history", and with "memorable" events. Ironically, because these two characters who are obsessed with change, with the onward march of "history", are the most unchanging individuals in the whole of the novel⁶⁷.

La contradiction entre l'intérêt que ces hommes portent à la marche de l'histoire et leur incapacité à évoluer fait aussi partie des caractéristiques de Hugh qui est non seulement incapable d'évoluer mais aussi d'agir et d'aimer comme le fait remarquer Jeremy Hawthorn à propos de Giorgio :

⁶⁵ Il s'agit là de l'intitulé de la préface à *La Crise de la Culture. Huit exercices de pensée politique*, Paris, Gallimard, Collection Folio/Essais, 1972, pour la traduction française (1954).

⁶⁶ Hannah Arendt semble avancer que cette brèche qui marque la rupture du « fil de la tradition », doit être frayée encore et encore avec l'espoir que la vérité s'y fasse jour : « Cette brèche, je présume, n'est pas un phénomène moderne, elle n'est peut-être même pas une donnée historique mais va de pair avec l'existence de l'homme sur la terre. Il se peut bien qu'elle soit la région de l'esprit ou, plutôt, le chemin frayé par la pensée, ce petit tracé de non-temps que l'activité de la pensée inscrit à l'intérieur de l'espace-temps des mortels et dans lequel le cours des pensées, du souvenir et de l'attente sauve tout ce qu'il touche de la ruine du temps historique et biographique. Ce petit non-espace-temps au coeur même du temps, contrairement au monde et à la culture où nous naissons, peut seulement être indiqué, mais ne peut être transmis ou hérité du passé ; chaque génération nouvelle et même tout être humain nouveau en tant qu'il s'insère lui-même entre un passé infini et un futur infini, doit le découvrir et le frayer laborieusement à nouveau. Mais l'ennuyeux est que nous ne semblons ni équipés ni préparés pour cette activité de pensée, d'installation dans la brèche entre le passé et le futur. Pendant de très longues époques de notre histoire, en fait à travers les millénaires qui ont suivi la fondation de Rome et furent déterminés par des concepts romains, cette brèche fut comblée par ce que, depuis les Romains, nous avons appelé la tradition. Que cette tradition se soit usée avec l'avance de l'âge moderne n'est un secret pour personne. Lorsque le fil de la tradition se rompit finalement, la brèche entre le passé et le futur cessa d'être une condition particulière à la seule activité de la pensée et une expérience réservée au petit nombre de ceux qui faisaient de la pensée leur affaire essentielle. Elle devint un fait qui relevait du politique. [...] Tout au long de ces exercices [les huit essais qui suivent la préface] le problème de la vérité est laissé en suspens ; on se préoccupe seulement de savoir comment se mouvoir dans cette brèche — la seule région peut-être où la vérité pourra apparaître un jour. » (ibid., p. 24-25 ; c'est nous qui soulignons)

⁶⁷ Jeremy Hawthorn, « Repetitions and revolutions : Conrad's use of the pseudo-iterative in *Nostromo* », *Joseph Conrad, la fiction et l'Autre 1*, éd. Josiane Paccaud-Huguet, *La Revue des Lettres Modernes*, Paris-Caen, Minard, 1998, p. 136.

[...] Giorgio is a man locked in a time-warp, still living the reality of his revolutionary youth and instead of understanding the actualities of the revolutionary times of which he is now a part — or the pains of his sick wife — reliving day in day out a set of long-dead events and actions. [...] this is a man whose intense attachment to the past has rendered him incapable of affective involvement in the events — political or personal — of his present⁶⁸.

La ressemblance structurelle entre Hugh et Giorgio est pertinente dans la mesure où les deux personnages sont fascinés par une histoire, révolutionnaire de surcroît, dont ils sont prisonniers, incapables de s'impliquer sur le plan affectif, que ce soit en politique ou en amour. C'est pourquoi, Hugh limite ses conquêtes amoureuses aux femmes mariées, Mme Bolowski (*UV*, 215), et Yvonne, évitant ainsi tout risque d'engagement dans le tissage des générations. La bataille de l'Ebre revient sans cesse et indique la brèche où s'engouffre le sentiment de culpabilité de Hugh lié à son incapacité à agir sur l'histoire. Le journaliste-reporter raté n'est qu'une chambre d'enregistrement plus ou moins fiable de l'histoire et de la réalité factuelle, sans aucun pouvoir sur le cours de l'histoire, « unable to follow out his own metaphors » (*UV*, 226) nous dit Hugh dans un éclair de lucidité :

My disillusionment once more is a pose. What am I trying to probe by all this? Accept it ; one is a sentimentalist, a muddler, a realist, a dreamer, coward, hypocrite, hero, an Englishman in short, unable to follow out his own metaphors. (UV, 226)

Le Consul fait voler en éclats Hugh et ses bons sentiments — « 'Just let a real war come along and then see how bloodthirsty chaps like you are !' » (*UV*, 353) — et il réduit Hugh et les autres pseudo-héros révolutionnaires de l'histoire à des sujets asociaux qui confondent histoire personnelle (« fight their own fight ») et Histoire (« ready to go anywhere ») :

'[...] misfits, all good for nothing, cowards, baboons, meek wolves, parasites, every man jack of them, people afraid to face their own responsibilities, fight their own fight, ready to go anywhere, as Tolstoy well perceived —' (UV, 353).

Bien que conscient de son incompetence, Hugh, qui fait parfois penser à un adolescent attardé, persiste à vouloir être un héros révolutionnaire, « he'd been an ardent revolutionary for a while at the age of thirteen. » (*UV*, 215), un héros qui, pétri de bons sentiments et d'incompétence, est finalement la cause de la mort de ses proches ; le Consul meurt parce qu'il est pris pour un autre, en l'occurrence Hugh, quasi homophone du pronom personnel « you ». Simultanément, Yvonne se fait piétiner par le cheval marqué du chiffre sept alors qu'elle tente de rejoindre le Consul au Farolito. Le contraste entre l'inquiétude d'Yvonne et la désinvolture de Hugh, alors que l'orage éclate au-dessus d'eux est d'autant plus frappant que Hugh disparaît de la narration après avoir dit à Yvonne de sauter : « 'Jump then,' said Hugh. 'I must have got off your path.' » (*UV*, 374) et que la dernière mention faite de lui par le narrateur extra-diégétique — « Hugh was singing ironically » (*UV*, 274) — souligne son incapacité à mesurer la gravité de la situation présente.

En ce sens, Hugh est aussi très proche du Capitaine Mitchell qui — ironie du narrateur — se sentant de plus en plus impliqué dans l'histoire, « feeling more and more

⁶⁸ *Ibid.*, p. 140.

in the thick of history » (N, 139), se réfugie dans le boudoir de Mrs Gould, loin des affaires politiques qui le dépassent :

Captain Mitchell, feeling more and more in the thick of history, found time for an hour or so during an afternoon in the drawing-room of the Casa Gould, where, with a strange ignorance of the real forces at work around him, he professed himself delighted to get away from the strain of affairs. (N, 139)

Nous reprendrons ici la conclusion de J. Hawthorn quant à la vision de l'histoire comme « process of unthinking repetition which evades the understanding of its human participants⁶⁹ » dans *Nostramo*. Une vision sombre que Lowry semble partager avec Conrad lorsqu'à l'issue d'une diatribe sur la vanité de toute tentative d'intervenir dans le déroulement de l'histoire, le Consul compare l'histoire à une *barranca* remplie des déchets, des ruines du temps :

'Not long ago it was poor little defenceless Ethiopia. Before that, poor little defenceless Flanders. To say nothing of course of the poor little defenceless Belgian Congo⁷⁰. And tomorrow it will be poor little defenceless Latvia. Or Finland. Or piddlededee. Or even Russia. Read history. Go back a thousand years. What is the use of interfering with its worthless stupid course ? Like a barranca, a ravine, choked up with refuse, that winds through the ages, and peters out in a — What in God's name has all the heroic resistance put up by poor little defenceless peoples all rendered defenceless in the first place for some well calculated and criminal reason — ' (UV, 351-52)

Le martèlement du syntagme « poor little defenceless » pointe la structure répétitive de l'histoire et encore davantage l'aspect mécanique de la répétition. Nous tenterons de voir si en dénonçant le machiavélisme de l'histoire — « poor little defenceless peoples all rendered defenceless in the first place for some well calculated and criminal reason » — Lowry fait chuter les semblants de l'histoire, que Conrad ferait seulement vaciller. Il met à jour la jouissance obscène en cause dans toute guerre, dans tout combat.

6. La chute des semblants

La fonction réaliste des références historiques dans *Heart of Darkness* et *Nostramo* contribue à maintenir en place le voile des semblants qui rend ces textes lisibles pour le lecteur victorien, qui n'y voit que de simples récits d'aventure un peu étranges car il ne s'y passe pas grand chose en soi. En d'autres termes, il est possible de lire *Heart of Darkness* et *Nostramo* en restant à la surface de la narration et de la diégèse, mais cela devient une gageure pour *Under the Volcano*, où le désordre et l'absence de semblants cohérents ont tôt fait d'avoir raison du lecteur. En faisant se rencontrer et se télescoper les différentes strates du récit, Lowry dérouté son lecteur qui, s'il accepte de le suivre, de se laisser aller au jeu énonciatif et à la jouissance du langage, pourra déboucher sur le

⁶⁹ J. Hawthorn, *ibid.*, p. 143.

⁷⁰ "As Joseph Conrad's *Heart of Darkness* makes clear, the exploitation by Belgium of its territories in the Congo was an example of the evils of colonialism at their most rapacious. Brave little Belgium, soon to be a victim, had in her turn been a conqueror." (*A Companion...*, p. 388)

« sens blanc » qui émerge ici et là, et surtout là où on ne l'attend pas. Le « sens blanc » est comparable au trait d'esprit qui selon Lacan « désigne, et toujours à côté, ce qui n'est vu qu'en regardant ailleurs. »⁷¹. Par un effet de télescopage et de ressassement Lowry met à jour des liens surprenants et saisissants entre Réel, Symbolique et Imaginaire, des liens qui font surgir des articulations structurelles de la pensée, de l'inconscient et de l'histoire.

Ainsi, lorsque Hugh tente de se défaire du sentiment de culpabilité qui le ronge, par un pogrom imaginaire, il fait apparaître la fiction comme dénégation « Hugh conceived a last gigantic pogrom; in vain. » (UV, 216). Lowry débusque-t-il là un mécanisme du psychisme et de l'histoire qui consisterait à chasser le sentiment de culpabilité par un autre acte coupable? Il semble que la phrase qui suit — « It seemed, finally, almost a comfort that his mother and father were dead. » (UV, 216) — confirme ce mécanisme d'enchaînement et de répétition mécanique que l'on retrouve dans l'histoire et peut-être plus particulièrement dans l'histoire du xx^e siècle, où deux guerres totales se suivent de près dans un précipité d'horreur. Le meurtre symbolique des parents auquel Hugh fait allusion, rattrape le lecteur lorsque le regard du Consul est littéralement « accroché » par des titres de journaux évoquant la bataille de l'Ebre, puis la mort imminente du Pape, figure du père par excellence⁷², à laquelle le Consul ne manque pas de s'identifier grâce à l'équivoque de la langue espagnole :

'Sangriento Combate en Mora de Ebro. Los Aviones de los Rebeldes Bombardean Barcelona. Es Inevitable la Muerte del Papa.' *The Consul started; this time, an instant, he had thought the headlines referred to himself. But of course it was only the poor Pope whose death was inevitable.* (UV, 256-7).

Peut-être pouvons-nous aller au-delà des identifications imaginaires du Consul au Saint Père et voir dans cette mort inévitable l'évocation de la mort de Dieu.⁷³

C'est toujours par le biais de titres de journaux, cette fois-ci imaginaires, que le Consul se trouve confronté au souvenir coupable du bien nommé S.S. Samaritan :

'Old Samaritan case to be reopened, Commander Firmin believed in Mexico.' **'Firmin found guilty, acquitted, cries in box.'** **'Firmin innocent, but bears guilt of world on shoulders.'** **'Body of Firmin found drunk in bunker', such monstrous headlines as these took instant shape in the Consul's mind, for it was not merely *El Universal* the doctor was reading, it was his fate; [...]** (UV, 180-181)

L'universalité du sentiment de culpabilité « guilt of world » est clairement affirmée par le nom du journal que lit le docteur, *El Universal*, et si l'on s'arrête un instant à la dernière partie de la citation, on voit se dessiner une image mentale, « ce petit tracé de non-temps que l'activité de la pensée inscrit à l'intérieur de l'espace-temps des mortels et dans lequel le cours des pensées, du souvenir et de l'attente sauve tout ce qu'il touche de la ruine du

⁷¹ Jacques Lacan, *Le Séminaire, Livre V, Les Formations de l'Inconscient*, Paris, Seuil, 1998, p. 25.

⁷² Lowry connaissait bien la question de la pulsion de mort après avoir lu les leçons de Freud. Cf. J. Paccaud-Huguet, « De la fonction à la fiction poétique. L'esthétique de Malcolm Lowry », *La Poésie : Ecriture de la limite, Ecriture à la limite*, éd. Adolphe Haberer et Jean-Marie Fournier, Lyon, Presses Universitaires de Lyon, 1998, p. 153-167.

⁷³ Voir l'ouvrage d'André Glucksman, *La troisième Mort de Dieu*, Paris, NiL, 2000.

temps historique et biographique »⁷⁴ initiée par le signifiant « headlines » qui, pris littéralement, signifie « les lignes de tête » ou pourquoi pas, structures du psychisme, dont le morcellement apparaît dans la syntaxe tronquée et pleine d'équivoque des titres de journaux ainsi que dans la façon dont ils surgissent, jaillissent, tels une éruption volcanique⁷⁵. Ceci rappelle aussi l'image du pont-levis auquel le Consul associe son état mental, aux prises cette fois-ci avec un désir de meurtre de la mère, désir éveillé par Yvonne :

[...] how he had suffered, suffered, suffered without her; indeed such desolation, such a desperate sense of abandonment, bereavement, as during this last year without Yvonne, he had never known in his life, unless it was when his mother died. But this present emotion he had never experienced with his mother: this urgent desire to hurt, to provoke, at a time when forgiveness alone could save the day, this, rather, had commenced with his step-mother, so that she would have to cry: 'I can't eat, Geoffrey, the food sticks in my throat!' It was hard to forgive, hard, hard to forgive. Harder still, not to say how hard it was, I hate you. Even now, of all times. Even though here was God's moment, the chance to agree, to produce the card, to change everything; or there was but a moment left... Too late. The Consul had controlled his tongue. *But he felt his mind divide and rise, like the two halves of a counterpoised drawbridge, ticking, to permit passage of these noisome thoughts.* (UV, 241-242 ; c'est nous qui soulignons)

Dans l'espace diégétique imaginaire du Consul et dans l'espace narratif, ce surgissement est — selon Freud une caractéristique de l'inconscient selon Freud — mimé ici par les titres de journaux qui assaillent le Consul dans le même temps qu'il affirme peut-être aussi la primauté du signifiant qui fait trait. Le caractère soudain et imprévisible de ce phénomène nous ramène au motif du volcan sous lequel bouillonne le magma lui aussi imprévisible. Le titre *Under the Volcano* peut alors se lire comme une invitation à prêter attention au flot magmatique que charrie le texte de Lowry.

Cet effet de style qui est une marque de l'écrivain sur la langue peut se lire comme un symptôme de l'éclatement du monde et de la pensée et aussi de l'instabilité de la relation entre le signifiant et le signifié. Autant de phénomènes qui habitent aussi les textes de Conrad. Ainsi le vacillement généralisé des Empires coloniaux pressenti par Conrad peut-il s'interpréter comme l'intuition de l'explosion du langage et du sens mise en jeu par Lowry, quarante ans et deux guerres mondiales plus tard.

⁷⁴ H. Arendt, *op. cit.*, p. 24.

⁷⁵ En 1957, dix ans après la publication de *Under the Volcano*, Lowry a bien présent à l'esprit l'accueil de la critique locale de Vancouver, qui en pensant accabler Lowry, lui faisait grand honneur : « Even more depressing was its reception in my then adopted city of Vancouver, Canada, (whose literature I had had the childish dream of enriching with some well-chosen words) who described the matter variously as "...these turgid pages..." "... not improved by being written in the style of Conrad at his worst..." "... volcanoes erupt for no reason; what is it all about?"[...] » (CLML 2, letter to George Sumner Albee, *The White Cottage, Near Lewes, Sussex, England, 17 March 1957*, p. 896)

Chapitre II Transformations

Si le motif de fragmentation semble être un des liens forts entre l'écriture de Conrad et de Lowry, c'est peut-être parce qu'ils sont tous deux préoccupés par la connexion entre la psyché et le monde dans lequel ils évoluent, comme l'indique F. Jameson lorsqu'il commente le modernisme de Conrad :

On the one hand, "It has been possible to show that the objective preconditions of Conrad's modernism are to be found in the increasing fragmentation both of the rationalized external world and of the colonized psyche alike."⁷⁶

Une fragmentation que Vincent Pecora associe aux déchets (« waste products ») du capitalisme, à la réification inhérente au capitalisme selon Marx :

On the other hand, however, modernism may compensate for "everything that is lost" in capitalist reification by opening up a "life space" where the negation of social rationalization can be imaginatively experienced. Jameson's point is that the fragmented senses, the abstract logic of pure color or sound, indeed all the "waste products" of capitalist development achieve in the modernist work a "semi-autonomy" of their own, a "libidinal transformation of an increasingly desiccated and repressive reality."⁷⁷

Qu'il s'agisse d'argent ou d'ivoire, ces précieux déchets, arrachés à la nature et voués à maintes transformations avant d'être réinjectés dans le circuit de l'économie capitaliste, vont effectivement prendre une certaine autonomie dans l'espace diégétique et narratif de Conrad, « [a] libidinal transformation of an increasingly desiccated and repressive reality. »⁷⁸. Ces matériaux bruts deviennent des objets de désir et de jouissance favorisant la levée des interdits déjà induite par l'éloignement de l'Angleterre victorienne, berceau des règles morales et éthiques représentées par le policier et le boucher ; ceux-ci ont disparu :

You can't understand. How could you ? — with solid pavement under your feet, surrounded by kind neighbours ready to cheer you or to fall on you, *stepping delicately between the butcher and the policeman*, in the holy terror of scandal and gallows and lunatic asylums — how can you imagine what particular region of the first ages a man's untrammelled feet may take him into by the way of solitude — *utter solitude without a policeman* — by the way of silence — utter silence, where no warning voice of a kind neighbour can be heard whispering of public opinion ? (*HOD*, 85 ; c'est nous qui soulignons)

⁷⁶ Vincent P. Pecora cite ici Frederic Jameson, *The Political Unconscious, op. cit.*, p. 23. (*Self and form in modern narrative, p. 93-94 ; c'est nous qui soulignons*)

⁷⁷ F. Jameson, *ibid.*, p. 237, in V. P. Pecora, *ibid.*, p. 93-94.

⁷⁸ F. Jameson, *ibid.*, p. 237.

Tout devient possible, y compris le pire, c'est-à-dire l'horreur, que le personnage à la fois surprenant et dérangeant du boucher annonce en filigrane ; car s'il est associé à l'image rassurante et stable du commerçant de quartier que tout le monde connaît, il est aussi celui qui découpe la viande, et par extension qui arrache la viande à la carcasse de l'animal ; ce qui le fait passer du côté de la dévoration⁷⁹, et de l'horreur, caractéristique des meurtres en série « à l'anglaise » perpétrés par un médecin respecté et connu de tous.⁸⁰ L'horreur n'est peut-être pas un fait exotique et lointain, comme le laisse entendre l'interprétation que nous venons de faire du boucher, elle est peut-être latente, tapie au coin de la rue de notre quotidien, du « *Heimlich* » contenu dans le terme opposé « *Unheimlich* » désignant l'inquiétante étrangeté définie par Freud, (« a butcher round one corner, a policeman round another » *HOD*, 84). J. Hawthorn établit un parallèle entre la nécessité de barrières morales et éthiques pour Kurtz et Marlow, et celles dont a besoin l'écrivain, en s'appuyant sur une remarque de Conrad :

In that interior world where his thought and his emotions go seeking for the experience of imagined adventures, there are no policemen, no law, no pressure of circumstances or dread of opinion to keep him within bounds. Who then is going to say Nay to his temptations if not his conscience?⁸¹

Après ce détour par l'échoppe du boucher, revenons aux objets convoités dans la diégèse des récits de Conrad. Ceux-ci, nous le verrons, sont soumis à un processus de « transformation libidinale » similaire à celui qu'évoque Jameson⁸². Ce terme ce révèle être très intéressant et semble bien convenir aux objets de désir que sont l'argent et l'ivoire. Nous poserons alors la question de l'objet « libidinal »⁸³ qui, du fait de son statut privilégié d'objet de désir et de jouissance, entraîne le lecteur dans un engagement inconscient à l'intérieur de l'oeuvre de fiction. Il semblerait que ces objets qui subissent des transformations et déchaînent les passions des individus et des nations qui les exploitent, aient un effet attractif, voire de fascination sur le lecteur en quête de sens et de lisibilité.

Le motif de transformation est essentiel parce qu'il permet de couvrir le pillage du

⁷⁹ *Le film Delicatessen de Marco Caro et Jean-Pierre Jeunet (1991) (traite avec maints grincements de dents (et de scie musicale), cet aspect de l'inquiétant qui habite des lieux familiers en mettant en scène un boucher qui se met à découper les habitants de son immeuble.*

⁸⁰ *Nous faisons référence en particulier au « fait divers » qui a fait scandale en France comme en Angleterre durant l'hiver 2000. Un médecin anglais assassine, doucement mais sûrement, ses patientes âgées après leur avoir fait signer un testament lui léguant des sommes qui ajoutées les unes aux autres, constituent un « honorable » trésor de guerre.*

⁸¹ *J. Conrad, A Personal Record, op. cit., p. xviii. Cité par J. Hawthorn, qui commente : « The writer of fiction is as much in need of personal restraint in his lawless world of the imagination as are Kurtz and Marlow in their lawless world of the Congo. » (Joseph Conrad: Language and Fictional Self-Consciousness, op. cit., p. 18)*

⁸² *"[...] a libidinal transformation of an increasingly dessicated and repressive reality." (F. Jameson, op. cit., p. 237).*

⁸³ *Mot forgé par Michel Cusin à propos de la lisibilité de Ulysses de Joyce. (« Ulysses, ou la fiction débordée par lalangue », in Par Lettre, n° hors série, Revue de L'ACF Rhône-Alpes, 1998, p. 9)*

continent africain tout en maintenant la dénonciation qui en est faite. En effet, si l'ivoire est arraché à la terre africaine, comme on arracherait une dent sans anesthésie, la brutalité de cette entreprise est dite à maintes reprises de façon plus ou moins ouverte. Nous nous intéresserons plus particulièrement à une occurrence qui nous semble avoir échappé à l'attention du discours critique sur *Heart of Darkness*, et qui peut se lire comme une mise en scène d'une tropologie de la transformation et de l'arrachage liée à l'entreprise impérialiste.

1. Traces et lettres

Lorsque Marlow décrit le chauffeur indigène (« an improved specimen », *HOD*, 70), il insiste sur les marques rituelles qui orient son visage comme un mode d'écriture ancestral s'inscrivant sur le corps humain. Notons que ce corps a au préalable été associé au chien de cirque : « a dog in a parody of breeches and a feather hat, walking on his hind-legs. » (70). Ceci a pour effet de déshumaniser le chauffeur, et de souligner sa différence, son étrangeté, elle-même rehaussée par les étranges motifs dessinés en creux, comme un bas-relief, dans ses cheveux crépus que dénote le signifiant « laine », nous renvoyant à l'animal plus qu'à l'homme : « and the wool of his pate shaved into queer patterns » (70). Deux détails, dont nous montrerons l'importance, encadrent cette description insolite ; le sauvage a les dents limées — « and he had filed teeth, too, the poor devil » (70) — s'agit-il d'une marque rituelle, ou est-ce à lire comme un signe de son asservissement par les blancs? Cet élément reste un tant soi peu ambigu jusqu'à ce que survienne le dernier détail qui, bien qu'il soit entre parenthèses dans le texte, n'en est pas moins important. Il s'agit d'un os poli inséré dans la lèvre inférieure du chauffeur :

[...] with an impromptu charm, made of rags, tied to his arm, and a piece of polished bone, as big as a watch, stuck flatways through his lower lip [...] (70)

Le lecteur est alors rassuré quant aux dents limées, elles font sûrement partie d'un ensemble de signes rituels. Mais la mention de ces détails n'a peut-être pas uniquement une fonction réaliste visant à restituer le folklore africain pour des lecteurs friands d'exotisme, car dans l'esprit du lecteur de l'époque, les dents limées désignaient l'esclave rebelle. Ceci est en quelque sorte corroboré par la remarque de Marlow directement après la description des scarifications, qui insiste sur le caractère déplacé du personnage arraché à la brousse :

He ought to have been clapping his hands and stamping his feet on the bank, instead of which he was hard at work [...] (70).

L'interprétation formelle des scarifications et autres marques corporelles dépasse le cadre de ce travail qui ne saurait être une étude anthropologique. Néanmoins, des recherches dans cette direction nous indiquent que certaines ethnies d'Afrique Centrale pratiquaient les scarifications pour s'enlaidir et ainsi échapper à l'esclavage⁸⁴. Cette dégradation volontaire de la « marchandise » témoigne d'une excellente compréhension du système capitaliste que les agents coloniaux croyaient imposer en toute impunité aux populations locales ; le fil de cuivre (« brass wire ») que l'équipage du bateau reçoit en guise de salaire témoigne de l'exploitation à peine voilée à laquelle se livrent les

puissances coloniales.

Bien que marginale, cette fonction défensive des scarifications contre un arrachage à la terre africaine n'exclut aucunement leur fonction rituelle. Plus classiquement, ces marques signifient le plus souvent l'appartenance à un groupe, une famille, une ethnie, et participent donc de l'identité sociale du sujet. Pour revenir à la notion de transformation il faut retenir que ces marques se font essentiellement lors de rituels initiatiques célébrant le passage de l'enfance à la maturité⁸⁵.

Dans une étude sur la fascination de la laideur dans l'art, Murielle Gagnebin explore les divergences qui opposent les scarifications dites primitives et celles pratiquées par les adeptes du Body-art :

[...] l'homme primitif écrit sur son visage un texte d'une rare beauté pour se mettre, par le biais de la culture, en quelque sorte, à l'abri de la « *nature* », c'est-à-dire du *temps* — les vieilles femmes ne cherchent pas à régénérer leurs tatouages défaits par les rides de l'âge⁸⁶. [...] Au contraire, ce sont les signes de la mort que l'artiste *Body-art* inscrit sur son visage et sur son corps. Ces mutilations, ces amputations sont autant de manières d'introduire dans sa propre personne et, par là, dans la société, une *faille*⁸⁷.

Si, toujours selon Murielle Gagnebin, le primitif récuse son image naturelle et affirme la culture par le biais des scarifications, l'artiste *Body-art* contemporain ne se révolte pas contre le même objet car il récuse l'image sociale reflétée par son visage, et nie la culture⁸⁸. Le lecteur contemporain peut établir ce type de lien entre les scarifications primitives et celles du *Body-art*, mais si l'on se met à la place du lecteur victorien il est possible que les scarifications primitives lui soient apparues comme une pratique aussi

⁸⁴ Cette remarque n'a pas de réelle valeur scientifique, mais dans la logique d'interprétation dans laquelle nous nous trouvons, elle permet d'élargir le présent propos. Cependant Michel Leiris fait une remarque assez allusive qui semble confirmer notre information : « Ces pratiques ont, assurément, un caractère "fonctionnel", soit qu'elles répondent à des nécessités de défense immédiate, soit qu'elles découlent de représentations d'ordre théologique, cosmologique ou anthropologique [...] » (*Miroir de l'Afrique*, Paris, Gallimard, 1996, p. 1237 ; c'est nous qui soulignons)

⁸⁵ Jacqueline Delange, *Arts et Peuples de l'Afrique Noire, Introduction à une analyse des créations plastiques*, Bibliothèque des Sciences Humaines, NRF, Paris, Gallimard, 1967.

⁸⁶ Claude Lévi-Strauss, *Tristes Tropiques*, Paris, Plon, 1955, p. 214. Michel Leiris dit à peu près la même chose : « Dans la gamme extrêmement variée de populations qui occupent aujourd'hui les différents parties du globe, il n'en existe aucune chez qui le corps soit laissé dans son état de naissance. Partout, sous des formes diverses mais toujours à quelque degré, il est l'objet de modifications ou d'adjonctions, comme si l'espèce humaine ne pouvait pas ne pas manifester qu'elle échappe à la pure et simple nature. Déformations ou mutilations, scarifications ou tatouages, soins relevant de la cosmétique, vêtue et parure aussi réduites soient-elles montrent — en l'inscrivant sur le corps ainsi tiré de sa condition brute — que l'homme est toujours engagé dans les artifices d'une culture, pour rudimentaire qu'elle puisse parfois sembler. » (*op. cit.*, p. 1237 ; c'est nous qui soulignons)

⁸⁷ Murielle Gagnebin, *Fascination de la Laideur*, Lausanne, L'Age d'Homme, 1978, p. 299.

⁸⁸ *Ibid.*, p. 297.

effrayante voire répugnante que les performances de certains artistes⁸⁹ qui poussent le *Body-art* aux limites du regardable. Mais ne serait-il pas possible d'établir un lien entre l'esthétique du *Body-art* et celle de Lowry ?

Dans son ouvrage sur Lowry, Tony Cartano dit, peut-être plus par son style que par le fond lui-même, cette parenté surprenante :

La mort parle. En 0 comme en quatre — temps silence — la bouche s'ouvre, hoqueteuse, et bave une grimace, la voyelle se tord, se déchire, s'arrache à la face violacée. La main saisit l'instant, tente de l'émasculer puisque les minutes, les secondes sont comptées, et qu'il faut...⁹⁰

Par analogie, il est alors possible d'interpréter la description des scarifications comme une autre incursion dans la faille où s'entrevoit l'horreur du Réel.

A la lumière de ces interprétations diverses et parfois opposées, il ressort que les scarifications ont un lien étroit avec les motifs de transformation et d'arrachage lesquels, si l'on s'appuie sur une analogie que fait Conrad entre la quête de l'écrivain et la conquête impérialiste, ont eux-mêmes un rapport étroit avec l'écriture :

It is rescue work, this *snatching* of vanishing phases of turbulence, disguised in fair words, *out of the native obscurity* into a light where the struggling forms may be seen, seized upon, endowed with the only possible form of permanence in this world of relative values — the permanence of memory⁹¹.

Le rapport entre écriture et arrachage (« *snatching* ») est d'autant plus frappant que la description des marques corporelles du chauffeur précède la découverte d'une série de messages écrits, dont voici le premier : « a flat piece of board with some faded pencil-writing on it. » (*HOD*, 70). L'absence de rugosité (« a flat piece of board ») qui pourrait faire écho aux dents limées, et le message à moitié effacé font étrangement penser à l'os, « a piece of polished bone » (70) coincé (« stuck ») dans la lèvre inférieure du chauffeur, au bord de la bouche, lieu de l'énonciation par excellence. Le travail de Michel Leiris sur l'Afrique nous indique une des significations des dents limées en pointes dont « les lignes de chevrons formées par les rangées de dents reproduiraient "le chemin de l'eau et de la parole" [...] »⁹². Cette remarque souligne le rapport d'oralité existant entre la parole et la dévoration ainsi que le flux et l'élément liquide que les dents permettent de contrôler. Comme une écluse ou encore un barrage, elles régulent le niveau ou le débit du flux.

L'os inséré dans la lèvre inférieure est étrangement comparé à une montre : « as big

⁸⁹ Gina Pane, figure de proue du *Body-art*, fait voir la déchirure dont elle porte la marque : [pein]. Le signifiant "pane" fait aussi référence à la vitre (« window pane »), qui, pour nous, évoque l'écran posé sur le Réel du corps.

⁹⁰ T. Cartano, *Malcolm Lowry*, Collection *Essais-Singuliers*, Henri Veyrier, 1979, p. 52.

⁹¹ Joseph Conrad, *Notes on Life and Letters*, « Henry James, an appreciation. », Dent, London, 1921, 1949, p. 13 ; c'est nous qui soulignons.

⁹² M. Leiris, *op. cit.*, p. 1239-1242.

as a watch » (*HOD*, 70). Celui-ci peut alors se lire comme une représentation du Réel, introduite une page avant lorsque Marlow s'interroge sur la vérité « — truth stripped of its cloak of time — » (69). Cela veut-il dire que « la vérité est ailleurs »⁹³ ? Est-elle dans cet os, symbole de ce qui reste une fois que sont tombés tous les semblants de la civilisation : « Principles won't do. Acquisitions, clothes, pretty rags — rags that would fly off at the first good shake. » (69) ? C'est ce que semble vouloir nous dire l'homme qui agonise en silence dans le bosquet de la mort. Celui-ci porte une sorte d'amulette, un morceau de tissu blanc venu d'Angleterre (« a bit of white worsted », 45). Sa signification est ambiguë, la série d'interrogations qui suit en témoigne :

He had tied a bit of white worsted round his neck — Why? Where did he get it? Was it a badge — an ornament — a charm — a propitiatory act? Was there any idea at all connected with it? It looked startling round his black neck, this bit of white thread from beyond the seas. (45)

Il pourrait donc s'agir d'une amulette, d'un ornement, comme d'un signe sacrificiel. Cette dernière suggestion que nous souffle la diégèse (« a propitiatory act? ») fait apparaître cet homme et ses compagnons comme les offrandes faites sur l'autel colonial au nom des liens privilégiés qui unissaient alors l'Afrique à l'Europe. Ceci, d'autant plus que le terme « propitiatoire » fait aussi référence à la table d'or posée au-dessus de l'arche d'alliance. Cette dernière remarque permet de déceler une vision de l'empire colonial qui serait l'effet d'une sorte d'Hubris de l'homme blanc : la couleur en est ironiquement reflétée par le morceau de tissu blanc, lui-même repris par le signifiant « breastbone » qui apparaît quelques lignes plus loin, lorsque l'une de ces créatures à bout de forces (« bundles of acute angles » 45) laisse tomber sa tête laineuse sur son sternum :

He lapped out of his hand, then sat up in the sunlight, crossing his shins in front of him, and after a time let his woolly head fall on his breastbone. (45)

L'effet de ricochet se poursuit encore avec les manchettes et le col amidonné de l'élégant chef comptable de la compagnie tout de blanc vêtu :

'I didn't want any more loitering in the shade, and I made haste towards the station. When near the buildings I met a white man, in such an unexpected elegance of get-up that in the first moment I took him for a sort of vision. I saw a high starched collar, white cuffs, a light alpaca jacket, snowy trousers, a clear necktie, and varnished boots. No hat. Hair parted, brushed, oiled, under a green-lined parasol held in a big white hand. He was amazing, and had a penholder behind his ear. (45)

Cette rencontre aussi inopinée que la précédente introduit un personnage qui se situe d'emblée à l'opposé de Marlow : ce dernier cherche à percer le voile des apparences tandis que le comptable s'emploie à maintenir ce voile en place coûte que coûte, « Words can even be used to obscure unpleasant realities »⁹⁴, nous rappelle J. Hawthorn à propos

⁹³ *Sous-titre de la célèbre série X-Files qui n'a de cesse de tenter de donner corps à la Chose, l'irreprésentable d'une éventuelle vie extra-terrestre. Notons que la traduction française est Aux Frontières du Réel ...*

⁹⁴ *J. Hawthorn, op. cit., p. 24.*

des écritures comptables, dont il dit qu'elles sont une émanation d'une société dominée par les signes et le caractère indirect des relations :

Accountancy is a classic case of a profession thrown up by a society dominated by signs, by indirect human relationships mediated through marks on paper rather than direct contact.⁹⁵

Le chef comptable de la compagnie incarne parfaitement cette volonté de recouvrement et d'encodage du Réel, autant par son apparence que par ses entrées chiffrées :

Yes; I respected his collars, his vast cuffs, his brushed hair. His appearance was certainly that of a hairdresser's dummy; but in the great demoralization of the land he kept up his appearance. That's backbone. (46)

Il ne déchiffre pas, mais accumule et aligne les chiffres dans ses comptes qui sont eux aussi dans un ordre irréprochable, contribuant ainsi à sauver les apparences et la face de l'empire colonial : « And he was devoted to his books, which were in apple-pie order. » (46). L'écriture toute en chiffres qu'il pratique avec soin et assiduité peut éventuellement se lire comme une dénonciation de la part de Conrad de ces récits où rien ne dépasse, où tout est à sa place, même si au fond ce tout y est déplacé, comme le comptable endimanché qui va prendre une bouffée d'air frais dans la torpeur africaine :

He had come out for a moment, he said, "to get a breath of fresh air." The expression sounded wonderfully odd, with its suggestion of sedentary desk-life. (45)

Le parcours du bout de tissu au cou de l'esclave mourant nous fait passer du sternum (« breastbone ») de son compagnon aux cols et manchettes éblouissants de blancheur du comptable : toute l'activité de ce dernier est de donner une assise stable (« backbone ») aux semblants imposés à un monde auparavant sans blancs. De la même façon, les semblants d'écriture réaliste des récits de Conrad garantissent la « lisibilité » de l'écriture de Conrad, dont émerge alors le « sens blanc ».

2. Ivoire, argent et mescal, objets « lisibles »

Dans une lettre à Roger Casement, Conrad s'indigne de l'absence de critique de la part des états européens vis-à-vis de l'Etat du Congo :

It is an extraordinary thing that the conscience of Europe which seventy years ago has put down the slave trade on humanitarian grounds tolerates the Congo State today. It is as if the *moral clock* had been put back many hours⁹⁶.

Cette remarque de Conrad peut, nous semble-t-il, se lire comme un « après-coup », une facette du signifiant énigmatique qu'est l'os poli dans la lèvre de l'esclave moderne.

⁹⁵ J. Hawthorn, *ibid*, p. 24.

⁹⁶ *The Collected Letters of Joseph Conrad, Volume 3, 1903-1907, Frederick R Karl & Laurence Davies, Cambridge University Press, 1988, p. 96. (Lettre adressée à Roger Casement, décembre 1903, c'est nous qui soulignons.) Désormais CLJC 3.*

Le cri qui déchire la brume, « a cry, a very loud cry, as of infinite desolation, soared slowly in the opaque air. » (*HOD*, 73), peut-il se lire comme l'équivalent sonore de l'os, en quelque sorte greffé dans la lèvre inférieure du chauffeur dont il ne faut pas oublier que le rôle est d'*alimenter* la chaudière? Dans les deux cas il n'y a pas de déchiffrement possible, comme si le message avait été effacé par un polissage, un lissage qui mettrait à jour le cri, l'os⁹⁷, le noyau autour duquel se dit quelque chose qui touche à la vérité, à l'innommable (de la Chose) et qui résiste à l'interprétation⁹⁸.

C'est peut-être dans cette logique-là qu'il faut interpréter les dents limées du chauffeur : on peut y voir un polissage de ce qui contrôle la parole, l'énonciation. Ce qui fait barrage au cri, au « langage viscéral, érectile »⁹⁹, dont le topos est la langue¹⁰⁰ : « la langue, écrit Roland Barthes, c'est le phallus qui parle. »¹⁰¹. Or il semblerait que la langue originelle ne soit accessible qu'aux indigènes — relativement indemnes de la civilisation et de la culture européenne — dont les quelques interventions en anglais véhiculent la vérité appendue aux lèvres du chauffeur sous la forme de l'os poli¹⁰². En effet, nous entendons : « "Mistah Kurtz — he dead" » (112), ou encore, « "Eat 'im" » (74), des paroles de mort et de dévoration qui touchent à l'intimité de la langue, dont certains sons auraient été comme gommés ou limés¹⁰³ par un effet de patine que Roland Barthes évoque dans un essai intitulé « *Le grain de la voix* », à propos de la diction des consonnes :

⁹⁷ *Cet os fait penser à l'os de sèche qui, par effet d'anamorphose, s'avère être une tête de mort au centre du tableau de Hans Holbein, Les Ambassadeurs, National Gallery, Londres (1533).*

⁹⁸ « Victimes de la notion de produit, de la « médiatisation » du langage, nous devenons chaque jour un peu plus incapables d'entendre et de déchiffrer les voix solitaires qui murmurent ou hurlent dans la nuit, le brouillard du contretemps, du contre-ordre, du contresens, du contre tout d'Henri Michaux... », T. Cartano, *op. cit.*, p. 64.

⁹⁹ « Dans certains collages (vers 1960), les mufles, les gueules, les langues d'animaux viennent en abondance : angoisse respiratoire, dit un critique. Non, la langue, c'est le langage : non pas la parole civilisée, car celle-là passe par les dents (une prononciation dentalisée est un signe de distinction : les dents surveillent la parole) [...] » (Roland Barthes, *L'obvie et l'Obtus, Essais Critiques III, Collection « Tel Quel », Paris, Seuil, 1982, p. 192*)

¹⁰⁰ « Conrad choisit d'offrir pour tout objet de jouissance à ses lecteurs occidentaux un morceau de langue appendu à la gueule de l'Autre, et fait acte d'écriture en dévoilant l'origine/orifice énigmatique de toute énonciation, rétablissant à la manière de la psychanalyse "le pont unissant l'homme moderne aux mythes antiques." » (J. Paccaud-Huguet, « Du discours des maîtres à la langue de l'artiste : « An outpost of Progress » de Joseph Conrad. », *De la Littérature à la Lettre. Poésie, fictions, arts. Domaine anglophone*, éd. Adolphe Haberer et Josiane Paccaud-Huguet, Presses Universitaires de Lyon, 1998, p. 104.)

¹⁰¹ Barthes ajoute dans *L'obvie et l'Obtus* : « Dans un Conte de Poe, c'est la langue du mort magnétisé, non sa denture, qui dit la parole indicible : "Je suis mort" ; les dents coupent la parole, la font précise, menue, intellectuelle, véridique, mais sur la langue, parce qu'elle se tend et se bombe comme un tremplin, tout passe, le langage peut exploser, rebondir, il n'est plus maîtrisable : c'est sur la langue du cadavre hypnotisé que les cris de "Mort ! Mort !" font explosion sans que le magnétiseur puisse les réprimer et faire cesser le cauchemar de ce mort qui parle ; et aussi, dans le corps, au niveau de la langue, que Réquichot met en scène le langage total : dans ses poèmes lettristes et dans ses collages de museaux. », *op. cit.*, p. 192.

Panzerà recommandait au contraire, dans bien des cas, de les *patiner*, de leur rendre l'usure qui vit, fonctionne et travaille depuis très longtemps, d'en faire le simple tremplin de la voyelle admirable : la « vérité » de la langue était là, non sa fonctionnalité (clarté, expressivité, communication) [...] ¹⁰⁴

Ce rapport à la langue anglaise est peut-être à rapprocher de celui de l'*infans* en passe d'acquérir le langage et donc de devenir enfant, petit d'homme qui parle. Peut-être s'agit-il d'une langue originaire que nous retrouvons dans le cri de Kurtz avant de mourir « "The horror! The horror?" » (111, 121).

Il semble s'opérer une sorte de retour de la langue par le biais de ces énonciateurs privilégiés qui remettent en circulation une langue à la fois brute et patinée, un retour sur un mode différent qui fait penser à la spirale — « [...] il y a retour dans la différence, non ressassement dans l'identité [...] » ¹⁰⁵ —. R. Barthes nomme aussi cela « le sens obtus » — « celui qui vient "en trop", comme un supplément que mon intellection ne parvient pas à absorber, à la fois têtue et fuyant, lisse et échappé » — par opposition au sens « obvie », celui « qui va *au devant de moi* » ¹⁰⁶. Or il est possible qu'à un tour de la spirale nous rejoignons la signification indiquée par Michel Leiris : « Enfin les dents sont parfois biseautées, comme chez les Fang (République du Congo) dont les incisives inférieures sont ainsi taillées alors que les supérieures sont limées en pointe, double mutilation qui aurait pour but d'évoquer le « crocodile notre père » ¹⁰⁷. Crocodile, ou la mère dévoratrice selon Lacan ¹⁰⁸, ou encore cet animal à la fois contemporain et archaïque à partir duquel Freud bâtit l'idée de la conservation dans le psychisme, établissant un parallèle entre l'inconscient et une Rome dont les décombres laisseraient apparaître les strates les plus anciennes simultanément avec les plus récentes. ¹⁰⁹

Dans une étude sur deux nouvelles de Virginia Woolf, « The Mark on the Wall » et « Monday or Tuesday », Denise Ginfray note que la « structure en spirale » de l'escargot

¹⁰² Dans le même article, J.Paccaud-Huguet commente le graphe de la structure du discours des maîtres proposé par Lacan dans *L'Envers de la Psychanalyse. Le Séminaire. Livre XVII. Elle démontre que ce graphe que Lacan écrit , fournit « l'architecture dramatique » du récit de Conrad : « le Sujet \$ est soumis aux illusions d'un signifiant maître S1, alors que l'obtention de l'objet de jouissance (a) est liée au travail de l'esclave localisé en S2, lieu d'un savoir instinctif dont le maître n'a cure. » (« Du discours des maîtres à la langue de l'artiste : " An outpost of Progress" de Joseph Conrad. », *op. cit.*, p. 105).*

¹⁰³ Nous développons ce point dans : « Conrad and Lowry's æsthetics of fiction : A ripple, a riddle », *L'Epoque Conradienne*, volume 26, Société Conradienne Française, Presses Universitaires de Limoges, 2001, pp. 31-42.

¹⁰⁴ *L'obvie ...*, *op. cit.*, p. 240.

¹⁰⁵ *Ibid.*, p. 199.

¹⁰⁶ *Ibid.*, quatrième de couverture.

¹⁰⁷ *M. Leiris, op. cit.*, p. 1239.

¹⁰⁸ *J. Lacan, La Relation d'Objet, Le Séminaire. Livre IV, Paris, Seuil, 1994.*

qui s'avère être la marque sur le mur, peut s'interpréter comme la marque de « l'inachèvement, la possibilité préservée de remettre en branle le processus de déchiffrement [...] une superbe négation de la trajectoire linéaire du temps. »¹¹⁰. La forme circulaire de la coquille de l'escargot sur le mur, et de l'os poli dans la lèvre de l'Africain laisse entrevoir une similitude entre ces deux objets défiant le temps par leur forme et leur nature. En effet l'escargot associe la fuite du temps inscrite dans sa coquille et sa lenteur légendaire, il en résulte une sorte d'arrêt ou d'éternel retour avec une petite différence, un « petit-plus-de-jouir » qui nie la linéarité du temps.

En ce qui concerne l'os, il est explicitement associé au temps puisqu'il est comparé à une montre, instrument de décompte du temps s'il en est. Par ailleurs, l'os est la partie de notre anatomie qui résiste le mieux au temps, et à ses agressions. Il semble que ces incrustations, voire incarnations, coquille, os ou lettres ont aussi une fonction architecturale, d'une part au niveau diégétique puisqu'elles ont un rapport intime avec les murs des maisons, elles-mêmes métaphores du corps si on les considère sous l'angle d'un creux, d'un vide organisé qui se vide et se remplit au gré des allées et venues, des flux, du temps qui passe.

D'autre part, ces quasi-fossiles immobiles, réceptacles des marques du temps, et de la mémoire, ont à voir avec l'architecture même des romans de Conrad et Lowry.¹¹¹ Peut-être pourrions-nous y voir des variantes de l'objet (a) lacanien¹¹², objet du désir et du manque qui dans *Under the Volcano* apparaît sous la forme énigmatique et enchevêtrée

¹⁰⁹ « Mais avons-nous le droit de faire l'hypothèse d'une survivance de l'originel à côté de l'ultérieur qui est né de lui ? Sans aucun doute ; une telle éventualité n'est déconcertante ni dans le domaine animique ni dans d'autres. Pour la série animale, nous tenons fermement à l'hypothèse que les espèces les plus évoluées proviennent des plus inférieures. Et pourtant nous trouvons aujourd'hui encore, parmi les vivants, toutes les formes de vie simples. L'ordre des grands sauriens s'est éteint et a fait place aux mammifères, mais un vrai représentant de cet ordre, le crocodile, vit encore avec nous. L'analogie est peut-être trop lointaine, elle souffre en outre du fait que les espèces inférieures survivantes ne sont pas, pour la plupart, les vrais ancêtres des espèces contemporaines plus évoluées. Les chaînons intermédiaires se sont en règle générale éteints et ne sont connus que par reconstruction. Dans le domaine animique, en revanche, la conservation du primitif à côté de ce qui en provient par transformation est si fréquente qu'il est superflu de prouver cela par des exemples ; le plus souvent, cette occurrence est la conséquence d'un clivage du développement. Une part, au sens quantitatif, d'une position, d'une motion pulsionnelle, a été conservée sans modification, une autre a connu la suite du développement. » (*Malaise dans la Culture*, (1948), Paris, Presses Universitaires de France, 1995, p. 10)

¹¹⁰ Denise Ginfray, « Modernité et esthétique : l'exemple de Virginia Woolf », *Etudes Anglaises*, 52ème année, n°1, janvier-mars 1999, Paris, Didier Erudition, p. 31.

¹¹¹ « Héritière de Bergson, de l'imagisme, du cubisme, la durée devient « structurée ». Chez Lowry, tout comme chez Joyce, Virginia Woolf ou William Faulkner, elle n'est plus seulement indication temporelle, mais aussi concept intellectuel, architectural. », T. Cartano, *op. cit.*, p. 109.

¹¹² Serge Cottet propose une définition de l'objet (a) qui divise, mais qui peut aussi faire bouchon : « La "logique du fantasme" fait, en effet, intervenir un objet nouveau, l'objet a (à prononcer objet *petit a*), dit cause de désir, qui est aussi bien la cause de cette division que le bouchon qui s'offre à colmater la brèche ouverte par le signifiant. » (Serge Cottet, « Je pense où je ne suis pas, je suis où je ne pense pas », in *Lacan*, sous la direction de Gérard Miller, Paris, Bordas, 1987, p. 26)

des lettres dorées à la feuille qui ornent la façade de la maison de Laruelle, signifiant le manque d'amour qui ronge le Consul — « No se puede vivir sin amar »¹¹³ — et qui devient manquant dans *Dark as the Grave Wherein my Friend is Laid*:¹¹⁴ :

a panel of rough stone, covered with large letters painted in gold leaf, *had been slightly set into the wall* to give a *semblance of bas-relief*. These gold letters though very thick were *merged together most confusingly*. The Consul had noticed visitors to the town staring up at them for half an hour at a time. Sometimes M. Laruelle *would come out to explain that they really spelt something*, that they formed that phrase of Frey Luis de León's the Consul did not at this moment allow himself to recall. (UV, 239 ; c'est nous qui soulignons)

Nous pouvons noter de nombreuses similitudes entre les entrelacs des lettres légèrement incrustées —« *slightly set into the wall* » (UV, 239) — et l'os quasiment imbriqué, « *stuck flatways through his lower lip* » (HOD, 70) dans la lèvre, comme s'il avait été mis là pour boucher le trou ... du Réel peut-être. Et de la même façon que l'escargot et l'os, les initiales enchevêtrées posent la question de l'interprétation qui, malgré l'intervention de Laruelle (« Sometimes M. Laruelle would come out to explain that they really spelt something, ») est sans cesse remise en cause, sans cesse remise en branle par ces touristes — « visitors to the town staring up at them for half an hour at a time. » — en arrêt devant ce texte énigmatique.

Le fait que le Consul, centre focal de la narration, à ce moment-là, refuse de se souvenir de la signification exacte des lettres dont il donne la source (« the Consul did not at this moment allow himself to recall ») est encore un signe en direction de l'éternel recommencement du processus de déchiffrement¹¹⁵ qui nous ramène à la spirale dont Shoshana Felman écrit :

[...] ce qui dans la spirale se répète, c'est une rencontre manquée avec soi, une rencontre manquée avec ce qui retourne et qui n'arrête donc pas de tourner¹¹⁶.

Processus qui, dans *Heart of Darkness*, est mis en péril puisque le message inscrit

¹¹³ *A Companion ...*, p. 273.

¹¹⁴ Sigbjörn Wilderness retourne sur le lieu d'écriture de *Under the Volcano*, il habite la maison aux chevrons dont il remarque que les initiales dorées ont disparu : « "The funny chevron-shaped windows are still there, but there used to be some writing in gold leaf below them that you read from the road. And they seem to have knocked down one of the towers, though I notice some of the angels have reappeared on Señora Tigo's house." » (Malcolm Lowry, *Dark as the Grave Wherein my Friend is Laid*, London, Pan Books, 1968, p. 153)

¹¹⁵ On peut se demander pourquoi Lowry a fait disparaître cette inscription de la façade de la maison aux chevrons dans *Dark as the Grave wherein my Friend is Laid*. Il y a peut-être un parallélisme anachronique, certes, à faire avec une oeuvre d'un artiste moderne conceptuel allemand, Jochen Gerz, dont parle Gérard Wajcman dans *L'Objet du Siècle*. Cet artiste fait des monuments, dont l'un, intitulé *Le Monument contre le fascisme* (Hamburg, 1986), consiste en une colonne à section carrée de douze mètres de haut sur laquelle les habitants de la commune ont été invités à inscrire leur nom et qui dès son érection s'est enfoncée de 200 cm par mois. Au bout de six mois, la colonne a disparu, et Wajcman note : « à la disparition visible du monument à la mémoire répondra la transformation insensible des spectateurs en mémoire du monument. » (Gérard Wajcman, *L'Objet du Siècle*, Paris, Verdier, 1998, p. 193)

sur la planche de bois est escamoté, à l'image des dents limées du chauffeur. Comme l'os, le message est poli, érodé jusqu'à être illisible, indéchiffrable comme la signature sur la même planche : « There was a signature, but it was illegible » (HOD, 70). La succession de messages se poursuit avec la découverte du manuel de Towson, lui-même annoté en code chiffré :

The simple old sailor, with his talk of chains and purchases, made me forget the jungle and the pilgrims in a delicious sensation of having come upon something unmistakably real. Such a book being there was wonderful enough ; but still more astounding were the notes pencilled in the margin, *and plainly referring to the text*. I couldn't believe my eyes! They were in cipher! Yes, it looked like cipher. *Fancy* a man lugging with him a book of *that* description into *this* nowhere and studying it — and making notes — in cipher *at that!* It was an extravagant mystery. (HOD, 71 ; c'est nous qui soulignons)

La transformation à l'oeuvre sur les messages et leurs supports semble ici opérer sur la voix narrative qui se dérègle progressivement et glisse vers une narration en style indirect libre, où viennent se mêler des formules visant à interpeller le lecteur, ainsi l'impératif de « *Fancy* a man lugging with him a book of *that* description [...] » (71), les phrases exclamatives, les tirets et les amorces de ruptures narratives caractéristiques du style oral où les reprises pronominales sont tronquées : « but still more astounding were the notes pencilled in the margin, and plainly referring to the text » (71).

Le flux syntagmatique est mis à mal, mimant peut-être la mise à sac du continent africain et laissant sourdre une autre voix narrative ironique, une autre instance du « je » qui vient se dire en marge du récit, et fait à la fois accroc et accrochage dans l'ordre syntagmatique et logique de la narration. Une jouissance autre ou « pas-toute » peut alors faire irruption : « in a delicious sensation of having come upon something unmistakably real » (71). L'utilisation des déictiques « that » et « this » crée un effet de « zoom », où la distance narrative varie à l'intérieur d'une même phrase et demande au lecteur d'accommoder son outil de lecture à des variations de distance narrative et de focalisation, ainsi qu'à des variations de registre avec des tournures plus familières comme « in cipher at that! » (71). Le lecteur se trouve pris dans un jeu de perspectives et de voix narratives dont émane une ambiguïté, à l'image des notes codées, griffonnées dans la marge du manuel de navigation de Towson et qui arrachent un « I couldn't believe my eyes! » à Marlow. Ce soudain enrayage de la narration est, comme l'a fait remarquer Jeremy Hawthorn, tout à fait exceptionnel dans *Heart of Darkness*¹¹⁷, ce qui ne fait qu'accroître l'intérêt de cette occurrence de style indirect libre.

L'émotion de Marlow est à son comble, ainsi qu'en témoigne la rupture narrative qui correspond à un moment d'absence de Marlow : « I had been dimly aware for some time

¹¹⁶ Shoshana Felman, *La Folie et la Chose Littéraire*, Paris, Editions du Seuil, 1978, p. 318.

¹¹⁷ "Conrad's use of the technique varies in range and extent very considerably from work to work. *Heart of Darkness* has hardly any examples of its use, while *The End of the Tether* has repeated and extended ones." (Jeremy Hawthorn, *Joseph Conrad : Narrative Technique and ideological commitment*, Edward Arnold, A Division of Hodder and Stoughton, London, 1990, p. 2)

of a worrying noise, and when I lifted my eyes I saw the wood-pile was gone, [...] » (*HOD*, 72).

Nous retrouvons le motif d'arrachage à la fin du même passage lorsque Marlow s'adresse à son audience à bord de la *Nellie* et dit : « I assure you to *leave off* reading was like *tearing myself away from* the shelter of an old and solid friendship. » (72 ; c'est nous qui soulignons). La transformation des défenses d'éléphant, exhumées comme on profane une tombe, en objets d'ivoire qui orneront les boudoirs de ces dames, celui de la fiancée de Kurtz notamment, ou en dominos pour ces messieurs comptables et autres rouages de la machine impérialiste capitaliste, se joue aussi au niveau des êtres humains, et finalement de l'acte d'écriture et de lecture. Ce dernier ne constitue-t-il pas en lui-même la transformation ultime d'un voyage réel en fiction que Conrad reconnaît être l'unique butin qu'il ait ramené de son aventure africaine : « This story, and one other [...] are all the *spoil* I brought out from the centre of Africa, where, really, I had no sort of business. »¹¹⁸

L'alchimie de l'acte créatif permet de passer d'un récit historiquement correct en apparence, à un acte d'énonciation hystériquement correct, et donc incorrect dans le sens où il met à défaut les signifiants maîtres sur lesquels s'appuient les semblants. L'acte d'énonciation vient alors s'articuler autour du vide, et du fantasme de dévoration.¹¹⁹

3. D'un récit historiquement correct à un acte d'énonciation « hystériquement correct »

Cette alchimie s'apparente à une forme de renversement que l'on retrouve dans les monuments atypiques de Jochen Gerz dont G. Wajcman écrit qu'il « est un peintre sur mémoire, il grave dans les têtes »¹²⁰ :

[...] tous les monuments de Jochen Gerz renversent la vapeur commémorative. Au lieu de célébrer une mémoire « officielle », de perpétuer le souvenir de ce dont on se souvient, il vise autre chose, il vise et montre ce qui est : l'oubli. C'est une autre mémoire qu'il érige. C'est l'Autre soudain qui se rappelle à la mémoire de la Cité. Du coup, ces monuments invisibles ont un curieux pouvoir d'exhiber. Et d'exhiber ce qu'on ne tient pas à voir¹²¹.

L'artiste qui figure l'absence, crée des mythes, le mythe lui-même exhibant une vérité en

¹¹⁸ J. Conrad, *Author's Note to Tales of Unrest*, p. vi. Cité par J. Paccaud-Huguet, « The remains of Kurtz's day : Joseph Conrad and historical correctness. », septembre 2000, à paraître. (C'est nous qui soulignons)

¹¹⁹ J. Paccaud-Huguet distingue l'historiquement correct de l'hystériquement correct : « It is in each case a question of tearing something from the radical Otherness, but with a crucial difference : whereas the political masters displace the question of Otherness onto some historical other, using familiar words as smokescreens to mystify crowds, the artist casts a shadow-line that leaves a hint of the native obscurity on the word itself, giving that Otherness its correct place, thus preventing the emergence of any destructive word of command. [...] Being hysterically correct thus demands that the creative function of the word should outline itself out of no-thing, which [...] is the very speech act of Conrad's fiction. », *ibidem*.

¹²⁰ G. Wajcman, *op. cit.*, p. 205.

la voilant. Ne pourrions-nous pas interpréter l'os poli inséré dans la lèvre du chauffeur, les initiales enchevêtrées de la maison aux chevrons, et aussi le médaillon commémoratif de Decoud selon la logique de l'absence qui « présentifie » des monuments de Jochen Gerz ?

Revenons pour cela à *Nostromo* où nous avons toute une série de réalisations commémoratives présentées ironiquement par le capitaine Mitchell, dont nous savons que sa vision de l'histoire est à prendre avec méfiance. A la lumière, anachronique certes, du travail de Gerz éclairé par l'analyse de Wajcman, ces réalisations commémoratives nous livrent à présent des significations qui dépassent la simple commémoration de type « oubliez, je me souviens ¹²² ».

La visite guidée du capitaine s'arrête un instant dans la cathédrale de Sulaco où se trouve un buste de Don José Avellanos dans une niche (« a niche in the wall of the dusky aisle, » (N, 398)), un croquis fait par Mrs Gould (« a pencil sketch by Mrs Gould » (398)) et un médaillon à la mémoire de Decoud incrusté dans le mur (« in the wall ») qui fait écho à une réplique de Decoud — « I shall go to the wall » (173) — pendant les événements :

There is a certain convent wall round the corner of the Plaza, opposite the door of the Bull Ring. You know? Opposite the door with the inscription 'Intrada de la Sombra'. Appropriate perhaps!

[...] I shall go to the wall. (N, 173)

L'inscription « Intrada de la sombra » en face de l'arène signale l'entrée dans un lieu de sacrifice et de mort qui rappelle aussi l'entrée de l'enfer dans la *Divine Comédie* ¹²³. Nous voyons les paroles de Decoud se concrétiser, puisque sa mémoire est honorée par un médaillon de marbre à son nom se trouvant ironiquement « in the wall » (398) auquel le lecteur ne peut qu'associer le mur criblé d'impacts de balles « *bullet-speckled* » (330). Notons tout de même que le médaillon représente non pas Decoud, mais Antonia :

The marble medallion in the wall, in the antique style, representing a veiled woman seated with her hands clasped loosely over her knees, commemorates that unfortunate young gentleman who sailed out with Nostromo on that fatal night, sir. (398)

Cette dernière est voilée, et là nous retrouvons le principe d'absence « présentifiante » qui anime les monuments de J. Gerz. D'autre part, le nom de Decoud devrait aussi être gravé sur une colonne de marbre en compagnie des autres acteurs du soulèvement — « a marble shaft commemorative of Separation » (401) — dont la maquette se trouve exposée dans la salle municipale de Sulaco.

Le fait même que cette colonne soit à l'état de projet, et donc de maquette dans une

¹²¹ *Ibid.*, p. 200.

¹²² *Ibid.*, p. 201.

¹²³ « La présence de l'inscription, écho parodique de la formule signalant l'entrée de l'Enfer dans la *Divine Comédie*, est un peu comme une écriture qui vient soudain composer un ordonnancement rituel, transformant le monde de Sulaco en un espace liturgique. » (A. Topia, « L'inscription dans *Nostromo* », *CerCles, actes du colloque C.É.L.L.C.L.A—S.É.A.C., Rouen 12 décembre 1992, numéro spécial janvier 1993, p. 114*)

vitrine en attente d'être réalisée a, aussi paradoxal que cela puisse paraître, plus de force commémorative car elle engendre un questionnement, une énonciation de la mémoire qui devient lettre morte une fois érigée, susceptible d'être arrachée de son socle à la moindre révolution ainsi que l'annonce sans le vouloir le capitaine :

The equestrial statue that used to stand on the pedestal over there has been removed. 'It was an anachronism.' Captain Mitchell commented obscurely. 'There is some talk of replacing it by a marble shaft commemorative of Separation, [...]' (N, 401)

De là, nous rejoindrons l'idée de Lacan selon laquelle le signifiant :

[...] n'est pas là pour représenter la signification, bien plutôt il est là pour compléter les béances d'une signification qui ne signifie rien. C'est parce que la signification est littéralement perdue, c'est parce que le fil est perdu, comme dans le conte du Petit Poucet, que les cailloux du signifiant surgissent pour combler ce trou et ce vide.¹²⁴

A la suite du petit Poucet, nous irons donc du côté de lieux qui sont bien plus inquiétants qu'il n'y paraît, et où prolifèrent les signifiants de la dévoration annoncée par la fonction de remplissage qui caractérise ces lieux.

Chapitre III De l'Histoire aux histoires

L'articulation complexe de l'Histoire et de la fiction se joue, comme nous venons de le voir, aussi bien au niveau diégétique que narratif. Cette imbrication révèle l'infinie complexité de l'histoire que nous retrouvons dans l'histoire personnelle des protagonistes qui elle-même entretient des liens étroits avec les histoires personnelles de Conrad et Lowry. Comment l'écriture permet-elle de faire ce nouage entre Histoire, fiction et vie de l'auteur, sans que le critique tombe pour autant dans la psychobiographie ? Est-ce grâce à l'habillage du fantasme que ces textes dépassent et transcendent les niveaux historico-psycho-biographiques ?

1. Lieux d'oralité, fantasme de dévoration

L'oralité occupe une place centrale dans les textes de Conrad et de Lowry, où les personnages évoluent autour de lieux qui fonctionnent comme des gares de triage où se font et se défont les connexions. Bars, auberges, maisons ou bateaux, tous sont des lieux d'échange et de parole où les protagonistes viennent se remplir de nourriture ou/et de boisson et parler. De ce fait ce sont des lieux marqués par l'oralité, dont le dénominateur commun est la bouche, l'organe vocal et buccal, « lien médiateur entre le langage et le corps¹²⁵ ». Julia Kristeva souligne cette relation d'oralité entre le langage et la dévoration

¹²⁴ J. Lacan, *La Relation d'Objet. Le Livre IV*, Paris, Seuil, 1994, p. 330.

¹²⁵ Shoshana Felman, *Le Scandale du Corps Parlant*, Paris, Seuil, 1980, p. 76.

en reprenant le cas phobique de la petite Sandy exposé par Anna Freud¹²⁶. Elle fait aussi remarquer la prépondérance de la métaphore du chien par rapport à l'oralité et à l'énonciation.

Or si l'on se souvient d'une anecdote relatée par Conrad dans *A personal Record*, à propos de son grand-oncle qui aurait mangé un chien, il nous est possible de donner une réponse à la question que se pose Conrad dans cet ouvrage quant à la raison pour laquelle cette histoire l'a tant marqué, et aussi la réticence qu'il ressent à en faire part au lecteur. Conrad lui-même, et c'est pourquoi nous nous appuyons sur ce récit, insiste sur l'impact qu'a eu cet incident sur l'enfant qu'il était à l'époque :

The devouring in a dismal forest of a luckless Lithuanian dog by my grand-uncle Nicholas B. in company of two other military and famished scarecrows, symbolised, to my childish imagination, the whole horror of the retreat from Moscow and the immorality of a conqueror's ambition. [...] this supper in the woods had been nearly "the death of him." This is not surprising. What surprises me is that the story was ever heard of; [...]¹²⁷

Conrad insiste à la fois sur l'horreur de l'acte quasi cannibale et aussi sur le fait que ce récit oral fut le premier récit réaliste qu'on lui eût raconté :

I believe this is the very first, say, realistic, story I heard in my life; but all the same, I don't know why I should have been so frightfully impressed¹²⁸.

Ce récit qui aurait dû être mis sous silence pour cause de bienséance fait résonner

¹²⁶ « Le fait qu'il s'agit d'une fille qui a peur d'être dévorée par un chien n'est peut-être pas pour rien dans l'accentuation de l'oralité et de la passivation. [...] curieusement, plus Sandy est phobique, plus elle parle [...] [...] Par la bouche que je remplis de mots plutôt que de ma mère qui me manque désormais plus que jamais, j'élabore ce manque, et l'agressivité qui l'accompagne, en disant. Il se trouve que l'activité orale, productrice du signifiant linguistique, coïncide avec le thème de la dévoration, que la métaphore du "chien" recouvre en priorité. Mais on est en droit de supposer que toute activité de verbalisation, qu'elle nomme ou non un objet phobique ayant trait à l'oralité, est une tentative d'introjecter les incorporats. En ce sens, la verbalisation est depuis toujours confrontée à cet "ab-ject" qu'est l'objet phobique. L'apprentissage du langage se fait comme une tentative de faire sien un "objet" oral qui se dérobe, et dont l'hallucination forcément déformée nous menace du dehors. [...] On peut opposer, à cette relation de la phobie et du langage chez l'enfant, l'observation courante du discours phobique adulte. Le parler du phobique adulte se caractérise aussi par une agilité extrême. Mais cette habileté vertigineuse est comme vidée de sens, roulant à toute vitesse au-dessus d'un abîme intouché et intouchable dont, par moments, seul l'affect vient donner non pas un signe mais un signal. C'est que le langage est alors devenu un objet contre-phobique, ne jouant plus le rôle d'élément d'une introjection ratée qui peut, dans la phobie de l'enfant, faire apparaître l'angoisse du manque originaire. L'analyse de ces structures-là est amenée à se faufiler dans les mailles du non-dit pour toucher le sens d'un discours à tel point barricadé. » (Julia Kristeva, *Les Pouvoirs de l'Horreur*, Paris, Seuil, 1980, p. 52-53. Anneliese Schnurmann, "Observation of a Phobia" (contribution au séminaire d'Anna Freud de 1946), in *Psychoanalytic Study of the Child*, 3/4: 253-270.)

¹²⁷ Joseph Conrad, *A personal Record, The Collected Works of Joseph Conrad, Volume IX*, London, Routledge / Thoemmes Press, 1995 (1912) p. 46. ; c'est nous qui soulignons. Conrad fait une première référence à ce chien un peu plus haut : « Mr Nicholas B. [...] bagged a dog on the outskirts of a village and subsequently devoured him. [...] He was large ... He was eaten ... The rest is silence ... », *ibid.*, p. 32-34.

¹²⁸ *ibid.*, p. 32.

Hamlet en intertexte (« the rest is silence »). Aussi puissant et prégnant que le silence, ce récit s'est inscrit à jamais dans sa mémoire affective et effective car il touche à l'horreur, à l'indicible, à la face cachée qu'il ne faut surtout pas dévoiler : « I wish he had not [eaten the dog]. The childish horror of the deed clings absurdly to the grizzled man.¹²⁹ ». A partir de cette anecdote, les chiens qui parcourent les romans de Conrad signalent par leur simple présence le noeud entre oralité, dévoration et énonciation. Ce lien problématique et douloureux, comme une morsure peut-être ... apparaît clairement et probablement de façon inconsciente, mais non moins pertinente, dans une lettre à Edward Garnett où Conrad exprime ses affres d'écrivain :

[...] I am a dumb dog or no better than a whining dog. There's not a bark in me. I am overwhelmed and utterly flattened¹³⁰.

Entre chien sans voix et chien gémissant, sans même un aboiement en lui, Conrad dit la douleur du travail d'écriture qui submerge et vide son sujet comme le laisse entendre le terme « flattened ». Ainsi, Julia Kristeva avance l'idée de l'art comme un « savoir-faire » avec la phobie :

L'écriture, l'art en général, serait alors le seul, non pas traitement, mais « savoir-faire » avec la phobie. [...] L'écrivain : un phobique qui réussit à métaphoriser pour ne pas mourir de peur mais pour ressusciter dans les signes¹³¹.

N'est-ce pas à la menace du vidage du sujet par l'écriture que tentent de pallier différents modes de remplissage qui viennent s'inscrire dans le fantasme et dans le texte lui-même ?

Nourritures terrestres et spirituelles font l'attraction de ces lieux de remplissage et de parole qui entretiennent une relation privilégiée avec l'origine car, en effet, seules les lettres « ITALIA » (N, 222) apparaissent sur la façade de la *Casa Viola* que Giorgio a baptisée « Albergo d'Italia Una » (130) des années plus tôt. A l'heure de la Sécession, le signifiant porteur d'unité — « Una » — n'apparaît plus à la lueur des torches :

The glare of the torch played on the front of the house crossed by the big black letters of its inscription in which only the word ITALIA was lighted fully. (222)

L'élément unificateur a disparu de la scène, rappelant par son absence même l'échec de la révolution menée par Garibaldi en Italie, et peut-être par association, la mort du fils de Giorgio qui déchire et rend impossible toute unité. Par ailleurs, « ITALIA » désigne le pays d'origine de Viola et de Nostromo, et aussi leur langue maternelle, triplant ainsi la référence aux origines puisque la bouche est l'origine de l'énoncé oral. Or, Giorgio Viola dont les trois dernières lettres du nom (« ola ») désignent la marmite en espagnol (« olla »)¹³², se trouve être le propriétaire d'une grosse marmite¹³³ qui trône sur des

¹²⁹ *Ibid.*, p. 35

¹³⁰ Joseph Conrad, *The Collected Letters of Joseph Conrad, Vol 2, 1898-1902*, ed. Frederick R Karl & Laurence Davies, Cambridge University Press, 1986, p. 176. (Lettre datée du 31 mars 1899) Désormais, CLJC 2.

¹³¹ J. Kristeva ajoute à cela un commentaire qui pourrait à première vue sembler anodin et superflu mais qui en dit long sur la relation entre la phobie, l'oralité et l'écriture, si l'on considère l'opéra comme le lieu de l'oralité musicalisée, transcendée par excellence : « Le petit Hans est devenu metteur en scène d'opéra. » (op. cit., p. 49)

braises rougeoyantes :

Nostramo slowly crossed the large kitchen, all dark but for the glow of a heap of charcoal under the heavy mantel of the cooking-range, where water was boiling in an iron pot with a loud bubbling sound. (223)

Le rougeoiement des braises et les bouillons sonores se font écho dans l'espace diégétique et dans l'espace narratif de la phrase par des assonances en diphtongues [BL],[CN] et [aL] (glow, boiling, charcoal, loud, sound) et d'allitérations en [b] et [g] (bubbling, glow, boiling) qui associe le son liquide du [l] au son sourd du [b] et du [g]. Tous ces sons participent d'un effet d'« inquiétante étrangeté »¹³⁴ lié aux sonorités glauques et ambiguës, évocatrices de l'ancre de l'Autre, « borborygmes, sons primitifs d'un langage à peine animal, des paroles indistinctes et instinctives que Groddeck associe au rot buccal¹³⁵. »

Par ailleurs, Giorgio semble être attaché au métier de bouche qu'il exerce semble-t-il en toutes circonstances, et même au combat pour la République Italienne, aux côtés de Garibaldi :

He, Giorgio, had reached the rank of ensign — alferéz — and cooked for the general. Later, in Italy, he, with the rank of lieutenant, rode with the staff and still cooked for the general. He had cooked for him in Lombardy through the whole campaign [...] He had cooked for him on the field of Volturmo after fighting all day. (N,59 ; c'est nous qui soulignons)

Pourquoi une telle insistance sur le rôle de cuisinier de Giorgio? S'agit-il simplement d'un effet visant à miner son statut de héros révolutionnaire ? Il semble, en effet, qu'une certaine ironie affleure au fil de la répétition car celle-ci survient après un descriptif laissant le lecteur imaginer un Giorgio entièrement absorbé par le combat. Or les « he had cooked » successifs ébranlent l'image du guerrier viril et mettent en place les gestes répétitifs, automatiques du cuisinier derrière ses fourneaux. Mais peut-être y a-t-il une autre signification plus indirecte, au-delà de ce premier effet d'ironie et de féminisation du personnage qui ne serait qu'apparences. Giorgio dont le prénom renferme dans le désordre le signifiant « ogre » ne serait-il pas plus du côté de l'ogre et de la dévoration que du vieil homme résigné, sourd aux reproches de sa femme qui, bien que souffrante, semble « porter la culotte » avec énergie ? C'est peut-être ce que nous indique le narrateur en aparté : « (he was a famous cook, though the kitchen was a dark place) »

¹³² Claude Maisonnat à propos d'un personnage de « *Feathers* » de Raymond Carver dont il fait remarquer le nom tranchant signale aussi que le personnage nommé Ola participe à un dîner entre amis qui s'avère être un rituel cannibale. Communication intitulée « L'inquiétante anamorphose du récit. », colloque de PERU, « L'Inquiétant », Lyon 2, mars 2000, à paraître.

¹³³ Noëlle Châtelet fait remarquer la similitude entre le ventre et la marmite : « [...] chaudron marécageux engorgé d'objets divers dont on tente bien de se débarrasser mais qui se renouvellent sans cesse dans ce corps, harassé et qui ne peut dire « non », à moins de renoncer à soi. », *Le Corps à Corps Culinaire*, Paris, Seuil, 1977, p. 86.

¹³⁴ Traduction du célèbre « *Unheimlich* » de Freud.

¹³⁵ Noëlle Châtelet, *op. cit.*, p. 85.

(54). L'équivoque de l'adjectif « dark » renvoie dans un premier temps au sens figuré « peu glorieux », mais dans un deuxième temps, le sens propre « sombre, peu éclairé » s'impose peu à peu au lecteur qui distingue le caractère inquiétant que nous avons souligné et qui nous ramène à l'ancre de l'Autre, à un croisement des genres tel que Bakhtine le décrit :

The important fact is that the fighting temperament (war, battles) and the kitchen cross each other at a certain point, and this point is the dismembered, minced flesh¹³⁶.

Cette autre facette du personnage que nous avons déjà évoquée en nous appuyant sur une analyse onomastique n'apparaît que furtivement. Ainsi peut-on interpréter l'adjectif « leonine », immanquablement et exclusivement attribué à Giorgio, comme un élément supplémentaire en direction de la dévoration, même si la première interprétation pencherait plutôt en faveur de la dimension héroïque du personnage — « Very upright, white-haired, leonine, heroic in his absorbed quietness [...] » (N, 464) — ou de héros déchu (et déçu), « a Genoese with a shaggy white leonine head » (48). Encore une fois, le sens littéral du signifiant prend le pas sur le sens figuré, comme si le narrateur invitait le lecteur à revoir son rapport au langage pour faire resurgir des significations et des structures quasi archétypales restées enfouies, ou peut-être érodées par l'usure de la langue et de l'usage du sens figuré. Ceci rejoint l'idée développée par Gérard Wajcman à propos des « oeuvres-de-l'art modernes » qu'il faut prendre

« au pied de l'objet », comme on prétend entendre mieux parfois en prenant les paroles « au pied de la lettre ». Aller vers le littéral de l'objet, et suivre son littoral¹³⁷.

L'atmosphère créée à l'intérieur de la *Casa Viola* est d'autant plus sinistre et inquiétante que Teresa se meurt à l'étage au-dessus. Mais ce lieu où se concoctent parallèlement le placebo de Teresa, prescrit par le docteur Monygham¹³⁸, et la déclaration de sécession de Sulaco, est de ce fait, aussi lié à l'idée de séparation, devenant finalement un lieu à la limite, « au joint »¹³⁹ entre le trou du Réel (ou de la mort) et le halo lumineux du Symbolique dont les résonances (« an impassioned, vibrating, sepulchral note », 49) de la voix de Teresa (« a rich contralto », 49) se fait l'écho.

Cet ancre de l'Autre pourrait se décliner en « entre-deux l'Autre » puisque l'auberge se situe à la limite de la ville et comme nous venons de le voir, au joint entre le Réel et le Symbolique. C'est un lieu de passage, de transit où les ingénieurs anglais de la compagnie de Chemins de fer viennent manger, un lieu tenu par une famille déracinée, venue d'Italie pour cause de révolution ayant mal tourné, et surtout parce que Giorgio est dévoué à la cause républicaine de Garibaldi : « Eh, Giorgio! Leave Cavour¹⁴⁰ alone and

¹³⁶ *The Bakhtin Reader, Selected Writings of Bakhtin, Medvedev, Voloshinov, ed. Pam Morris, London, Edward Arnold, 1994, p. 221.*

¹³⁷ *G. Wajcman, L'Objet du Siècle, op. cit., p. 58.*

¹³⁸ *“Give her a spoonful of this now and then, in water,” he said. ‘It will make her easier.’” (N, 223)*

¹³⁹ *J. Lacan, L'Éthique de la Psychanalyse, op. cit., p. 319.*

take care of yourself now we are lost in this country all alone with the two children, because you cannot live under a king. » (N, 54) résume Teresa. Le nom du traître Cavour fait penser à la caverne mythique et à la cavité du ventre¹⁴¹ ou de la bouche tout en entretenant un lien d'homonymie troublant avec « devour ». Ce qui nous ramène à la dévoration dont le spectre polymorphe habite la conscience de Teresa déchirée par le souvenir d'un enfant mort :

They [les filles de Giorgio] had been born to him late, years after the boy had died. Had he lived he would have been nearly as old as Gian' Battista [...] (N, 58)

La discrétion avec laquelle la mort de l'enfant (« the boy ») est évoquée ne devrait pas la reléguer parmi les éléments secondaires de la diégèse, comme semble l'indiquer l'article défini « the ». Nous tenterons de montrer que le silence autour du vide « traumatique » qu'a laissé l'enfant est à la mesure de l'impact qu'il a sur Giorgio et Teresa et, par répercussion sur Nostromo ; de ce fait, ce vide compte parmi les éléments structurels qui traversent le roman de Conrad.

2. L'enfant mort, le vide, et la lettre

Une analyse récente de la *Roue de bicyclette* de Duchamp (1913) par G. Wajcman suggère que ce que montre cette oeuvre du début du siècle n'est pas tant la roue en elle-même mais plutôt la place vide de la chambre à air manquante :

[...] la chambre à air qu'il n'y a pas. Qui manque. Reste seulement une place, la cavité de la roue, le logement creux destiné à recevoir la chambre à air. Une place vide, pleine de vide. Place d'un manque. Une absence qu'on nous met sous les yeux. Le coeur de l'oeuvre est là, sous nos yeux. Comme si le dessein de l'oeuvre-de-l'art, c'était de montrer cela qu'on ne peut pas voir. [...] La roue de bicyclette est un socle troué d'exposition de vide¹⁴².

Ne pourrait-on pas faire une analyse similaire du motif de l'enfant mort qui n'a de cesse de dire l'absence ?

La place vide laissée par le fils mort de Giorgio et Teresa nous permet de tenter cette dernière variation : « entre eux deux, l'Autre ». En effet, personne, pas même Nostromo, ne peut occuper cette place vacante, ni même recouvrir sa béance. Or n'est-ce pas précisément ce qu'attendent de lui ses parents adoptifs ? « 'My son would have been just such a fine young man as you, Gian' Battista, if he had lived.' » (N, 132) lui dit Viola. De même, le narrateur insiste sur le lien quasi filial existant entre Teresa et Nostromo :

She railed at his poverty, his exploits, his adventures, his loves, and his reputation ; but in her heart she had never given him up, as though, indeed, he had been her son. (225)

¹⁴⁰ *Homme d'Etat piémontais, ennemi de Garibaldi* : « the arch intriguer sold to kings and tyrants » (N, 54)

¹⁴¹ *N. Châtelet remarque* : « [...] il suffit de peu de chose, d'un léger glissement pour que la chaude et accueillante cavité du ventre prenne les traits d'un monstre dévorant. » (op. cit., p. 76)

¹⁴² *G. Wajcman, op. cit., p. 80.*

Les remontrances répétées de Teresa vis à vis du nom que s'est laissé donner Nostromo semblent indiquer l'affleurement d'un symptôme du désir de maîtrise de Teresa, qui, sur son lit de mort, réitère son reproche :

'Get riches at least for once, you indispensable, admired Gian' Battista, to whom the peace of a dying woman is less than the praise of people who have given you a silly name — and nothing besides — in exchange for your soul and body.' (226).

Un flou entoure la maladie de la *Padrona*, celle-ci a vieilli prématurément à cause du climat, mais sa maladie reste mystérieuse : « She had a handsome face, whose complexion had turned yellow because the climate of Sulaco did not suit her at all. » (49). Ce non-dit projette une zone d'ombre semblable à celle de la *Casa Viola* (« a black long rectangle of shade », 55), une zone d'incertitude, entre chien et loup, propice aux interprétations et aux amplifications.

Ainsi, nous pouvons nous demander si symboliquement, Teresa Viola ne meurt pas du refus de Nostromo¹⁴³ de se plier à son désir et ainsi de remplir le vide qui la ronge. De plus, de cet ultime affrontement entre Teresa et Nostromo, émerge l'accord secret imposé par Teresa au sujet de ses deux filles : « [...] Husband to one and brother to the other, did you say? [...] » (N, 227), lui rappelle Nostromo. Teresa, l'ogresse, épouse de son ogre de mari, coupable de trop aimer ce fils adoptif, jette ce dernier en pâture à ses filles, commettant l'inceste par procuration. Considérée sous cet angle, Teresa peut se lire comme « l'image inversée de la maternité¹⁴⁴ », dont la mine, le fleuve Congo et la *barranca* d'*Under the Volcano* voraces sont des métaphores fantasmatiques.

Bien que mourante, Teresa sort victorieuse de cet affrontement puisqu'elle parvient à défaire l'identité de Nostromo en la réduisant à des mots sans valeur : « They have been paying you with words [...] » (N, 227). Nostromo n'est plus rien à ses yeux, il en perd la parole (« as if struck dumb. » 227), et devient une silhouette insignifiante : « His disregarded figure sank down beyond the doorway. » (227). Par ses paroles, Teresa fait chuter les semblants qui font la réputation et l'identité de Nostromo. La chute proleptique du héros tragique se dit et se fait entendre dans la répétition de la dentale [d] et des signifiants de la chute, au sens propre (« sank down », « descended »). Nostromo est interdit de parole, d'énonciation, (« dumb »), il est aussi rayé du champ visuel de Teresa (« disregarded ») et de ce fait n'existe plus. Finalement, il ne comprend, ni n'entend plus rien (« baffled »). Les paroles désobligeantes de Teresa (« disparagement ») l'ont anéanti, et ceci au moment où il franchit le seuil de la chambre de Teresa (« beyond the doorway »), moment critique et hautement symbolique du franchissement qu'il effectue à reculons (« backwards ») :

Nostromo stood for a time as if struck dumb. [...] His disregarded figure sank down beyond the doorway. He descended the stairs backwards, with the usual sense of having been somehow baffled by this woman's disparagement of this

¹⁴³ “[...] ‘Did you think you could put a collar and chain on me as if I were one of the watchdogs they keep over there in the railway yards? [...]’” (N, 227).

¹⁴⁴ Geneviève Calame-Griaule, « Une affaire de famille », *Destins du cannibalisme, Nouvelle Revue de psychanalyse* n°6, Gallimard, 1972, p. 185.

reputation he had obtained and desired to keep. (227)

Le franchissement du seuil à ce moment précis où Teresa le renie n'est certainement pas fortuit. Teresa, en quelques mots, le vide du semblant d'identité que les notables de Sulaco lui avaient attribué.

Comme l'a fait remarquer François Gallix, Nostromo est triplement marqué par la béance des trois « o » qui font résonner la vacuité du signifiant¹⁴⁵. Le nom de Nostromo nous apparaît bien comme un signifiant vide en quête de signifié. Tandis que Nostromo en tant que *dramatis persona*, devient une enveloppe charnelle vide, « an empty shell »¹⁴⁶, à la recherche d'une identité. A ce sujet, Anthony Fothergill analyse Nostromo comme « an empty sign, a void which needs above all to be filled »¹⁴⁷. Nous ajouterons que ce signifiant résulte d'une erreur de prononciation du Capitaine Mitchell, ce qui ne fait que renforcer la notion d'inadéquation chevillée au nom du héros, éponyme de surcroît :

This camp-master was the Italian sailor whom all the Europeans in Sulaco, following Captain Mitchell's mispronunciation, were in the habit of calling Nostromo. (N, 68 ; c'est nous qui soulignons)

André Topia souligne à cette occasion le manque qui caractérise Nostromo, dont le nom porte la trace du manque puisqu'il « manque une lettre »¹⁴⁸. Nous comprenons alors mieux pourquoi il n'a de cesse de réclamer un cigare : « The fellow's everlastingly cadging for smokes » (404). Il est « comme une forme vide qui aspire à être remplie et réclame désespérément un statut ontologique stable.¹⁴⁹ ». Dans la même logique, nous constatons que sa monture est une jument, gris argent, certes, mais une jument et non un étalon qui aurait été le garant de sa virilité. De ce fait Nostromo est défaillant à plus d'un titre. Nostromo qui n'a cessé d'osciller entre ce nom à la lettre manquante et son nom de scène « The Magnificent Capataz de Cargadores » est dans un cas victime de « mispronunciation » et dans l'autre cas, nous apprenons qu'il est mal nommé (« miscalled », 435).

L'erreur de prononciation de Mitchell, fait étrangement penser à une autre erreur, de typographie, cette fois, dans *Under the Volcano* où, dès les premières pages, le lecteur est mis en garde contre la lettre dans sa matérialité et en tant qu'élément signifiant :

¹⁴⁵ « l'étrange et harmonieuse sonorité d'un titre mélodieux à la graphie arrondie avec la béance circulaire de ses trois O et la douceur de ses consonnes » (François Gallix, « Nostromo, Pour une défense du titre », *CerCles*, numéro spécial, janvier 1993, actes du colloque C.E.L.L.C.L.A.-S.E.A.C., Rouen 12 décembre 1992, p. 27)

¹⁴⁶ Jean-Paul Pichardie, « "Desnudo el joven": Nostromo — Nostromo », *CerCles*, numéro spécial, janvier 1993, actes du colloque C.E.L.L.C.L.A.-S.E.A.C., Rouen 12 décembre 1992, p. 37.

¹⁴⁷ Anthony Fothergill, « Conrad's nightmarish meanings », *L'Epoque Conradienne*, première partie des actes du Colloque de Genève, 3-6 septembre 1992, p. 14.

¹⁴⁸ A. Topia, « L'inscription dans Nostromo », *CerCles*, actes du colloque C.E.L.L.C.L.A.—S.E.A.C., Rouen 12 décembre 1992, numéro spécial janvier 1993, p. 107.

¹⁴⁹ *Ibid.*, p. 109.

What had happened just a year ago today seemed already to belong in a different age. One would have thought the horrors of the present would have swallowed it up in a drop of water. It was not so. Though tragedy was in the process of becoming unreal and meaningless it seemed one was still permitted to remember the days when an individual life held some value and was not a mere misprint in a communiqué. (UV, 51 ; c'est nous qui soulignons)

La faute de frappe, « a mere misprint in a communiqué », est mise en équation avec une vie humaine, « an individual life », celle du Consul qui ne tient qu'à une lettre, d'encre et de papier, puisqu'il meurt, assassiné, faute d'avoir pu rectifier l'erreur en question et rétablir la vérité quant à son identité. Que faire dans un monde où les lettres n'arrivent pas, où la relation entre le graphème et le phonème et le signifié a perdu son semblant de stabilité ?

Cette disjonction entre lettre et signifiant n'a jamais été aussi manifeste que dans le monde moderne marqué par la chute des semblants. Le même décalage se dessine entre l'enfant mort et l'orphelin qui doit le remplacer, dans *Nostromo* comme dans *Under the Volcano*. Le substitut, mis « à la place » est toujours inadéquat, le manque subsiste malgré toutes les stratégies de remplacement, détournement et recouvrement du vide. Or les mots ne sont-ils pas ce qui permet de tourner autour à défaut de détourner la vacuité du langage ? N'est-ce pas la préoccupation principale de Lowry ainsi que de Conrad qui réitère son interrogation au début d'*Under Western Eyes* ?

Words, as is well known, are the great foes of reality. [...] To a teacher of languages there comes a time when the world is but a place of many words and man appears a mere talking animal not much more wonderful than a parrot¹⁵⁰.

Remarquons le perroquet, qui en anglais (« parrot ») entretient un lien de quasi-homophonie avec un signifiant qui a lui aussi à voir avec l'identité puisqu'il s'agit de « patriot ». Le professeur de langues perçoit la vacuité du langage pourtant intimement lié à l'identité. Or, si derrière « parrot » nous avons tendance à entendre « patriot », ça n'est pas par hasard puisque le patriote est celui qui a un fort sentiment d'identité nationale. Mais le perroquet est aussi une instance du premier degré du langage lorsqu'il s'écrie « *Viva Costaguana!* » (N88), — « Long live the coast of bird-droppings » — traduit Aaron Fogel, tout en ajoutant : « The slogan that comes out of a bird's mouth — it's *bêtise* — will celebrate whatever comes out of its rectum or 'mine'.¹⁵¹ » La Casa Gould n'est en fait qu'un lieu de discours mécanique comme le suggère la présence du perroquet dont la voix moqueuse singe les péroraisons (« peroration », 330, « empty speeches » 214) de ses maîtres. Le perroquet semble fonctionner comme une chambre d'enregistrement de tout ce qui se dit et se fait dans la Casa Gould. Et il en donne un écho railleur, un peu comme Decoud, mais de façon mécanique, ce qui met en évidence la vanité du discours des êtres parlants en phase de devenir des perroquets.

« Parrots are very human. » (99), dit le narrateur, mais peut-être devrait-on inverser cette affirmation et conclure que les hommes sont très proches du perroquet? Et ceci

¹⁵⁰ J. Conrad, *Under Western Eyes*, London, Penguin Books, (1911) 1989, p. 55.

¹⁵¹ Aaron Fogel, *Coercion to Speak*, Harvard University Press, Cambridge, Massachusetts, and London, England, 1985, p. 102.

d'autant plus que les apparitions du perroquet sont toujours en relation avec des passages traitant de l'éloquence, de façon plus ou moins ironique comme si sa fonction était de nous faire voir ou plutôt entendre l'apprêt et la vacuité des propos des personnages empêtrés dans les semblants. D.H. Lawrence a écrit à propos du perroquet :

But that any creature should be able to pour such a suave, prussic-acid sarcasm over the voice of a human being calling a dog, is incredible. One's diaphragm chuckles involuntarily. And one thinks: Is it possible? Is it possible that we are so absolutely, so innocently, so ab ovo ridiculous? And not only is it possible, it is patent. We cover our heads in confusion¹⁵².

Si le perroquet a pour fonction de renvoyer aux hommes une image les mettant face au ridicule, les personnages de *Nostromo* ne semblent pas y être sensibles. Cependant le perroquet veille sur les protagonistes qu'il suit du début à la fin. Ainsi Mitchell se souvient-il avoir vu un perroquet vert dans la foule qui s'apprête à venir en aide à Charles Gould : « I remember one of these women had a green parrot seated on her shoulder, as calm as a bird of stone. » (397). Mais il est incapable de prendre la distance nécessaire pour se rendre compte de son propre ridicule et se taire, comme le lui intime l'attitude silencieuse du perroquet.

La dernière allusion au perroquet se fait à travers le regard incisif de Monygham qui compare les bavardages des conspirateurs de Sulaco au « bruit » d'une volière de perroquets : « ***you can hear their chatter across the street like the noise of a parrot-house*** » (423). Pedro Montero, quant à lui, fait l'objet d'une remarque acerbe réduisant son don pour les langues à « a parrot-like talent for languages » (328) qui n'est pas sans rappeler la remarque du narrateur d'*Under Western Eyes* citée précédemment. Il est clair que le perroquet dans *Nostromo* est une sorte de garde-fou qui signale à celui qui veut bien comprendre, les dérives du discours qui se déshumanise et se détache de toute pensée¹⁵³ comme si le langage lui-même était mis sur l'autel du sacrifice¹⁵⁴. Ou peut-être s'agit-il d'un sacrifice permettant l'accession au langage sans apprêts¹⁵⁵ ?

¹⁵² D. H. Lawrence, *Mornings in Mexico, 1927*, London, Penguin Books, 1986, p. 8-9.

¹⁵³ "The parrot's talk in the Gould house [...] is one of many examples of unthinking speech, a form of énoncé without enunciation whose dehumanizing effect can be read on the reified society of Sulaco." (J. Paccaud-Huguet, « Tainted Inheritance, Audacious Desires and the Textual ontology of *Nostromo* », *Perpignan, xxxiiè Congrès de la SAES, mai 1993*, p. 1-2)

¹⁵⁴ Une nouvelle de William Gass, *The Pedersen Kid*, met en scène un sacrifice d'enfant qui peut se lire métaphoriquement comme la mise à mort du langage : « We were getting him ready to bake. » (*In the Heart of the Heart of the Country*, 1968, Nonpareil Books, Boston, 1989, p. 10) Voir aussi à ce sujet l'article de J. Paccaud-Huguet, « The Rhetoric of fiction in Daniel Defoe's *Robinson Crusoe*, Graham Swift's *Waterland* and William H. Gass's *In the Heart of the Heart of the Country* », *Colloque de Toulouse, Université de Toulouse-le-Mirail, Centre de Recherche "Cultures Anglo-saxonnes, janvier 1992*, p. 163-166)

¹⁵⁵ Nous désignons par ce terme le langage archaïque enfoui sous les semblants imposés par les codes culturels, sociaux et littéraires.

3. Un vide dévorateur qui fait un reste

Nous pouvons nous demander si derrière l'enfant mort et l'orphelin, il n'y a pas un discours sur le langage à jamais inadéquat, sur l'écriture qui toujours bute sur l'indicible et l'inmaîtrisable. Ne serait-ce pas une façon métaphorique de dire le fait de structure qu'est la disjonction entre le signifiant et le signifié et entre le signe linguistique et la chose, qui dévore l'écrivain ? Conrad semble avoir saisi toute la dimension de la tâche de l'écrivain, dont le sauvetage semble impossible face au monstre dévorateur :

The more I write the less substance do I see in my work. The scales are falling off my eyes. It is tolerably awful. And I face it, I face it but the fright is growing on me. My fortitude is shaken by the view of the monster. It does not move; its eyes are baleful; it is still as death itself and it will devour me. Its stare has eaten into my soul already deep, deep. I am alone with it in a chasm with perpendicular sides of black basalt. Never were sides so smooth, and high. [...] There's not rope long enough for that rescue¹⁵⁶.

Le motif de l'enfant mort remplacé par un orphelin (lui-même coupé de ses origines par la mort de ses parents) occupe aussi l'espace diégétique de *Under the Volcano*, avec le même lien à l'oralité.

Plusieurs enfants morts sont mentionnés de façon étrangement légère et si discrète que leur image va se nicher silencieusement dans un recoin de la mémoire du lecteur. L'importance de ces allusions est mise en relief grâce à des phénomènes narratifs de répétition et d'écho qui resserrent le tissu du texte et font surgir ce motif inscrit en filigrane. Ainsi le seul fils Taskerson ayant hérité d'un talent littéraire est mort, et c'est Geoffrey Firmin qui est désigné pour remplir la place vide du fils mort :

[...] the strange little Anglo-Indian orphan, a broody creature of fifteen, so shy and yet so curiously self-contained, who wrote poetry that old Taskerson (who'd stayed at home) apparently encouraged him with [...] (UV, 62)

Toute la famille s'emploie à remplir cette place vide par une consommation de bière et de nourriture débridée qui n'est pas sans rappeler l'excès rabelaisien :

Old Taskerson, a kindly sharp man, had lost the only one of his sons who'd inherited any degree of literary talent ; every night he sat brooding in his study with the door open, drinking hour after hour, his cats on his lap, his evening newspaper crackling distant disapproval of the other sons, who for their part sat drinking hour after hour in the dining-room. (64)

Un lien intime semble se tisser entre la fonction de remplissage organique et l'écriture, car Taskerson, buveur de bière pantagruélique, est aussi poète (« the famous English poet », 62) et encourage les débuts en écriture de Geoffrey. Ce lien métaphorique très Rabelaisien entre écriture et nourriture apparaît aussi lorsque l'on observe Decoud, toujours dans la cuisine de Viola, en train d'écrire à sa soeur :

[...] instead of looking for something to eat, or trying to snatch an hour or so of sleep, Decoud was filling the pages of a large pocket-book with a letter to his

¹⁵⁶ JCCL 2, op. cit. p. 177.

sister. [...] With almost an illusion of her presence, he wrote the phrase, 'I am very hungry.'¹⁵⁷ (N, 210 ; c'est nous qui soulignons)

Par ce geste épistolaire, Decoud remplit les trous de la diégèse. Ces analepses permettent ainsi au lecteur de retrouver certains repères dont le narrateur l'avait privé, par une narration à la chronologie un tant soit peu déconcertante et chaotique, à l'image de l'histoire qui se fait et se défait à partir de ces lieux de rencontre. Et par ce biais, Conrad fait sentir au lecteur l'irrésistible besoin de remplir les failles lié à la pulsion orale.

Si l'on considère la maison Gould, elle aussi lieu de parole, où se retrouvent les notables de Sulaco qui « font l'histoire », il semble que cette demeure soit elle aussi marquée par la pulsion orale. Avant les événements, la *Casa Gould* est essentiellement un lieu de rencontre et de parole ironiquement placé sous le signe du perroquet au regard parfois fixe¹⁵⁸, parfois irrité¹⁵⁹ et irritant à l'image de Loulou, le perroquet de Félicité dans *Un Coeur Simple*¹⁶⁰ et de la vierge Marie¹⁶¹ qui semblent signaler au lecteur la vacuité des propos échangés ainsi que le vide qui sépare les Gould. Ceux-ci n'ont pas d'enfant, ce qui souligne l'incomplétude du couple dont l'unique fruit est l'argent extrait de la mine. Le premier lingot voit le jour entre les mains de Mrs Gould, elle-même orpheline depuis longtemps (« an orphan from early childhood », N 92). La description de la scène met clairement en évidence la dimension d'objet substitutif du lingot dont le caractère anal est flagrant : « the first spongy lump of silver [...] still warm from the mould » (117).

La fonction substitutive de l'objet (a) tel que le définit Lacan¹⁶² fait de l'argent l'objet anal par excellence. Mrs Gould l'investit d'une fonction substitutive plus personnelle et relevant de l'imaginaire qui nous semble être liée à l'absence d'enfant. En effet, ce premier lingot est décrit comme un nouveau-né, support de tous les espoirs de Mrs Gould :

[...] and by her imaginative estimate of its power she endowed that lump of metal with a justificative conception, as though it were not a mere fact, but something far-reaching, and impalpable, like the true expression of an emotion or the emergence of a principle. (N, 117)

Mais si l'on se place du point de vue de Gérard Wajcman lorsqu'il définit Malevitch en

¹⁵⁷ Notons la similitude avec cette remarque de Bakhtine à propos du prologue de Rabelais : « In the beginning of this prologue the author intentionally debases his work. He can write only while eating; in other words, he spends but little time on his work, which is, as it were, a mere joke. », M. Bakhtine, *op. cit.*, p. 231.

¹⁵⁸ "a round unblinking eye" (N, 92).

¹⁵⁹ "the irritated eye of the parrot" (N, 98)

¹⁶⁰ Le narrateur de J. Barnes rend compte de ses recherches sur le perroquet de Flaubert sur le terrain : « A xeroxed letter from Flaubert confirmed the fact: the parrot, he wrote, had been on his desk for three weeks, and the sight of it was beginning to irritate him. » (Julian Barnes, *Flaubert's Parrot*, London, Jonathan Cape, 1984, p. 16)

¹⁶¹ "a Madonna in blue robes with the crowned child sitting on her arm." (N, 88).

¹⁶² Voir définition en introduction, note 1, p. 19.

partant du *Carré noir sur fond blanc* ou *Quadrangle* (1915) comme le premier artiste avec Duchamp à introduire du vide plutôt que d'ajouter ou enlever, Mrs Gould, avec son lingot encore chaud, se situe du côté de la tradition ancestrale et non de l'innovation ; son aquarelle qui n'est que nostalgie pour des temps révolus en témoigne :

Là où la création s'entendait depuis l'origine des temps dans le sens de la production d'un plus, d'un en-plus, d'un objet nouveau-né mis au mode, voici un artiste qui s'attache à produire de l'en-moins.¹⁶³

Conrad serait alors du côté de Malevitch et Duchamp en ce sens qu'il parvient à mettre en oeuvre un objet nouveau tel que le définit Wajcman :

[...] point d'une rencontre et d'un nouage inattendus de la roue et du carré, de « l'oeuvre d'art » industrielle et du tableau de peinture. Voilà comme se fabrique un objet vraiment nouveau¹⁶⁴.

En effet, la mine peut se lire comme un avant-goût de l'oeuvre d'art industrielle qui, travaillée par l'écriture de Conrad, devient un objet nouveau, un objet (a) avant l'heure lacanienne¹⁶⁵.

Revenons à la *Casa Gould* où seules des voix d'adultes montent dans le patio. L'espace vide au centre de la demeure permet la circulation des personnes autour de ce vide, et favorise l'ascension des ondes sonores. C'est aussi un excellent observatoire à partir duquel les personnages, et Mrs Gould en particulier, peuvent donner libre cours à la pulsion scopique. Nous verrons que ces éléments suffisent à expliquer l'importance que Mrs Gould accorde à ce patio :

Mrs Gould loved the patio of her Spanish house. A broad flight of stone steps was overlooked silently from a niche in the wall by a Madonna in blue robes with the crowned child sitting on her arm. Subdued voices ascended in the early mornings from the paved well of the quadrangle [...] she could witness from above all the departures and arrivals of the Casa, to which the sonorous arched gateway lent an air of stately importance. (N, 88)

A l'issue de cette description, Mrs Gould apparaît comme une Madone silencieuse et sans enfant, surveillant les allées et venues dans sa maison qui prend des allures de forteresse. Or voici ce que cette demeure coloniale devient pendant les événements : « A war hospital below, and apparently a restaurant above. » (N, 216). En d'autres termes, c'est un lieu où l'on panse les blessures des hommes, métaphore du colmatage des brèches de l'histoire, et où l'on remplit le vide spirituel par des nourritures terrestres (« a restaurant above »). Les notables de Sulaco en plein travail pour l'avenir de la province ont faim¹⁶⁶. Encore une fois le thème de la nourriture et du remplissage surgit en

¹⁶³ G. Wajcman, *op. cit.*, p. 90.

¹⁶⁴ *Ibid.*, p. 93.

¹⁶⁵ G. Wajcman évoque l'hypothèse selon laquelle Duchamp et Malevitch seraient des artistes lacaniens : « [...] Duchamp et Malevitch en artistes lacaniens ? Disons que ce que je crois, c'est que leur oeuvre n'est pas tombée dans l'oreille d'un aveugle. Ils rejoindraient ainsi ces artistes dont Lacan a pu dire qu'ils ont pu, dans leur art, précéder la psychanalyse sur sa voie. Je soutiens donc, en premier, que les artistes modernes précèdent l'objet (a) de lacan, et en second, que l'objet (a) est un objet moderne. », *ibid.*, p. 238-239.

association avec l'acte d'énonciation. Bakhtine souligne ce rapport intime entre oralité et énonciation à partir des zones liminaires et le plus souvent érogènes, du corps :

Next to the bowels and the genital organs is the mouth, through which enters the world to be swallowed up. And next is the anus. All these convexities and orifices have a common characteristic; it is within them that the confines between bodies and between the body and the world are overcome: there is an interchange and an interorientation. [...] Eating, drinking, defecation and other elimination (sweating, blowing of the nose, sneezing), as well as copulation, pregnancy, dismemberment, swallowing up by another body — all these acts are performed on the confines of the body and the outer world, or on the confines of the old and new body. [...]¹⁶⁷

Roland Barthes a développé une analyse de la peinture selon l'idée que ses deux origines seraient l'écriture, « l'exercice de la pointe (du pinceau, de la mine, du poinçon, de ce qui creuse et strie »¹⁶⁸, et la cuisine :

[...] toute pratique qui vise à transformer la matière selon l'échelle complète de ses consistances, par des opérations multiples telles que l'attendrissement, l'épaississement, la fluidification, la granulation, la lubrification, produisant ce que l'on appelle en gastronomie le nappé, le lié, le velouté, le crémeux, le croquant, etc.¹⁶⁹

Il semble que dans *Nostromo* en particulier, se dessine ce parallélisme entre écriture et cuisine : celui-ci est soutenu par les personnages de Giorgio et Decoud, l'un oeuvrant aux fourneaux et l'autre à la table d'écriture, ou plus précisément à la table de la cuisine de Giorgio. Giorgio serait alors du côté de « l'en-plus » et Decoud, de « l'en-moins » si l'on reprend la distinction que fait Freud entre la peinture — *via di porre* — et la sculpture — *via di levare*—. Cette distinction vaut surtout pour Decoud qui porte la marque de l'en-moins dans son nom avec le préfixe « de » qui lui aussi peut signifier l'en-moins et l'en-plus, la dénégation et l'appartenance. Sur le plan diégétique, Decoud met en acte cet en-moins en disparaissant dans les eaux troubles du *Golfo Placido*, laissant le trésor avec quatre barres d'argent en moins, ce même en-moins qui causera la mort de Nostromo. Une mort donnée par Giorgio Viola dans la méprise la plus complète des identités, puisque celui-ci prend Nostromo, son fils adoptif, pour un prétendant indésiré de sa fille cadette (lui-même formé, modelé par Nostromo). L'en-moins semble poursuivre Decoud au-delà de sa propre mort, non seulement à cause des lingots qui lestent son corps, mais aussi par le truchement du médaillon commémoratif sculpté en creux — *via di levare* — dans le mur de la cathédrale de Sulaco. De plus, Barthes ajoute :

[...] dans la cuisine comme dans la peinture, il faut laisser tomber quelque chose quelque part : c'est dans cette chute que la matière se transforme (se déforme) : que la goutte s'étale et l'aliment s'attendrit : il y a production d'une matière

¹⁶⁶ “[...] one of them had run out in the corridor to ask the servant whether something to eat couldn't be sent in.” (N, 216).

¹⁶⁷ M. Bakhtine, *op. cit.*, p. 234.

¹⁶⁸ Roland Barthes, *L'Obvie et l'Obtus*, p. 194.

¹⁶⁹ *Ibid.*, p. 194.

nouvelle (le mouvement crée la matière).¹⁷⁰

Il faut faire un reste, ce qui vaut aussi pour l'écriture et que nous retrouvons sous forme de non-dit, de mi-dire et de refus de conclure chez Conrad. Or chacun sait que ce sont les restes d'un repas qui sont les plus savoureux, dans l'après-coup du festin ! Conrad lui-même, décrit le rapport étroit qui relie l'écriture aux arts de la table lorsqu'il écrit :

***Don't talk of potboilers. We are all writing potboilers. The best work of the best men has gone into potboilers. I had an awful year of it*¹⁷¹.**

Lowry, quant à lui, s'adonne à un autre mode de remplissage favorisant l'élément liquide qui signale aussi clairement le manque et la pulsion de mort.

4. La pulsion orale

Le Consul assouvit la pulsion orale dans les bars, lieux anonymes souvent sans nom (« nameless cantinas »), poursuivi par le leitmotiv de l'enfant mort qu'il faut transporter au plus vite : « A corpse will be transported by express! » (UV, 88). Ce corps d'enfant traverse le roman de bout en bout, figure de la déchirure et du manque qui travaillent les protagonistes et le texte lui-même. C'est une représentation imaginaire de la béance et de l'absence qui, paradoxalement, fait le lien entre les personnages. Car il y a bien un enfant mort « entre eux deux » — Yvonne et Geoffrey — un enfant qu'Yvonne a eu d'un dénommé « Cliff » (« the adulterous ghost named Cliff », UV116), son premier mari. Cet enfant mort renvoie encore plus cruellement le Consul face à l'absence d'enfant qui déchire leur couple : « Yvonne and he should have had children, would have had children, could have had children, should have... »(267). Cet enfant mort, un inconnu pour le Consul, est, fait étrange, à chaque fois évoqué par lui, et non par Yvonne, la « mauvaise » mère qui se raccroche désespérément à son image de femme-enfant, voire de garçon manqué¹⁷².

Le style alambiqué de l'évocation est frappant car il mime la tentative de recouvrement et de remplissage du vide terrifiant laissé par l'enfant mort, comme si les mots cherchaient à dire, tout en ne disant pas, l'impossible à dire symbolisé implicitement par le chiffre satanique 666 embusqué sous les « as many » :

And the child, strangely named Geoffrey too, she had had by the ghost, two years before her first ticket to Reno, and which would now be six, had it not died at the age of as many months as many years ago, of meningitis, in 1932, three years before they themselves had met, and been married in Granada, in Spain? (UV, 116-17)

L'enfant mort devient aussi un point de repère, comme nous venons de le voir, toute la chronologie du couple s'organise autour de lui, ce qui illustre aussi les imbrications à

¹⁷⁰ R. Barthes, *op. cit.*, p.195-96.

¹⁷¹ CLJC 3, lettre à Ernest Dawson, 21 décembre 1903, p. 97.

¹⁷² "Yvonne stood below smiling up at him [Hugh], hands in the pockets of her slacks, feet wide apart like a boy." (UV, 141)

l'infini du texte de Lowry, « the western ocean of his soul » (UV, 175) où croisent « the snouted voyagers of the sea's unconscious » (175), ici les navires corsaires qui traquent les sous-marins ennemis, mais entendons peut-être aussi les traquenards de l'inconscient.

Cette autre dimension du texte fait écho à celui de Thoreau :

What was the meaning of that South-Sea Exploring expedition, with all its parade and expense, but an indirect recognition of the fact, that there are continents and seas in the moral world, to which every man is an isthmus or an inlet, yet unexplored by him, but that it is easier to sail many thousand miles through cold and storm and cannibals, in a government ship, with five hundred men and boys to assist one, than it is to explore the private sea, the Atlantic and Pacific Ocean of one's being alone (...) obey the precept of the old philosopher, and explore thyself.¹⁷³

La métaphore maritime est le premier point commun entre ces deux citations, mais c'est un détail qui vient véritablement faire noeud et pointe le lien entre la béance et la dévoration. Thoreau évoque les cannibales, figure terrifiante de la dévoration, parmi les dangers concrets de l'océan, et que l'homme affronte à bord de navires officiels (« in a government ship ») que nous pouvons interpréter comme le « discours du maître » en tant que discours officiel, reconnu de tous et qui fait loi. Il est intéressant de noter que ce discours ne convient pas tout à fait à l'exploration de l'inconscient, « the private sea, the Atlantic and Pacific Ocean of one's being alone ».

Conrad a pu expérimenter les deux types de voyages exploratoires et constater la difficulté du voyage au coeur de l'homme qui mène droit aux ténèbres, et au fantasme de dévoration dont les meilleurs ambassadeurs dans *Heart of Darkness* se trouvent être à bord du misérable vapeur nommé, d'après son original¹⁷⁴ et non sans ironie, *Le Roi des Belges*.

Le vapeur, nous dit Marlow, résonne comme une vieille boîte à biscuits en fer blanc¹⁷⁵, une comparaison peu glorieuse à mettre en face d'un nom royal. Nous pouvons aussi y voir une figure du reste que fait le langage, ou encore un reste de l'empire colonial, et qui en tant que reste, essaime ou résonne, tout comme le signifiant, pour constituer un réseau. Au lecteur de faire les liens, le liant, qui lui permettra de se frayer un chemin dans les méandres du texte. La lecture aussi, peut se concevoir comme un voyage plus ou moins bien balisé et semé d'embûches.

5. Sacrifice, écriture et cri

Si nous tirons encore un peu sur ce fil, nous nous apercevons que le Consul et l'enfant

¹⁷³ Henry David Thoreau, *Walden and Civil disobedience*, New York . London, W. W. Norton, 1966, p. 212, c'est nous qui soulignons.

¹⁷⁴ Le récit de *Heart of Darkness* est largement autobiographique.

¹⁷⁵ "She rang under my feet like an empty Huntley & Palmers biscuit-tin kicked along a gutter [...]" (HOD, 59)

d'Yvonne portent le même prénom, Geoffrey, un prénom où se dissimule à peine le signifiant « offer », le sacrifice, l'enfant sacrifié, offert à l'Autre. Nous voilà à nouveau aux abords de l'ancre de l'Autre, de Moloch, dieu ammonite à tête de taureau auquel des enfants étaient offerts en sacrifice, jetés dans la fournaise des entrailles du dieu¹⁷⁶ invoqué par Laruelle au chapitre 1 sur le petit pont au-dessus de la *barranca* : « Dormitory for vultures and city Moloch! » (UV, 61). Le lecteur qui a bouclé la boucle de *Under the Volcano* et relit donc le premier chapitre peut, à ce moment-là, entendre la référence au sacrifice d'enfants comme une allusion au Consul qui est peut-être cet enfant que l'on sacrifie. La figure de l'enfant sacrifié est omniprésente dans *Under the Volcano*, d'une part en raison du contexte historique Aztèque auquel le lecteur associe les sacrifices humains aux dieux. Et d'autre part, des références plus ironiques à des divinités telles que Médée abandonnée par Jason¹⁷⁷, sacrifiant ses enfants en guise de vengeance, ancrent le motif sacrificiel dans l'inconscient du lecteur et soulignent le caractère polymorphe et trompeur du fantôme de dévoration :

A daub which apparently represented Medea sacrificing her children turned out to be of performing monkeys. (UV, 257)

Le jeu narratif juxtapose l'image signalée comme peu fiable et de mauvaise qualité, par le signifiant péjoratif (« a daub ») qui désigne une « croûte ». Ainsi, Médée et la sirène se partagent la vedette sur les panneaux tournants du carrousel :

A mermaid reclined in the sea combing her hair and singing to the sailors of a five-funneled battleship. (UV, 257).

La « croûte » représentant Médée sacrifiant des enfants qui s'avèrent être des singes de cirque est d'autant plus inquiétante et étrange lorsqu'on a présent à l'esprit la description de la chambre de Laruelle vue par le Consul. Celui-ci est alors dévoré par le sentiment de jalousie, qui assouvit sa soif de vengeance sur les infidélités d'Yvonne avec son vieil ami Laruelle à la vue des idoles de pierre qu'il transforme en avortons enchaînés les uns aux autres¹⁷⁸ :

[...] cuneiform stone idols squatted like bulbous infants: on one side of the room there was even a line of them chained together. One part of the Consul continued to laugh, in spite of himself, and of all this evidence of lost wild talents, at the thought of Yvonne confronted in the aftermath of her passion by a whole row of fettered babies. (UV, 243)

Ces « fettered babies » font probablement allusion aux enfants qu'Yvonne ne lui a pas donnés et que le Consul évoque violemment lorsque la jalousie le pique à vif, cette fois-ci

¹⁷⁶ “Moloch, god of the amonites (I Kings 11.7), a man with a face of a bull, whose bowels were a furnace into which children were cast as burnt offerings, is described in Milton’s *Paradise Lost*, l.392-93 : ‘First Moloch, horrid King besmear’d with blood / Of human sacrifice, and parents tears.’” (*A companion ...*, op. cit., p. 29)

¹⁷⁷ *Ibid.*, p. 295.

¹⁷⁸ Les auteurs de *A Companion to Under the Volcano*, précisent à ce sujet : « These squat bulbous figures representing mothers who died in childbirth and who cry and call out in the night, turning themselves into frightful beings of ill-omen. The association, if it exists, gives added horror to the Consul’s vision of “a whole row of fettered babies,” the children Yvonne will never give him. », *ibid.*, p. 276-77.

à la vue de Hugh et Yvonne à nouveau réunis :

'where are the children I might have wanted ? You may suppose I might have wanted them. Drowned. To the accompaniment of the rattling of a thousand douche bags.' (UV, 354)

Lors de cette attaque éclair, le Consul reste à couvert grâce au modal « might » qui nuance le degré de son désir d'avoir des enfants en cas de riposte de la part d'Yvonne. La violence obscène de ses propos arrache à Hugh un « 'Don't be a bloody swine, Geoffrey.' » (UV, 355). La souffrance innommable du Consul devient un cri abject, « the crying-out theme of suffering-horror. », tel que le définit Julia Kristeva à propos de la littérature « abjecte » :

But not until the advent of twentieth-century "abject" literature (the sort that takes up where the apocalypse and carnival left off) did one realize that the narrative web is a thin film constantly threatened with bursting. For, when narrated identity is unbearable, when the boundary between subject and object is shaken, and when even the limit between inside and outside becomes uncertain, the narrative is what is challenged first. If it continues nevertheless, its makeup changes ; its linearity is shattered, it proceeds by flashes, enigmas, short cuts, incompleteness, tangles and cuts. At a later stage, the unbearable identity of the narrator and of the surroundings that are supposed to sustain him can no longer be narrated but cries out or is descried with maximal stylistic intensity (language of violence, of obscenity, or of a rhetoric that relates the text to poetry). The narrative yields to a crying-out theme that, when it tends to coincide with the incandescent states of a boundary-subjectivity that I have called abjection, is the crying-out theme of suffering-horror. In other words, the theme of suffering-horror is the ultimate evidence of such states of abjection within a narrative representation. If one wished to proceed farther still along the approaches to abjection, one would find neither narrative nor theme but a recasting of syntax and vocabulary — the violence of poetry, and silence¹⁷⁹.

L'abjection qui fait irruption dans l'écriture de la modernité est ainsi placée sous le signe de ce qui fait rupture (« shattered ») et scandale avec la narration linéaire et fluide d'avant (« short cuts », « incompleteness »). La narration fait énigme et, poussée plus loin, devient violence, poésie, puis silence.

Lorsque le Consul évoque les lavages vaginaux « in the rattling of a thousand douche bags » (UV, 354) pratiqués par Yvonne, il déchire le voile de virginité attaché à l'apparition de lumière¹⁸⁰ d'Yvonne au début du chapitre 4 :

Yvonne, or something woven from the filaments of the past that looked like her, was working in the garden, and at a little distance appeared clothed entirely in sunlight. (UV, 138)¹⁸¹

En d'autres termes, il fait scandale en rompant avec les conventions consistant à maintenir en place le voile des semblants. La Vierge sans enfant devient alors une sorte

¹⁷⁹ J. Kristeva, *op. cit.*, p. 140-141.

¹⁸⁰ "This woman, who gives birth to a child who kills the great dragon, is usually identified with Mary and is the antithesis of the Whore of Babylon, with whom the Consul has previously identified Yvonne." (A Companion ..., *op. cit.*, p. 144)

de « faiseuse d'anges », à la fois témoin et actrice de l'horreur de la souffrance abjecte (« suffering-horror », J. Kristeva) qui ne peut se dire que dans un cri¹⁸², un hurlement de chien, la poésie ou le silence.

6. Ecriture et dévoration : un acte de ténèbres

Le hurlement du chien fait penser à la morsure, ainsi qu'à *La Mordida* (roman de Lowry achevé par Margerie Bonner Lowry) et nous ramène au thème central de la dévoration qui court entre *Under the Volcano* et *Nostromo* sous la forme du chien errant « pariah dog ». Discret, mais toujours là, ce dernier suit de près ou de loin le Consul et Nostromo¹⁸³ et hante les abords de Quauhnahuac (*Under the Volcano*) et de Sulaco (*Nostromo*). Quant à *Heart of Darkness*, même si le motif du chien n'est pas des plus frappants, ce dernier fait tout de même une brève apparition lorsque le chauffeur aux dents limées est comparé à un chien de cirque « [...] to look at him was as edifying as seeing a dog in a parody of breeches and a feather hat, walking on his hind-legs. » (*HOD*, 70), figure de l'asservissement contre nature, maintenu dans cet état par la peur du monstre qu'il est censé alimenter sans faillir sous peine d'être dévoré :

He was useful because he had been instructed; and what he knew was this — that should the water in that transparent thing disappear, the evil spirit inside the boiler would get angry through the greatness of his thirst, and take a terrible vengeance. So he sweated and fired up and watched the glass fearfully [...] (HOD, 70).

La dévoration apparaît ici sous la forme liquide de la soif (« thirst »), mais le motif est bien le même. Il est poursuivi par la forêt qui est là, telle une gueule prête à dévorer celui qui s'approcherait trop près du bord, de la limite franchie par Kurtz. A nouveau, il y a

¹⁸¹ Yvonne semble être de celles qui apparaissent toujours auréolées de lumière, en effet, la première fois que le Consul la revoit, elle est à contre-jour : « Then he looked up abruptly and saw her, standing there, a little blurred probably because the sunlight was behind her, with one hand thrust through the handle of her scarlet bag resting on her hip, standing there as she knew he must see her, half jaunty, a little diffident. » (*UV*, 91 ; c'est nous qui soulignons)

¹⁸² « D'après [Serge Leclaire] on ne vit et on ne parle qu'en tuant l'infans en soi [...] L'enfant de Serge Leclaire, l'infans glorieux, terrifiant, tyrannique [...] ne serait-il pas précisément l'enfant de Winnicott, celui qui, avant de vivre a sombré dans le mourir, l'enfant mort que nul savoir, nulle expérience ne sauraient fixer dans le passé définitif de son histoire ? [...] Ce que nous nous efforcerions donc de tuer, c'est bien l'enfant mort [...] » (Maurice Blanchot, *L'Écriture du Désastre*, NRF, Paris, Gallimard, 1980, p. 112)

¹⁸³ La référence au chien dans les deux récits est incessante et comme le fait remarquer Ackroyd (*A Companion...*), il se pourrait que Lowry ait été inspiré par l'usage qu'en fait Conrad dans *Lord Jim*, où Jim prend pour lui la remarque « Look at that wretched cur » (*Lord Jim*, p. 52.), laquelle désigne un chien jaune déjà introduit sous le signe du mauvais esprit au début du chapitre 5 de *Lord Jim* : « Why, the inquiry thing, the yellow-dog thing [...] » (26). Et plus loin : « I saw Jim spin round. » (52), le malentendu manque de provoquer une crise grave : « Who's a cur now — hey ? » (54) soldée par un claquement de mâchoires mécanique : « He contemplated the wretched animal, that moved no more than an effigy : it sat with ears pricked and its sharp muzzle pointed into the doorway, and suddenly snapped at a fly like a piece of mechanism. » (55)

remplissage de la chaudière du *Roi des Belges*, et l'on peut aussi lire là une métaphore du remplissage des caisses du Royaume Belge, grâce en grande partie au pillage systématique du Congo. De même dans *Under the Volcano*, les piscines se remplissent et se vident :

Quauhnahuac [...] also boasts a golf course and no fewer than four hundred swimming-pools, public and private, filled with the water that ceaselessly pours down from the mountains, [...] (UV, 49)

Comme des sabliers dont on aurait remplacé le sable par de l'eau, elles laissent s'échapper la source de toute vie, flux du temps qui passe et s'écoule vers la mort, la *barranca*.¹⁸⁴ La précision « public and private » signale peut-être l'ambiguïté de la symbolique des piscines inventoriées comme s'il s'agissait d'un recensement de population. Cette série de données chiffrées fait penser à un descriptif sommaire, digne d'un dépliant touristique dont Lowry aurait coupé puis collé un extrait suivant la technique du collage des surréalistes et autres dadaïstes, annonçant les postmodernistes.

Conrad fait aussi appel au motif de vidage/remplissage, ou d'écoulement. Ainsi le filet d'ivoire extirpé du cœur des ténèbres en échange de verroteries et autres pacotilles, selon l'usage colonial au sens large, peut s'interpréter comme une vaste escroquerie dont Kurtz (« hollow at the core ») se fait le champion pour finir, comme l'a fait remarquer Josiane Paccaud-Huguet, « croqué par la forêt pour avoir escroqué trop d'ivoire »¹⁸⁵ (à nouveau, le signifiant de la morsure et de la dévoration se fraie un chemin) :

Strings of dusty niggers with splay feet arrived and departed ; a stream of manufactured goods, rubbishy cottons, beads, and brass wire sent into the depths of darkness, and in return came a precious trickle of ivory (HOD, 46 ; c'est nous qui soulignons)

De la même façon, l'argent est extrait de la mine de Sulaco au prix de vies humaines ironiquement évaluées en poids d'os et fait étrangement penser au filet d'ivoire (« trickle of ivory »), rançon des « unspeakable rites » perpétrés par Kurtz :

[...] its yield had been paid for in its own weight of human bones. [...] no matter how many corpses were thrown into its maw. (N, 75)

Or Conrad utilise la même expression pour désigner le fruit de ses efforts d'écriture. Ce qui montre la dimension énigmatique, douloureuse et terrifiante de l'acte d'écriture, lui aussi « unspeakable ». Ceci rappelle aussi une expression probablement forgée par Conrad qui fait de l'écriture de *Heart of Darkness* une extraction lente et douloureuse :

¹⁸⁴ « Lyrisme et monologue intérieur sont bien le moyen esthétique, architectural de faire tourner la roue du temps, de se déplacer dans l'espace, de signifier durée et espace par des marques non temporelles et a-spatiales. L'intériorité confère au texte ses propres lois physiques. Battant au rythme du temps intérieur, le roman se déploie aussi dans l'espace. Et l'on retrouve ici l'une des caractéristiques essentielles de ce que, faute de mieux, il convient de nommer "modernité". Héritière de Bergson, de l'imagisme, du cubisme, la durée devient "structurée". Chez Lowry, tout comme chez Joyce, Virginia Woolf ou William Faulkner, elle n'est plus seulement indication temporelle, mais aussi concept intellectuel, architectural. » (T. Cartano, op. cit., p. 109)

¹⁸⁵ Josiane Paccaud-Huguet, « L'écrivain et l'étrangeté de la langue », colloque de PERU, Esthétique et éthique de la lettre, mars 2000, à paraître.

« With immense effort a thin trickle of MS is produced [...] »¹⁸⁶.

Nous ajouterons ici un signifié à la chaîne signifiante pointée par Josiane Paccaud-Huguet à propos de l'escroquerie coloniale en faisant remarquer l'aquarelle qui se trouve être un croquis (« sketch »), une esquisse qui orne le mur blanc du bureau de Charles Gould :

[...] the white walls were completely bare, except for a water-colour sketch of the San Tomé mountain — the work of Doña Emilia herself [...] (N, 89)

Mrs Gould, après avoir arpenté la Province pendant des semaines dans un désir de découvrir la réalité du Costaguana, s'est créé sa version de la réalité en « croquant » la réalité qui s'offrait alors à ses yeux avides d'une réalité lisse et sans aspérités. Le croquis est une sorte d'instantané, un saisissement partiel et inachevé de la réalité, un arrachage ouvert à des transformations ultérieures. Ce développement nous amène à une formule de Conrad qui disait « half the tale is with the reader » et à l'idée de D. H. Lawrence selon laquelle il faut laisser une partie brute et rugueuse à l'oeuvre d'art : “You have to be like Rodin, Michael Angelo, and leave a piece of raw rock unfinished to your figure”¹⁸⁷. Notons aussi que le mélange eau-peinture caractéristique de la technique de l'aquarelle maintient le rapport avec l'élément liquide et donc le flux, ainsi qu'avec un certain degré de transparence ou d'opacité, en ce sens que la peinture ne couvre pas totalement le support et laisse deviner les différentes couches qui se fondent à l'intérieur de pourtours volontairement flous.

7. Paradis Perdus

Alcoolisés ou non, les liquides qui s'écoulent dans *Under the Volcano* participent du même motif de flux qui finit par échapper au contrôle que l'homme essaie de lui imposer. La laiterie dans *Under the Volcano* fournit un excellent exemple de contrôle du flux, et qui plus est, du flux du corps maternel par association avec le lait qui remplit les seaux étincelants de propreté :

A row of shining milkpails stood outside the stables in the sun. A sweet smell of milk and vanilla and wild flowers hung about the quiet place. And the sun was over all. (UV, 148)

Vision idyllique et illusoire de maîtrise du flux qui fascine Yvonne et complète le réseau de signifiants de maîtrise qui entoure son personnage. C'est bien elle qui tente de remettre de l'ordre dans le jardin de son ex-mari laissé à l'abandon — « 'Isn't the garden a wreck?' » (UV, 141) — dit-elle à Hugh qui vient d'arriver de Mexico City. Ou peut-être devrions-nous lire là une tentative de sauvetage¹⁸⁸ du « bateau ivre » qu'est le Consul.

¹⁸⁶ CLJC 2, p. 129-30. (Lettre à William Blackwood, 13 décembre 1898)

¹⁸⁷ D. H. Lawrence, *Women in Love*, 1920, Harmondsworth, Penguin Classics, 1986, p. 445.

¹⁸⁸ “To snatch in a moment of courage, from the remorseless rush of time, a passing phase of life, is only the beginning of the task. The task approached in tenderness and faith is to hold up unquestioningly, without choice and without fear, the rescued fragment before all eyes in the light of a sincere mood.” (J. Conrad, Préface à *The Nigger of the Narcissus*, London, Dent, 1974, p. xxvi)

Mais la coupure et la castration semblent présider à cet acte apparemment gratuit et généreux, signant définitivement la perte du navire. Tout au long de cette conversation, Yvonne poursuit son opération de remise en ordre. L'insistance avec laquelle l'activité de désherbage d'Yvonne revient tout au long de la conversation en fait un symptôme de son désir de maîtrise¹⁸⁹; aussi désir de prendre un second départ comme le fait de « pincer » les fleurs fanées (« plucking the dead blossoms from potted plants », 139) permet à la plante de « repartir ». Notons l'ambiguïté de ce geste qui fait aussi penser à l'expression « nipped in the bud », « tué dans l'oeuf » qui ferait allusion à la face cachée d'Yvonne, celle qui n'a voulu donner au Consul ni enfant ni amour.

Les deux niveaux narratifs qui se croisent et s'entrecroisent tout au long de la scène de retrouvailles de Hugh et Yvonne semblent se rejoindre, en une sorte de condensé lorsque Hugh maîtrise la branche rebelle qu'Yvonne avait tenté de contenir plus tôt, tout en évoquant la bataille de l'Ebre, et des marches qui restent mystérieuses :

Hugh had mastered the branch — they are losing the battle of the Ebro because I did that — and there were the steps; Yvonne grimaced, moving down them, and halted near the bottom to inspect an oleander that looked reasonably poisonous, and was even still in bloom [...] (UV, 141)

La symbolique du jardin est cette fois-ci complète avec le laurier toxique qui fait penser en premier lieu au serpent biblique et aussi aux serpents de la vallée de San Tomé baptisée « the Valley of snakes » dans *Nostramo*. Nous observons la même nostalgie utopique chez Yvonne que chez Mrs Gould pour un paradis perdu, qui n'a probablement jamais été un paradis, si ce n'est dans leur imaginaire prompt à recouvrir les failles et les irrégularités d'une réalité intolérable, c'est-à-dire, le Réel.

Un petit détail dans la narration dont Hugh est le regard focalisateur, peut se lire comme un signal indiquant l'impossibilité de l'entreprise de maîtrise sur le monde végétal d'Yvonne. Celle-ci sera toujours contrée par cet « overflux », cet « en-trop », qui trouve toujours son chemin :

A lizard vanished into the bougainvillea growing along the roadbank, wild bougainvillea now, an overflux, followed by a second lizard. Under the bank gaped a half-shored-in hole, another entrance to the mine perhaps. (UV, 143 ; c'est nous qui soulignons)

Les efforts d'Yvonne sont en quelque sorte balayés par l'invitation de Hugh à la suite duquel Yvonne s'engage dans une promenade périlleuse, risquée au sens littéral peut-être, et surtout figuré, étant donné la sensualité, voire l'érotisme, qui se dégage de ce chapitre.

En effet il semble se dessiner une analogie entre les deux lézards (probablement en mal d'amour) et le couple Yvonne-Hugh. Il peut aussi s'agir d'une métaphore proleptique de la fin tragique d'Yvonne et du Consul qui mourront au fond du gouffre, unis et séparés, à l'image des deux lézards qui se précipitent dans le trou béant qui mène peut-être à la

¹⁸⁹ Tous les gestes d'Yvonne sont coercitifs, et dénotent la volonté de contrôler la situation : « trying to thrust back a stubborn branch of bougainvillea blocking some steps he hadn't noticed before. » (140), « pausing every few steps to uproot some weed or other until, suddenly, she stopped, gazing down at a flower-bed that was completely, grossly strangled by a coarse green vine. 'My god, this used to be a beautiful garden. It was like Paradise.' » (UV, 141-42)

mine — « another entrance to the mine perhaps. » — ou à la *barranca*, raccourci pour l'enfer souterrain qui s'avère être sur terre¹⁹⁰ ? Cette façon de contenir la narration et la diégèse, de la mettre en abîme jusque dans des scènes minimalistes de ce type qui relève presque d'une observation d'entomologiste, dit la tentative de maîtrise de l'écriture et dans le même temps, cette maîtrise est immédiatement décrite et décriée comme une impossibilité à cause de la nature même de l'écriture qui est faite de cet « overflux », cet « en-plus », ou « petit-plus-de-jour » qui se dit dans ce moment de vacillement qui laisse passer le cri de l'écrivain que nous retrouvons dans la correspondance de Lowry.

Chapitre IV Le cri de l'artiste « as a young dog »¹⁹¹ et la jouissance « inter-dite »

Dans une lettre adressée à Whit Burnett datée de juin 1940 Lowry associe l'abolement au hurlement ou surgissement de l'inconscient et de l'angoisse, que l'artiste tente d'écrire à défaut de pouvoir le dire :

And I feel something more, that I have perhaps been writing this book, as it were out of Europe's 'unconscious'. Muzzle a dog and he will bark out of the other end. As the last scream of anguish of the consciousness of a dying continent, an owl of Minerva flying at evening, the last book of its kind, written by someone whose type and species is dead, even as a final contribution to English literature itself, the final flaring up and howling, for all I know — and other things pretentious — this book, written against death and in an atmosphere of total bankruptcy of spirit, might have some significance beyond the ordinary.¹⁹²

Cette lettre de Lowry confirme la dimension orale de l'écriture en tant que cri et surgissement de l'inconscient, dont l'écrivain se fait le révélateur au prix d'un sacrifice qu'évoque Tony Cartano dans son essai sur Malcolm Lowry :

Jouer sur les mots, avec les mots, contre les mots, n'exclut pas que l'on s'expose à griller vif sur le bûcher de l'humanité entière. Artaud l'a suffisamment gueulé. Une question se pose instamment à l'écrivain d'aujourd'hui : apprendre à imaginer la Mort. Et pour cela, se jeter délibérément sur la corne, se laisser

¹⁹⁰ "the purple slopes...of paradise. Although the scene murmurs of peace, the conjunction of purple with paradise suggests an Eden already lost [...] a suggestion further supported by the phallic image of lizards darting into the bougainvillea; the half-shored-in hole (a Swedenborgian gate to hell); the precipitous fields leading to the abyss; the presence of the prison watchtower and old bull-ring; and the current ravishing of China by Japanese armies astride all roads to Shanghai [...]." (*A Companion ...*, op. cit., p. 150)

¹⁹¹ Nous faisons référence à un recueil de nouvelles de Dylan Thomas, *Portrait of the Artist as a Young Dog*, qui parodie *Portrait of the Artist as a Young Man* de James Joyce.

¹⁹² MLCL1, p. 335-6 ; c'est nous qui soulignons.

déchirer, piétiner, écarteler, se livrer au sacrifice...¹⁹³

N'est-ce pas le parcours du Consul que nous pouvons lire dans cette dernière phrase faisant de la littérature « une tauromachie, le « mangeur de langage », la poésie mémoire... »¹⁹⁴ ? Cartano poursuit à propos de Michel Leiris, mais la question vaut aussi pour Lowry et son lecteur : « Comment ne pas se sentir, comme lui, "affamé d'absolu" ?¹⁹⁵ ».

Cette faim, cet appétit d'absolu perce le voile de la narration lors de la scène de la corrida où Hugh se jette dans l'arène sous le regard halluciné du Consul, qui condense la scène avec celle du matin lorsque Hugh l'a aidé à se raser :

Keeping his eyes fixed gimlet-like upon him he saw him as he had appeared that morning, smiling, the razor edge keen in sunlight. But now he was advancing as if to decapitate him. (UV, 345).

Hugh, l'ange exterminateur, qui, dans un geste décapite et met à mort le taureau ? Geste qui transperce, tranche et pointe, auquel s'ajoute celui, réel, du Consul qui empale un crustacé avec un cure-dent dont la fonction première est, rappelons-le, de déloger les résidus de nourriture restés coincés entre les dents :

[...] — he impaled one of the shell-fish on a toothpick and held it up, almost hissing through his teeth : 'Now you see what sort of creatures we are, Hugh. Eating things alive. That's what we do. How can you have much respect for mankind, or any belief in the social struggle ?' [...] This struck me as a very good symbol of the Nazi system which, even though dead, continues to go on swallowing live struggling men and women ! (UV, 345 ; c'est nous qui soulignons)

Mais le danger ne se limite peut-être pas au sacrifice de soi¹⁹⁶, il implique, ou en tout cas semble pouvoir s'étendre au sacrifice des autres, à l'adresse de l'Autre : à la Shoah, dont la terrifiante mise en oeuvre est contemporaine de la composition de *Under the Volcano*, et aussi à l'horreur des massacres d'indiens qui se cache derrière les entrelacs couverts d'or, à l'intérieur de la cathédrale churrigueresque mexicaine¹⁹⁷.

En ce qui concerne la relation de Lowry à l'écriture, un premier sacrifice a eu lieu lors de son entrée en écriture avec son premier roman *Ultramarine*, si l'on se fie aux propos de son père spirituel, le poète Conrad Aiken :

Ses tentatives délibérées pour me digérer se dévoilaient clairement dans un passage significatif : le rêve du fils mangeant le squelette de son père, récit que l'on trouvait déjà dans mon roman, Great Circle.¹⁹⁸

Nous concluons ce développement sur le thème de l'enfant mort en citant Serge Leclair

¹⁹³ T. Cartano, *op. cit.*, p. 16.

¹⁹⁴ *Ibid.*, p. 15.

¹⁹⁵ *Ibid.*, p. 15.

¹⁹⁶ « Un autophage. Nous nous nourrissons des mots et avalons la mixture que les redites et les recoupements imposent à notre existence. », T. Cartano, *ibid.*, p. 22.

¹⁹⁷ *L'intérieur de ces cathédrales est recouvert d'or. Voir annexe 1, p. 391.*

dans *On tue un Enfant* :

***Insupportable est la mort de l'enfant : elle réalise le plus secret et le plus profond de nos vœux [...]. Il est remarquable que, jusqu'à ce jour, on se soit plus volontiers arrêté [...] dans la constellation oedipienne, [sur les] fantasmes du meurtre du père, de prise ou de mise en pièces de la mère, laissant pour compte la tentative de meurtre d'Œdipe-enfant dont c'est l'échec qui a assuré et déterminé le destin tragique du héros*¹⁹⁹.**

A la lumière de la remarque de Serge Leclaire, nous pouvons effectivement conclure que le meurtre du père et de la mère ont pour origine le ratage, l'échec du meurtre de l'enfant lui-même. Or c'est peut-être là qu'apparaît la signification profonde et structurelle du motif de l'enfant mort chez Conrad et Lowry.

Nous suivrons ici le développement que fait Shoshana Felman dans son analyse du texte de Henry James, *The Turn of the Screw*. Dans ce récit, la gouvernante qui a charge d'exercer son autorité sur deux enfants, finit par tuer le petit garçon dans une étreinte ambiguë qui l'étouffe et que Shoshana Felman associe au refoulement de l'inconscient par le désir de maîtrise, qui pour l'écrivain consiste à « tout dire », le fameux « write it all down » de Joyce :

***C'est en tant que savoir qui ne peut se savoir, qui ne peut donc se réfléchir, se nommer, que l'enfant dans l'histoire [...] incarne le savoir inconscient. Or, étreindre l'enfant [...] au point même de l'étouffer, c'est-à-dire au point de tuer son silence, c'est précisément refouler l'inconscient*²⁰⁰.**

L'enfant mort que l'on tue incarnerait-il le refoulement de l'inconscient ? Cette hypothèse serait une façon d'expliquer la récurrence quasi obsessionnelle de ce thème qui, s'il n'est qu'une tintinnabulation en marge de la diégèse de *Nostramo* et de *Heart of Darkness* par le biais de l'Africain à la barre, se fait plus insistant, sans toute fois éclater au grand jour, dans le « chaos sans mélodie » de Lowry. En effet, dans *Under the Volcano*, il s'agit d'une présence en marge du récit, mais dont la récurrence régulière fait un élément structurant,

¹⁹⁸ Conrad Aiken, *The Paris Review*, N° 42, Winter-Spring, 1968, cité par T. Cartano, *ibid.*, p. 24. T. Cartano nous apprend un peu plus loin dans son essai que l'origine probable de ce récit proviendrait de l'expérience de Conrad Aiken qui a onze ans « découvre les cadavres de son père et de sa mère. Son père a tué sa mère puis s'est suicidé. [...] » , *ibid.*, p. 36.

¹⁹⁹ Serge Leclaire, *On tue un Enfant*, cité par Shoshana Felman, *La Folie et la Chose Littéraire*, p. 302. C'est effectivement parce que le berger chargé de tuer Œdipe enfant faillit à sa tâche et le confie à un autre berger venu de Corinthe que le meurtre de l'enfant n'a pas lieu. Voir à ce sujet Jean-Pierre Vernant, *L'Univers, les Dieux, les Hommes*, Paris, Seuil, 1999, pp. 193-214.

²⁰⁰ Shoshana Felman poursuit et élargit son propos à la relation entre psychanalyse et littérature et met en garde contre le danger de dérive lié à la psychanalyse. Cette dernière, à force d'analyses deviendrait une opération de maîtrise et de refoulement de l'inconscient : « Voici donc le comble de l'aberration que peut inconsciemment commettre la psychanalyse lorsqu'elle tente d'expliquer, de maîtriser la littérature (c'est-à-dire de ne pas en être la dupe) : tuant dans le texte sa réserve de silence, cela qui spécifiquement — à l'intérieur même de la parole — ne sait pas parler ; en tuant le silence même de la parole par excellence littéraire _ d'une parole qui ne sait pas dire ce qu'elle sait — c'est la psychanalyse elle-même qui finit, paradoxalement, par refouler l'inconscient qu'elle « explique ». Maîtriser, ici comme ailleurs (devenir le Maître), c'est précisément s'interdire de lire des lettres, « tout voir », ici comme ailleurs, c'est « fermer les yeux aussi fort que possible à la vérité », c'est exclure ; et spécifiquement, exclure l'inconscient. » (S. Felman, *La Folie...*, op. cit., p. 332)

dont le mode d'insertion dans la narration n'est pas sans intérêt.

1. Comment l'inconscient surgit au travers de la « barrière à claire-voie » du texte

Parmi les nombreuses occurrences du motif de l'enfant mort, certaines sont plus frappantes, comme la scène où un petit cercueil d'enfant surgissant, de nulle part — « sailing out of nowhere » — vient troubler Yvonne :

It came sailing out of nowhere, the child's funeral, the tiny lace-covered coffin followed by the band [...] Yvonne's heart, that had been struggling with an insufferable pang, suddenly missed a beat. (UV, 101-102 ; c'est nous qui soulignons)

Nous soulignerons tout d'abord l'équivoque de la scène car bien qu'il s'agisse d'un enterrement, quelque chose de presque joyeux vient se glisser entre les jours de la dentelle du texte, entre les signifiants. Dans cet espace viennent résonner les signifiants « band » et « beat » ce dernier désignant les battements du cœur d'Yvonne mais par contamination, il fait aussi battre le rythme que l'on imaginerait volontiers teinté d'une note « jazzy ». Il se pourrait aussi que la pulsion de mort se dise à travers le rythme, perçant le voile qui s'avère être une « barrière à claire-voie »²⁰¹ comme le laisse entendre Julia Kristeva à propos de Louis-Ferdinand Céline :

But is any realist (or socialist-realist) literature up to the horrors of the Second World War? Céline, for his part, speaks from the very seat of that horror, he is implicated in it, he is inside of it. Through his scription he causes it to exist and although he comes far short of clearing it up, he throws it over the lacework of his text: a frail netting that is also a latticework, which, without protecting us from anything whatsoever, imprints itself within us, implicating us fully²⁰².

Par ailleurs, le fait que le cercueil fasse irruption (« sailing out of nowhere ») nous ramène à la métaphore maritime utilisée par Thoreau ainsi que par Lowry pour figurer l'inconscient. Freud appelle cela le « sentiment océanique » :

Notre actuel sentiment du moi n'est donc qu'un reste ratatiné d'un sentiment beaucoup plus largement embrassant, et même... embrassant tout, sentiment qui correspondrait à un lien plus intime du moi avec le monde environnant. S'il nous est permis de faire l'hypothèse que ce sentiment du moi primaire s'est conservé _ dans une plus ou moins grande mesure _ dans la vie d'âme de nombreux hommes, il se juxtaposerait, comme une sorte de pendant, au sentiment du moi qui est celui de la maturité, dont les frontières sont plus resserrées et plus tranchées, et les contenus de représentation qui lui conviennent seraient précisément ceux d'une absence de frontières et ceux d'un lien avec le Tout, ceux-mêmes par lesquels mon ami explicite le sentiment « océanique »²⁰³.

²⁰¹ Terme utilisé par Michel Cusin lors du séminaire mensuel du 8 avril 2000, organisé par J. Paccaud-Huguet à Lyon II : « [...] pour les poètes, la littérature est une barrière à claire-voie contre l'horreur. » (Séminaire DEA/CERAN, « Littérature : littérature, langage, psychanalyse », J. Paccaud-Huguet)

²⁰² J. Kristeva, *The Powers of Horror*, p. 156 ; c'est nous qui soulignons.

Le terme utilisé pour faire surgir le cercueil nous fait toucher du doigt le surprenant mécanisme de surgissement de l'inconscient à l'oeuvre dans l'apparent chaos narratif du texte de Lowry. Or un phénomène similaire se joue dans le langage mis en scène par Conrad et Lowry lorsqu'ils font surgir une autre langue dans le langage, une langue littérale et littorale qui touche à la structure des « parlêtres » que nous sommes. C'est un peu comme s'ils avaient conscience de l'usure du langage, qui se polit, se police et à force devient lisse et ne veut plus rien dire ou plutôt peut tout vouloir dire. « Spider » devient, par glissement, « espider » et finit par faire du Consul un espion qu'il faut abattre. Or il est clair que lors de cette scène finale au *Farolito*, le petit phare, « point d'éblouissement au bord de l'abîme »²⁰⁴ quoiqu'il dise, quoiqu'il fasse, il aura tort, il doit mourir tout comme l'enfant.

L'analyse précédemment citée de Shoshana Felman fait se rejoindre Conrad, Henry James et Lowry : à travers le corps d'enfant qui doit être envoyé par express²⁰⁵ dans *Under the Volcano*, la figure du timonier de *Heart of Darkness* qui meurt à la barre et qui revient, tel un spectre, la gouvernante qui en rêve se voit au gouvernail dans *The Turn of the Screw*, à la barre du navire/maison dont Shoshana Felman dit :

***Alors même qu'elle se croit être en position de contrôle de direction, de maîtrise du sens, elle n'étreint, en serrant la barre ou la vis, qu'un signifié fétiche, un bouche-trou qui, comme le bâton-mât de Flora, n'est en fait qu'un simulacre. La vis, du même tour, bouche le trou et fait trou [...]. La triomphale étreinte du signifié n'est en réalité que l'étreinte d'un cadavre. L'appropriation du sens s'avère être l'appropriation de rien — de rien en tout cas, de vivant [...]. A son point d'aboutissement, la tentative d'empoigner le sens et de clore la lecture en faisant un déchiffrement définitif ne trouve, et ne donne à lire, que la mort*²⁰⁶. (C'est nous qui soulignons)**

Il semble bien que tous trois aient été préoccupés, et conscients du danger de vouloir maîtriser totalement le langage, le mettant en scène dans leur fiction qui comme l'inconscient, dirait Lacan, est structurée comme un langage. Une réserve de silence est donc nécessaire.

2. Le vide de la Chose

Ceci suffit-il à justifier la référence psychanalytique pour aborder la littérature ? Ceci explique-t-il l'efficacité de cette approche en matière de critique littéraire ? Nous serions

²⁰³ S. Freud, *Le Malaise dans la Culture*, p. 9.

²⁰⁴ J. Paccaud-Huguet, « De la fonction à la fiction poétique. L'esthétique de Malcolm Lowry », *op. cit.*, p. 159.

²⁰⁵ Le chapitre 2 de *Under the Volcano*, s'ouvre sur : « ... 'A CORPSE will be transported by express !' » (UV, 88). Ce dernier jaillit de derrière le rebord de fenêtre du bar *Bella Vista*, en guise de bienvenue à Yvonne. Ce leitmotiv resurgit quelques pages plus loin dans la bouche du Consul cette fois-ci, et celui-ci fait l'amalgame enfant-adulte qui tout le long du texte cherche à se dire : « 'A corpse, whether adult or child,' the Consul had resumed. » (UV, 91)

²⁰⁶ S. Felman, *op. cit.*, p. 314-15.

tenté de répondre par l'affirmative, tout en gardant à l'esprit la mise en garde que fait Shoshana Felman lorsqu'elle écrit : « En *séduisant* la psychanalyse, la littérature, en réalité, ne l'invite qu'à *se subvertir elle-même*.²⁰⁷ ». Or c'est peut-être en ce point que Lowry rejoint James et Conrad en poussant le jeu, en lui donnant un tour supplémentaire.

D'une certaine façon nous pouvons distinguer un tour de vis supplémentaire dans cette dernière remarque que fait le Consul à propos de l'enfant mort, qu'il inclut dans sa logique paranoïaque. En évoquant l'enfant jouant de l'orgue, il le défait de son voile d'innocence. En effet, ce dernier ne fait que tirer les ficelles du jeu politique international à travers la métaphore de l'orgue (« organ ») et dont il actionnerait les jeux (« pulling out all the stops ») dans un ultime effort désordonné :

Or perhaps it was not a man at all, but a child, innocent as that other Geoffrey had been, who sat as up in an organ loft somewhere playing, pulling out all the stops at random, and kingdoms divided and fell, and abominations dropped from the sky — a child innocent as that infant sleeping in the coffin which had slanted past them in the Calle Tierra del Fuego... The consul lifted his glass to his lips, tasted its emptiness again [...]. (UV, 190)

Toujours en nous appuyant sur l'interprétation que fait Shoshana Felman de l'enfant mort comme refoulement de l'inconscient, il est possible de lire cette métaphore de l'enfant organiste machiavélique, comme une figuration de la donne du pouvoir international, qui, à force de refoulement et de volonté de maîtrise, finit par faire exploser l'ensemble.

Par ailleurs, le lien métaphorique que nous avons tenté de mettre en évidence entre l'enfant mort et le vide, devient presque palpable dans cette dernière phrase qui donne en quelque sorte à goûter le vide de la Chose : « The consul lifted his glass to his lips, tasted its emptiness again [...]. » (UV, 190). Une béance que les livres, et peut-être faut-il entendre par glissement métonymique, l'écriture, ne parviennent pas à recouvrir entièrement et définitivement :

Books, too many books. The Consul didn't see his Elizabethan plays. [...] Might a soul bathe there or quench its draught? It might. Yet in none of these books would one find one's own suffering. Nor could they show you how to look at an ox-eye daisy. (UV, 250-51)

La souffrance du Consul, auparavant exprimée avec violence, s'exprime là dans un condensé bucolique et poétique alliant l'impuissance associée à celle de l'animal castré (« ox »). Le Consul, dont le nom laisse entendre le signifiant « infirm », anagramme de « Firmin », est témoin, spectateur réel et imaginaire (« eye ») des infidélités de sa femme. Les errements extra-conjugaux de cette dernière sont rappelés par le populaire 'She loves me, she loves me not...' de celui qui effeuille la marguerite, (« daisy ») signifiant proche de Margerie, le prénom de la femme de Lowry qui prend d'ailleurs un autre nom de fleur (« primrose ») dans *Dark as the Grave Wherein my Friend is Laid*. « Daisy » signifie aussi l'oeil du jour « eye of day »²⁰⁸. Est-ce là une allusion au rôle de l'artiste écrivain/poète qui doit se faire l'oeil du monde dans lequel, ou plutôt en marge duquel, il vit ? Ceci à défaut

²⁰⁷ *Ibid.*, p. 335.

²⁰⁸ *A Companion...*, *op. cit.*, p. 288.

d'en être le porte-parole ou « mouth-piece » (le terme anglais véhicule à nouveau le terme de la dévoration). Et dont il revient « les yeux rouges, les tympan percés. »²⁰⁹. Ou peut-on entendre la parole de la mère morte du Consul ainsi que la voix de contralto de Teresa Viola et celle presque inaudible de la fiancée de Kurtz ?

3. Du corps de la mère au corps de la langue

Ces femmes ont en commun une relation intime et particulière avec la mort qui fait penser au « grey sunken cunt of the world »²¹⁰ grâce auquel Joyce immortalise la relation mère/mort. La mère, en donnant la vie, donne aussi potentiellement la mort comme le révèle la quasi-homophonie entre « womb » et « tomb »²¹¹. C'est aussi ce qui hantait l'imaginaire d'Artaud ainsi que le fait remarquer Evelyne Grossman dans son ouvrage *Artaud/Joyce. Le Corps et le Texte* :

Un enfant mort-né sépara d'ailleurs Antonin de sa soeur Marie-Ange. Il est possible que la cohorte des « filles de coeur à naître » soit l'image inversée de ce cortège de morts (six enfants morts, six filles de coeur) et substituée à l'image d'une mère en deuil de ses enfants celle d'Artaud, père tout-puissant de ses filles (et de sa mère). Mère en deuil, voire « morte » au sens de Green²¹², qui évoque l'hypothèse chez certains sujets borderlines ou psychotiques d'une mort psychique de la mère faisant porter sur son enfant le poids d'un véritable « interdit d'être » [...]. Cette image d'une mère morte se nourrissant des cadavres qui la rongent est celle qui réapparaît à Rodez sous les traits de Madame Régis : « Est-ce que Madame Régis ne vivrait pas que de mortes et de cadavres ? » (XVII, 49). Les « filles de coeur » représentent ainsi la relève imaginaire du cadavre maternel, la déclinaison de son corps éparpillé, disséminé sous de multiples identités : mères, filles et amantes, naissant, mourant et ressuscitant sans cesse, elles sont l'expression rêvée d'un amour sans limites²¹³.

Nous retrouvons cette vision terrible de la mère/mort dans le tableau d'Alfred Kubin, *Notre mère à tous la Terre*²¹⁴, (1901-1902), représentant une femme enceinte dont le visage ressemble plutôt à une tête de mort. Le mouvement de fuite en avant de la femme aux formes peu harmonieuses, selon les canons classiques, est contrebalancé par sa chevelure immense qui flotte vers l'arrière et semble la retenir dans son élan. En

²⁰⁹ Gilles Deleuze : « La littérature apparaît alors comme une entreprise de santé [...]. De ce qu'il a vu et entendu, l'écrivain revient les yeux rouges, les tympan percés. » (*Critique et Clinique*, Paris, Les Editions de Minuit, 1993, p. 14)

²¹⁰ James Joyce, *Ulysses*, (1922) London, Penguin Books, 1986, p. 50.

²¹¹ "Oomb, allwombing tomb.", *ibid.*, p. 40.

²¹² André Green, « La mère morte », *Narcissisme de vie, narcissisme de mort*, Paris, Minuit, pp. 222-254.

²¹³ Evelyne Grossman, *Artaud/Joyce Le Corps et le Texte*, Paris, Nathan, 1996, p. 169, c'est nous qui soulignons.

²¹⁴ Alfred Kubin, *Notre mère à tous la Terre*, plume, encre lithographique et lavis sur papier cadastre, 22,5 x 23 cm. Galerie Würthle, Vienne. Voir annexe 2, p. 392.

alignement avec cette masse sombre, nous découvrons une rangée de crânes aussi intimement liés à la femme que sa chevelure.

Ce tableau symboliste a retenu notre attention parce qu'il nous a semblé être une représentation à la fois étrange et inquiétante du « womb/tomb » de Joyce. D'autre part, il est contemporain de *Heart of Darkness* et de *Nostromo* et permet de rendre compte de l'atmosphère qui a marqué cette période de fin et de début de siècle. A la même époque, en 1903, Gustave Klimt a peint une autre femme enceinte²¹⁵, aux lignes harmonieuses cette fois-ci, et sur fond d'étoffes chatoyantes et pailletées d'or. Et pourtant cette peinture n'en est pas moins inquiétante, la veine symboliste est toujours là mais différente. Cet effet résulte de la présence, en arrière-plan, d'une tête de mort et de personnages aux visages morbides et grimaçants, dignes de la Fête des Morts mexicaine d'*Under the Volcano*.

A ces « filles de coeur », nous associerons les soeurs Viola qui figurent exactement la « relève imaginaire du cadavre maternel » dont parle à très juste titre E. Grossman. En effet, elles poursuivent la conscience coupable de Nostromo qui n'a pas cherché un prêtre pour Teresa, sa mère inconsubstantielle. Et comme le lui rappelle Teresa sur son lit de mort, il est destiné à être à la fois époux et frère : « [...] Husband to one and brother to the other, did you say? [...] » (N, 227). Or, il est l'amant de Giselle, la femme-enfant dont il est censé être le frère selon la volonté de Teresa, tandis que Linda son épouse toute désignée par Teresa, est cette figure maternelle qu'il fuit, mais sans pouvoir échapper au faisceau lumineux du phare dont elle s'est fait la gardienne. Le phare/phallus actionné par Linda fait la perte de Nostromo venu rejoindre Giselle à l'ombre du trésor dissimulé dans la faille sombre dont s'échappe un parfum d'inceste. Nostromo est abattu par Giorgio qui le prend pour un autre, commettant ainsi une sorte d'infanticide étant donné que Nostromo est un substitut de son fils mort en mer. Ironiquement, il meurt, près de son trésor, de la main de celui qui lui a dit qu'un bon nom est un trésor : « [...] A good name, Giorgio says, is a treasure, padrona' » (227). Comme le Consul, il meurt dans la confusion des noms, incapable de faire valoir son identité.

Par ailleurs, Nostromo est l'objet du désir de la Morenita qui ne se gêne pas pour souligner sa virilité ambiguë, en faisant sauter les boutons d'argent de sa veste, geste castrateur s'il en est. Tandis que Mrs Gould, la Vierge sans enfant, dame patronnesse se dévouant pour les autres, faute de ne pouvoir le faire pour elle-même, crie son amour sans limites qui nous semble plutôt être le sentiment d'un droit à l'amour aiguillonné par l'amour véritable de Giselle :

'Señora, he loved me. He loved me,' Giselle whispered, despairingly. 'He loved me as no one had ever been loved before.' 'I have been loved, too', Mrs Gould said in a severe tone. (N, 461).

Or, il s'agit peut-être de l'amour de la mère morte de Conrad enfant. Vues sous l'angle des « filles de coeur » d'Artaud, les figures féminines disséminées au fil des textes de Conrad, et peut-être de tous les textes, sont bien « l'expression rêvée d'un amour sans limites. » Un amour dont Conrad fut privé très jeune lorsque sa mère mourut en exil.

²¹⁵ Gustave Klimt, *Espoir I*, (1903), huile sur toile, 181 x 67 cm. Musée des Beaux-Arts du Canada, Ottawa. Voir annexe 3, p. 393.

De la même façon, les femmes de *Heart of Darkness* semblent aller par paires, tout d'abord les deux femmes en noir qui tricotent au siège de la compagnie :

Two women, one fat and the other slim, sat on straw-bottomed chairs knitting black wool. [...] In the outer room the two women knitted black wool feverishly. People were arriving, and the younger one was walking back and forth introducing them. The old one sat on her chair. [...] Often far away there I thought of these two, guarding the door of Darkness, knitting black wool as for a warm pall, one introducing, introducing continuously to the unknown, the other scrutinizing the cheery and foolish faces with unconcerned eyes. Ave! Old knitter of black wool. Morituri te salutant. Not many of those she looked at ever saw her again — not half, by a long way. (HOD, 35-37)

L'une est mince, jeune et mobile, peut-être fille de l'autre, grosse, vieille et immobile. Cette paire antinomique associe le tricot à la couleur du deuil, elles sont elles aussi ces « filles de coeur » qui tricotent, un drap mortuaire (« knitting black wool as for a warm pall »), destiné à tenir chaud. Ce dernier détail insolite nous évoque une des variantes du « Moi-peau » de Didier Anzieu, et plus particulièrement la fonction d'enveloppe thermique, enveloppe de chaleur qui protège, sécurise et favorise la communication :

Cette enveloppe délimite un territoire pacifique, avec des postes frontières permettant l'entrée et la sortie de voyageurs dont on vérifie seulement qu'ils n'ont pas d'intentions et d'armes malveillantes²¹⁶.

N'est-ce pas là la fonction des deux femmes en noir dans *Heart of Darkness* ? La seule différence étant que peu de ces voyageurs de l'inconnu, entendons de l'inconscient, repassent sous leur regard : « Not many of those she looked at ever saw her again — not half, by a long way. » (*HOD*, 35-37). Celles-ci font entrer (et sortir ?) les visiteurs, comme si elles pouvaient les faire naître et mourir.

Quant au tricot, cette activité manuelle fait aussi penser à l'écriture qui petit à petit insère, tricote des petits bouts, des restes du corps mort de la langue dans le corps du texte, pour en faire un ensemble cohérent, rempart précaire contre la folie et la mort. J. Hawthorn propose une autre interprétation de cette scène. Il y voit une représentation d'un monde gouverné par la machine, la science, une gigantesque machine à tricoter :

It evolved itself (I am very scientific) out of a chaos of scraps of iron and behold! — it knits. I am horrified at the horrible work and stand appalled. I feel it ought to embroider — but it goes on knitting.... And the most withering thought, without conscience, without foresight, without eyes, without heart. It is a tragic accident — and it has happened.²¹⁷

La machine tricote alors que selon Conrad elle devrait broder, ce qui revient à border les trous creusés par le Réel, à les recouvrir éventuellement pour rendre tout cela supportable. Nous retrouvons l'esthétique du noyau obscur et du halo lumineux, ce halo qui en dit plus que le centre vide et insondable. Les femmes en noir seraient alors bien une figuration de l'écriture, mais d'une écriture de mort, mécanique et phallique que Conrad dénonce.

²¹⁶ Didier Anzieu, *Le Moi-peau*, Paris, Bordas, 1985, p. 176.

²¹⁷ C. T. Watts (éd), *Joseph Conrad's Letters to R. B. Cunningham Graham*, London, Cambridge University Press, 1969.

Une autre paire tout aussi antinomique entoure le personnage de Kurtz, et contribue à épaissir le voile (notons qu'en anglais « pall » désigne aussi le voile) énigmatique qui l'entoure. La fiancée dont le lecteur découvre avec Marlow le portrait aux yeux bandés, abandonné dans une cahute de la compagnie, ressemble fort à la femme noire sur les bancs du fleuve, sa fiancée africaine serait-on tenté de dire. Cette ressemblance dépasse le fait que l'une fut diaphane, passive et soumise, et l'autre, sauvage, vivante et combative. Toutes deux sont intimement liées à Kurtz, et semblent être là pour lui rappeler qu'il va mourir, ou encore pour se souvenir de lui une fois mort. Elles se nourrissent bel et bien de son cadavre, à la manière de la Madame Régis d'Artaud et sont peut-être « l'expression rêvée d'un amour sans limites »²¹⁸.

Yvonne, quant à elle, n'a guère de double antinomique si ce n'est la Señora Gregorio qui veille sur son ex-mari, ex-consul et Maria, la prostituée du Farolito. Señora Gregorio veille sur lui comme une mère, la mère morte dans les montagnes Himavat de l'Himalaya, tentant de le préserver jusqu'à la fin, lorsqu'elle réapparaît sous les traits indéterminés d'une vieille femme qui fait les poches du Consul pour attirer son attention :

[...] an old woman who, though respectably enough dressed with a fine rebozo thrown over her shoulders, was behaving in a distressing fashion, plunging her hand restlessly into the Consul's pocket, which he as restlessly removed, thinking she wanted to rob him. Then he realized she too wanted to help. [...] She peered behind her nervously, to see if the Chief of Municipality was watching her, then took from her shawl a clockwork skeleton. She set this on the counter before a Few Fleas, who was watching intently, munching a marzipan coffin. 'Vámonos,' she muttered to the Consul, as the skeleton, set in motion, jiggled on the bar, to collapse flaccidly. (UV, 408)

La vieille femme tente de l'avertir du danger de mort qui le guette, mais en vain. La pulsion de mort est en marche, comme l'indique le squelette mécanique (« clockwork skeleton ») qui danse sur le bar (« jiggled »). Señora Gregorio est présente jusqu'au bout, mais il est trop tard lorsque le Consul la reconnaît : « A Few Fleas » est déjà en train de mâcher un cercueil de pâte d'amandes (« munching a marzipan coffin »), faisant voir le lien unissant la dévoration et la mort.

L'identité et le sexe de cette femme n'ont en réalité plus d'importance comme l'indiquent les fluctuations où se mêlent les identités. Ainsi, elle est directement assimilée au vieil homme qui joue du violon « the old fiddler » (UV, 414), faisant vibrer les cordes de son instrument ainsi que celles de la compassion lorsqu'il prononce le mot « *compañero* » (UV, 414). Cet homme est aussi potier : « 'I am a potter,' he pursued urgently, his face close to the Consul's. » (408). Il sait donc donner forme matérielle et sonore au vide.

Ces deux personnages, figures maternelles et paternelles²¹⁹ par excellence, semblent se relayer auprès du Consul pour se mêler au moment de sa mort tragique ironiquement annoncée par les dissonances²²⁰ imprimées à l'hymne américain :

²¹⁸ E. Grossman, *op. cit.*, p. 169.

²¹⁹ "A patriarchal toothless old Mexican" (UV, 407)

²²⁰ "[...] still playing wildly though rather out of tune [...]" (UV, 408)

Someone near him was playing the fiddle. A patriarchal toothless old Mexican with a thin wiry beard, encouraged ironically from behind by the Chief of Municipality, was sawing away almost in his ear at the Star Spangled Banner. But he was also saying something to him privately. '¿Americano? This bad place for you. Deese hombres, malos, Cacos. Bad people here. Brutos. No bueno for anyone. Comprendo. I am a potter,' he pursued urgently, his face close to the Consul's. 'I take you to my home. I ah wait outside.' The old man, still playing wildly though rather out of tune, had gone, way was being made for him through the crowd, but his place, somehow between the Consul and the pimp, had been taken by an old woman [...] (UV, 407-408 ; c'est nous qui soulignons)

Ainsi, le père, la mère, la femme, l'amante, la prostituée, le fils, le frère, le maquereau ne font plus qu'un dans ce sacrifice de soi que fait sciemment le Consul dans un acte en quelque sorte autophage, signalé par le barman/maquereau, « A Few Fleas », qui dévore un cercueil de massepain.

Ce cercueil nous renvoie au corps qui doit être transporté par express, le corps de l'enfant mort, corps du Consul, corps de l'Indien, du Christ, de l'Autre. On pourrait dire que Geoffrey (« offer ») s'immole sur l'autel des dieux aztèques, et aussi sur celui du xx^e siècle pour peut-être renaître ailleurs. Cela pourrait expliquer la présence discrète de cette femme serrant un nourrisson contre elle au moment où tout bascule²²¹. Mais faute de croire en la réincarnation, la renaissance peut se faire autrement, à travers l'écriture de textes qui ne font que ressasser inlassablement, tel le ressac, le texte originaire de *Under the Volcano*, qui dit l'échec et le ratage de la langue. L'amour d'Yvonne, la femme-enfant-mère peut alors se lire comme « l'expression rêvée d'un amour sans limites » qui n'a pas su se faire entendre ou tout simplement se dire, car il n'est peut-être pas dicible.

En franchissant les limites du dicible et du représentable, Conrad et Lowry se font les « révélateurs » d'un monde au-delà des semblants. Grâce à l'écriture, ils abordent le Réel de la Chose indicible. Or n'est-ce pas ce que tente de faire la psychanalyse ?

²²¹ "A woman clutched her baby to her, terrified. 'You no wrider.' The Chief caught him by the throat." (UV, 411)

Deuxième partie La conscience déchirée de l'artiste

Littérature et psychanalyse ? Peut-on sérieusement avancer que l'écriture est une cure, comme semble le penser Gilles Deleuze ? Nombre d'écrivains semblent pencher dans cette direction lorsqu'ils disent ainsi que Le Clézio qu'ils écrivent pour ne pas devenir fou²²². Conrad, pour sa part, semblait conscient de la contiguïté de la folie et de la création artistique. Alors qu'il écrivait/dictait la dernière partie de *Nostromo*, il confiait à David Meldrum :

***I've here a typewriter to whom I am dictating the last part of Nostromo. What the stuff is like God only knows. Half the time I feel on the verge of insanity*²²³.**

La création artistique serait-elle un garde-fou contre la folie ? Ceci rejoint en quelque sorte l'idée de Lacan qui pensait, probablement à juste titre, qu'il ne fallait pas que les artistes fassent de cure analytique, car ils ne produiraient plus rien de bon. L'écriture serait donc bien une « entreprise de santé »²²⁴ et se situerait alors à un carrefour entre psychanalyse et folie. Mais contrairement à la psychanalyse, il ne s'agit pas d'un travail d'interprétation, mais d'une création qui permet au sens absent d'émerger, produisant alors un réseau de

²²² Réponse à Bernard Pivot qui lui demandait pourquoi il écrivait, *Bouillon de Culture*, 1999.

²²³ CLJC 3, p. 128-29.

²²⁴ Gilles Deleuze, *Critique et clinique*, op. cit., p. 14.

signifiante qui fera le bonheur du critique. Maurice Blanchot dit au sujet de l'écriture :

[...] Ecrire c'est peut-être amener à la surface quelque chose comme du sens absent, accueillir la poussée passive qui n'est pas encore la pensée, étant déjà le désastre de la pensée. [...] D'où la difficulté d'un commentaire d'écriture ; car le commentaire signifie et produit de la signification, ne pouvant supporter un sens absent.²²⁵

La psychanalyse, écrit Shoshana Felman, est une « école de soupçon dans la mesure même où elle est, en réalité, une école de lecture »²²⁶. Peut-être est-ce là ce qui fait le joint entre psychanalyse et critique littéraire, en tant que lecture et aussi écoute des poussées qui agissent l'écrivain et l'analysant. Voici ce qu'écrit Freud sur le rôle du psychanalyste :

L'inconscient du psychanalyste [...] doit se comporter à l'égard de l'inconscient émergent du malade comme le récepteur téléphonique à l'égard du volet d'appel. De même que le récepteur retransforme en ondes sonores les vibrations téléphoniques qui émanent des ondes sonores, de même l'inconscient du médecin parvient, à l'aide des dérivés de l'inconscient du malade qui parviennent jusqu'à lui, à reconstituer cet inconscient dont émanent les associations fournies²²⁷.

Barthes ajoute : « C'est en effet d'inconscient à inconscient que s'exerce l'écoute psychanalytique [...] »²²⁸, et il cite à nouveau Freud dont le propos, bien qu'utopique, convient à l'analyse critique des textes littéraires :

[...] Nous ne devons attacher d'importance particulière à rien de ce que nous entendons et il convient que nous prêtions à tout la même attention « flottante » suivant l'expression que j'ai adoptée. [...] En obéissant à ses propres inclinations, le praticien falsifie tout ce qui lui est offert. N'oublions jamais que la signification des choses entendues ne se révèle souvent que plus tard.²²⁹

Cette remarque ne peut que mettre le critique dans l'embarras, comment parvenir à tout écouter sans opérer de choix ? Si l'analyste en est peut-être capable, le critique est, nous semble-t-il forcé de faire des choix, ce qui, toutefois n'exclut pas de tendre vers cette « attention flottante » telle que Barthes la reformule avec le concours de Serge Leclair :

L'originalité de l'écoute psychanalytique tient à ceci : elle est ce mouvement de va-et-vient qui relie la neutralité et l'engagement, la suspension d'orientation et la théorie : « La rigueur du désir inconscient, la logique du désir ne se dévoilent qu'à celui qui respecte simultanément ces deux exigences, apparemment contradictoires, de l'ordre et de la singularité » (S. Leclair). De ce déplacement

²²⁵ Maurice Blanchot, *L'Écriture du Désastre*, op. cit., p. 71.

²²⁶ S. Felman, op. cit., p. 329.

²²⁷ *Conseils aux médecins*, in *La Technique Psychanalytique*, Paris, Presses Universitaires de France, 1970, p. 66, cité par Roland Barthes, op. cit., p. 223.

²²⁸ R. Barthes, *ibid.*, p. 223.

²²⁹ *ibid.*, p. 224.

(qui n'est pas sans rappeler le mouvement d'où sort le son) naît pour le psychanalyste quelque chose comme une résonance lui permettant de « tendre l'oreille » vers l'essentiel : l'essentiel étant de ne pas manquer (et faire manquer au patient) « l'accès à l'insistance singulière et combien sensible d'un élément majeur de son inconscient ». Ce qui est ainsi désigné comme un élément majeur qui se donne à l'écoute du psychanalyste est un terme, un mot, un ensemble de lettres renvoyant à un mouvement du corps : un signifiant²³⁰.

Nous tenterons de voir comment s'articulent ces notions d'acoustique au sein de l'écriture de Conrad et Lowry, et tout comme le psychanalyste, nous apprendrons :

[...] à « parler » la langue qu'est l'inconscient [...] tout comme l'enfant, plongé dans le bain de la langue, saisit les sons, les syllabes, les consonances, les mots et apprend à parler. L'écoute est ce jeu d'attrape des signifiants par lequel l'infans devient être parlant.²³¹

Nous nous risquerons aussi à sonder les textes pour établir si la psychanalyse et la critique littéraire partagent le même propos, c'est-à-dire « reconstruire l'histoire du sujet dans sa parole.²³² » ce qui mettrait le critique dans la posture de l'analyste : « [...] une posture tendue vers les origines pour autant que ces origines ne sont pas considérées comme historiques.²³³ ». A nouveau, nous voyons poindre à l'horizon le spectre du fantasme originaire auquel nous aurons maintes occasions de revenir.

Chapitre I Surgissement de l'inconscient : la déchirure

Ainsi, comme nous l'avons déjà évoqué, l'écriture de Conrad et de Lowry peut se concevoir comme un immense cri dont la déchirure fait écriture. Surgi d'entre les signifiants, de cet entre-deux, ce mi-dire qui caractérise l'hésitation moderniste²³⁴, ce cri fait penser à la naissance du son issu de la mise en vibration des cordes vocales par le passage de l'air. Nous avons vu en première partie l'analogie que dessinent Conrad et

²³⁰ *Ibid.*, p. 225 ; c'est nous qui soulignons.

²³¹ *Ibid.*, p. 226-27.

²³² *Ibid.*, p. 226.

²³³ *Ibid.*, p. 226.

²³⁴ « Corporéité du parler, la voix se situe à l'articulation du corps et du discours, et c'est dans cet entre-deux que le mouvement de va-et-vient de l'écoute pourra s'effectuer. "Ecouter quelqu'un, entendre sa voix, exige de la part de celui qui écoute, une attention ouverte à l'entre-deux du corps et du discours et qui ne se crispe ni sur l'impression de la voix, ni sur l'expression du discours. Ce qui se donne dès lors à entendre à cette écoute est proprement ce que le sujet qui parle ne dit pas : la trame inconsciente qui associe son corps comme lieu à son discours : trame active qui réactualise dans la parole du sujet la totalité de son histoire » (Denis Vasse). C'est là le propos de la psychanalyse : reconstruire l'histoire du sujet dans sa parole. De ce point de vue l'écoute du psychanalyste est une posture tendue vers les origines pour autant que ces origines ne sont pas considérées comme historiques. » *op. cit.*, p. 226.

Lowry entre écriture et cri. Un cri qu'ils placent au-delà du langage, puisqu'ils en font un hurlement évocateur d'une souffrance inouïe :

As the last scream of anguish of the consciousness of a dying continent, [...] the final flaring up and howling, [...] might have some significance beyond the ordinary²³⁵.

Conrad utilisait la même métaphore du cri animal pour l'acte d'écriture dans sa correspondance : « [...] I am a dumb dog or no better than a whining dog. There's not a bark left in me. I am overwhelmed and utterly flattened. »²³⁶. Barthes, quant à lui, parle d'une écoute non pas appliquée et intentionnelle, mais qui laisse surgir, revenant de la sorte « à un autre tour de la spirale historique, à la conception d'une écoute *panique*, comme les Grecs, du moins les Dionysiens, en eurent l'idée. »²³⁷. Or si cette « écoute panique » se fait, elle ne peut avoir lieu que de façon fragmentée, et son objet sera :

[...] la dispersion même, le miroitement des signifiants, sans cesse remis dans la course d'une écoute qui en produit sans cesse des nouveaux, sans jamais arrêter le sens : ce phénomène de miroitement s'appelle la signifiante [...]²³⁸.

1. Une déchirure qui fait un reste

L'écriture de Lowry met assez clairement en scène la structure de l'inconscient freudien, sous la forme de la vision que le Consul a de son âme (« a ravaged town », *UV*, 188) ; ce qui fait immédiatement penser à l'exemple fictif de Rome (ou de toute ville ayant une histoire enfouie dans des strates de décombres), que propose Freud dans *Malaise dans la Culture*. De celle-ci émergeraient certains faits, dans certaines conditions propices au surgissement telle que l'anamorphose comme le suggère Freud²³⁹. Freud conclut qu'il est impossible de visualiser la vie animique :

Si nous voulons présenter spatialement la succession historique, cela ne peut se produire que par une juxtaposition dans l'espace ; un seul et même espace ne supporte pas d'être rempli de deux façons. Notre tentative semble être un jeu futile ; elle n'a qu'une justification ; elle nous montre à quel point nous sommes loin de maîtriser par une présentation visuelle les particularités de la vie animique²⁴⁰.

²³⁵ CLML 1, p. 335-36, to Whit Burnett, 22 June 1940.

²³⁶ CLJC 2, op. cit., p. 176.

²³⁷ R. Barthes, op. cit., p. 229. Nous reviendrons régulièrement au texte de Barthes sur l'écoute, car celui-ci apporte les éléments théoriques sous-tendant les hypothèses et intuitions qui motivent la présente analyse.

²³⁸ Ibid., p. 229.

²³⁹ « [...] il suffirait peut-être à l'observateur de changer la direction de son regard ou la place qu'il occupe pour faire surgir l'une ou l'autre de ces vues. », S. Freud, *Le Malaise...*, op. cit., p. 12.

²⁴⁰ S. Freud, *ibid.*, p. 12.

Or c'est pourtant ce que tentent de faire Conrad et Lowry en écrivant. Y parviennent-ils? La réponse est oui, enfin *presque*, car il y a toujours un reste, quelque chose qu'il *faut* laisser tomber.

Ce *reste*, nous l'appellerons déchet, un déchet d'un statut un peu particulier puisqu'il est une « ruine métonymique » de l'objet de jouissance. Ainsi en va-t-il des défenses d'ivoire qui ne sont autres que des « déchets, restes d'un geste de coupure, d'une castration opérée sur la gueule d'un animal exotique »²⁴¹. Une fois transformées, c'est-à-dire taillées, sculptées, ciselées et polies, en d'autres termes, valorisées, elles deviennent de petits objets de luxe décoratifs dont le caractère futile et superflu indique leur statut d'« image de (a) arraché à la gueule d'un autre originel imaginaire porteur d'un "petit-plus-de-jouir" pour le "bien-être" de la civilisation. »²⁴².

Ces déchets, bien que valorisés, laissent resurgir le fantasme originaire, car la matière, la sub-stance, (*os, oris* en latin désigne l'origine) est toujours là ; les dominos que manipule le comptable à bord de la *Nellie* sont bel et bien en os/ivoire : « The accountant had brought out already a box of dominoes, and was toying architecturally with the bones. » (*HOD*, 28). Que faut-il y voir si ce n'est une ruine métonymique de la mort, elle-même relayée par les crânes fichés sur les pieux de la palissade à l'entrée du poste avancé de Kurtz ?

Cette scène d'introduction occupe, en effet une place de choix dans la narration. Elle ouvre le récit, et donne lieu non pas à une partie de dominos, mais à un regard collectif (« placid staring ») dont la fixité n'est pas sans évoquer la mort :

For some reason or other we did not begin that game of dominoes. We felt meditative, and fit for nothing but placid staring. (HOD, 28)

Suivra le récit de Marlow dont le caractère autobiographique n'est pas à démontrer, Conrad ne dissimulant pas ses sources d'écriture, du moins pour ce qui est de « l'ossature » de sa fiction. L'aspect autobiographique nous intéresse ici parce qu'il permet d'interpréter ou plutôt de décrypter dans cette scène, somme toute mineure en apparence, un commentaire de l'écrivain sur l'écriture.

Suite à la remarque du narrateur-Marlow (« For some reason or other », *HOD* 28), nous nous sommes demandé si la partie de dominos manquée ne cachait pas autre chose de plus inquiétant. En effet, au terme de multiples lectures, linéaires et fragmentées, de *Heart of Darkness*, nous voyons apparaître comme par anamorphose un équivalent de l'os de seiche/crâne qui flotte au centre du tableau de Hans Holbein²⁴³. Les dominos (« bones ») avec lesquels joue le comptable (« toying architecturally ») seraient alors à lire comme les mots, les signifiants, avec lesquels joue l'écrivain construisant son récit chancelant et toujours inachevé. La référence morbide, quant à elle, nous ramène aussi à l'écriture en tant que meurtre de la chose : « ce qui a été écrit a remplacé ce qui a été vécu » rappelait Marguerite Duras²⁴⁴. Liliane Louvel ajoute, et nous nous joindrons à elle dans sa conclusion :

²⁴¹ Josiane Paccaud-Huguet, « Du discours des maîtres à la langue de l'artiste : "An outpost of Progress" de Joseph Conrad. », *op. cit.*, p. 106.

²⁴² *Ibid.*, p. 106.

Ecrire ou peindre c'est peut-être comme l'a fait Freddie Montgomery, tuer le vivant qui distrait de la contemplation, faire le deuil du vécu, en laissant derrière les traces de la mélancolie. Travail du deuil qui s'échoue dans l'oeuvre. Là où le lecteur ou le spectateur les retrouvent. Alors il n'y a plus qu'à repartir²⁴⁵.

Souvenons-nous aussi que le Dieu Thot était à la fois dieu de la mort et de l'écriture²⁴⁶. La partie de dominos, qui se joue sur un voilier à quai sur la Tamise, figure peut-être le deuil de la carrière maritime de Conrad, ou encore son passage de la navigation et de la maîtrise phallique à l'écriture, à cette jouissance autre qui échappe à la maîtrise. En renonçant à la maîtrise phallique qu'implique le métier de capitaine, Conrad n'a-t-il pas franchi le pas lui permettant de faire de l'art à partir du butin (« spoil ») ramené de ses pérégrinations maritimes ? S'agit-il d'un deuil se perpétuant dans l'acte d'écriture et offrant à l'artiste la possibilité de repartir, de revisiter ses souvenirs, et finalement de renaître à lui-même ? C'est peut-être là que se retrouvent écriture et psychanalyse, dans la reconstruction de l'histoire du sujet en écrivant, comme l'analysant le fait en parlant. Cette « petite mort » drapée d'un voile de mélancolie aux plis diaphanes entretient des liens étroits avec le travail d'écriture, à travers la métaphore filée de l'étoffe dont Barthes a fait remarquer la texture : « a gauzy and radiant fabric [...] draping the low shores in diaphanous folds. » (*HOD*, 28). Or il s'agit bien de la mort, et de celle de l'astre solaire qui plus est :

[...] the very mist on the Essex marshes was like a gauzy and radiant fabric, hung from the wooded rises inland, and draping the low shores in diaphanous folds. Only the gloom to the west, brooding over the upper reaches, became more sombre every minute, as if angered by the approach of the sun. And at last, in its

²⁴³ *The Ambassadors* (1533), voir à ce sujet l'article de Reynold Humphries qui fait remarquer la ressemblance entre Kurtz et le vampire du film de Friedrich W. Murnau, *Nosferatu* : « [...] tous les deux sont très grands, excessivement maigres et chauves. La façon dont Kurtz se caresse la tête chauve assimile celle-ci à un crâne, d'autant qu'elle rappelle l'ivoire qui, dans sa forme exploitée commercialement, est du bois mort. Cela évoque le tableau de Hans Holbein, *The Ambassadors* : à partir du moment où on l'observe d'un certain point de vue, l'objet obscur qui insiste au premier plan s'avère être un crâne. La mort au milieu de la vie, pour ainsi dire, et il ne faut pas oublier que le vampire, lui aussi, fait partie des morts vivants, donc d'un mythe universel qui, comme le vampire lui-même a survécu au temps. » (Reynold Humphries, « Conrad avec Freud et Lacan. Les enjeux de la représentation dans *Heart of Darkness* », *Joseph Conrad 1, La Fiction et l'Autre*, Paris - Caen, éd. Josiane Paccaud-Huguet, *Lettres Modernes*, Minard, 1998, p. 14)

²⁴⁴ Entretien avec Pierre Dumayet sur Arte (05/03/96). Citée par Liliane Louvel, *L'OEil du Texte*, Toulouse, Presses Universitaires du Mirail, 1998, p. 372-73.

²⁴⁵ Liliane Louvel, *ibid.*, p. 373.

²⁴⁶ « La leçon de Platon, c'est que le dualisme permet, avant tout, d'échapper à l'usure. Qu'advient-il, dès lors, de l'usure dans un monde éclaté, habité par un sujet au « je » désormais « fêlé », selon l'heureuse formule de Deleuze ? Puisqu'il n'y a plus d'Idées, au sens platonicien, il n'y a plus que des choses mortelles, vouées à la disparition. « Orphelin », désormais, d'un logos impuissant parce qu'assassiné, l'individu n'est plus que le lieu où s'inscrit une écriture vouée à l'errance du temps. Porosité combien vulnérable ! Thot, le dieu de l'écriture n'est-il pas aussi le dieu de la mort ? Tel est, en raccourci, le malheur qui semble peser sur toute la pensée contemporaine. cf. J. Derrida, *La Dissémination*, p. 104. » (Murielle Gagnebin, *Fascination de la Laideur*, *op. cit.*, p. 151)

curved and imperceptible fall, the sun sank low, and from glowing white changed to a dull red without rays and without heat, as if about to go out suddenly, stricken to death by the touch of that gloom brooding over a crowd of men. (HOD, 28 ; c'est nous qui soulignons)

Notons la répétition du privatif /out/ accompagné de signifiants de la chute et de l'absence de vie comme « dull », et le rythme même de la phrase qui semble s'essouffler après le coup fatal (« stricken to death ») dans une succession de brèves assorties du son [u:] : « that gloom brooding over a crowd of men. » (HOD, 28). S'agit-il de la mort de l'écriture ou de la « mort de l'auteur » inhérente à tout acte d'écriture créative selon Roland Barthes? Telle est peut-être la véritable question que pose Conrad dans ce texte énigmatique.

La même question semble se poser, de façon plus explicite, dans *Nostramo* lorsque Decoud finit d'écrire la lettre destinée à sa soeur (et au lecteur, un peu perdu dans la chronologie fragmentée et lacunaire de la narration) :

With the writing of the last line there came upon Decoud a moment of sudden and complete oblivion. He swayed over the table as if struck by a bullet. (N, 221 ; c'est nous qui soulignons)

Ceci témoigne de l'importance de la question pour Conrad, car le couple mort-écriture, une fois identifié dans la narration, est aussi prégnant que le motif de dévoration dont nous avons pu constater la ténacité.

2. Une éloquence toute aurale

Le lien entre écriture et oralité est emblématisé par un des noms hébreux de la Bible, *mikra* qui signifie « lecture » et désigne pourtant bien ce que l'Occident appelle « Les Ecritures »²⁴⁷. D'autre part, le drapé diaphane qui voile le paysage londonien est probablement à mettre en parallèle avec l'éloquence dans laquelle se drapait Kurtz : « a shadow darker than the shadow of the night, and draped nobly in the folds of a gorgeous eloquence » (HOD, 116). Cet aspect à la fois spectral et éloquent de Kurtz (« this eloquent phantom », HOD, 120) fait de lui un fantôme d'éloquence, ce qui n'a pas échappé à James Westman, le metteur en scène de *Heart of Darkness*. La transposition cinématographique de Westman met en scène un Kurtz littéralement drapé dans une sorte de tulle qui fait étrangement penser au tableau de Francis Bacon représentant non sans ironie le Pape Innocent X (huile, 1953). Le personnage de Bacon apparaît, bouche grande ouverte, vêtu de la robe papale, assis derrière ce qui semble être les plis d'un voilage semi-transparent et qui est à lire comme les barreaux d'une cage, image typique de l'esthétique expressionniste claustrophobe²⁴⁸. Nous nous livrerons à une brève triangulation entre Kurtz, *Innocent X* de Bacon et le vampire de Murnau²⁴⁹.

²⁴⁷ « [...] un des noms de la Bible en hébreu est *mikra*, "lecture"; si l'hébreu dit "la lecture" pour ce que l'Occident appelle "Les Ecritures", c'est que la lecture implique une diction, une scansion. » (E. Grossman, op. cit., p. 23)

²⁴⁹ Voir l'article de Reynold Humphreys, « Conrad avec Freud et Lacan. Les enjeux de la représentation dans *Heart of Darkness* », in J. Conrad 1, *La fiction et l'Autre*, op. cit., p. 14.

Les trois personnages sont des sortes de morts vivants marqués par la dévoration de façon plus ou moins directe et explicite. L'identité de ces trois personnages est clairement centrée autour du vide de cette bouche ouverte, source béante de l'énonciation, du cri. Murielle Gagnebin commente le tableau de Bacon en faisant remarquer « un réseau de filaments rouges ou blancs » absorbant le sujet ligoté dont elle interprète la posture douloureuse et angoissée à l'extrême, comme « engagé dans un duel contre un partenaire invisible, dont chaque passe d'arme est une entaille, d'où s'écoule un fil vermillon »²⁵⁰. Le combat livré contre un ennemi invisible, ses propres démons, la Chose freudienne, ou encore l'Autre lacanien, fait penser à Kurtz, tandis que le « fil vermillon » de Bacon évoque le vampire prisonnier de son besoin de chair fraîche. Bien entendu, le spectre du cannibalisme est omniprésent dans ce trio infernal comptant parmi ses membres, un Pape, nommé Innocent de surcroît et auquel nous pourrions ajouter le Pape mourant (« Es inevitable la muerte del Papa ») qui effraye tant le Consul. Le rapport à l'énonciation suit les filaments blancs et rouges du tableau de Bacon que Murielle Gagnebin interprète comme un grillage de bave et de sang abject :

Le personnage est, de la sorte, irrémédiablement prisonnier d'un curieux labyrinthe : séquestré dans le cube, le rectangle ou l'ove d'un grillage abject, tissé de bave ou de sang.²⁵¹

De la même façon, l'éloquence de Kurtz peut se visualiser comme une sorte de halo diaphane qui le tient prisonnier : « draped nobly in the folds of a gorgeous eloquence » (HOD, 116). Notons que l'adjectif « gorgeous » qualifiant l'éloquence de Kurtz, redouble la référence à l'oralité dans ce qu'elle a de plus « gore » et horrifiant à travers le phonème /or/ dont nous avons déjà souligné l'étymologie latine²⁵². Celui-ci est d'autant plus frappant qu'il est précédé d'un [g] guttural ce qui ne fait que renforcer l'effet inquiétant d'oralité dévoratrice. Si Kurtz n'est pas pris dans une toile d'araignée à proprement parler, il semble qu'il soit pris au piège de sa propre oralité, dans un entrelacs, un « internet » de signifiants, lequel finit par dévorer Kurtz car il n'accepte pas de laisser un reste. Ainsi le désir de totalité de Kurtz dont le nom veut dire court en allemand — et peut-être aussi par extension, qui n'est « pas tout » — peut ressortir à un phénomène compensatoire qui ne

²⁴⁸ « L'écran plastique apparaît, chez les expressionnistes, en général bouché. Tout se passe comme si on s'ingéniait chaque fois, à réduire l'espace au maximum. » (Murielle Gagnebin, *op. cit.*, p. 179) Michel Leiris remarque, toujours à propos de F. Bacon, et plus particulièrement des cadres, qu'il s'agit d'une stratégie d'évidement de l'espace : « un dispositif scénique, lieu aménagé pour que la chose s'y passe » (cité par Maïten Bouisset, « Espace théâtral, espace construit dans l'oeuvre de Francis Bacon », in *Artstudio* n° 17, spécial Francis Bacon, été 1990 ; c'est nous qui soulignons).

²⁵⁰ « Même s'il occupe le milieu d'un espace, à première vue accueillant, l'individu apparaît comme ligoté. Absorbé par un réseau de filaments rouges ou blancs, il ne peut plus remuer. On le dirait captif de quelque araignée venimeuse, ou encore : engagé dans un duel contre un partenaire invisible, dont chaque passe d'arme est une entaille, d'où s'écoule un fil vermillon. » (Murielle Gagnebin, *op. cit.*, p. 181-82 ; c'est nous qui soulignons). Voir annexe 4, p. 394.

²⁵¹ *Ibid.*, p. 182.

²⁵² Os, *oris*, en latin, veut dire bouche.

peut être assouvi que par une illusion de totalité et de maîtrise. Notons au passage que si Kurtz est pris dans un internet de signifiants, nos internautes, bien réels ceux-là connaissent également cette même tentation²⁵³.

Sur le plan de l'absence de reste, chacun sait que le vampire de son côté, ne laisse pas de reflet/trace dans le miroir comme le veut la tradition. Quant au Pape, l'Eglise catholique lui interdit d'avoir toute descendance²⁵⁴. Cette autre forme de trace que l'homme peut laisser derrière lui, semble aussi être interdite à Kurtz lequel projette cette interdiction en un paraphe exemplaire : « Exterminate all the brutes! ».

La brutalité exprimée par cette exclamation correspond d'une certaine manière au défi de Bacon tel que le définit Júlio Pomar :

Couleurs et matières se montrent telles, et cette réalité reste première. Ainsi, le défi de Bacon serait de peindre, de faire de la peinture, de faire voir la peinture, sans se sentir obligé de faire passer un voile sur tout le fatras du genre humain. Dans le détachement. Si possible²⁵⁵.

Notons que le propos de Francis Bacon était justement de « peindre la trace laissée par l'existence humaine »²⁵⁶, mettant le spectateur face à la trace picturale, tout comme Conrad cherche à saisir la trace humaine à travers l'écriture. Ironiquement, celle-ci nous fait voir des personnages souvent incapables de laisser une trace de façon délibérée. Ainsi, la fiancée de Kurtz ne laisse pas tomber les larmes qui perlent : « [...] I could see the glitter of her eyes, full of tears — of tears that would not fall. » (HOD, 119). Et ceci, bien qu'elle dise : « something must remain. His words, at least, have not died. » (120). Mais ce désir de faire un reste se révèle aussi être animé d'un désir totalisateur lorsqu'elle ajoute : « I would have treasured every sigh, every word, every sign, every glance. » (120). Dans la répétition du quantifieur « every » lequel désigne la totalité tout en prenant en compte la singularité des éléments qu'il englobe, s'inscrit peut-être une infime possibilité pour la ruine de se frayer un chemin à travers un soupir, un mot, un signe, un regard, une larme, un crachat ... un filet d'ivoire « a trickle of ivory » (48), ou de manuscrit « a trickle

²⁵³ *L'illusion de maîtrise de la connaissance et de la communication sont l'apanage de ces derniers selon Alain Finkielkraut : « La relation au monde sera privatisée, l'homme numérique régnera sur les programmes : il verra ce qu'il veut, il fera ce qu'il veut de ce qu'il voit [...] Trop médiologue pour se laisser avoir, trop clairvoyant pour en croire ses yeux, le cybernaute incrédule ne reconnaîtra que les faits qui conviennent à sa croyance. La pensée sera à l'abri du donné, et alors même que tous les parcours seront possibles et toutes les options autorisées dans l'univers fluide de l'image et du texte électroniques, toutes les idées découleront de prémisses irréfutables. Chacun aura sa lubie ou son hobby, les individus se regrouperont par marottes et, superbe paradoxe médiologique, c'est à l'époque de la communication planétaire que l'entrecroisement de logiques rigoureusement étanches remplacera le dialogue entre les hommes. » (Une Voix Vient de l'Autre Rive, Paris, Gallimard, 2000, p. 51-52)*

²⁵⁴ *Nous avons développé le thème de l'enfant mort, et à cette occasion avons fait remarquer l'absence d'enfant pour le couple Yvonne - Geoffrey dans Under the Volcano, à ce couple s'ajoute celui de Kurtz et de sa/ses fiancée(s), et dans Nostromo, nous avons les Gould et le(s) couple(s) clandestin(s) Nostromo-Giselle/Linda/la Morena.*

²⁵⁵ *Júlio Pomar, Discours sur la Cécité du Peintre, Essais, Paris, Editions de la Différence, 1985, p. 177.*

²⁵⁶ *Laura Malvano, Encyclopædia Universalis, Article sur Francis Bacon.*

of MS »²⁵⁷.

Observons le glissement subtil entre l'objet voix qui emblématise l'oralité de Kurtz, et l'objet regard, par la médiation du langage « word », « sign ». Kurtz est pour ainsi dire pris au piège de l'énonciation dont il refuse de faire un reste, une réserve de silence : ainsi il essaie de mettre la main sur la totalité de l'ivoire de son secteur. Mais c'est finalement Marlow qui prend en charge, d'une part, l'ivoire dont nous avons déjà démontré le statut de ruines métonymiques, et d'autre part, le mystérieux rapport de Kurtz paraphé du célèbre post-scriptum totalitaire et totalisateur (« Exterminate all the brutes! »), écho sur le plan narratif du désir d'amasser l'ivoire dans sa totalité mais peut-être aussi de maîtriser le langage.

Il semble que les seules traces que les personnages de Conrad laissent — et nous verrons que cela vaut aussi pour Lowry — ont un rapport étroit avec les flux du corps évoqués par le tableau de Bacon, qui fait aussi penser à la cage que dessinent les montagnes mexicaines dans *The Plumed Serpent* : « [...] terrible blue-ribbed mountains of Mexico beyond, she seemed swallowed by some grisly skeleton, in the cage of its death-anatomy »²⁵⁸.

3. Vers l'Autre scène : une énigme

Parmi les figures des ruines métonymiques de l'objet (a) dans la fiction, nous retiendrons tout particulièrement certains restes du corps qui ont pour faculté de nous transporter vers une autre scène — l'Autre scène — du fantasme originaire. Dans la fiction conradienne, la bave, joue un rôle ambigu lors de la scène d'estrapade. Hirsch, à bout de nerfs, crache à la figure de son tortionnaire, Sotillo, qui attend de lui « a grunt of ascent, a simple nod » (N, 189). Le crachat signe son arrêt de mort tout en libérant Hirsch dont Sotillo tente d'extirper une vérité que Hirsch ignore, un savoir qui n'est que non-savoir pour obtenir un crachat, rachat de l'altérité de Hirsch peut-être ? Nous tenterons de discerner ce qui se cache sous cette réponse fulgurante au désir de Sotillo.

Avec le crachat de Hirsch, nous avons, une fois de plus, une ruine métonymique du corps de l'Autre²⁵⁹ culturel qui fonctionne, semble-t-il, comme un effet en retour du signifiant. Celui-ci revient au destinataire tel un boomerang sous la forme de deux balles de revolver en pleine poitrine : « [Sotillo] fired twice. » (N, 376). Notons que le phénomène de retour se répète comme un écho renvoyé par des parois rocheuses ; le lecteur qui s'attend à lire une description de Hirsch, lit quelque chose qui pourrait bien correspondre à ses attentes, mais qui en fait concerne, non pas la victime, mais le bourreau : « He

²⁵⁷ "With immense effort a thin trickle of MS is produced [...]" (CLJC2, op. cit., p. 129)

²⁵⁸ D. H. Lawrence, *The Plumed Serpent* (1926), London, Penguin Books, 1990, p. 140.

²⁵⁹ J. Kristeva cite Mary Douglas qui définit le crachat comme marge du corps : « La matière issue de ces orifices (du corps) est de toute évidence marginale. Crachat, sang, lait, urine, excréments, larmes, dépassent les limites du corps [...]. L'erreur serait de considérer les confins du corps comme différents des autres marges. » (Mary Douglas, *De la Souillure*, 1971, Paris, Maspéro, p. 137 in *Pouvoirs de l'Horreur*, p. 84)

stood with drooping jaw and stony eyes. » (N, 376). Ainsi, la narration et la diégèse se rejoignent dans la figure de l'inversion des rôles entre bourreau et victime, laissant entrevoir au lecteur le vacillement du sujet, l'instabilité du signifiant qui à tout moment peut basculer dans le néant, le cri, le crachat.

4. Corps morcelé et langage éclaté

Conrad pousse le paradoxe jusqu'à donner un air de vie à l'ombre de Hirsch : « In the emptiness of the room the burly shadow of head and shoulders on the wall had an air of life. » (N, 377). Or, ne pourrait-on pas lire cette ombre comme une « ruine métonymique » ou un reste du corps de Hirsch ? Nous reprendrons ici le rapprochement avec la peinture de Francis Bacon. En effet, il est à présent frappant que le corps désarticulé de Hirsch soit très proche de certains personnages de Bacon qui aimait distordre les corps. Quant à Kurtz, il trouve un équivalent pictural moderne avec *Innocent X* (1953). Le corps morcelé nous apparaît dans les deux cas dans toute sa matérialité. Il fonctionne comme une énigme destinée à Nostromo et Monygham ainsi qu'au spectateur des peintures de Bacon et finalement au lecteur :

The light of the two candles burning before the perpendicular and breathless immobility of the late Señor Hirsch threw a gleam afar over land and water, like a signal in the night. He remained to startle Nostromo by his presence, and to puzzle Dr Monygham by the mystery of his atrocious end. (N, 378)

Il semblerait que l'énigme du corps, « the gruesome enigma of the tortured and murdered Hirsch » (N, 367), fonctionne de façon inversée, à l'image du phare qui, au lieu de renseigner, pose la question de la vérité et de la mort en ce point liminaire qu'est dans le roman de Lowry le phare/Farolito, « point d'éblouissement au bord de l'abîme »²⁶⁰. Or le support de l'énigme, est le corps de celui qui sait sans savoir, corps de l'écrivain à travers lequel se dit le savoir de « rien qui fut d'avant »²⁶¹.

Tel un pantin désarticulé, ou encore « l'acteur-marionnette du théâtre balinais »²⁶² qui fascinait Artaud, le corps « désaccordé »²⁶³ de Hirsch nous fait signe

dans une série de jeux de dissonance et de résonance : « corps-musique, corps rythme, corps impersonnel et qui parle, en-deçà de la langue articulée, une autre langue. Ce corps-langue, il faudrait l'appeler, selon le mot de Hölderlin, un discord »²⁶⁴.

Le fait qu'il se balance au bout d'une corde ne fait que renforcer l'aspect « dés-a-(c)cordé » du corps de Hirsch.

²⁶⁰ J. Paccaud-Huguet, « De la fonction à la fiction poétique. L'esthétique de Malcolm Lowry », *op. cit.*, p. 159.

²⁶¹ Conrad ainsi que Lowry disaient souvent ne rien savoir.

²⁶² Evelyne Grossman, *op. cit.*, p. 55.

²⁶³ *Ibid.*, p. 55.

²⁶⁴ *Ibid.*, p. 55-56.

Ce désaccord est en quelque sorte en totale harmonie, si l'on peut dire, avec le personnage dont le nom lui-même écorche l'ouïe d'une consonne chuintante [G], déchirante, précédée du [h] aspiré. La seule voyelle autour de laquelle s'articulent les consonnes est un [N] qui, graphiquement (i), peut se lire comme la barre, le trait qui fait limite et sens ou encore bord et trace. La large prédominance des consonnes dans ce nom marqué par l'altérité va de pair avec le défaut de phonation²⁶⁵ dont est affublé Hirsch, le marchand de peaux de bovins (« ox hides »). Ainsi, dès le départ, Hirsch est placé sous le signe de l'altérité. Il est l'autre culturel (comme l'Indien dans *Under the Volcano*, ou le pilote dans *Heart of Darkness*), l'homme de la limite qui vient de franchir la barre rocheuse de la Cordillera. Ou encore celui qui fait le commerce de peaux, de ce qui est détaché du corps mort. Hirsch, l'homme de la peur, celui qui connaît la réalité de la mort, de la séparation et de la perte²⁶⁶, finit, comble de l'ironie, au bout d'une corde dont il a peut-être fourni la matière première. Effectivement, la corde de Hirsch est faite non pas de chanvre mais de peau (« hide rope »)²⁶⁷. Ceci rappelle ce qui est détaché du corps et peut-être aussi caché comme semble l'indiquer l'homophone et homonyme anglais « hide » qui désigne à la fois la peau une fois détachée du corps de l'animal et l'action de se cacher.

Cette corde se met à vibrer²⁶⁸ sous les coups de fouet de Sotillo (l'une frappe, l'autre résonne) auxquels font écho les cris de Hirsch. Et ceux-ci semblent se répandre dans l'espace de Sulaco comme une onde de choc ou onde sonore, ou encore même une onde visuelle, un spectre²⁶⁹ :

Hirsch went on screaming all alone behind the half-closed jealousies while the sunshine, reflected from the water of the harbour, made an ever-running ripple of

²⁶⁵ "a strange anxious whine"(N, 188).

²⁶⁶ J. Paccaud-Huguet, « The silver Cord of language in Nostromo », *CerCles*, Rouen, janvier 1993, p. 88.

²⁶⁷ "From there his [Nostromo's] eyes traced in one instantaneous glance the hide rope going upwards from the tied wrists over a heavy beam and down a staple in the wall." (N, 359 ; c'est nous qui soulignons)

²⁶⁸ "The rope vibrated leisurely to the blow, like the long string of a pendulum starting from a rest." (N, 376)

²⁶⁹ Josiane Paccaud-Huguet fait remarquer la polysémie du mot « spectre » en anglais : « un spectre dénote l'apparition plus ou moins inquiétante et étrange d'un mort. Depuis Newton (1671), le mot désigne les images juxtaposées résultant de la décomposition de la lumière blanche : iridescence, et par dérivation la résonance d'une substance sonore. En mathématiques enfin, le spectre d'une matrice correspond aux valeurs propres de celle-ci. On pourrait d'ores et déjà avancer que le mythe fournit la matrice/souvenir écran, dont la décomposition spectrale produira les variations iridescentes des fictions qui font trace dans une culture donnée : le mythe prêterait le squelette de ses scénarios de rencontre avec le ça-voir impossible, et l'art du récit lui donnerait les couleurs et les sonorités de l'habillage fantasmatique, sans qu'on puisse parler d'un enchaînement causal de l'un à l'autre mais plutôt d'une structure en hologramme dont les miroitements changent selon le regard du sujet. [...] Mais n'y a-t-il pas dans les fictions littéraires autre chose, un petit quelque chose de plus, qui se fixe comme on fixe sur le papier un spectre photographique ou sonore, un résidu de la rencontre impossible avec le spectre de la Chose ? » (J. Paccaud-Huguet, « La Fiction littéraire : L'Ecran et le Spectre. » in *Esthétique de la Lettre*, à paraître)

light high up on the wall. He screamed with uplifted eyebrows and a wide-open mouth —incredibly wide, black, enormous, full of teeth —comical. In the still burning air of the windless afternoon he made the waves of his agony travel as far as the O.S.N. Company's offices. (N, 375 ; c'est nous qui soulignons)

La corde retenant le corps en suspens de Hirsch entre alors en vibration sous les coups de Sotillo : « The rope vibrated leisurely to the blow, like the long string of a pendulum starting from a rest. ». Et, fait étrange, à cet instant, la vibration ne se transmet pas au corps. Contrairement aux fois précédentes où elle s'était répandue jusqu'aux cordes vocales pour donner naissance à un cri infini abolissant toute notion de limite entre dedans et dehors, sujet et objet²⁷⁰. C'est précisément à ce moment que jaillit le crachat qui va faire un reste sur le masque hurlant et difforme de Sotillo :

And as Sotillo, staying his raised hand, waiting for him to speak, with the sudden flash of a grin and a straining forward of the wrenched shoulders, he spat violently into his face. (N, 376)

Par ce crachat, déchet du corps parlant, ou encore du « parlêtre », incarné ou plutôt désincarné par Hirsch, le lecteur est projeté hors langage²⁷¹.

5. Ondes et lignes

Le cri de Hirsch qui précède le crachat est sans doute à rapprocher de celui du peintre Norvégien Edvard Munch, contemporain de Conrad, et qui en 1895, peignait *Le Cri* (*Skrieken*, en norvégien). Or le substantif norvégien est parlant : il renferme le signifiant de l'horreur « skrek ». Il s'agit bien d'un cri d'horreur qui contamine tout l'espace de la peinture par un système de lignes, d'ondes et de vagues visuelles et quasi sonores, tant l'impact de cette oeuvre est fort. Le cri de Munch est un cri horrifié qui traverse, voire déchire la nature et le corps parlant²⁷², ainsi que le laisse entendre le texte du peintre accompagnant le tableau :

[...] My friends walked on and I was left in fear with an open wound in my breast. a great scream went through nature²⁷³.

Ce cri horrifié de l'homme déchiré du xx^e siècle naissant ou renaissant, correspond

²⁷⁰ Une fois de plus, la rencontre avec le travail d'Evelyne Grossman nous a conforté dans cette voie : « Ce corps désarticulé est un corps-limite sans dehors ni dedans, où constamment l'intérieur et l'extérieur se renversent. Corps en suspens entre sujet et objet, entre séparation et mélange, hors syntaxe, hors affirmation, qui oscille dans un "état vibratoire vertige et nausée" (Antonin Artaud, *OEuvres Complètes*, XXIII, p. 256.) », *op. cit.*, p. 179.

²⁷¹ Francine Vidieu aborde cet aspect du crachat comme sortie de soi dans sa thèse de Doctorat : « [...] au lieu de posséder gloutonnement, de s'enfermer dans sa voracité, celui qui parle expulse violemment, crache en mangeant, crache ses mots, comme ceux de la glossolalie, mots mâchés, projetés hors de la bouche, qui tiennent à distance l'auditoire avide de signification définitive, eux qui sont justement exempts de toute signification. L'engorgement suggère un mouvement de l'extérieur vers l'intérieur, tandis que l'expectoration implique l'inverse. Il s'agit bien là d'un désir de se projeter, de s'étendre, d'aller "hors de", moins pour avoir la mainmise sur l'espace extérieur que pour ne pas rester enfermé dans son propre corps ; les espaces clos, on l'a vu, étant source d'effroi. » (*Lecture de l'imaginaire des oeuvres dernières d'Antonin Artaud, Doctorat de poésie et littératures, sous la direction de Monsieur Jean Burgos, Université de Savoie, Chambéry, 1994, p. 177*)

exactement au corps-cri écartelé de Hirsch :

He screamed with uplifted eyebrows and a wide-open mouth — incredibly wide, black, enormous, full of teeth — comical. (N, 375).

La similitude entre l'oeuvre picturale de Munch et l'oeuvre scripturale de Conrad est ici saisissante, à ceci près qu'il n'y a rien de comique dans le tableau de Munch. Sous la dimension comique dénotée de façon ironique par l'adjectif « comical » mis en apposition, éclate le grotesque, lequel correspond probablement à cet effet comique déclenché par le reste (ici métaphorisé par le cri, comme reste de la parole) dont parle Jean Baudrillard²⁷⁴.

Il se pourrait aussi que le comique, déclencheur du rire, apparaisse ici sous une forme inversée ou du moins paradoxale, comme la première forme de communication de l'enfant avant la parole²⁷⁵. Le bourreau Sotillo serait alors transformé dans la douleur extrême de Hirsch en une figure familière, voire même maternelle, lui prodiguant des soins, des caresses pour satisfaire son désir ... de mort, en passe justement d'être satisfait par la main de Sotillo auquel le crachat de Hirsch arrache symboliquement le phallus. La cravache, substitut métaphorique de bois peut-être et assurément de cuir²⁷⁶, est maintenue en suspension : « Sotillo had seized the riding-whip, and stood with his arm lifted up. » (N, 376). Puis le fouet tombe (« The uplifted whip fell », N, 376) au moment où le crachat atteint le visage de Sotillo qui, comme s'il avait été touché par un venin mortel, se met à se transformer, se distordre en une succession de masques difformes. Or le masque, dit Lacan, « se constitue dans l'insatisfaction, et par l'intermédiaire de la demande refusée.²⁷⁷ ». C'est, nous semble-t-il, ce qui se passe ici, et nous poursuivrons cette analyse en collant au texte de Lacan qui, à la question « Mais alors, qu'est-ce qui en résulterait ? », répond « C'est qu'il y aurait en somme autant de masques que de formes

²⁷² *Le corps de Hirsch tout hurlant qu'il soit se tait, déchiré par le cri que l'on peut associer à la diction qui, selon E. Grossman, est « un acte de langage qui déchire le corps parlant » (op. cit., p. 100.). Mais surtout, dans un crachat que l'on peut assimiler au dictame « ce produit fécal de la diction, [...] force de fermentation où la langue à l'infini se décompose et germe. », ibid., p. 100.*

²⁷³ *Bente Torjusen, Words and Images of Edvard Munch, London, Thames and Hudson, 1989, p. 136 ; c'est nous qui soulignons. Voir annexe 5, p. 395.*

²⁷⁴ « [...] le reste fait rire. [...] On ne rit que de la réversibilité des choses, et le sexe et la mort sont figures éminemment réversibles. C'est parce que l'enjeu est toujours réversible entre le masculin et le féminin, entre la vie et la mort, qu'on rit du sexe et de la mort. » (Jean Baudrillard, *Simulations et Simulacres*, Paris, Galilée, 1981, p. 208)

²⁷⁵ « Avant toute parole, l'enfant rit. Le mécanisme physiologique du rire est toujours lié au sourire, à la détente, à une certaine satisfaction. La présence familière, celle dont il a l'habitude, et dont il a la connaissance qu'elle peut satisfaire à ses désirs dans leur diversité, est appelée, appréhendée, reconnue dans ce code si spécial que constituent chez l'enfant avant la parole ses premiers rires devant certaines des présences qui le soignent, le nourrissent, et lui répondent. [...] Le rire est justement lié à [...] l'au-delà, l'au-delà de l'immédiat, l'au-delà de toute demande. Tandis que le désir est lié à un signifiant, qui est dans l'occasion le signifiant de la présence, c'est à l'au-delà de cette présence, au sujet là-derrrière, que s'adressent les premiers rires. » (J. Lacan, *Les Formations de l'Inconscient*, op. cit., p. 331-332 ; c'est nous qui soulignons)

²⁷⁷ *Ibid.*, p. 333.

d'insatisfaction²⁷⁸ ». Ceci permet de mieux comprendre la série de masques qui défile au rythme des changements d'attitude et des interrogations que Sotillo doit à présent s'adresser personnellement :

The report and the concussion of the shots seemed to throw him at once from ungovernable rage into idiotic stupor. He stood with drooping jaw and stony eyes. What had he done? He was basely appalled at his impulsive act, sealing for ever these lips from which so much was to be extorted. What could he say? How could he explain? Ideas of headlong flight somewhere, anywhere, passed through his mind; even the craven and absurd notion of hiding under the table occurred to his cowardice. [...] (N, 376 ; c'est nous qui soulignons)

La dimension régressive de la scène éclate au grand jour lorsque Sotillo songe à se cacher sous la table, objet qui peut se lire comme la matrice, le « womb/tomb » de la mère et aussi comme le lieu de l'Autre innommable que Sotillo ne peut désigner qu'en termes vagues : « somewhere, anywhere, [...] » (376).

Les masques continuent leur course folle sur le visage de Sotillo qui devient « une mosaïque mouvante d'identifications²⁷⁹ » que son sombrero dissimule partiellement :

Sinister, impressive, his sombrero pulled right down upon his eyebrows, he marched first through the door in such disorder of mind that he forgot utterly to provide for Dr Monygham's possible return. » (N, 376)

Cependant, faisant chuter le phallus de Sotillo, Hirsch s'est libéré, s'est affirmé comme détenteur du phallus symbolique dont la poussée se dit par le jet de salive. De la sorte, il entre dans l'aire du signifiant en déchaînant la barre posée sur l'Autre en ce point extrême du désir²⁸⁰. La diégèse dit ce déchaînement de la barre dans les changements d'expression du visage de Sotillo, tandis que la narration aussi se déchaîne en une succession de formes interrogatives en style indirect libre. Mais la tempête est de courte

²⁷⁶ Lacan distingue clairement l'organe du phallus, une distinction qu'il est essentiel d'assimiler, faute de quoi le discours analytique et critique ne peut que stagner dans des eaux troubles : « [...] le phallus n'est pas du tout identique à l'organe en tant qu'appartenance du corps, prolongement, membre, organe en fonction. L'usage du mot qui domine de beaucoup, c'est son emploi à propos d'un simulacre, d'un insigne, quel que soit le mode sous lequel il se présente — bâton en haut duquel sont appendus les organes virils, initiation de l'organe viril, morceau de bois, morceau de cuir, autres variétés sous lesquelles il se présente. C'est un objet substitutif, et en même temps cette substitution a une propriété très différente de la substitution au sens où nous venons de l'entendre, la substitution-signe. On peut presque dire que cet objet a tous les caractères d'un substitut réel, de ce que nous appelons dans les bonnes histoires, et toujours plus ou moins avec le sourire, un godemiché, de gaude mihi, soit un des objets les plus singuliers par leur caractère introuvable qu'il y ait dans l'industrie humaine. C'est tout de même quelque chose dont on ne saurait pas ne pas tenir compte quant à son existence, et à sa possibilité même. », *ibid.*, p. 346-347.

²⁷⁸ *ibid.*, p. 333.

²⁷⁹ Nous reprenons la conclusion provisoire de Lacan qui clôt ainsi le cours du 16 avril 1958 : « La pluralité des rapports du sujet à l'autre, selon la diversité de ses insatisfactions, pose bien là un problème. On peut dire que, jusqu'à un certain point, elle ferait de toute personnalité une mosaïque mouvante d'identifications. Ce qui permet au sujet de se retrouver comme un, ajoute Lacan, nécessite l'intervention d'une troisième dimension, que je laisserai de côté aujourd'hui, la réservant pour la prochaine fois. », *ibid.*, p. 333.

durée, tout rentre dans l'ordre alors que Sotillo fait taire du regard toute manifestation :
His truculent glance turned slowly here and there, checked the noise where it fell ; and the stiff body of the late Señor Hirsch, merchant, after swaying imperceptibly, made a half turn, and came to a rest in the midst of awed murmurs and uneasy shuffling. (N, 376 ; c'est nous qui soulignons)

Aussi paradoxal et surprenant que cela puisse paraître, il nous semble à présent que le crachat de Hirsch peut se lire comme un acte d'amour infini, et ceci à double titre : il doit donner ce qu'il n'a pas (une information), tandis que par le crachat, il donne un phallus qu'il n'a pas, à un être qui ne l'est pas²⁸¹.

Il semble que Munch et Conrad aient tenté de dire la même horreur installée au cœur de l'homme. Il n'est pas impossible que Conrad ait été influencé par Munch tant la ressemblance est frappante, mais à une différence prêt et qui est de taille ; Hirsch est affublé d'une bouche pleine de dents (« full of teeth ») comme s'il y avait une sorte de mimésis entre le bourreau et la victime, car cet attribut était jusqu'à présent spécifique à Sotillo : « 'a man of many teeth — "homme de muchos dientes". Sí, señor. [...] » (N, 372). L'effet de miroir se retrouve dans la relation sadique où, selon Lacan « Le sadisme rejette dans l'Autre la douleur d'exister²⁸² ». En estropadant Hirsch, pour lui arracher la « vérité »²⁸³ de la bouche, Sotillo actualise sa propre déchirure, sa propre douleur d'exister, en passant à l'acte à la manière des psychopathes qui font subir à leurs victimes des sévices apparentés à des violences physiques ou psychologiques qui sont restées refoulées, et qu'ils sont incapables de dire de façon symbolique²⁸⁴. Ainsi le cri de Hirsch est-il peut-être encore plus horrifiant que celui du peintre norvégien car il contient en germe la figure de la victime comme bourreau potentiel²⁸⁵.

²⁸⁰ Lacan poursuit à propos du phallus : « C'est l'objet privilégié d'un monde de la vie, et son appellation grecque l'apparente à tout ce qui est de l'ordre du flux, de la sève, voire de la veine elle-même, car il semble que ce soit la même racine qu'il y ait dans $\Phi\lambda\epsilon\psi$ et dans phallos. Il semble donc que les choses soient telles que ce point extrême de la manifestation du désir dans ses apparences vitales, ne puisse entrer dans l'aire du signifiant qu'à y déchaîner la barre. », *ibid.*, p. 347.

²⁸¹ Nous nous sommes directement inspirés de la conclusion de Lacan au cours du 23 avril 1958 : « Le problème de l'amour est celui de la profonde division qu'il introduit à l'intérieur des activités du sujet. Ce dont il s'agit pour l'homme selon la définition même de l'amour, donner ce qu'on n'a pas, c'est de donner ce qu'il n'a pas, le phallus, à un être qui ne l'est pas. », *ibid.*, p. 350.

²⁸² J. Lacan, *Ecrits*, op. cit., p. 778.

²⁸³ "For a word, for one little word, he felt he would have knelt, cringed, grovelled on the floor before the drowsy, conscious stare of those fixed eyeballs starting out of the grimy dishevelled head that drooped very still with its mouth closed askew." (N, 376) Une fois de plus, nous observons l'inversion des rôles dans les attitudes entre bourreau et victime.

²⁸⁴ A. Topia voit dans cette lutte verbale sur fond d'imagerie populaire, un « langage codé qui court-circuite le réel et sert non seulement d'instrument universel de communication, mais aussi d'arme dans les innombrables conflits. », op. cit., p. 110.

6. Le style : la coupure qui relie

Nous tenterons une ultime interprétation de ce cri associé au corps désarticulé en nous appuyant sur un texte d'Artaud dont les termes nous ont fait penser à Hirsch, et ainsi entr'apercevoir une autre lecture possible de la scène :

***Le mal que le style que nous cherchons nous fait dans les épaules et dans les dents. Je ne sais pas si ce n'est pas à force de chercher mon style et mon verbe propre que j'ai perdu toutes mes dents*²⁸⁶.**

La douleur aux épaules fait immédiatement penser à l'estrapade qui s'articule autour des épaules désarticulées de Hirsch²⁸⁷, tandis que les dents font l'objet de nombreuses remarques dérangeantes tout au long de cette scène de torture, — sans pour autant qu'il y ait torture à ce niveau là. Mais il semblerait que le lecteur, contaminé par les allusions aux dents, qu'il s'agisse du dentiste, de l'homme « de muchos dientes » ou encore de la bouche hurlante pleine de dents de Hirsch, soit sur le point d'imaginer une scène extradiégétique qui nous ramène à l'expérience personnelle de Conrad avec son dentiste à ce moment là²⁸⁸. Mais ce qui nous a plus particulièrement intéressé, au-delà de la douleur aux épaules, c'est le lien qu'Artaud établit avec le style qui selon Lacan est l'objet a, l'objet de la jouissance, l'objet substitutif de l'écrivain :

***C'est l'objet qui répond à la question sur le style, que nous posons d'entrée de jeu. A cette place que marquait l'homme pour Buffon, nous appelons la chute de cet objet, révélatrice de ce qu'elle l'isole, à la fois comme la cause du désir où le sujet s'éclipse, et comme soutenant le sujet entre vérité et savoir*²⁸⁹.**

Le sujet se trouve suspendu entre vérité et savoir, or c'est ce moment de suspension qui intéresse l'écrivain. Ceci se manifeste chez Conrad par des scènes où les sujets vacillent, entraînant avec eux les semblants dont se vêt la fiction et laissant voir la lumière se diffracter en une lueur spectrale reflétant les gouttes d'eau en suspension dans le voile brumeux qui entoure la narration de *Heart of Darkness*. Vue sous cet angle, la mort du pilote de Marlow est, elle aussi, une « willing suspension of disbelief »²⁹⁰, un moment

²⁸⁵ voir à ce sujet les saisissants dessins de propagande par lesquels les Allemands de l'entre-deux guerres se figurent eux-mêmes tels qu'ils réduiront les prisonniers des camps de concentration pendant la deuxième guerre mondiale. (1933 *La Mémoire du Siècle. Hitler prend le pouvoir*, Georges Goriely, Bruxelles, Ed. Complexe, 1985). Voir annexes 6 et 7, pp. 396-397.

²⁸⁶ Antonin Artaud, *OEuvres Complètes, Paris, Gallimard, tome XV, p. 40.*

²⁸⁷ “ — *the shoulders projecting forward[...]*” (N, 359)

²⁸⁸ E. Grossman ajoute que « le dictame, ce produit fécal de la diction, est à son tour une force de fermentation où la langue à l'infini se décompose et germine. Mais aussi le dictame, rattaché à ses origines rabelaisiennes, est un baume qui guérit les blessures ; comme le style, dans une relance indéfinie de l'entaille et du lien, il coupe et relie, il déchire la texture du discours et y découvre d'autres maillages. », *op. cit.*, 100.

²⁸⁹ Il s'agit de la conclusion de l'ouverture des *Ecrits de Lacan*, p. 10.

²⁹⁰ T.S. Coleridge.

d'épiphanie où le sujet va rejoindre l'Autre en franchissant la limite. Le crachat est une véritable sortie de soi, ou encore une sortie du langage²⁹¹ qui dit la Chose. Nous ferons un détour par un texte de J. M. Coetzee qui met en scène ce franchissement de la limite. Dans *Age of Iron*, le système totalitaire d'apartheid est mis en adéquation avec le cancer qui ronge la protagoniste dans une violence qui va au-delà du langage et des mots. Or c'est un personnage tout à fait hors norme, qui est chargé d'effectuer cette sortie puisqu'il s'agit d'un clochard noir qui crache à la figure de la femme blanche malade :

He did something that shocked me. With a straight look, the first direct look he has given me, he spat a gob of spit, thick, yellow, streaked with brown from the coffee, on to the concrete beside my foot. Then he thrust the mug at me and sauntered off. The thing itself, I thought, shaken : the thing itself brought out between us. Spat not upon me but before me where I could see it, inspect it, think about it. His word, his kind of word, from his own mouth, warm at the instant when it left him. A word, undeniable, from a language before language. First the look and then the spitting. What kind of look? A look without respect, from a man to a woman old enough to be his mother. Here : take your coffee²⁹².

C'est bien « à la mère » que le sans abri crache et aime dans une langue d'avant le langage, une langue archaïque « from a language before language. » où l'on voit encore la langue en tant qu'organe envoyer le crachat dans toute sa « motérialité »²⁹³. Or, c'est du même type d'archaïsme qu'il s'agit dans les peintures de Francis Bacon.

7. La dimension spectrale et picturale de l'écriture de Conrad

Si le renversement des rôles induit par la narration chez Conrad ne semble pas se dire dans le cri de Munch, il éclate au grand jour dans les oeuvres de F. Bacon auquel correspond un autre cri conradien célèbre, celui de Kurtz.

Ce dernier semble effectivement plus proche du cri jailli de la peinture de Bacon avec sa bouche mythique et, elle aussi, pleine de dents²⁹⁴. Bacon avait-il lu *Heart of Darkness* ? Cela est bien possible, mais, à notre connaissance, aucune étude critique n'a évoqué cette possibilité. Il semblerait en revanche que Bacon ait été influencé par diverses sources cinématographiques et photographiques²⁹⁵. Outre l'influence d'Eisenstein, il nous a semblé pertinent pour notre propos de relever l'influence de coupures de presse (des restes notoires) à partir desquelles Bacon travaillait. Parmi elles nous trouvons des personnages dont la réputation n'est plus à faire, il s'agit de Himmler et Goebbels²⁹⁶ traînant derrière eux le spectre de la Shoah. Nous ne pouvons que supposer

²⁹¹ A. Topia parle de « dépossession du langage » dans une « situation-limite » et d'un crachat que l'on peut comprendre comme « le mot que Sotillo lui-même ne trouvera pas pour nommer l'innommable qu'est Hirsch » : « Le crachat et les coups de revolver me semblent être alors deux formes extrêmes de langage, unique forme de communication peut-être dans cette situation-limite où tout échange verbal est devenu impossible. [...] Un langage du bruit assourdissant contre un langage du corps irréductible. », *op. cit.*, p. 113.

²⁹² J. M. Coetzee, *Age of Iron*, London, Penguin Books, 1990, p. 7 ; c'est nous qui soulignons.

²⁹³ Terme de J. Lacan.

une éventuelle influence de Conrad sur Bacon, même s'il est plus que probable que l'autodidacte qu'était Bacon ait lu Conrad, et de ce fait ait enregistré dans la boîte noire de l'inconscient, l'image de Kurtz, tant la similitude est grande. D'un cri l'autre (...), nous remontons le cours de l'histoire et aboutissons au cri du Consul qui retentit publiquement en 1947, après avoir résonné à la manière de l'écho entre les parois rocheuses pendant presque vingt ans dans la tête de Lowry²⁹⁷, trois ans après l'exposition fracassante de Bacon à Londres (1944) où les *Crucifixions*²⁹⁸ font scandale. Ces deux artistes que tout semble réunir, se sont peut-être bel et bien manqués.

En faisant un rapide parcours de leurs biographies respectives, nous constatons,

²⁹⁴ La bouche dévoratrice est un élément récurrent dans la peinture de Bacon, voici quelques extraits d'une brillante analyse de son art vu sous l'angle de la dévoration et de l'horreur qui caractérisent sa première exposition dont fait partie le célèbre triptyque de 1944 : « Ni "vis", visage, ni face, ni figure, ni tête, ni physionomie, ces appendices serpentins montés sur des ventres sont d'abord et ne sont que des bouches. Plus précisément : des bouches ouvertes sur la double rangée terrible des dents. Ce "visage" là, c'est du côté de l'os latin qu'il faut le chercher, la bouche sans doute, mais par métonymie, ce qui, dans la tête, désigne cela qui nous fait préférer des vocables, qui fait que, en tant qu'hommes, nous sommes d'abord des paroles, *os confusum* dit Pline, mais aussi cette forme singulière de la verbalisation qui est ce qui s'exprime à travers la bouche d'ombre, les *oracles*. La bouche en tant qu'os, ce vide où orifice et oralité se confondent, c'est ce qui, dans la "tête", fait saillie, vient en avant, museau, gueule, proue, prééminence, ce qui s'impose avec horreur à notre vue — *ante os*, "sous les yeux de", dit Cicéron — toujours, en tout cas l'expression paroxystique d'une expression de terreur ou d'envoûtement dont nous serions la proie — *os iratorum* — traits singuliers de ceux qui sont en colère dit toujours Cicéron, qui dit enfin *os Gorgonis* pour désigner le masque de Méduse... » (Jean Clair, « Visages des dieux : visage de l'homme à propos des Crucifixions de Francis Bacon », *Arts Studio* 17, Spécial Francis Bacon, été 1990, p. 34-35)

²⁹⁵ « On a de longue date repéré dans les premières oeuvres de Bacon — celles qui ont révélé sa spécificité — entre autres la série des "Cris" ou *Heads* (1948-49), l'influence, sinon la copie, d'une image cinématographique célèbre, universellement connue sous la forme du photogramme fixe : la bouche ouverte de la nourrice du *Cuirassé Potemkine* d'Eisenstein — emblème de la douleur, de l'horreur, de l'oppression pour toute une génération de l'après-guerre, comme certains détails de *Guernica* cristallisent une aversion de la guerre. » (Michel Frizot, « La Photographie, hors-champ de la peinture », *Arts Studio* 17, Spécial Francis Bacon, été 1990, p. 101)

²⁹⁶ « Il est fascinant de constater combien les sources de Bacon furent variées et souvent inattendues. Pour avoir une idée immédiate de leur étendue, il suffit de considérer les illustrations et photographies de toutes sortes que l'artiste a réunies sur les murs de son atelier. On y voit Himmler et Goebbels, le Portrait d'Innocent X de Vélasquez, des hippopotames, le Christ portant la Croix de Grunewald, un homme avec un singe et une foule s'enfuyant dans tous les sens pendant la révolution Russe. » (Michael Peppiatt, « Bacon aux sources », *Arts Studio* 17, Spécial Francis Bacon, été 1990, p. 129). Voir annexe 16, p. 406.

²⁹⁷ En 1929, Lowry écrivait un poème intitulé *Dark path*. Nous verrons par la suite de quelle façon ce poème contient en germe *Under the Volcano*. Pour l'instant, nous nous attacherons à la dernière strophe du poème, et constaterons qu'elle met en scène la mort du Consul dans un immense cri d'horreur : « *Yet, burning, burning, burning Lord, / Know how this path must likewise come / Through multitudinous discord / The awful and the long way home.* » (CLML 1, p. 67, lettre n°22 ; adressée à Conrad Aiken, Mars/Avril 1929. Voir aussi, Kathleen Scherf, *The Collected Poetry of Malcolm Lowry, Vancouver, University of British Columbia Press, 1992, p. 41*)

²⁹⁸ Voir annexes 8, 9, 10, pp. 398-400.

qu'ils ont tout deux quitté le nid familial conservateur très jeunes²⁹⁹, ont séjourné très brièvement en Allemagne à la même époque (1928, Lowry à Berlin, et Bacon à Bonn), et reviennent en Angleterre en 1929. Ils ont vingt ans, Bacon s'installe à Londres, et Lowry entre au Collège St Catherine à Cambridge. En 1933, alors qu'Hitler accède au pouvoir en Allemagne, le premier roman de Lowry, *Ultramarine*, est publié en Angleterre et Bacon commence à travailler sur ses crucifixions ainsi que sur les *Heads* qui réapparaîtront de façon magistrale dans *Portrait d'Innocent X* (1954), le « Pape-charogne », trois ans avant la mort de Lowry. Il semble incroyable que les deux artistes, buveurs invétérés, habités par l'image de l'artiste maudit baudelairien et d'autres démons communs, ne se soient pas rencontrés. Lowry, qui croyait aux coïncidences, et Bacon, qui croyait au hasard se seraient-ils manqués car ils étaient trop semblables ? La notoriété dont ils ont tout deux joui, à partir de 1944 pour Bacon et 1947 pour Lowry, laisse penser que ces deux artistes ne pouvaient pas s'ignorer. Mais ce qui importe est qu'ils ont bien tenté de dire le cri de l'humanité, de « l'homme des origines » tel que Philippe Sollers définit « l'homme de Bacon » :

[...] sans éthique, sans religion, celui qui resurgit, malgré des siècles de civilisation, à la direction d'un camp de concentration hitlérien, ou serbo-bosniaque, ou hutu...³⁰⁰.

Philippe Sollers poursuit son analyse de Bacon en des termes qui pourraient s'appliquer à Lowry ainsi qu'à Conrad :

Aucun doute, il s'est produit quelque chose d'épouvantable, d'innommable. Nous le savons, nous en parlons mécaniquement à côté : les familles, les religions, les marchés financiers sont là pour nous détourner de cette présence noire.³⁰¹

Tous trois disent bien l'horreur du Réel, la Shoah en étant la mise en acte à l'échelle des masses, qui a caractérisé le xx^e siècle. Retenons aussi que Lowry et Bacon font partie de cette génération sacrifiée qui est née juste avant la première guerre mondiale. Leur enfance n'a pu qu'être marquée par ce conflit mondial, leur jeunesse s'est passée tant bien que mal entre les deux guerres. Aucun n'a participé au deuxième conflit mondial, du moins pas en combattant sur le terrain, mais il est possible de voir leurs productions respectives comme des bombes métaphoriques³⁰² mettant en pièces une humanité empêtrée dans ses oripeaux³⁰³ dont Conrad, Lowry et Bacon font sauter la dorure,

²⁹⁹ Le père de Lowry était courtier en coton à Liverpool et celui de Bacon, ancien Commandant de l'Armée britannique, élevait des chevaux de course en Irlande.

³⁰⁰ Philippe Sollers, *Les Passions de Francis Bacon*, Gallimard, collection « monographies », 1996.

³⁰¹ *Ibid.*

³⁰² « L'art, on l'oublie trop souvent dans l'animation culturelle ambiante, est d'abord une guerre ». *Ibid.*

³⁰³ L'étymologie du mot donnée par le dictionnaire *Petit Robert*, (oripel, xième ; de l'ancien français orie « doré », et peau) est intéressante à plus d'un titre. Les différents sens du terme ont en commun la notion de fausses apparences, qu'il s'agisse de « lame de laiton ou de cuivre très mince ayant l'apparence de l'or », de « faux or ou de faux argent » ornant un habit, de « faux éclat, apparence brillante et trompeuse » ou encore de « vêtements voyants, vieux habits dont un reste de clinquant fait ressortir l'usure ».

mettant à jour la peau, l'os, la chair, voire même la viande³⁰⁴.

Quant à Conrad, né en 1857 dans une Pologne sous domination Russe, et contraint à l'exil avec ses parents en Sibérie, il a pour sa part une expérience directe et concrète de l'horreur ; et c'est peut-être ce souvenir de déchirure enfoui en lui qui l'a poussé à écrire de la sorte, en mettant en pièces les semblants des « pretty fictions » qui masquent l'horreur du Réel. Bacon, dans un entretien avec David Sylvester, a dit la chose suivante qui rejoint ce que nous avons tenté de démontrer à propos de Conrad et de Lowry :

Et je pense quelques fois, quand on dit que mes oeuvres ont un aspect violent, que j'ai peut-être été de temps en temps capable d'écarter les écrans derrière lesquels nous vivons³⁰⁵.

L'impact des oeuvres de Bacon est tel que ses toiles trouent littéralement les murs où elles sont exposées. Bacon expliquait ce phénomène en disant qu'il créait « des images qui sont des concentrations de la réalité. Elles sont souvent jugées horribles parce qu'elles touchent directement le système nerveux »³⁰⁶. L'aboutissement de l'objet, de la Chose est là, dans ces cris horrifiés pour certains et horrifiants pour d'autres. Ainsi, horrifié est le cri de Munch, horrifié aussi celui du Consul :

Suddenly he screamed, and it was as though this scream were being tossed from one tree to another, as its echoes returned, then, as though the trees themselves were crowding nearer, huddled together, closing over him, pitying... Somebody threw a dead dog after him down the ravine. (UV, 416)

tandis que Kurtz et Innocent X se rejoignent dans un même cri d'horreur horrifiant. L'horreur partie de l'intérieur reste, tout en se disant, prisonnière à l'intérieur du corps évidé dont l'enveloppe génère des ondes de choc d'une violence inouïe. La position assise d'Innocent X, comme « rivé », voire « riveté »³⁰⁷ à la chaise papale, rappelle le brancard sur lequel est transporté Kurtz³⁰⁸, et dit l'impossibilité de s'en libérer. C'est aussi ce qui transparait au travers des structures métalliques qui encadrent et enferment généralement les sujets de Bacon. La critique a abondamment souligné l'univers

³⁰⁴ Nous pensons ici aux quartiers de viande qui occupent le premier plan de nombreuses oeuvres de Bacon, et en particulier le tableau intitulé *Painting* (1946). Voir annexe 11, p. 401. F. Bacon voyait le corps comme une carcasse enrobée de viande sanguinolente : « Si je vais chez le boucher, je trouve surprenant de ne pas être à la place de l'animal », disait Bacon. (David Sylvester, *L'Art de l'Impossible, entretiens avec Francis Bacon*, traduit de l'anglais par Michel Leiris éd. A. Skira, Genève, 1976)

³⁰⁵ *Ibid.*

³⁰⁶ *Ibid.*

³⁰⁷ De son côté, Marlow désespère de trouver des rivets pour réparer le vapeur dont il a la charge, or tout est là, sauf les rivets, ce qui permet de faire tenir l'ensemble en place et qui évite le morcellement : « What I really wanted was rivets, by heaven! Rivets. To get on with the work — to stop the hole. Rivets I wanted. There were cases of them down at the coast — cases — piled up — burst — split! You kicked a loose rivet at every second step in that station yard on the hillside. Rivets had rolled into the grove of death. You could fill your pockets with rivets for the trouble of stooping down — and there wasn't one rivet to be found where it was wanted. We had plates that would do, but nothing to fasten them with. » (HOD, 58)

claustrophobe propre à l'expressionnisme, que nous retrouvons chez Lowry ainsi que chez Conrad.

Nous abordons là un autre aspect central, bien que concernant la périphérie diégétique et narrative, des oeuvres de Conrad et de Lowry. Avec les notions de périphérie et de centre, nous tenons deux termes essentiels de l'esthétique de la fiction de Conrad, termes énoncés explicitement au cours de l'ouverture de *Heart of Darkness* :

The yarns of seamen have a direct simplicity, the whole meaning of which lies within the shell of a cracked nut. But Marlow was not typical (in his propensity to spin yarns be excepted), and to him the meaning of an episode was not inside like a kernel but outside, enveloping the tale which brought it out only as a glow brings out a haze, in the likeness of one of these misty halos that sometimes are made visible by the spectral illumination of moonshine. (HOD, 30)

Il semble que Lowry ait lui aussi adopté ces principes esthétiques et éthiques en s'intéressant davantage à ce qui gravite autour du noyau, aux cercles et lignes d'onde qui courent dans le texte qu'au noyau lui-même, parce que celui-ci est vide. La vérité, pour Conrad et Lowry, se trouve dans la périphérie, diffuse et diaphane, palpable et insaisissable, audible et indicible. Elle laisse des traces, mais ne se livre pas toute.

Chapitre II L'Enigme : entre rébus et rebut ?

1. Une trace de « rien qui fut d'avant »

Nous tenterons d'aborder les points obscurs les plus signifiants qui parsèment les oeuvres de Conrad et de Lowry, répandant autour d'eux une sorte de halo de correspondances et de résonances. Que ces points énigmatiques soient de lumière, de peinture, d'encre de chair ou de sang, ils font à chaque fois trou dans la narration. Nous aborderons la question de la trace et de son énigme en commençant par la trace de sang que Decoud laisse sur le plat-bord du canot, à la hauteur du banc de nage :

He looked for some scratch, for some mark, for some sign. All he discovered was a brown stain on the gunwale abreast of the thwart. (N, 409 ; c'est nous qui soulignons)

Nous remarquerons la progression depuis la matérialité de la trace quasi animale et archaïque (« scratch »), en passant par la marque (« mark ») plus délibérée et articulée pour aboutir au signe (« sign »), le signifiant qui apparaît sur le plat-bord, lequel fait bord avec l'Autre du *Golfo Placido*. En effet, Decoud bascule par-dessus bord :

His eyes looked at it while he fell forward and hung with his breast on the gunwale and the fingers of his right hand hooked under the thwart. They looked — (N, 415).

³⁰⁸ Marlow voit Kurtz pour la première fois : « I saw the man on the stretcher sit up, lank and with an uplifted arm, above the shoulders of the bearers. » (HOD, 99)

Decoud bascule et laisse une tache de sang, énigme à deux volets sur le plat-bord, s'accrochant au bord de nage.

Ceci veut-il dire que l'énigme du sens, du signe, du signifiant réside dans cette zone liminaire, la « thin, thin line » de Stephen dans *A Portrait of the Artist as a Young Man* de Joyce ? Cette ligne borde un silence, et ce faisant, elle fait entendre le silence tout comme l'absence fait voir l'objet manquant, les quatre lingots manquants autour desquels tournoient les termes de l'énigme telle que la formule Nostromo :

There they were. One, two, three. Yes, four gone. Taken away. Four ingots. But who? Decoud? Nobody else. And why? For what purpose? For what cursed fancy? Let him explain. Four ingots carried off in a boat, and — blood! In the face of the open gulf, the sun, clear, unclouded, unaltered, plunged into the waters in a grave and untroubled mystery of self-immolation consummated far from all mortal eyes, with an infinite majesty of silence and peace. Four ingots short! — and blood! (N, 411 ; c'est nous qui soulignons)

L'énigme tient en quelques mots réunis dans une sorte de formule à géométrie variable, soulignée dans le passage cité et se terminant de façon identique par une césure syntaxique assortie d'un tiret, équivalent typographique qui matérialise la coupure et s'ouvre sur le sang ainsi métaphoriquement libéré : « — and blood! ». Est-il possible de lire ce fragment comme un surgissement dans la brèche entre l'absence, représentée par les quatre lingots manquants, et la présence, signifiée par la tache de sang ? Ou encore, faut-il se souvenir des paroles de Decoud qui rappelle à Antonia le peu de cas que fait Montero de la vérité ainsi que des vies humaines lorsqu'il dit : « He will wash out that sacred truth in blood. In my blood! » (N, 173) ? Ne dit-il pas là le risque encouru par le langage qui sera immolé sur l'autel de la vérité historique, celle qui tel un Moloch ou un Minotaure réclame son tribut de victimes : les mots, et ceux qui en connaissent le sens et l'usage ?

2. Circularité

Sur un autre plan, nous pourrions pousser l'interprétation et dire que Conrad nous donne une représentation syntaxique et graphique de la coupure entre le signifié et le signifiant, du Sujet barré de Lacan : \$. Et ceci d'autant plus que la tache de sang est alignée avec le banc de nage désigné en anglais et dans le texte de Conrad par le signifiant « thwart », dont l'étymologie nous renvoie à la notion d'entrave, d'obstacle et peut-être aussi à l'idée de barre, de limite. En prenant du recul par rapport au texte, comme lorsqu'on tente de déchiffrer un rébus et ses homophonies, nous nous apercevons que la barre du tiret qui coupe, relie, et fait bord au vide de l'énigme, resurgit dans une dimension quasi universelle, voire cosmique à la fin de *Nostromo*. Une barre de nuages gigantesque surplombant la ligne d'horizon clôt le texte de *Nostromo* dans un va-et-vient incessant, un rayonnement vers lequel s'élève le cri de Linda :

In that true cry of undying passion that seemed to ring aloud from Punta Mala to Azuera and away to the bright line of the horizon, overhung by a white cloud shining like a mass of solid silver, the genius of the Magnificent Capataz de Cargadores dominated the dark gulf containing his conquests of treasure and

love. (N, 465 ; c'est nous qui soulignons)

Or, ce cri « barré » fait écho aux dernières paroles d'amour de la fiancée de Kurtz qui, elles aussi, vont se perdre dans une barre de nuages qui clôt le texte de *Heart of Darkness* :

'don't you understand I loved him — I loved him — I loved him !' [...] I raised my head. The offing was barred by a black bank of clouds [...] (HOD, 121)

Remarquons aussi le mouvement circulaire effectué par la narration. En effet, ces dernières lignes de clôture nous ramènent à l'ouverture topologique de *Nostromo* placée sous le signe de la barre et de la séparation :

The clumsy deep-sea galleons of the conquerors that needed a brisk gale to move at all, would lie becalmed, where your modern ship built on clipper lines forges ahead by the mere flapping of her sails, had been barred out of Sulaco by the prevailing calms of its vast gulf. (N, 39 ; c'est nous qui soulignons)

Quant à *Heart of Darkness*, un mouvement circulaire doublé du va-et-vient de la marée se dessine puisque la narration qui a duré approximativement le temps d'une marée a débuté en fin de marée basse, lors de l'étal avant la remontée, les bateaux remontent alors la Tamise, profitant du flux :

In the offing the sea and the sky were welded together without a joint, and in the luminous space the tanned sails of the barges drifting up with the tide seemed to stand still [...] (HOD, 27 ; c'est nous qui soulignons).

Le récit africain de Marlow se termine un peu après le début du reflux : « 'We have lost the first of the ebb', said the Director. » (HOD, 121). Mais le narrateur extradiégétique qui prend alors le relais, ne fait qu'entraîner le lecteur vers un autre cœur de ténèbres, comme si la boucle ne pouvait jamais être bouclée. Le lecteur est comme happé par la spirale du temps, de l'histoire qui va, vient, se répète, mais n'est jamais tout à fait la même.

Lorsque l'on se penche sur les premières pages de *Nostromo* et que l'on fait un repérage du signifiant de la barre et de la coupure, l'effet est saisissant tant la concentration de ces signifiants est grande. Les montagnes³⁰⁹, ou encore l'éperon rocheux³¹⁰, forment une barrière naturelle. Par ailleurs, le trésor du signifiant est remarquablement bien gardé par la narration enclavée entre chiasmes et précipices aux parois vertigineuses. Cet écrin qui abrite l'or des Aztèques³¹¹, annonce en filigrane le trésor de la mine d'argent ainsi que le trésor capitaliste sous la garde de Holroyd, le mystérieux homme d'affaire. Ce trésor est d'ailleurs placé sous le signe du reste et de l'excrément que l'on retrouve inséré dans le nom de ce pays fictif *Costaguana*, sous la forme de fiente d'oiseaux marins aux précieuses vertus d'engrais³¹². Celles-ci qui firent effectivement l'objet d'un commerce fructueux pour les pays d'Amérique Latine.

³⁰⁹ "lofty mountains hung with the mourning draperies of cloud.", (N, 39)

³¹⁰ "the last spur of the coast range [...] a wild chaos of sharp rocks and stony levels cut about by vertical ravines.", (N, 39)

³¹¹ "heaps of shining gold lie in the gloom of the deep precipices cleaving the stony levels of Azuera." (N, 40)

Ceci nous ramène à la première phrase du texte de Conrad qui est habitée par la séparation ; d'une part sur le plan syntaxique dans la mesure où elle est coupée en son milieu par une incise³¹³ (« — the luxuriant beauty of the orange gardens bears witness to its antiquity — », *N*, 39), signalée par des tirets³¹⁴, typo-graphiquement, de petites barres horizontales permettant d'isoler un syntagme, une proposition à l'intérieur d'une phrase, et symboliquement petit havre de paix, sanctuaire de mémoire des orangeries³¹⁵ de Sulaco ? D'autre part, sur le plan diégétique, nous apprenons d'entrée de jeu que la ville de Sulaco se livrait au commerce de peaux de bovins : détachées de la viande, de l'animal, du corps mort. Voilà encore un reste innommable derrière lequel se profile dans l'imaginaire du lecteur, le commerce d'esclaves ou encore les massacres perpétrés par les conquistadores. Ceux-ci sont pointés très discrètement par le deuxième objet commercial, cette matière tinctoriale bleue, l'indigo, mot formé à partir du terme « indien »³¹⁶. Les conquistadores sont dans le même temps évoqués un peu plus loin à travers leurs galions qui n'ont pu atteindre Sulaco faute de vents assez forts pour déplacer leur énorme poids³¹⁷. D'autres envahisseurs ont tenté leur chance, et nous leur devons ce récit, se frayant un passage à coups de machettes :

Americanos, perhaps, but gringos of some sort [...] had started to chop their way with machetes through the thorny scrub on the neck of the peninsula. (N, 40)

La coupure est, si l'on peut dire, signifiante, d'autant plus qu'elle est littéralement martelée par les coups en [tG] de « chop » et « machetes ».

Suit alors le souvenir d'un homme aperçu sur l'arête tranchante de la montagne « a razor-backed ridge » (40) et dont le triste destin fut de mourir avec son trésor. Cette anecdote nous offre une morale, elle aussi sous le signe de la séparation puisqu'il s'agit de spectres des corps souffrants, affamés et déshydratés, aux allures de parchemins (« starved and parched flesh », *N* 40). Une fois de plus la peau comme objet détachable intervient, et qui plus est, comme support d'écriture³¹⁸. Or c'est bien cette dimension là que revêt le corps dans *Nostromo*, qu'il s'agisse du corps nu ou encore, comme l'Arlequin

³¹² *D'après la définition du Petit Robert, le guano est techniquement un « engrais fabriqué avec des débris et déchets d'origine animale. ». Nous retrouvons donc la notion de ruine et de reste recyclé, voire revalorisé, et par là même l'idée de renaissance.*

³¹³ *Le terme en lui-même est évocateur.*

³¹⁴ *A propos de l'usage qu'Artaud fait du tiret, E. Grossman met en évidence l'écartèlement du mot : « [...] le tiret qui écartèle le mot, barre d'une ligne horizontale la page en son entier. », op. cit., p. 196.*

³¹⁵ *Le tiret permet ici d'isoler le signifiant originaire /or/ et fait apparaître celui d'ange, ce qui n'est pas dépourvu d'ironie dans ce contexte où l'Inquisition a consciencieusement fait son travail pour le salut des âmes des Indiens. Vue ainsi, cette incise devient pure ironie, car sous la luxuriance des orangeries se dessinent les massacres, notamment pour l'or des Indiens.*

³¹⁶ *Dictionnaire Petit Robert : « (1603 ; mot esp., du lat. indicum « indien »).*

³¹⁷ *Voir la première citation concernant l'ouverture de Nostromo.*

dans *Heart of Darkness*, du corps vêtu d'oripeaux — mot où se laisse entendre le signifiant « peau » contigu au signifiant originaire « or ».

3. Mosaïque et regard proustien

Cette coupure du corps, ainsi que celle du corps de l'écriture et du texte dit la désarticulation anagrammatique du corps « réel » ainsi que le suggère Noëlle Châtellet en s'appuyant sur l'image de « l'habit d'arlequin »³¹⁹ et de la mosaïque :

[...] la réalité du manger est, avec celle du sexe, celle qui ouvre la plus large brèche à l'univers fantasmatique. Dans le même temps où elle semble amarrer le corps au port tranquille car inéluctable de la matérialité, elle réveille autour de lui des tempêtes de rêves capables de briser les repères géographiques de l'anatomie. La désarticulation du corps constitué en anagrammes permanentes que Bellmer fait subir à son dessin, le corps réel la vit chaque jour tandis que les flux pulsionnels et matériels le traversent ; chaque jour les profondeurs du corps affleurent à la surface, le monde viscéral frémit sous l'étoffe satinée de la peau, dans la confusion, le désordre, la permutation systématique de toutes ces zones partielles dites érogènes qui habillent le corps d'un « habit d'arlequin » aux mille facettes, selon une mosaïque aussi complexe que sont complexes les désirs qu'elle sous-tend.³²⁰

Cette remarque n'est pas sans rappeler le regard proustien tel que le définit le Consul : « the polygonous proustian stare of imaginary scorpions » (*UV*, 218)³²¹. Ce dernier est alors en proie à une hallucination visuelle mettant en scène un grouillement d'insectes qui contamine les murs lézardés de la salle de bain à la fin du chapitre 6. Or il se pourrait bien que par cette remarque lapidaire, Lowry ait saisi l'essence même de l'écriture proustienne :

Vision multiple et une, composition en juxtaposition et en compartimentage, qui est celle de la somme que constitue l'ouvrage [...]³²²

Le polygone est formé de multiples côtés ou aspects tout en étant un, grâce à la capacité du regard à concentrer, à juxtaposer tout en séparant ces multiples facettes en une sorte de faisceau ou encore de spectre lumineux s'apparentant au regard.

³¹⁸ « Artaud évoquait sa souffrance en terme d'« arrachements corporels » (A. Artaud, *OEuvres Complètes 1*, op. cit., p.117), ceux-ci tentent de se dire et se heurtent au « corps-carcan d'un langage mort. Le "terme" est la peau parcheminée de la langue, poursuit Evelyne Grossman, son corps momifié et paralysé, coupé de la chair vivante de la pensée"...] » (E. Grossman, op. cit., p. 33)

³¹⁹ Expression de Gilles Deleuze, *La Logique du sens*.

³²⁰ Noëlle Châtellet, *Le Corps à Corps Culinaire*, op. cit., p. 103-4 ; c'est nous qui soulignons.

³²¹ Lowry fait probablement allusion aux déformations de la mémoire qui marque l'évocation des jeunes filles de Balbec. Cf. *A l'Ombre des Jeunes filles en Fleurs*, Gallimard, coll. « La Pléiade », 1954, p. 916-917.

³²² Georges Poulet, *L'Espace Proustien*, Paris, Gallimard, 1963, p. 154.

Ceci nous permet de poser la question du regard, et plus précisément du passage de l'objet-regard à l'objet-voix en tant que substituts de la Chose indicible et à jamais manquante.

La scène de la salle de bain est effectivement vue à travers une sorte de prisme articulé autour de signifiants stratégiques. Ainsi, dans le passage que nous citons ci-dessous, nous trouvons « like ships », « interrogatory antennae », « polished fuselage », « shifting its moorings ». Tous ces signifiants concourent à la métamorphose des insectes en avions de chasse livrant bataille à des bateaux de guerre, qui ne sont pas sans rappeler le S.S. Samaritan, sans pour autant exclure une allusion aux peintures étonnamment modernes et infernales de Jérôme Bosch³²³ :

The Consul sat helplessly in the bathroom, watching the insects which lay at different angles from one another on the wall, like ships out in the roadstead. A caterpillar started to wriggle toward him, peering this way and that, with interrogatory antennae. A large cricket, with polished fuselage, clung to the curtain [...] He turned, expecting the caterpillar to be much nearer, but it too had turned, just slightly shifting its moorings. Now a scorpion was moving slowly across towards him. Suddenly the Consul rose, trembling in every limb. But it wasn't the scorpion he cared about. It was that, all at once, the thin shadows of isolated nails, the stains of murdered mosquitoes, the very scars and cracks of the wall, had begun to swarm, so that, wherever he looked, another insect was born, wriggling instantly towards his heart. It was as if, and this was what was most appalling, the whole insect world had somehow moved nearer and now was closing, rushing in upon him. (UV, 192 ; c'est nous qui soulignons)

A la lumière de ce passage où l'on voit les insectes s'animer et s'armer d'une puissance guerrière sur un fond de mur qui se fissure³²⁴ au rythme des tremblements secouant le corps désaccordé du Consul, l'image du corps morcelé par opposition au corps unifié dans le miroir tel que le décrit Lacan s'impose à nous :

Le stade du miroir [...] est un drame dont la poussée interne se précipite de l'insuffisance à l'anticipation — et qui pour le sujet, pris au leurre de l'identification spatiale, machine les fantasmes qui se succèdent d'une image morcelée du corps à une forme que nous appellerons orthopédique de sa totalité, — et à l'armure enfin assumée d'une identité aliénante, qui va marquer de sa structure rigide tout son développement mental. Ainsi la rupture du cercle de l'Innenwelt à l'Umwelt engendre-t-elle la quadrature inépuisable des recolements du moi³²⁵.

Pour le Consul, l'alcool, et pour Lowry, l'écriture, est le seul moyen d'enrayer ce phénomène de dislocation de la vision. Celle-ci semble d'ailleurs gagner le discours puisque la scène se clôt sur des bribes de conversation surgies de la mémoire ou de l'inconscient du Consul, des voix qui s'inscrivent dans un espace sonore telles des

³²³ Voir annexes 12 et 13, pp. 402-403. Nous renvoyons aussi à un article établissant des liens entre *Le Jardin des Délices* de J. Bosch et le chapitre « Circé » de Joyce dans *Ulysses* (Stéphane Jousni, « Le miroir de Circé ou de l'autre côté du Jardin des Délices », in *Like Painting*, (ed) Liliane Louvel, pp. 83-99).

³²⁴ “the very scars and cracks of the wall, had begun to swarm” (UV, 192).

hachures morcelant l'espace visuel de la page blanche :

Much as the vision of the dead man earlier had persisted, a kind of seething, from which, as from the persistent rolling of drums heard by some great dying monarch, occasionally a half-recognizable voice dissociated itself: – Stop it, for God's sake, you fool. Watch your step. We can't help you any more. – I would like the privilege of helping you, of your friendship. I would work you with. I do not care a damn for moneys anyway. – What, is this you, Geoffrey? Don't you remember me? Your old friend, Abe. What have you done, my boy? – Ha ha, you're for it now. Straightened out – in a coffin! Yeah. – My son, my son! – My lover. Oh come to me again as once in May. (UV, 192-93 ; c'est nous qui soulignons³²⁶)

Ces questions essentielles, puisqu'elles concernent la vie³²⁷, le fils mort³²⁸, et l'amour perdu (« My lover »), de par leur disposition sur la page, morcellent à leur tour l'espace d'écriture/lecture. S'agirait-il là d'un surgissement de l'inconscient d'entre les décombres de la mémoire de Geoffrey telle qu'elle lui apparaît un peu plus tôt dans le même chapitre ? Ces voix semblent aussi provenir du roulement des percussions qui appellent le sacrifice, au rythme du battement de la pulsion, métaphorisée par ces peaux tendues sur lesquelles les coups résonnent et roulent de façon obsessionnelle³²⁹. Des symptômes de morcellement de la vision sont clairement identifiables lorsque nous lisons :

He had peered out at the garden, and it was as though bits of his eyelids had broken off and were flittering and jittering before him, turning into nervous shapes and shadows, jumping to the guilty chattering in his mind, not quite voices yet, [...] (UV, 188 ; c'est nous qui soulignons)

Les troubles de la vision du Consul soulignés par les allitérations en [t] et les gérondifs de « flittering », « jittering » et « chattering », exprimeraient-ils une vision éclatée et instable

³²⁵ Lacan poursuit son développement sur le corps morcelé et le stade du miroir de façon très intéressante pour notre propos car il fait surgir la même imagerie guerrière entre homme et insecte que celle que nous venons de souligner dans *Under the Volcano* : « Ce corps morcelé [...], se montre régulièrement dans les rêves, quand la motion de l'analyse touche à un certain niveau de désintégration agressive de l'individu. Il apparaît alors sous la forme de membres disjoints et de ces organes figurés en exoscopie, qui s'ailent et s'arment pour les persécutions intestines, qu'à jamais a fixées par la peinture le visionnaire Jérôme Bosch, dans leur montée au siècle quinzième au zénith imaginaire de l'homme moderne. » (J. Lacan, *Ecrits*, op. cit., p. 9 ; c'est nous qui soulignons)

³²⁶ "The voices can be identified as : the Consul's Good Angel; Dr Vigil; Abraham Taskerson; the Bad Angel (adopting the tone of Weber); the Consul's father, calling from beyond Himavat (in the voice of David lamenting Absalom — II Samuel 18:33 and 19:4); and Yvonne, calling her lover in the words of the Strauss song they used to sing." (A Companion..., op. cit., note 45.2, p. 212)

³²⁷ "We can't help you any more." (UV, 193)

³²⁸ "– My son, my son!" (UV, 193)

³²⁹ D.H. Lawrence fait le même usage des percussions dans *The Plumed Serpent*. Le battement de la pulsion est quasi-permanent, tant dans la diégèse que dans la narration, où les répétitions s'enchaînent jusqu'à la transe déchaînant la barre posée sur l'Autre.

du monde ? Serait-ce une vision symptomatique qui, tel un feu clignotant ou encore les signaux lumineux d'un phare dans la nuit, met en garde contre le leurre d'une vision unifiée et lisse ? Nous avons là un bel exemple du glissement du regard diégétique à la voix narrative (« not quite voices yet ») par le biais de la culpabilité (« the guilty chattering in his mind »), de la mauvaise conscience du Consul :

[] a picture of his soul as a town appeared once more before him, but this time a town ravaged and stricken in the black path of his excess and shutting his burning eyes he had thought of the beautiful functioning of the system [...] : a peaceful village. (UV, 188-89 ; c'est nous qui soulignons)

De ce paysage de ruines le Consul revient les yeux meurtris par la brûlure du Réel tout comme l'écrivain qui, pour G. Deleuze « revient les yeux rouges, les tympan percés. »³³⁰.

4. La brûlure du Réel

Nous comprenons alors mieux pourquoi le Consul porte des lunettes noires, celles-ci ayant pour fonction de le protéger, non pas du soleil, mais du Réel qui, comme l'éclipse solaire, ne peut se regarder à l'oeil nu. Or Geoffrey Firmin n'est pas le seul à figurer ainsi la brûlure du Réel vu par l'écrivain. En effet, le motif de la brûlure revient assez régulièrement et presque toujours dans un contexte de dévoilement du Réel. Ainsi, à la vue de l'ombre du corps de Hirsch projetée sur le mur, Nostromo a mal aux yeux :

For an infinitesimal fraction of a second, against the light of two flaring and guttering candles, through a blue, pungent, thin haze which made his eyes smart, he saw the man standing, as he had imagined him, with his back to the door, casting an enormous and distorted shadow upon the wall. (N, 359 ; c'est nous qui soulignons)

Plusieurs éléments nous permettent d'interpréter cette scène comme la figuration d'un moment de *tuchè*, de rencontre avec le Réel de la Chose freudienne³³¹. En effet, Nostromo voit une sorte de spectre (« distorted shadow ») puisqu'il s'agit de l'ombre de Hirsch (« the man ») projetée (« casting ») et distordue (« distorted ») au travers d'un léger voile de brume aux allures spectrales³³². Il nous semble que Nostromo se raccroche désespérément à l'Imaginaire puisque avant de voir l'ombre spectrale de la Chose, il voit l'homme debout, tel qu'il l'avait imaginé³³³.

D'autre part, le corps désarticulé de Hirsch lui était apparu dans un premier temps comme une ombre difforme projetée sur un mur : « a shapeless, high-shouldered shadow » (N, 356). L'origine de cette ombre mystérieusement immobile est hors du champ de vision de Nostromo³³⁴. Or ceci favorise la mise en route, ou plutôt la mise en

³³⁰ G. Deleuze, *Critique et Clinique*, op. cit., p. 14.

³³¹ Ce type de rencontre ne peut être que furtif, c'est pourquoi il ne dure qu'un temps infime : "For an infinitesimal fraction of a second" (N, 359)

³³² "through a blue, pungent, thin haze" (N, 359)

³³³ "he saw the man standing, as he had imagined him" (N, 359)

« dérouté », de l'Imaginaire. L'inadéquation de l'image que l'observateur voit au départ le force à changer son angle de vision, il est délogé de sa position de voyeur narcissique. Cette inadéquation est signalée par les yeux endoloris de Nostromo qui a dû dévier de sa trajectoire : « he had deviated from the straight course » (N, 355). Ce changement de perspective, permet de voir autre chose qui était présent, mais invisible de face ou sur l'axe Imaginaire. De ce fait, il fait chuter l'image, et avec elle, l'Imaginaire, pour faire apparaître le Réel dans la coupure opérée par le regard³³⁵.

Pris dans les mailles des identifications imaginaires, Nostromo entre dans le jeu des identifications, et imagine cette ombre distordue aux larges épaules et à la tête baissée, en train de méditer ou peut-être de lire :

He was doing apparently nothing, and stirred not from the spot, as though he were meditating — or, perhaps, reading a paper. (N, 356)

Autant d'interprétations idéales, lisses, qui ne dérangent pas et correspondent au refus de Nostromo de rencontrer la faille du réel. C'est bien ce décalage — ou inadéquation — entre l'image idéale du moi et celle que me renvoie le miroir, ou ici le corps de l'Autre, qui dérange et fait scandale.

Ce que croit voir Nostromo comme nous le signale le plus que parfait « as he had imagined him » (N, 358) indique aussi que nous sommes bien sur l'axe Imaginaire. Mais cet axe Imaginaire est vite dépassé et rattrapé par le Réel, sous la forme du corps écartelé de Hirsch. Une accumulation de signifiants du morcellement vient faire choc avec l'image idéale de l'homme plongé dans une lecture paisible. Un repérage rapide fait apparaître une succession de consonnes chuintantes évoquant le déchirement déjà présent dans le nom même de Hirsch :

Then he distinguished the arms behind his back, and wrenched so terribly that the two clenched fists, lashed together, had been forced up higher than the shoulder-blades. (N, 358 ; c'est nous qui soulignons)

5. La coupure

Dans ce court passage, les [Gt], les [sts] et les [t] font entendre le travail du signifiant, du nom qui travaille le corps du texte, torture la signification et fait lettre dans le tissu du texte.

Le regard de Nostromo, jusque là suppléé par l'Imaginaire, puisqu'il ne voyait qu'une ombre, se trouve confronté au Réel du corps morcelé de Hirsch ; ce sont ses yeux qui voient ce corps ignoble, inacceptable, d'où sa réaction impulsive de vouloir couper la corde. Mais il est confronté à son impuissance face au Réel (« he had no knife », N, 358). Dépourvu de l'instrument phallique par excellence, il est désarçonné, en état de choc (« quivering », 358). Il ne maîtrise plus la situation. Hirsch lui échappe totalement, et fait voler en éclats l'image unifiée et pleine du Moi.

Autre symptôme, Nostromo ne veut pas voir (« he did not want to look » N 358) le

³³⁴ "out of his line of sight" (N, 356).

³³⁵ Jean-Claude Milner, *Les Noms Indistincts*, op. cit., p. 7. Voir en introduction note 2, p. 17.

corps rigide et sans vie, la mort, ou encore le corps de la mère. Mais il est déjà trop tard, il a vu.

Cet instant d'horreur est bref, « Swifter than a flash of lightning » (N, 358), et d'autant plus saisissant qu'il laisse entr'apercevoir l'Autre qui menace notre désir d'unité et provoque chez Nostromo cette angoisse terrible qui cesse sous le poids du constat clinique du docteur. Celui-ci permet à Nostromo d'effacer la vision de l'Autre qu'il a vue au-delà du corps de Hirsch, « This information calmed the Capataz. » (358). Par ailleurs, le diagnostic du docteur joue le rôle du couteau/phallus manquant de Nostromo. Ses paroles incisives ponctuées de tirets, aussi tranchantes qu'un scalpel, font s'effondrer cet Autre menaçant, comme s'il avait coupé la corde et de ce fait, supprimé la vision insupportable attachée à ce corps désarticulé :

'Tortured — and shot dead through the breast — getting cold.' This information calmed the Capataz. (N, 358)

Notons la syntaxe morcelée qui mime le corps désarticulé de Hirsch. Nous sommes à la limite du langage, limite que franchit Hirsch en crachant à la figure de Sotillo. Il passe au-delà du langage et meurt. Ce faisant, il rejoint l'Autre dans le non-langage tout en posant la question du corps et de la parole.

Quant au docteur, il prend soin de ne pas nommer Hirsch : on peut voir là une stratégie de défense permettant de mettre à distance l'Autre et sa menace de mort. De cette façon, il neutralise l'effet de Réel véhiculé par le corps de Hirsch. D'autre part, en verbalisant ce qui est arrivé à Hirsch, il occupe le lieu de l'Autre du savoir. Et là, le texte nous dit qu'il est assis sur le bord de la table, (« perched on the edge of the table », N 359). Car il est, lui aussi, un personnage à la limite, à la limite du savoir du Réel du corps. Il a bel et bien franchi les limites du savoir, en anglais « knowledge » que nous pouvons lire de plusieurs façons. Soit en deux mots, (know/ledge) et l'interpréter comme la connaissance de la limite, du bord, ou encore (no/ledge), absence de bord ou de limite. Le fait qu'il ait été torturé par le passé nous permet de soutenir ces interprétations qui ne sont en rien exclusives l'une de l'autre. Ici le savoir de Monygham est rassurant car il gomme le Réel du corps par un discours sans brèche qui s'apparente au discours médical et scientifique. Mais il reste marqué dans son corps par sa démarche claudiquante, typique en cela, de ces héros modernes qui portent la faille comme une croix³³⁶ :

Dr Monygham, disregarding, or perhaps fearing to penetrate the meaning of Nostromo's silence, clapped him lightly on the shoulder, and starting off with his smart, lame walk, vanished utterly at the third or fourth hop in the direction of the railway track. (N, 388 ; c'est nous qui soulignons)

Cependant, une série d'interrogations suit et trahit la fascination qu'exerce le corps morcelé de Hirsch. Il en ressort que Monygham est préoccupé par le pourquoi du coup de revolver, que nous pouvons considérer comme une coupure sonore : « 'But why shot?' » (358). Il a cessé de se poser la question « who? » après avoir été torturé. L'autre imaginaire et même l'Autre, c'est-à-dire l'Autre symbolique, lui sont bien trop familiers, il a

³³⁶ Nous pensons plus particulièrement au Consul dont le nom est un anagramme d'infirmes (Firmin) en premier lieu, mais aussi à Bloom dans *Ulysses*, et bien entendu à Nostromo qui, à la fin du roman, a une démarche quelque peu raidie, sans oublier Kurtz qui se traîne littéralement, incapable de marcher.

vu l'autre côté du miroir et en est revenu, mais il ressemble plus à un mort vivant qui en a trop vu, trop « bavé ».

6. Coups et Identité : le coût de l'Identité

Quant à Nostromo, l'orphelin exilé, le « who? » est la question cruciale. Incapable d'y échapper, il est pris au piège des identifications narcissiques. L'image que lui tend la surface réfléchissante du corps de Hirsch a le même effet sur lui que le crachat de Hirsch sur son bourreau, Sotillo. Tous deux réagissent sous l'effet d'une pulsion (« on impulse », N 358) née du choc de la rencontre avec le Réel. Nostromo, travaillé par la question de sa propre identité, s'est trouvé incapable de répondre à la question « Who are you? » lorsqu'il rencontra le docteur :

An inexplicable repugnance to pronounce the name by which he was known kept him silent a little longer. At last he said in a low voice: 'A cargador' (N, 357)

Par cette réponse dilatoire, il se place dans une catégorie sociale, celle des travailleurs de l'ombre, les dockers.

Or, tout au long du texte de Conrad, Nostromo refuse de se montrer car il ne sait pas qui il est. Et justement, c'est en sortant de l'ombre protectrice, dans la lumière du phare, qu'il meurt, pris pour un autre. La question « Who is he? » s'en trouve renforcée non sans une certaine ironie. Nous entendons alors une autre question en arrière-plan : « Who am I? ». En effet, si nous reprenons l'idée de Freud³³⁷ selon laquelle c'est l'autre qui fait fonction de miroir et qui permet la naissance du moi, c'est bien la question du qui suis-je qui se pose inlassablement à Nostromo. Ainsi le moment où Nostromo identifie Hirsch semble faire écho à celui où Sotillo tente une dernière fois d'extorquer la vérité à Hirsch : des positions similaires, la même tension, le même désir de savoir. Sotillo reçoit un crachat et Nostromo, le nom de Hirsch en pleine figure. Tous deux sont assommés par leur découverte, sur le point de s'évanouir. On peut voir là une inversion des rôles en quelque sorte, puisque l'inquisiteur devient la victime de sa propre victime silencieuse (N, 376). En effet, Sotillo n'a qu'une envie, non pas de cracher en retour, mais de se cacher sous la table!

En comparant les positions de Nostromo et de Sotillo dans la diégèse et dans le texte, il est frappant de voir que nous avons à chaque fois une phrase en style indirect libre. Ainsi, après avoir achevé Hirsch d'un coup de revolver, Sotillo est assailli de questions qui nous sont restituées en style indirect libre, signal d'un décrochement dans la narration, ce dernier correspondant à une rupture dans la diégèse du sujet : « What had he done? [...] What could he say? How could he explain? » (N, 376). La même angoisse saisit Nostromo lorsqu'il reconnaît Hirsch: « His head swam. Hirsch! The man was Hirsch! » (359). Si l'on considère le style indirect libre comme un décrochement dans l'ordre syntaxique, il peut alors être interprété comme symptôme possible de

³³⁷ Freud dit dans *Psychologie des groupes et analyse du moi* : « Nous ne pouvons pas nous contempler nous-mêmes... De même que, lorsque nous voulons contempler notre visage, nous le faisons en nous regardant dans un miroir, ainsi lorsque nous voulons nous connaître nous-mêmes, nous nous connaissons en nous voyant dans un ami. Car l'ami, disons-nous, est un autre nous-même. » (cité par Philippe Julien, *Pour lire Jacques Lacan, Paris, E.P.E.L., 1990, p. 50*)

l'affleurement du discours de l'inconscient lequel fait trou dans le tissu du texte, car il fait entendre l'horreur, le néant, la béance de l'Autre comme manque de réponse au : « qui parle ? »³³⁸. Et le fait que Nostromo s'agrippe au bord de la table à ce moment précis contribue à souligner ce moment limite où nous voyons apparaître la table sous un autre jour : « He held on tight to the edge of the table » (359). Or la table n'est pas seulement un objet fonctionnel. Il possède un statut symbolique, Noëlle Châtellet montre que cet objet coupe le mangeur en deux³³⁹ et nous avancerons qu'il peut ici fonctionner comme la barre/limite ou frontière à laquelle se raccroche Monygham. Nostromo aussi lutte pour ne pas passer de l'autre côté et rejoindre l'Autre qu'un corps muet, celui de Hirsch, a fait surgir. Mais comme le silence du Golfe qui pousse Decoud au suicide, Nostromo finit par rejoindre Hirsch et en d'autres termes, l'Autre. Tous laissent quelque chose derrière eux, ils font un reste : un crachat, quatre lingots et le cri désespéré de Linda, la gardienne du phare dont le faisceau a précipité la mort de Nostromo :

She stood silent and still, collecting her strength to throw all her fidelity, her pain, bewilderment, and despair into one great cry. 'Never! Gian' Battista!' (N, 465)

Or le reste, c'est bien ce qui préoccupe les écrivains comme Conrad et Lowry, et les artistes en général. Cette fascination pour le reste peut-il s'expliquer par ce qu'en dit Julia Kristeva, certes dans un contexte anthropologique mais qu'il est peut-être possible d'élargir à la littérature : « La souillure est ce qui choit du "système symbolique" »³⁴⁰ ?

Chapitre III Restes et ruines métonymiques : faire un reste ?

³³⁸ S. Felman note à propos d'Austin, Lacan et Nietzsche : « Dons Juans de l'Histoire — jouisseurs de la langue, déverseurs d'encre, Sisyphe de la pierre du festin, séducteurs théoriques —, ils flirtent avec l'ombre, invitent la statue, cherchent avant tout à faire parler la pierre du festin : " Parla dunque ! che chiedi ? Che vuoi ?/.../ Parla, parla, ascoltando ti sto." (Parlez donc ! Que demandez-vous ? Que désirez-vous ? [...] Parlez, parlez, car je vous écoute. Chant de Don Giovanni à l'adresse de la statue, chez Mozart) » (S. Felman, in *Le Scandale du Corps Parlant*, op. cit., p. 219.)

³³⁹ Noëlle Châtellet ajoute : « On saisit mieux aussi, par exemple, la valeur imaginaire du pique-nique, qui supprime la table ou du moins qui l'abaisse de façon que soient libérées les parties inférieures du corps. Le ventre, les fesses s'offrent à la vue au même titre que la bouche et participent intégralement à la fête. Le repas de cette manière gagne en sensations érotiques et exacerbe les désirs amoureux parce qu'alors table et lit ne font plus qu'un. Plus rien, aucun paravent ne protège le corps supérieur des pulsions du bas : la nappe du pique-nique est un drap virtuel ; J. Renoir y songeait-il en tournant le Déjeuner sur l'Herbe ? peut-être. [...] c'est un peu comme si, apparemment, la table diaphragme servait à « séparer l'inconscient du conscient, l'animalité de l'humanité, le propre du sale » [la table signale] la menace de la perte d'intégrité du corps dont l'image s'assimile à un modèle fantasmatique idéal qu'on ne voudrait jamais oublier, cette menace rend les relations avec le corps nourri encore un peu plus complexes et empiriquement difficiles à assumer. », op. cit., p. 109-11. (Noëlle Châtellet cite Frédéric Lange, *Manger ou les Jeux et les Creux du Plat*, Paris, Seuil, 1975, p. 145)

³⁴⁰ J. Kristeva, *Pouvoirs de l'Horreur*, op. cit., p. 80.

Pour désigner le fruit de son travail, en passe d'être livré au public, Conrad utilise essentiellement le lexique du déchet : « fudge », « bosh », « rubbish »³⁴¹ et, au mieux, « thing » dont la résonance freudienne est indéniable. Dans une lettre à Ford Madox Ford, peu de temps avant la publication de *Nostramo*, Conrad écrit : « The miserable rubbish is to be shot out on the *muck-heap* before this month is out. »³⁴². Quelques mois plus tôt, toujours à propos de *Nostramo*, il écrit à J. B. Pinker : « The *thing* is not half bad upon my word. »³⁴³, après avoir qualifié *Heart of Darkness* d' « awful fudge »³⁴⁴.

Mais c'est à l'occasion de la publication de *Nostramo* que Conrad dit la nécessité de laisser une trace, mêlant à son discours, et ceci non sans ironie, le mal de dent dont il a souffert durant les dernières semaines de rédaction de *Nostramo* et la fin de la rédaction :

Finished! Finished on the 30th [...] For a solid Fortnight I've been sitting up. And all the time horrible toothache. On the 27th had to wire for the dentist (couldn't leave the work) who came at 2 and dragged at the infernal thing which seemed rooted in my very soul. The horror came away at last, leaving however one root in the gum. Then he grubbed for that till I le[a]pt out of the chair. Thereupon old Walton said : I don't think your nerves will stand any more of this³⁴⁵.

Cette lettre reprend le motif de l'ivoire, mais cette fois-ci il s'agit des dents de Conrad lui-même ! Le corps de l'artiste semble être convoqué au festin de l'écriture, de la création artistique par le biais d'une mémorable rage de dent ; les « affres de la création » s'exprimant dans une (prosaïque) apothéose de douleur.

1. L'arlequin qui fait bégayer la langue

Dans son étude sur Rabelais, Bakhtine fait remarquer l'analogie entre les douleurs de l'enfantement et l'écriture, à partir du travail de G. Schneegans sur l'Arlequin de la *commedia dell'arte* qui fait advenir le mot bloqué dans la gorge du bègue :

Harlequin [...] helps to deliver the word, and the word is actually born. We specify that it is the word that is born, [...] but thanks to degradation the word is renewed; one might say reborn.³⁴⁶

Ainsi, pouvons-nous voir l'Arlequin de *Heart of Darkness* comme celui qui fait bégayer la

³⁴¹ "I've discovered that I can dictate that sort of bosh [The Mirror of the Sea] without effort at the rate of 3000 words in four hours. Fact! The oily thing now is to sell it to a paper and then make a book of the rubbish. Hang!" (JCCL 3, p. 112, lettre à H.G. Wells, 7 février 1904 ; c'est nous qui soulignons)

³⁴² Ibid., p. 165. Lettre à Ford Madox Ford, septembre 1904 ; c'est nous qui soulignons).

³⁴³ Ibid., p. 137. Lettre à J.B. Pinker, 7? Mai 1904 ; c'est nous qui soulignons.

³⁴⁴ Ibid., p. 88. Lettre à Roger Casement, 1er décembre 1903.

³⁴⁵ Ibid., p.158. Lettre à John Galsworthy, 1er septembre 1904. (C'est nous qui soulignons.)

³⁴⁶ *The Bakhtin Reader*, op. cit., p. 232-33. Section four, « Carnival ambivalence », from M. M. Bakhtin, « Rabelais and His World, 1965 »

langue. Celui-ci fait penser au ménestrel qui, sous ses allures désinvoltes, dit les pulsions du corps sous couvert d'une forme poétique appelée amour courtois³⁴⁷. Ce personnage étrange et haut en couleurs fait aussi penser à un joker, seul autorisé à dire la vérité, un « fou du roi Kurtz » dont le vêtement / déguisement symboliserait cette vérité qui ne peut se dire que dans le mi-dire, et masquée de surcroît.

Cette vérité nous échappe³⁴⁸ sans cesse, tout comme les expressions qui se succèdent sur le visage de l'Arlequin :

[...] smiles and frowns chasing each other over that open countenance like sunshine and shadow on a windswept plain. (HOD, 90).

Il semblerait qu'à travers ses poèmes à la Dame, le ménestrel libère les pulsions, ce qui explique l'importance de ce personnage dans une société où le refoulement fait loi, en-dehors des occasions festives comme le carnaval.

L'accoutrement de ce personnage incongru et tout à fait inattendu dans *Heart of Darkness* est significatif à plus d'un titre : l'Arlequin est non seulement celui qui dit ou mi-dit la vérité, il signifie aussi le décalage et peut-être l'écart entre le mot et la chose, tout en étant celui qui peut côtoyer l'Autre en son lieu, puisqu'il repart dans la forêt et emporte avec lui un livre qu'il croyait avoir perdu³⁴⁹. Le livre, lui aussi, comporte une sorte de paraphe énigmatique puisqu'il est griffé d'annotations chiffrées :

The simple old sailor, with his talk of chains and purchases, made me forget the jungle and the pilgrims in a delicious sensation of having come upon something unmistakably real. Such a book being there was wonderful enough; but still more astounding were the notes penciled in the margin, and plainly referring to the text. I couldn't believe my eyes! They were in cipher! Yes, it looked like cipher. Fancy a man lugging with him a book of that description into this nowhere and studying it — and making notes — in cipher at that! It was an extravagant mystery. (HOD, 71 ; c'est nous qui soulignons)

S'agit-il là d'une rencontre avec le réel via l'objet livre/lettre? Si tel est le cas, les annotations chiffrées (qui s'avèrent être du Russe), peuvent alors se lire comme « [...] un chiffrage du réel à déchiffrer [...] »³⁵⁰. De même, ses vêtements insolites peuvent se lire

³⁴⁷ « [...] la vérité en tant que telle est un dire qui a, selon la formule de Lacan, structure de fiction. Elle parle sans fin en un mi-dire rhétorique ; et elle s'avance masquée : *larvatus prodeo*. » (Philippe Julien, *L'Etrange jouissance du prochain...*, op. cit. p. 61-62)

³⁴⁸ « [la vérité] ne nous atteint que dans la méprise de la surprise, se dérochant aussitôt qu'apparue. Ainsi, le dire-vrai court sans cesse après la vérité, celle-ci ne surgissant que dans l'éclair et la contingence de la rencontre [...] », *ibid.*, p. 225.

³⁴⁹ P. J. Glassman commente le personnage de l'Arlequin : « He is a great explainer of riddles, Kurtz's harlequin: how appropriate that in Conrad's Congo only a daft clown knows the whole truth about Kurtz — or about ciphers in Towson, warnings in huts. » (*Language and Being, Joseph Conrad and the Literature of Personality, New York and London, Columbia University Press, 1976, p. 224*)

³⁵⁰ « L'inconscient freudien n'est rien d'autre : un chiffrage du réel... à déchiffrer. Toute une éthique s'ensuit, qui permet de ne pas confondre l'impuissance qui désespère et l'impossible qui libère. » (P. Julien, op. cit., p. 235)

comme la carte du continent africain :

He looked like a Harlequin. His clothes had been made of some stuff that was brown holland probably, but it was covered with patches all over [...] (HOD, 90)

Nous pouvons aussi voir là une vision éclatée du monde, la vision de Marlow enfant, sous l'emprise des cartes des différents continents qui étaient alors inexplorés en grande partie : « At that time there were many blank spaces on the earth, [...] » (HOD, 33).

Plus tard, c'est la carte d'Afrique qui va fasciner Marlow plus que tout, et plus particulièrement un mystérieux point vide (« a blank spot ») où se déroule un immense serpent : « But there was one yet — the biggest, the most blank, so to speak — that I had a hankering after. » (HOD, 33). Le désir de Marlow, mu par le vide et l'absence, se dit clairement à travers le signifiant « hankering ». En effet, il semble que le serpent/ Congo exerce la même fascination sur Marlow que le vide de la carte. Or le serpent a pour particularité de muer, de changer de peau, laissant derrière lui cette peau vide qu'est la mue. Le motif du serpent préfigure aussi peut-être l'arrachage de l'objet et le nouage qui s'y articule, ce qui donnerait une autre dimension à la fascination qu'il exerce sur les hommes³⁵¹. Nous voyons aussi les méandres du texte se dessiner dans les anneaux du serpent imaginaire de Marlow :

But there was in it one river especially, a mighty big river, that you could see on the map, resembling an immense snake uncoiled, with its head in the sea, its body at rest curving afar over the vast country, and its tail lost in the depths of the land. (HOD, 33)

Mais à cette fascination pour le serpent on peut suggérer une autre raison : n'est-il pas en effet aussi insaisissable et changeant que le sens qui préoccupe Conrad. Murielle Gagnebin avance à propos du *Laocoon*³⁵², ou le serpent se mêle aux corps enserrés du

³⁵¹ Murielle Gagnebin développe une théorie intéressante sur le serpent et l'art comme figuration de l'objet transitionnel en partant de la notion d'arrachage et d'équivoque, ceci en commentant des représentations picturales et sculpturales du *Laocoon* : « Cette image, le jeu des lignes et des tons confond le regard. Les traces lithographiques dénotant l'animal sont du même grain, de même texture que ce qui revient aux aponévroses mises à nu dans la figure écorchée. Mais s'arrête-t-on sur le geste du *Laocoon*, y reconnaît-on un effort — pathétique — d'arrachement, on identifiera ne fût-ce qu'un instant, l'image du corps serpentin à des lambeaux du sac cutané, à des fragments résiduels de peau humaine. Cette hésitation n'est pas indifférente : elle est même symptomatique. [...] La peau qui dans l'image semble se détacher du *Laocoon* est celle-là même qui va se resserrer sur son corps, l'étreindre et l'étrangler. Le caractère équivoque de quelques portions de l'image contribue, sans nul doute, à fixer l'imagination ; et, si elle est fortement sollicitée, ne serait-ce pas du fait que la reconnaissance d'un objet transitionnel redouble le caractère substitutif qui détermine toute figuration ? Autrement dit, la fiction, ici, compose deux ordres de substitution ; leurs effets se renforcent mutuellement pour exercer une fascination toute spéciale. En sorte que l'animation même de *Laocoon* si justement vantée par les critiques autour des années 1800 résulte assurément d'une virtuosité technique. Mais on peut bien hasarder que l'émotion des commentateurs procède de ce que les formes des serpents désignent la force imaginaire de substitution attachée à un objet transitionnel. [...] Ces objets sont et ne sont pas, ils sont l'enfant et ils ne sont pas l'enfant, bref ils ouvrent une aire intermédiaire d'expérience que Winnicott appelle l'espace potentiel ou espace de "l'illusion, celle qui existe chez le petit enfant, et qui, chez l'adulte, est inhérente à l'art." (D. W. Winnicott, *Jeu et Réalité*, 1971, Paris, Gallimard, 1975, p. 9-10, 21, 13-14.) » (*L'irreprésentable ou les Silences de l'Œuvre*, Paris, Presses Universitaires de France, 1984, p. 86-87)

³⁵² Voir annexe 14, p. 404.

père et de ses deux fils, en un étrange et troublant nouage de peau et d'écaillés, que le serpent peut être considéré comme une sorte de « rime plastique »³⁵³, « une réalité esthétique qui a une grande souplesse. Il appartient au registre du pli, de la corde, du noeud, c'est-à-dire qu'il évoque toutes ces activités où la main de l'homme prouve son ingéniosité »³⁵⁴. Dans le cas du *Laocoon*, il s'agit de la sculpture, tandis que pour le serpent africain de Conrad, il s'agit de l'écriture, celle qui permettra à Conrad d'écrire le cri d'horreur de Kurtz. Notons que dans *Nostramo*, le serpent entache le souvenir de la vallée de San Tomé, le *Paradise of snakes* que Mrs Gould a peint de sa main. Nous tenterons de boucler la boucle avec ce drôle de serpent insidieusement associé à Hugh, le faux frère (« old snake in the grass », le surnomme le Consul). Hugh n'hésite pas à passer sur un serpent mort, qui cette fois-ci, fait plutôt penser à un porte-jarretelles, allusion plaçant définitivement Hugh sous le signe de la tromperie :

And Hugh actually did ride over a dead garter snake, embossed on the path like a belt to a pair of bathing trunks. Or perhaps it was a Gila monster. (UV, 155)

Le chien de ferme qui veille sur les poulains et suit Hugh et Yvonne pendant leur promenade à cheval est, quant à lui, dressé à détecter les serpents et se distingue ainsi clairement des chiens errants qui suivent le Consul comme des signes de mauvaise augure :

Evidently trained to detect snakes, he would run ahead then double back to make sure all were safe before loping on once more. Hugh watched him a moment. It was certainly hard to reconcile this dog with the pariahs one saw in town, those dreadful creatures that seemed to shadow his brother everywhere. (UV, 150)

Et si le serpent est l'emblème du Mexique, il est aussi celui de Hugh qui est par ailleurs associé au liseron, plante parasite grimpante, ce qui en dit long sur la relation des deux frères. Ainsi le numéro de passeport de Hugh est : « 21312 » (UV, 122). Outre l'effet de miroir produit par la succession 2,1 puis 1,2 articulée autour du 3 où l'on peut éventuellement lire les relations du trio Hugh, Geoffrey, Yvonne, ce numéro peut aussi se lire selon le principe simple de l'addition de chiffres. Cette opération nous donne le chiffre 9, Teth³⁵⁵ ; c'est-à-dire le serpent de la Kabbale, que Lowry connaissait bien.

Mais revenons à la fascination de Marlow pour le serpent et pour l'Arlequin. Nous voyons à présent flotter, toujours par anamorphose, le spectre du corps morcelé (re)constitué en un patchwork humain, laissant voir les traces de suture qui tentent de nier la coupure originare. Les pièces de tissu rapiécées les unes aux autres du vêtement de l'Arlequin correspondent, semble-t-il aux différents états coloniaux du début du siècle qui figurent sur la carte, et qui de nos jours encore, se déchirent en de sanglants massacres, notamment à la machette. C'est un peu comme si l'accès à l'ordre du symbolique n'avait pas eu lieu dans ces sociétés sans écriture³⁵⁶ et qu'il fallait s'attaquer au corps dans sa réalité la plus concrète pour dire la déchirure de l'être humain³⁵⁷.

³⁵³ M. Gagnebin, *L'irreprésentable...*, op. cit., p. 83.

³⁵⁴ *Ibid.*, p. 85.

³⁵⁵ Pour d'autres références au serpent dans *Under the Volcano*, nous renvoyons à *A Companion...*, op. cit.

2. Comment lire l'énigme

Par ce mode de représentation³⁵⁸ la narration met en relief le mode de lecture de l'énigme qui fait appel à des codes différents, des champs de référence inattendus sous-entendant une capacité à s'abstraire, à se décoller de l'objet, ce qui fait penser aux paroles de Marlow à la vue de la côte Africaine :

Watching a coast as it slips by the ship is like thinking about an enigma. There it is before you — smiling, frowning, inviting, grand, mean, insipid, or savage, and always mute with an air of whispering. Come and find out. This one was almost featureless, as if still in the making, with an aspect of monotonous grimness.
(HOD, 39)

Oliver Warner commente ce passage et remarque :

[...] it is only the fringe that slips so colourfully past his eye. When it has gone, when the ship has left the land away in the darkness, and the reader turned the last page, it is the integration, and the echoes, which matter³⁵⁹.

Il pointe ainsi le mode de lecture optimal du texte de Conrad et de tous les grands textes de la modernité.

D'autre part, il semblerait que les points de suture sautent les uns après les autres par faute d'entrée dans l'ordre symbolique du langage, rouvrant ainsi la blessure. Or, c'est peut-être là le sens de l'attachement de l'Arlequin au livre de Towson, lui aussi « suturé »,

³⁵⁶ J. Kristeva fait remarquer que « la fréquence des rites de souillure dans des sociétés sans écriture, porte à penser que ces rites cathartiques fonctionnent comme une « écriture du réel ». Ils découpent, démarquent, tracent un ordre, un cadre, une socialité, sans avoir une autre signification que celle immanente au découpage lui-même et à l'ordre qui s'y enchaîne. On peut se demander, à rebours, si toute écriture n'est pas un rite au second degré, au degré de la langue s'entend, faisant se remémorer, à travers les signes linguistiques eux-mêmes, ces démarquages qui les préconditionnent et les excèdent. L'écriture confronte en effet le sujet qui s'y hasarde à une autorité archaïque, en deçà du Nom propre. Les connotations maternelles de cette autorité n'ont jamais échappé aux grands écrivains, pas plus que le face-à-face avec ce que nous avons appelé abjection. De « Madame Bovary, c'est moi » au monologue de Molly et à l'émotion célinienne qui blesse la syntaxe pour déboucher sur la musique, la danseuse, ou rien... » (Pouvoirs de l'Horreur, p. 90, c'est nous qui soulignons)

³⁵⁷ Nous pouvons nous demander s'il existe un lien entre le fait que les versions africaines du Petit Poucet n'hésitent pas à mettre en scène la dévoration des enfants, contrairement à celle de Perrault qui esquive l'acte cannibal et les massacres qui font l'actualité depuis déjà de nombreuses années.

³⁵⁸ « La carte géographique servant à réduire le macrocosme aux dimensions du microcosme, projetera une écriture du monde sur un parchemin, une feuille de papier. Elle présentera un aspect du descriptif liant le scriptural et le lectural, le réel et le code. » (Liliane Louvel, op. cit., p. 121)

³⁵⁹ Oliver Warner ajoute : « The observation is equally true in considering an author of stature. Scene after scene is evoked, and the reader, excited or lulled by the impression conveyed, is always aware that it is only the fringe that slips so colourfully past his eye. When it has gone, when the ship has left the land away in the darkness, and the reader turned the last page, it is the integration, and the echoes, which matter. » (Joseph Conrad, *Bibliographical Series of Supplements to 'British Book News' on writers and their work*, London, Longmans, Green & Co. LTD., (1950), 1960, p. 29)

recousu de fil blanc : « [...] the back had been lovingly stitched afresh with white cotton thread, which looked clean yet », (*HOD*, 71). Les vêtements rapiécés de l'Arlequin participent de ce motif de suture³⁶⁰ que l'on peut opposer à celui d'arrachage véhiculé par l'ivoire. Ces points de fil blanc se lisent alors comme les traces de la coupure du Sujet, de la disjonction entre signifiant et signifié, de l'entrée dans l'ordre symbolique du langage, amplifiée par la rupture épistémologique qui a ouvert avec pertes et fracas le xx^e siècle. Mais il y a parfois des amputations nécessaires et bénéfiques...

Nous posons alors la question du rôle de la littérature. Se pourrait-il que le Livre de Towson, bien qu'il soit un manuel utilitaire, apporte une réponse à la question ? En effet on peut se demander pourquoi Conrad insiste tant sur cet ouvrage, et nous sommes tenté de le lire (ou de le « dé-lire ») comme une représentation métonymique de la double fonction de la littérature ; à la fois protectrice — L'Arlequin emporte le livre comme s'il était doté d'un pouvoir protecteur contre l'horreur, horreur qu'il compte pourtant bien explorer encore plus avant — et partant, aussi révélatrice. N'oublions pas le titre de cet ouvrage : *An Inquiry into some Points of seamanship*. (71). Une histoire de chaînes, de noeuds et d'épissures qui pourrait être une enquête (« *Inquiry* ») au coeur de l'horreur que l'homme porte en lui, et dont le code se trouve dans le langage signalé par les notes griffonnées en marge du récit : « but still more astounding were the notes penciled in the margin, and plainly referring to the text. » (71 ; c'est nous qui soulignons). Ce dernier détail signale le rôle primordial de la notion de marge, de bord, car c'est de ce lieu privilégié et précaire que l'écrivain peut rencontrer le Réel et nous en rapporter les fragments sous forme de brisures de langage que l'écriture met en vibration, conjointement avec la perception du lecteur qui accepte de se lancer dans l'aventure.

Nous rejoignons ici la suggestion de Julia Kristeva selon laquelle la littérature aurait un rôle essentiel à jouer dans la crise profonde qui secoue notre siècle et celui qui vient de commencer, car sous les semblants économiques et politiques se joue une crise du langage :

By suggesting that literature is its [horror] privileged signifier, I wish to point out that, far from being a minor, marginal activity in our culture, as a general consensus seems to have it, this kind of literature, or even literature as such, represents the ultimate coding of our crises, of our most intimate and most serious apocalypses. Hence its nocturnal power, "the great darkness" (Angela of Foligno). [...] Because it occupies its [the sacred] place, because it hence decks itself out in the sacred power of horror, literature may also involve not an ultimate resistance to but an unveiling of the abject: an elaboration, a discharge, and a hollowing out of abjection through the Crisis of the Word³⁶¹.

Tel un écran, la littérature protège et révèle. Cette double fonction au bord de la contradiction étant rendue possible grâce à l'opération de représentation effectuée par le biais du langage qui transpose, déplace et condense l'horreur indicible, de métaphore en

³⁶⁰ « [...] l'écart instauré entre vérité et savoir creuse la place du sujet. Mais une fois que tel savoir est conquis, voilà que le sujet est oublié. La science constituée, admise, "publicisée", n'a ni mémoire ni passé. Elle est suture du sujet. » (*P. Julien, op. cit., p. 235*)

³⁶¹ *J. Kristeva, The Powers of Horror, op. cit., p. 208 ; c'est nous qui soulignons.*

métonymie, en une « *poiesis* de l'interprétation » (J. Kristeva) ressemblant fort à la parole interprétative analytique³⁶². Tandis que sur les écrans de télévision, les images de corps mutilés, démembrés, défilent nues et nous donnent à voir « The horror ! » de Kurtz.

Les pays industrialisés ne sont pas épargnés, bien au contraire, la partie visible de l'iceberg étant économique et l'autre, bien plus inquiétante encore, relevant de la psyché comme le laisse entendre Julia Kristeva :

L'homme moderne est en train de perdre son âme. Mais il ne le sait pas, car c'est précisément l'appareil psychique qui enregistre les représentations et leurs valeurs signifiantes pour le sujet. Or, la chambre noire est en panne³⁶³.

Officiellement, « ça » se passe sur un plan économique et social³⁶⁴. Le rapport métaphorique entre l'oralité, le corps morcelé (« the rent body », M. Bakhtine) — et l'économie capitaliste au sens strict du terme³⁶⁵ ne cesse de se dire dans *Heart of Darkness* où le monstre dévorateur est l'exploitation colonialiste. Elle est figurée par divers relais métaphoriques tels que la bouche béante de Kurtz, la chaudière du *Roi des Belges* qu'il faut alimenter à tout prix sous peine de se faire massacrer par les indigènes, ou encore le troc du précieux ivoire avec les verroteries et autre pacotille, marché de dupes où les non-dupes comme Marlow errent en quête d'un sens à tout cela, et où Kurtz se perd, pris dans la nasse du désir incestueux de fusion avec le corps de la mère³⁶⁶ — symbolisé par la terre Africaine — le trou boueux où reposera son corps décharné, désincarné et « démotérialisé »³⁶⁷ en un « something » : « the pilgrims buried something in a muddy hole. » (*HOD*, 112). La terre africaine est à la fois le sarcophage et le corps

³⁶² « Dans l'hypothèse idéale, le silence interprétatif devrait faire résonner jusqu'à la conscience du sujet ces différentes structures du sens où se loge son symptôme. Plus directement et plus fréquemment, c'est l'interprétation analytique qui repère les diverses expressions (linguistiques ou trans-linguistiques) du mal-être, et les restitue au sujet. Comment ? En nommant les déterminants familiaux qui, dans l'histoire du développement sexuel, ont abouti à ce symptôme-ci ou à cette structure-ci. Mais souvent, et surtout, en trouvant une formulation adéquate qui, mobilisant les affects de l'analyste et ses propres séries de représentations psychiques (de mots, de choses, de pulsions), s'exprime en termes elliptiques ou métaphoriques, condensés. Une véritable *poiesis* de l'interprétation entre ici en jeu, qui comprend aussi bien la musicalité de la voix que les tropes, et jusqu'à la description argumentative du fonctionnement mental. Réalité ultime du transfert et du contre-transfert, cette *poiesis* traverse l'écoute consciente et s'adresse aux représentants psychiques inconscients, notamment pulsionnels, du patient, dont on peut supposer qu'ils voisinent avec les flux neuronaux propres aux systèmes subcorticaux, « électriques » ou « humoraux ». La passerelle qui lie ou l'hiatus qui sépare les représentants psychiques inconscients du registre neurobiologique sont peut-être inexistantes. Mais, pendant que les théories et l'expérimentation en discutent l'exacte relation, la parole interprétative opère ses effets psychosomatiques. » (Julia Kristeva, *Les Nouvelles Maladies de l'Âme*, Paris, Fayard, 1993, p. 58-59)

³⁶³ Julia Kristeva, *ibid.*, p. 16.

³⁶⁴ Viviane Forrester développe l'aspect économique et social de l'horreur dans *L'Horreur Economique*, Paris, Fayard, 1996, pp. 215.

³⁶⁵ « [...] the body transgresses here its own limits: it swallows, devours, rends the world apart, is enriched and grows at the world's expense. The encounter of man with the world, which takes place inside the open, biting, rending, chewing mouth, is one of the most ancient, and most important objects of human thought. » (*The Bakhtin Reader*, op. cit., p. 228)

maternel³⁶⁸ auquel retourne Kurtz à défaut de retourner à Bruxelles, la ville sépulcrale où l'attend à jamais le piano de sa fiancée :

A grand piano stood massively in a corner; with dark gleams on the flat surfaces like a sombre and polished sarcophagus. (HOD, 117).

Il semble que le piano soit l'instrument du désir de Kurtz lequel se joue sur les touches d'ivoire d'une civilisation moribonde ne renvoyant plus que de sombres reflets (« dark gleams »), et sur lequel sa fiancée spectrale ne joue probablement plus : « She came forward, all in black, with a pale head, floating towards me in the dusk. » (117). Cette rencontre avec la fiancée de Kurtz donne lieu à une sorte d'hallucination visuelle et auditive de Marlow qui voit et entend le couple ainsi réuni dans un flottement spectral :

Do you understand? I saw them together — I heard them together. She had said, with a deep catch of the breath, "I have survived" while my strained ears seemed to hear distinctly, mingled with her tone of despairing regret, the summing-up whisper of his eternal condemnation. (118)

La perception est comme troublée, le présent et le passé se télescopent comme si la narration venait démentir l'affirmation de Marlow qui place la fiancée, hors du temps — mais également lui-même indirectement :

I perceived that she was one of those creatures that are not the playthings of Time. For her he had died only yesterday. And, by Jove! the impression was so powerful that for me, too, he seemed to have died only yesterday — nay, this very minute, I saw her and him in the same instant of time — his death and her sorrow — I saw her sorrow in the very moment of his death. (118)

Le prix à payer pour Marlow est non pas le morcellement du corps en tant que tel, mais le morcellement de l'objet-voix³⁶⁹ et plus généralement, de la perception ainsi que nous venons de le voir. Cette opération se fait par le biais d'une énonciation morcelée dont il est le sujet, fruit de la déchirure créatrice qui travaille l'écrivain.

³⁶⁶ Robert Conrath s'appuie sur la célèbre affirmation de R. Barthes : « L'écrivain est quelqu'un qui joue avec le corps de sa mère : pour le glorifier, l'embellir, ou pour le dépecer, le porter à la limite de ce qui, du corps peut être reconnu[...] » (Le Plaisir du Texte, p. 61.) Ceci, pour aborder la question du rapport de Conrad à la langue anglaise. Il dit : « Conrad joue avec la mère de quelqu'un d'autre, d'un autre Conrad, et il se permet non ne défiguration, puisqu'elle n'est pas sienne, mais une refiguration.[...] Et dans cet instant son jeu est doublé — il est en fait doublement doublé : traducteur et auteur, mère du texte et fils de la mère. Conrad peut donc à la fois jouer et dépecer le corps de sa langue-mère adoptive tout en défigurant par l'oubli sa vraie mère-langue. » (Robert Conrath, « La vitre de l'auto-translation. Quelques remarques sur l'entre-deux-langues. », p. 127)

³⁶⁷ J'emprunte ce terme forgé par Lacan à J. Paccaud-Huguet qui définit la fiction de Conrad comme « motérielle », les mots se faisant matière à travers laquelle la jouissance remonte par « capillarité », résonne et fait résonner les textes. J. Paccaud-Huguet, « L'écrivain et l'étrangeté de la langue », op. cit.

³⁶⁸ G. Bachelard s'interroge : « Le sarcophage et le ventre maternel, ne sont-ils pas deux temps de la même image ? La mort, le sommeil, c'est la même mise en chrysalide d'un être qui doit se réveiller et resurgir rénové. » (Gaston Bachelard, La Terre et les Rêveries du repos, Paris, Librairie José Corti, 1948, p. 162)

³⁶⁹ Les quatre objets fondamentaux définis par Lacan sont : les excréments, le sein, l'oeil et la voix.

3. Corps morcelé et cannibalisme

Cette économie du corps morcelé se manifeste très clairement dans *The Secret Agent*, où le jeune Stevie fait office de « victime sacrificielle d'une société qui, comme Cronos, dévore ses enfants »³⁷⁰, ou encore comme *Saturne dévorant son fils*³⁷¹. Dans son analyse, Véronique Pauly insiste sur la tournure cannibalique que prend l'enquête de Heat. Nous y décelons le signifiant /eat/ posé dans la trame du texte comme un signal muet au lecteur :

[...] And since breakfast Chief Inspector Heat had not managed to get anything to eat. [...] he had swallowed a good deal of raw, unwholesome fog in the park. [...] at last he had lost his inclination for food. Not accustomed, as the doctors are, to examine closely the mangled remains of human beings, [...] a sort of mound — a heap of rags, scorched and bloodstained, half concealing what might have been an accumulation of raw material for a cannibal feast.³⁷²

L'explosion terroriste rate son objectif, à savoir l'observatoire de Greenwich, symbole de la maîtrise du globe par le savoir scientifique. Si l'observatoire pose de nombreuses questions au monde physique et géographique, et offre des réponses, il pose aussi la question du « which », laquelle reste sans réponse puisque les possibilités sont multiples. *Greenwhich*³⁷³ devient alors le lieu de l'Autre du symbolique. L'échec de l'attentat terroriste dirigé contre l'observatoire représente peut-être, par extension, la faillite de la maîtrise du signifiant, cette dernière étant finalement mise en échec par le morcellement du corps de Stevie, l'idiot qui sait sans savoir :

“Shame !” Stevie was no master of phrases, and perhaps for that very reason his thoughts lacked clearness and precision. But he felt with great completeness and some profundity. That little word contained all his sense of indignation and horror at one sort of wretchedness having to feed upon the anguish of the other — as the poor cabman beating the poor horse in the name, as it were, of his poor kids at home³⁷⁴.

« Le prix à payer de cette interdépendance des individus, conclut V. Pauly, est la mutilation³⁷⁵ ». Nous ajouterons à ce commentaire, qu'à travers l'explosion, c'est le sens

³⁷⁰ Véronique Pauly, « Le chaos et la totalité dans *The Secret Agent* », in *Joseph Conrad, la fiction et l'Autre 1*, op. cit., p. 54. Le développement qui suit s'appuie largement sur l'étude proposée par V. Pauly.

³⁷¹ Francisco Goya, *Saturne dévorant son fils*, peinture murale de la maison du Sourd, 1819 à 1823. Musée du Prado, Madrid. Cette peinture figure aussi en couverture du Séminaire IV. La Relation d'Objet. Le choix de cette peinture par Jacques-Alain Miller met en exergue l'importance du thème de la dévoration dans la relation d'objet.

³⁷² Joseph Conrad, *The Secret Agent*, Harmondsworth, Penguin, 1989, p. 54.

³⁷³ C'est nous qui soulignons.

³⁷⁴ *The Secret Agent*, p. 168 ; c'est nous qui soulignons.

³⁷⁵ V. Pauly, op. cit., p. 59.

stable et replet dans sa complétude que Conrad fait exploser, signifiant la « coupure épistémologique qui marque l'entrée de la pensée dans la modernité.³⁷⁶ »

Plus inquiétante encore est la dévoration perpétrée métonymiquement par Verloc, le père inconsubstantiel de Stevie qui, de retour dans son antre, dévore sans retenue (à l'inverse de l'équipage indigène du *Roi des Belges*,) un rôti de boeuf — que l'on imagine volontiers saignant... avec une petite étiquette triangulaire au nom de Stevie... ou encore, sanguinolent comme les quartiers de viande auxquels Bacon « pend/peint » littéralement ses personnages, eux aussi conviés à un festin cannibale désacralisant l'eucharistie ainsi que le fantasme originaire³⁷⁷ :

The piece of roast beef, laid out in the likeness of funereal baked meats for Stevie's obsequies, offered itself largely to his notice. And Mr. Verloc again partook. He partook ravenously, without restraint and decency, cutting thick slices with the sharp carving knife, and swallowing them without bread³⁷⁸.

Verloc dévore l'enfant « without bread » comme s'il rejetait l'ordre symbolique du langage, du nom du père, le corps du Christ. De la même façon, Giorgio, dont nous avons souligné les aspects inquiétants, abat Nostromo, son fils adoptif, dans la confusion des voix et des noms.

4. Qui dévore qui

Ces deux pères adoptifs, des beaux-pères avec tout ce que le terme comporte d'inquiétant, pratiquent un inceste métaphorique par la dévoration et le meurtre du fils³⁷⁹. Le terrorisme politique et psycho-physique mis en scène dans *The Secret Agent* fait partie des signes du malaise profond qui ronge la société de ce début de xx^e siècle. Il est à présent frappant pour le lecteur du début du xxi^e siècle d'observer que le malaise n'a cessé de croître au cours du siècle, et ceci malgré les progrès « techno-scientifiques » et les avancées sociales régulièrement agitées devant les visages éberlués d'autosatisfaction des citoyens du monde moderne. Ne serions-nous pas plutôt frappés de cécité tout en croyant y voir clair ? Sommes-nous, à l'inverse de Stevie, des idiots qui croient tout savoir ? Si nous considérons les catastrophes nucléaires et écologiques qui se multiplient à la surface et au fond des océans pour cause d'erreur humaine ou

³⁷⁶ *Ibid.*, p. 61.

³⁷⁷ Nous reprenons l'analogie que fait Julia Kristeva entre eucharistie et fantasme originaire : « On connaît le lien entre cette multiplication des pains et l'Eucharistie, lien qu'établit une autre phrase christique, nouant cette fois le corps et le pain : "Ceci est mon corps." En mêlant subrepticement au thème "rassasiant" celui de la "dévoration", ce récit est une manière d'apprivoiser le cannibalisme. Il convie à une déculpabilisation de la relation archaïque au premier pré-objet (ab-jet) du besoin : la mère. » (*Pouvoirs de l'Horreur*, op. cit., p. 140)

³⁷⁸ *The Secret Agent*, op. cit., p. 227.

³⁷⁹ « Qu'un père mange sa fille, il se trouve métaphoriquement en état d'inceste [...] prohibition de l'inceste et tabou alimentaire se recouvrent exactement dans l'espace unitaire de l'exogamie et de l'exocuisine. » (*Pierre Clastres, Chronique des Indiens Guyaki*, coll. « Terre humaine », Paris, Plon, 1972, p. 329)

technique, la science et la technologie ne peuvent que reconnaître leurs limites. Or c'est peut-être bien là l'erreur majeure des scientifiques qui refusent d'admettre qu'ils ne maîtrisent pas totalement les objets de leur savoir-faire, une fois lâchés dans le monde vivant, hors des matrices des super ordinateurs et des laboratoires de recherche. Des super tankers pleins d'énergie fossile, des sous-marins et des brise-glace nucléaires sillonnent les océans dans des zones souvent à haut risque sans que l'on se pose réellement de question quant aux enjeux humains qui sont balayés par les enjeux économiques, géostratégiques et politiques. Personne ne semble se poser honnêtement la question du pourquoi, de l'objet. On se contente de soigner les symptômes en les faisant disparaître d'un coup de chimie ou de scalpel, mais les causes restent enfouies puisqu'on ne cherche pas vraiment à les débusquer. Ce sont des bombes à retardement qui n'attendent qu'une impulsion au bon endroit pour exploser.

D'autres signes inquiétants de « sortie de l'ordre symbolique du langage » se manifestent de façon de plus en plus insistante et saillante dans la société occidentale du nouveau millénaire à travers la figure des tueurs en série — certains se spécialisent même dans le découpage des corps et font le bonheur des lecteurs de Patricia Cornwell ou des spectateurs de séries télévisées du type *Profiler*.³⁸⁰ Il est également des maux de société qui se disent sur le corps — les salles de musculation et d'aérobic ne désemplissent pas ! S'agit-il d'un symptôme des « nouvelles maladie de l'âme » dont parle Julia Kristeva³⁸¹ ? Depuis les travaux de Freud et notamment son dernier ouvrage, *Malaise dans la Civilisation*, la psychanalyse n'a eu de cesse d'évoluer et commence à s'intéresser à de nouvelles pathologies.

5. Une polyphonie salvatrice : vibrations des âmes et de la langue

Une fois de plus — il s'agit pour la psychanalyse — et la littérature la rejoint à ce carrefour, d'opérer :

Cette métamorphose, inouïe [...] Car de cette prison de l'âme que 2000 ans au moins d'expérience intérieure ont échafaudée, la psychanalyse saisit la naïve vulnérabilité pour y pratiquer une brèche, « faire résonner la polyphonie de nos raisons. »³⁸²

J. Kristeva cite Proust à propos des phénomènes vibratoires à l'oeuvre dans la psyché, lesquels ne sont pas sans rappeler la pièce intérieure de la caisse de résonance du violon, qui précisément se nomme l' « âme » :

Car si on a la sensation d'être toujours entouré de son âme, ce n'est pas comme d'une prison immobile ; plutôt, on est comme emporté avec elle dans un

³⁸⁰ Série américaine dont l'héroïne est dotée d'une sorte de sixième sens apparaissant par flashes en rapport avec ses propres souvenirs inconscients et lui permettant de comprendre la logique des psychopathes qu'elle poursuit.

³⁸¹ J. Kristeva isole un dénominateur commun des nouvelles symptomatologies : « la difficulté à représenter » (*Les Nouvelles Maladies...*, op. cit., p. 18-19)

³⁸² Ibid., p. 50-51, c'est nous qui soulignons.

perpétuel élan pour la dépasser, entendant toujours autour de soi cette sonorité identique, qui n'est pas écho du dehors mais retentissement d'une vibration interne³⁸³.

Pour Conrad et Lowry le morcellement du corps se dit de façon très concrète, presque aussi concrète que les massacres africains perpétrés à la machette. Il ne faut pas oublier que Conrad et Lowry sont des représentants de « générations sacrifiées ». Conrad a vécu les premières déchirures de l'histoire européenne, lesquelles ont profondément marqué son histoire de sujet à jamais exilé — la domination russe ayant causé l'exil, puis la mort par maladie de ses parents. Lowry, même s'il n'a pas subi les déchirures de l'histoire de façon aussi directe que Conrad, a tout de même vécu deux conflits mondiaux majeurs dont Conrad avait formulé l'intuition dans une lettre adressée à Spiridia Kliszewski, le 19 décembre 1885 depuis Calcutta :

The destiny of this nation and of all nations is to be accomplished in darkness amidst much weeping and gnashing of teeth, to pass through robbery, equality, anarchy and misery under the iron rule of militarism despotism! [...] Socialism must inevitably end in Cæsarism. [...] Disestablishment, Land Reform, Universal Brotherhood are but like milestones on the road to ruin. The end will be awful, no doubt! Neither you nor I shall live to see the final crash [...]³⁸⁴

Les dernières lignes de cette lettre sont particulièrement frappantes pour nous qui disposons d'assez de recul pour voir dans le « final crash »³⁸⁵, la Shoah. Sans son nom, elle clôt le roman de Lowry dans une chute vertigineuse au milieu de corps qui brûlent : « [...] through the blazing of ten million burning bodies, falling, into a forest, falling — » (UV, 415).

Nous voyons se concrétiser le phénomène que décrit Gérard Wajcman lorsqu'il parle de l'incidence de la Shoah sur la perception moderne de l'art :

Mais c'est dans leur ensemble et dans leur fond que les arts visuels ont été touchés par les camps. L'art n'est pas indemne. Impossible d'éliminer aujourd'hui derrière l'image d'un corps la résonance de l'attentat contre l'image humaine perpétré par les chambres à gaz. La langue n'a pas été changée. On écrit dans une langue inchangée. Mais les images ne sont pas comme avant. Ou alors c'est qu'on le fait exprès³⁸⁶.

Le lien entre le corps et l'inconscient souffrant semble bien se dire par des symptômes

³⁸³ M. Proust, *Du Côté de chez Swann*, coll. Pléiade, I, II, 1987, p. 85-86 ; c'est nous qui soulignons.

³⁸⁴ CLJC 1, p. 16-17 ; c'est nous qui soulignons.

³⁸⁵ Une référence musicale anachronique nous vient à l'esprit sous la forme de l'album de Pink Floyd intitulé *The final Cut, a requiem for the post war dream by Roger Waters*. L'album est construit à partir d'un noyau, la deuxième guerre mondiale, qui essaime tout au long des titres, d'autres conflits armés ou pas tels que la guerre des Malouines, l'invasion de l'Afghanistan par les Russes, celle du Liban par Israël, la guerre froide et ceci vu au travers d'un prisme qui revient de façon obsessionnelle : un regard paranoïaque, « Paranoid eyes », ou encore embué de larmes, « Through the fisheye lens of tear stained eyes » (Pink Floyd, *The Final Cut, unichappell music, inc., USA, 1983*.)

³⁸⁶ G. Wajcman, *op. cit.*, p. 25.

dont le lieu d'élection est le corps :

Entre le corps anatomique et ses projections fantasmatiques, un pacte est signé. [...] une guerre larvée les oppose dont le corps organique paye le lourd tribut : la maladie en est un. Pour gagner la bataille, le ça a recours à l'holocauste d'un membre, d'un viscère ou d'un cerveau, de tout ce qui dans l'organique est susceptible de lui assurer le pouvoir. Pour résister, le corps anatomique dresse des barrières, monte quelques barricades ; qu'elles s'appellent : santé, équilibre, régime, esthétique, etc... elles ont toujours l'appui d'une institution, le soutien d'une idéologie et tiennent parfois tête aux raz de marée du désir inconscient qui vainc souvent par surprise³⁸⁷.

Nous avons été frappé de voir la résurgence de divers maux/mots du corps chez Conrad et Lowry lors de phases critiques de leur vie qui se sont avérées créatives. Ainsi au moment crucial de la « conception » de *Nostromo*, deux ans avant sa « venue au monde », Conrad remarque :

Up to last Monday I had slight sciatica and a slightly game foot; these slight infirmities (which had no charm of novelty) have departed now without medicamentation — on the cheap — and no harm done. Only with my head full of a story, I have not been able to write a single word — except the title which shall be I think : NOSTROMO [...]³⁸⁸

Nous voyons donc se dessiner la dimension symptomatique de l'écriture qui se fraye un chemin jusque dans les profondeurs du corps de l'artiste lequel n'est que le lieu de l'écriture du symptôme né de son inconscient, « rooted in my very soul »³⁸⁹. Nous pouvons alors peut-être interpréter cette dent, ou plutôt cette racine qui s'obstine dans la gencive de l'écrivain comme la manifestation, le symptôme de la nécessité de faire un reste. De cet arrachage il doit rester quelque chose qui puisse témoigner, et faire dépôt : ivoire, os, dents, crachat et tache de sang qui font dépôt³⁹⁰ dans l'oeuvre et permettent de repartir vers un sens nouveau peut-être.

6. L'énigme du corps

Ceci rejoint la structure de l'énigme dont nous avons souligné l'importance pour Conrad qui voyait le monde comme « mostly composed of riddles »³⁹¹. Il semble que le corps

³⁸⁷ N. Châtelet, *op. cit.*, p. 107.

³⁸⁸ JCCL2, p. 447-48, lettre à John Galsworthy, 23 octobre 1902 (?) ; c'est nous qui soulignons.

³⁸⁹ JCCL 3, *op. cit.*, p. 158.

³⁹⁰ Le même phénomène de prolifération est à l'oeuvre dans l'écriture de Conrad, Lowry et Artaud dont la langue écorchée et à vif permet de distinguer des manifestations similaires dans celle plus colmatée de Conrad et de Lowry : « Redire le nom de Germaine et, de ce germen, faire proliférer une langue infinie, tel est l'un des enjeux de l'écriture glossolalique. Alors, par transfigurations poétiques, le nom de Germaine entre dans la langue et, par une série de déplacements phoniques et sémantiques, ses lettres deviennent "syllabes émotives" ; elles incarnent dans l'écriture d'Artaud le pouvoir de germination de la mort. » (E. Grossman, *op. cit.* p. 171-172)

estrapadé/morcelé/ « cuisiné »³⁹² de Hirsch ou encore celui de Stevie dans *The Secret Agent* pose la même énigme. Par ailleurs, Bakhtine dit du corps disséqué, et donc morcelé, qu'il est le lieu de rencontre privilégié des arts guerriers, culinaires et oratoires qui culminent dans l'acte oratoire des « *cris de Paris* » :

The anatomic and culinary treatment is based on the grotesque image of the dissected body which we have already seen in the discussion of abuses, curses, and oaths. And thus, the oaths were their profane culinary dismemberment of the human body have brought us back to the culinary theme of the cris de Paris [...] ³⁹³.

Nous retrouvons une version moderne de ces « *cris de Paris* » avec les nombreux messages publicitaires, étiquettes, et titres de journaux qui jonchent la trame narrative de *Under the Volcano* et qui d'après l'analyse de Bakhtine représentent chez Rabelais « a noisy kitchen and a loud, abundantly served banquet »³⁹⁴. Chez Lowry, les cris trouvent un écho du côté de l'élément liquide, du « crystal phallus »³⁹⁵ et des cantinas, et autres bars/barres. L'homophonie, doublée d'homographie en anglais, n'avait pas échappé à Lowry qui affectionnait les jeux de mots dont voici un exemple tiré de *Dark as the Grave...* Sigbjørn Wilderness alias Geoffrey Firmin, alias Malcolm Lowry remarque, installé au bar de l'aéroport de Los Angeles : « The eternal confessional of the bar. According to statistics, the highest suicide rate was among barmen. »³⁹⁶ De qui s'agit-il vraiment ? Du client qui boit et parle accoudé au bar/comptoir/confessionnal, ou de celui qui le sert, l'écoute et l'absout de l'autre côté du bar ? Le barman qui sert Sigbjørn Wilderness est peut-être un lointain cousin littéraire de l'homme de barre conradien, le « helmsman » de Marlow, au service, et à l'écoute de ces sujets « fêlés » qui instinctivement cherchent à remplir la faille par la parole. Ainsi le barman auprès duquel

³⁹¹ Joseph Conrad, *A Personal Record, Author's Note, op. cit., p. xi.*

³⁹² « [...] torturer c'est déjà "cuisiner", c'est projeter le corps, encore vivant et humain en une viande consommable. », *Le Corps à Corps Culinaire, op. cit., p. 160.*

³⁹³ *The Bakhtin Reader, op. cit., p. 222.*

³⁹⁴ *Ibid., p. 218. Bakhtine ajoute au sujet d'une satire protestante de la papauté, Les Satires chrestiennes de la cuisine Papale : « The eight satires represent the Catholic Church as a gigantic kitchen spread all over the earth: chimneys form the belfry, the bells are cooking pans, the altars dining tables. The various prayers and rituals are pictured as foods, an extremely rich culinary nomenclature being used for this purpose. », p. 219. Cette description fait irrésistiblement penser au travail de F. Bacon commenté de façon très alerte par Júlio Pomar : « Mais, Dieu, de combien de friandises les artistes de ce temps, notre Seigneur Baudelaire et Bacon compris, ont déréglé le jeu ! Voilà que ce dernier pose des morceaux de chair rouge à l'avant-scène des antichambres (déjà un peu suspectes) où trônent des chaises papales où sont emprisonnés des princes de l'église, repris — non de justice ! mais de Velasquez, hurlant ou se taisant dans un silence qui n'est pas du tout celui de la béatitude. » (Júlio Pomar, *Discours sur la Cécité du Peintre, op. cit., p. 167-69*)*

³⁹⁵ Il s'agit d'un commentaire de William Gass sur les bouteilles du père disséminées dans la nouvelle « *The Pedersen Kid* ».

³⁹⁶ *Dark as the Grave..., p. 40.*

Yvonne retrouve le Consul à son retour après un an d'absence semble lui aussi appartenir à cette espèce de ceux qui écoutent :

She saw she was mistaken about the barman : he was listening after all. That is, while he mightn't understand what Geoffrey (who was, she noticed, wearing no socks) was talking about, he was waiting, his towelled hands overhauling the glasses ever more slowly, for an opening to say or do something. (UV, 90 ; c'est nous qui soulignons)

Et s'il est permis de douter de leur capacité à comprendre la portée des propos tenus par ces écorchés vifs de la vie, la réponse pragmatique que fait le barman au Consul témoigne d'une compréhension bien plus profonde qu'il n'y paraît :

[he] pointed, scarcely exhaling now the slow billowing smoke from his nostrils and mouth, at an advertisement for Cafeaspirina, a woman wearing a scarlet brassière lying on a scrolled divan, behind the upper row of tequila añero bottles. ' Absolutamente necesario,' he said, and Yvonne realized it was the woman, not the Cafeaspirina, he meant (the Consul's phrase doubtless) was absolutely necessary. (UV, 91)

En effet, à celui qui se meurt de devoir vivre sans amour, « no se puede vivir sin amor », il propose un substitut, la prostituée, dont les services gracieux sont probablement prodigués de l'autre côté de la vitre, dans la partie qui donne sur l'arrière³⁹⁷. Remarquons que la couleur écarlate traditionnellement attribuée aux femmes de mauvaise vie³⁹⁸ est aussi associée à Yvonne puisqu'elle porte un sac à main rouge au moment où le Consul l'aperçoit, ce qui à la fois prêle à confusion et sous-tend la validité du conseil amical du barman :

Then he looked up abruptly and saw her, standing there, a little blurred probably because the sunlight was behind her, with one hand thrust through the handle of her scarlet bag resting on her hip, standing there as she knew he must see her, half jaunty, a little diffident. (UV, 91 ; c'est nous qui soulignons)

La dimension orale/aurale et érotique de la scène est clairement indiquée d'une part par la position provoquante d'Yvonne — soulignée par le signifiant « hip » — et d'autre part, par les volutes de fumée s'échappant de la bouche et du nez du barman sur le point de parler : à ce moment-là il fait alors penser à un masque représentant un de ces terribles dieux aztèques, ou encore à un oracle, réintroduisant ainsi la notion d'énonciation qui n'advient pas en tant que telle puisqu'elle se fait par le regard et non par la parole.

Qu'il s'agisse du barman ou du « helmsman », nous constatons une relation intime avec la limite qui prend aussi la forme d'une vitre (teintée ou sans teint) dans *Under the Volcano*. Cette dernière peut se lire comme une métaphore de la position de l'artiste qui est sur le fil du rasoir, à la fois dedans et dehors, au seuil de l'audible et de l'inaudible, du visible et de l'invisible, du dicible et de l'indicible. Beckett explicite cette métaphore du sujet divisé dans *L'Innommable* (1953)³⁹⁹.

³⁹⁷ "a glass partition that divided the room (from yet another bar, she remembered now, giving on a side-street)" (UV, 90)

³⁹⁸ Une association à la fois emblématisée et dénoncée par le roman de Nathaniel Hawthorne, *The Scarlet Letter*, (1850)

7. Entre métonymie et métaphore : le versant muet de la lettre

Si nous considérons que l'énigme est faite de résidus métonymiques de sens, et de formulations métaphoriques, il est possible d'interpréter le fonctionnement des ruines de l'objet de jouissance dans la fiction de Conrad comme une oscillation entre métonymie et métaphore caractérisée par les glissements et enchâssements des signifiants, le « feuilleté de la signifiante »⁴⁰⁰.

Revenons un instant à la lettre de Conrad citée plus haut, où l'auteur jubile d'avoir terminé *Nostromo* malgré les souffrances innommables dont il a été la proie. La séparation de l'objet de désir qu'est *Nostromo* se fera, mais en laissant une trace sur le corps de l'artiste : un bout de racine (d'ivoire ?)⁴⁰¹ qui résiste aux assauts du dentiste — « he grubbed for that » —, et reste dans sa gencive à vif. Notons que le verbe « to grub » est généralement utilisé pour désigner un animal fouillant la terre en quête de nourriture, tandis que le substantif désigne la nourriture en langage familier. Dans le contexte conradien, « grub » hérite d'une résonance particulière, quasi archaïque. Ce signifiant aux sonorités gutturales nous renvoie à Kurtz dont l'activité principale consiste à fouiller/fouir la terre en quête d'ivoire : « grubbing for ivory » (*HOD*, 77). Mais c'est ce même signifiant qui réapparaît lorsque Decoud prélève les quatre lingots manquants :

He lowered himself down on his knees slowly and went on grubbing with his fingers with industrious patience till he uncovered one of the boxes. (N, 415 ; c'est nous qui soulignons)⁴⁰²

Nous voyons alors émerger les sonorités gutturales et archaïques du signifiant qui nous ramène au fantasme originaire du retour au corps de la mère, au « womb/tomb » emblématisé par le ravin humide et étroit qui abrite le « trésor » de *Nostromo*. Nous rejoindrons ici l'analyse de J. Paccaud-Huguet à propos du signifiant originaire, véhicule de la « jouissance remontée par capillarité »⁴⁰³ qui parcourt la fiction « motérielle » de

³⁹⁹ « [...] je suis la cloison, j'ai deux faces et pas d'épaisseur, c'est peut-être ça que je sens, je me sens qui vibre, je suis le tympan, d'un côté c'est le crâne, de l'autre le monde, je ne suis ni de l'un ni de l'autre... » (S. Beckett, *L'Innommable*, p. 160 ; cité par Dominique Rabaté, *op. cit.*, p. 247)

⁴⁰⁰ Roland Barthes, *Le Plaisir du Texte*, Paris, Seuil, Point, 1973, p. 23.

⁴⁰¹ A la fin de la rédaction de *Nostromo*, Conrad a souffert d'une rage de dent qui nécessita l'extraction d'une dent, extraction qui fut laborieuse et incomplète : « leaving however one root in the gum », *op. cit.* p. 158.

⁴⁰² Il est fort possible que Conrad ait rédigé ces lignes autour de la période où il a écrit la lettre citée et dans laquelle il utilise ce terme à connotation animale.

⁴⁰³ Evelyne Grossman s'intéresse à ce phénomène de capillarité en termes de « porosité » à propos de *Finnegans Wake* : « [...] que sa langue maternelle soit ou non l'anglais, le lecteur éprouve au fil du texte la porosité des frontières, à mesure qu'il lit simultanément plusieurs idiomes et entend dans toute langue son autre qui la creuse. [...] lire signifie écouter la langue s'altérer, devenir plurielle et s'ouvrir sur une multiplicité d'autres langues dont elle déploie à l'infini les possibilités. », *op. cit.*, p. 148-149.

Conrad.

Chapitre IV Capillarité

Nous avons déjà eu l'occasion d'évoquer certains aspects du signifiant originaire /or/ dans *Heart of Darkness*, et c'est aussi par capillarité qu'il remonte à l'intérieur même de ce travail. Mais s'il remonte sans cesse, il est aussi ce qui finit par sceller à jamais l'orifice béant qu'est la bouche dévoratrice de Kurtz dans le célèbre cri murmuré (« The horror! The horror! »), figuration magistrale de la ruine phonématique /or/ répétée comme un écho⁴⁰⁴, ou plutôt une « écholalie »⁴⁰⁵ non seulement au niveau de la phrase, mais aussi à l'intérieur du mot où le graphein oscille entre le voir et l'entendre et se répète, rebondissant sur la vibrante centrale /r/ qui est quasi muette tout comme le /r/ de Korzeniowski, le nom polonais de Conrad⁴⁰⁶.

Evelyne Grossman fait remarquer à propos des jeux graphiques et sonores dans les textes d'Artaud une occurrence qui recoupe celle que nous venons de citer plus haut. Ainsi elle cite Artaud :

La parole verbale, le signe ne suffit pas [...]. /Les ton aum auda/ et non au tou ada / ro et non or / syllabes émotives pour appuyer et non émaner. Comprimer toujours l'émanation et ne pas la laisser monter, additionner les syllabes par points successifs et ne pas compter sur l'âme, faire une forme toujours dans la non-forme. (XVIII, 261)⁴⁰⁷

Elle ajoute : « [...] ainsi « ro et non or » dessine pour l'oeil le chiasme d'une inversion qui s'entend. »⁴⁰⁸ Or, c'est bien ce qui se passe dans le graphein/morphème « horror » où les phonèmes /or/ et /ro/ se succèdent dans une structure en miroir. La « syllabe émotive » qu'est le /or/ pour Conrad passe du statut d'écholalie à celui de glossolalie qui « Au sens

⁴⁰⁴ J. Lacan aborde cet aspect prépondérant du mot en tant que signifiant à partir des mots « abattu » et « atterré » : « Si le mot atterré apporte un sens nouveau, ce n'est pas en tant qu'il a une signification, mais en tant que signifiant. C'est parce qu'il contient un phonème qui se retrouve dans le mot terreur. C'est par la voie signifiante, celle de l'équivoque, et de l'homonymie, c'est-à-dire par la voie de la chose la plus non-sens qui soit, que le mot vient engendrer cette nuance de sens, cette nuance de terreur, qu'il va introduire, injecter, dans le sens déjà métaphorique du mot abattu. » (*Les Formations de l'Inconscient*, op. cit., p. 33)

⁴⁰⁵ Julia Kristeva utilise ce terme en relation avec le jeu des signifiants : « Toutefois, le désir et les déterminants du symptôme qui ne parviennent pas à être signifiés dans la parole semblent avoir déposé ou codé leur sens dans le registre préverbal (voix, intonation) ou dans l'homophonie qui donne lieu au jeu de signifiants, à une écholalie. » (*Les Nouvelles Maladies...*, p. 67 ; c'est nous qui soulignons)

⁴⁰⁶ En polonais le groupe de consonnes /rz/ semi-dures se prononce [F].

⁴⁰⁷ E. Grossman, op. cit., p. 184.

⁴⁰⁸ Ibid., p. 184.

strict est une pratique orale »⁴⁰⁹, à propos de laquelle Michel de Certeau rappelle que « le mot signifie « babiller », voire bafouiller, bégayer (*lalein*) dans la langue (*glossé*) [...] »⁴¹⁰.

Tout en scellant la boîte de résonance qu'est devenu Kurtz/Tusk/Husk, le signifiant originaire /or/ continue à envahir l'espace imaginaire et fantasmatique à travers la mémoire de Marlow sur le plan diégétique, et à travers le langage lui-même sur le plan narratif. Le sceau ainsi apposé est à lire à la fois comme le sceau qui ferme, bouche une ouverture, mais peut-être aussi comme la marque, l'estampille qui dit l'identité de la source d'énonciation et de ce fait en modifie le sens ou du moins la portée.

Cette interprétation nous semble d'autant plus plausible que très tôt dans la diégèse, il est question d'un sceau, lui aussi ambigu, puisqu'il s'agit du sourire énigmatique du directeur du comptoir dont on ne saura d'ailleurs jamais le nom :

It came at the end of his speeches like a seal applied on the words to make the meaning of the commonest phrase appear absolutely inscrutable. (HOD, 50).

D'autre part, cet homme dont Marlow soupçonne la vacuité⁴¹¹ préfigure Kurtz et les *Hollow Men* de T. S. Eliot :

“Men who come out here should have no entrails.” He sealed the utterance with that smile of his, as though it had been a door opening into a darkness he had in his keeping. You fancied you had seen things — but the seal was on. (HOD, 51)

Les entrailles, autre signifiant archaïque qui fait plonger le lecteur dans d'autres strates de la langue, font « reson » dans le texte de Conrad. Par « reson », nous désignons un phénomène de résonance par capillarité ou encore par strates qui se mettent à vibrer et font entendre les échos du texte. Nous nous souvenons alors de Marlow qui découvre le cadavre d'un porteur abandonné sur le bord d'une sente. L'herbe a déjà commencé à pousser entre ses côtes, ce qui fait penser aux ossements laissés par les léopards de « *Ash Wednesday* » et qui font entendre une voix :

[...] And the bones sang chirping With the burden of the grasshopper, saying [...] The token of the word unheard, unspoken Till the wind shake a thousand whispers from the yew And after this our exile [...] Suffer me not to be separated And let my cry come unto Thee.⁴¹²

Mais revenons au Directeur de la Station : celui-ci, quelques lignes plus bas, joue avec un bâton de cire (« a stick of sealing-wax », *HOD* 51), tout en feignant de ne pas entendre les explications de Marlow, comme s'il était frappé de surdité par des bouchons de cérumen (« wax ») venus obstruer ses conduits auditifs.... La surdité temporaire est un mode de protection rendu célèbre par les aventures d'Ulysse, celui-ci sauvant son équipage d'une mort certaine en bouchant les oreilles des marins avec de la cire ; ainsi n'entendent-ils

⁴⁰⁹ *Ibid.*, p. 185.

⁴¹⁰ Michel de Certeau, « Utopies vocales : glossolalies », *Traverses* n° 20, novembre 1980, pp. 26-37. Cité par Evelyne Grossman, *op. cit.*, p. 185.

⁴¹¹ “Perhaps there was nothing within him.”, *HOD*, 50.

⁴¹² T. S. Eliot, « *Ash Wednesday* » (*Collected Poems 1902-1962, London-Boston, Faber and Faber, 1963, pp. 97, 101, 105.*

pas le chant de désir et de mort des sirènes⁴¹³. Ulysse, qui est « l'homme de la parole habile »⁴¹⁴, ne renonce pas à entendre ce chant, mais il se fait attacher au mât du navire car il est aussi « celui qui veut savoir, y compris ce qu'il ne doit pas connaître.⁴¹⁵ »

Puis lorsque le Directeur est amené à prononcer le nom de Kurtz — ou plutôt à le vociférer tant ce nom semble le troubler — il brise ce bâton de cire :

He was, he said, "very, very uneasy". Certainly he fidgeted on his chair a good deal, exclaimed, "Ah, Mr Kurtz!", broke the stick of sealing-wax and seemed dumbfounded by the accident. (HOD, 51 ; c'est nous qui soulignons)

Et de tomber dans le mutisme, le nom de Kurtz fonctionnant comme un sceau. Mais c'est en vain que le bâton de cire à sceller est brisé : le nom de Kurtz ne cessera désormais de résonner dans le texte de Conrad.

Ainsi, le bouchon de cire s'avère inutile, puisqu'il semblerait que le signifiant originaire parvienne à refaire surface et ceci, malgré toutes les stratégies de recouvrement et de camouflage mises en oeuvre par la langue. De la même façon l'écrivain joue avec son nom à l'intérieur de ses textes, tentant ainsi de faire advenir un sujet autonome comme l'a fait remarquer Claude Maisonnat à propos d'*Almayer's Folly* qui, conclut-il, apparaît comme :

un palimpseste, dont la dernière couche d'écriture, le texte anglais, recouvrirait toutes les autres dans des langues différentes. Cette archéologie spécifique du texte conradien suggère que c'est dans ce mouvement de dissimulation des langues que se manifeste le sujet de l'énonciation.⁴¹⁶

Ainsi, le /k/ de Kurtz peut-il se lire comme une résurgence du /k/ de Korzeniowski, résurgence aussi de la langue polonaise que Conrad s'applique à enfouir sous la langue anglaise ainsi que sous la forme anglicisée et condensée de son véritable nom, bien polonais celui-ci. En effet, le /kor/ de Korzeniowski est sous-jacent dans le nom de Kurtz si on laisse remonter le /o/ caché sous le /u/. Dans *The Shadow Line*, le signifiant /kor/ apparaît clairement entouré de l'aura sonore du /ring/ du rocher noir de Koh-Ring dont Josiane Paccaud-Huguet rappelle la ressemblance structurelle avec la Grande Isabelle de *Nostromo*⁴¹⁷. Conrad coupe et masque son nom polonais, il le transforme tout en gardant

⁴¹³ « Les sirènes sont à la fois l'appel du désir de savoir, l'attraction érotique — elles sont la séduction même —, et la mort. Ce qu'elles disent à Ulysse, d'une certaine façon, c'est ce qu'on dira de lui quand il ne sera plus là, quand il aura franchi la frontière entre le monde de la lumière et celui des ténèbres, [...] comme s'il se trouvait en un lieu et en un temps où la frontière entre vivants et morts, lumière de la vie et nuit du trépas, faute d'être nettement fixée, serait encore indécise, floue, franchissable. » (Jean-Pierre Vernant, *op. cit.*, p.135-136)

⁴¹⁴ *Ibid.*, p. 150.

⁴¹⁵ *Ibid.*, p. 135.

⁴¹⁶ Claude Maisonnat, « La question de la langue dans *Almayer's Folly* de Joseph Conrad », *Etudes Anglaises*, XLIIIe année N°3, Juillet-Septembre 1990, Paris, Didier Erudition, p. 278.

⁴¹⁷ J. Conrad 1, *La fiction et l'Autre*, « Métaphore paternelle et échec du langage dans *The Shadow line* », (éd.) J. Paccaud-Huguet, *Lettres Modernes Minard*, Paris-Caen, 1998, p. 110.

la racine que désigne le signifiant /kor/ en polonais et que nous retrouvons dans « core », le noyau central, le coeur.⁴¹⁸ C'est ainsi que Conrad parvient à advenir en tant que sujet de l'énonciation et de l'écriture⁴¹⁹. Et peut-être aussi, sommes-nous tenté d'ajouter, un sujet de la lecture qui par l'acte même de lecture écrit le texte⁴²⁰. Les textes de Conrad ne sont-ils pas des mises en scène de cet acte de lecture-écriture qui fait advenir le sujet et l'oeuvre ?

1. Lecture-écriture : naissance du sujet

La tache de sang laissée par Decoud est une autre instance visuelle dans la diégèse de cette remontée par capillarité de la jouissance qui apparaît sur le plat-bord du canot⁴²¹, lieu privilégié du va-et-vient, de l'oscillation du signifiant, frontière osmotique du langage, placenta aux vertus infinies, matrice originaire⁴²²... . Au-delà de ce bord/barre, il y a le

⁴¹⁸ A. Artaud s'est livré à de nombreux jeux avec les lettres de son nom, jeu graphique : « "Artot" (OCT XXIV, p. 154.), nom tronçonné "voilà AR TAU qui est devenu dieu, [...]" (OCT XVII, p. 205.), association phonique "Saint Tarto" (OCT XIV, p. 57.) où s'entend l'opposition tard-tôt. » (Francine Vidieu, op. cit., p. 86-87). Lowry a, lui aussi, joué avec son nom, et ceci très tôt, puisque son nom de plume de lycéen était « Camel », transcription phonétique de ses initiales : Clarence Malcolm Lowry. Plus tard il s'amuse à transformer son nom en « TOOLOOSE-LOUSY-TREK » (CLML 1, p. 181, lettre à Jan Gabriel, décembre 1937. Voir aussi la lettre à John Davenport où le jeu de mot apparaît pour la première fois, et de façon explicite, ibid., p. 179.) Lowry joue sur la proximité phonique de « lousy » et Lowry, et bien entendu fait référence à son état physique et psychologique lors de son premier séjour à Oaxaca en 1937. Les bars douteux dans lesquels il séjourne font le lien avec « Toulouse Lautrec » et ses bordels.

⁴¹⁹ « Par la transformation de Jozef Konrad Theodor Korziewowski en Joseph Conrad, c'est le fils qui du même coup se nomme, se constitue en sujet autonome, en sujet du signifiant et qui revendique sa propre identité littéraire. » (C. Maisonnat, « La question de la langue dans *Almayer's Folly* de Joseph Conrad », op. cit., p. 282)

⁴²⁰ Jean-Pierre Duquette développe cet aspect de la lecture comme écriture en introduction à son ouvrage consacré à Gustave Flaubert : « Il n'y a plus d'auteur, au moment où l'on ouvre un roman : il n'y a qu'une lecture, phrases et lecteur, sans que l'auteur soit totalement absent de son récit, bien au contraire. Mais il est embusqué dans les mots, dans les rythmes, dans les paysages de son livre. Il est là tout en n'y étant pas. Et c'est au plus intime de l'oeuvre, à travers elle, qu'il est possible de trouver la vérité à cette oeuvre : l'homme qui la crée. C'est ainsi que la lecture permet l'oeuvre. Maurice Blanchot l'exprime bien en disant qu'un livre qu'on ne lit pas n'est pas encore écrit. Une lecture véritable fait en sorte que l'oeuvre s'écrive, mais alors sans l'entremise de l'écrivain. » (Jean-Pierre Duquette, *Flaubert ou l'Architecture du Vide*, Canada, Presses de l'université de Montréal, 1972, p. 7-8)

⁴²¹ "All he discovered was a brown stain on the gunwale abreast of the thwart." (N, 409.)

⁴²² La notion de matrice originaire est exploitée de façon novatrice par le film américain de science-fiction, *Matrix* (Les frères Wachowski, 1999). Celle-ci n'est plus qu'un simulacre du réel supplanté par une matrice produite par l'intelligence artificielle, régie par des programmes informatiques qui dirigent le monde. Le simulacre est mis à jour par un groupe de résistants clairvoyants, les seuls à pouvoir encore voir le réel, ce pourquoi ils sont assidûment poursuivis par les autorités, puisque les hommes ne doivent pas savoir qu'ils sont les esclaves d'un système qui les a pris de vitesse dans la course des techno-sciences.

vide, le gouffre, le golf, la *barranca*. La tâche de l'écriture telle qu'elle est métaphorisée dans la fiction de Conrad et Lowry, est de faire « barrage et écho à l'inquiétant »⁴²³.

Le même motif énigmatique apparaît dans *Under the Volcano* lorsque Hugh et le Consul sont confrontés, perplexes, à l'Indien agonisant sur le bord de la route. Lors de cette scène, nous voyons et entendons l'Indien lutter contre la mort :

His chest heaved like a spent swimmer's, his stomach contracted and dilated rapidly, one fist clenched and unclenched in the dust... [...] The Indian's breathing sounded like the sea dragging itself down a stone beach. (UV, 285)

A nouveau le corps occupe le devant de la scène, lieu d'une jouissance intolérable. Une question inquiétante et complexe se pose à présent à nous : est-il une pensée sans langage ?⁴²⁴ Ainsi que l'a rappelé Françoise Mornington il faut partir du « tryptique : image sonore, visuelle et motrice » puisque selon Freud le langage est composé d'éléments visuels, acoustiques et kinesthésiques. Ces mêmes éléments sont le fondement de l'esthétique conradienne telle que l'écrivain la définit dans la préface à *The Nigger of the Narcissus* :

[...] by the power of the written word to make you hear, to make you feel — it is, before all, to make you see.⁴²⁵

A ceci s'ajoute l'apport de Lacan qui introduit la notion d'équivoque du signifiant qui fait la loi du signifiant par effet de déplacement, nous en avons vu un exemple avec « grub ».

En s'appuyant sur un cas clinique que nous ne détaillerons pas ici, la clinique n'étant pas notre domaine, Françoise Mornington montre que « le corps est habité par le langage, et affiche son morcellement. », et à ce morcellement qui reflète le discontinu introduit par l'équivoque du signifiant, correspondent des « mots somatiques » faisant du symptôme un « avènement de satisfaction » dont nous avons vu maint exemples à travers les lettres de Conrad citées précédemment. F. Mornington conclut que « l'analyste fait effet de coupure entre le signifiant et le signifié ». Nous reprendrons cette conclusion en substituant un signifiant à un autre et en disant que l'acte d'écriture fait effet de coupure entre le signifiant et le signifié. Ça n'est peut-être pas le critique, comme nous l'avions avancé un peu plus haut, qui en quelque sorte fait office d'analyste, mais la lecture elle-même en tant qu'acte de langage silencieux laissant filtrer le refoulé du signifié⁴²⁶, que le lecteur critique a parfois la chance de recueillir lorsque la voix silencieuse de la lecture se fait entendre. La lecture, tout comme l'écriture n'est pas la cure, mais un point commun les unit, c'est cet art de la parole et du silence.

2. Kinesthésie et littérature

⁴²³ J. Paccaud-Huguet, « L'Ecrivain et l'Etrangeté », *op. cit.*

⁴²⁴ Question centrale posée par Françoise Mornington (Psychanalyste) lors d'une communication intitulée : « Pourquoi le langage est-il un code commun ? » (Colloque de P.E.R.U., Psychanalyse Et Recherche Universitaire, L'Inquiétant, Lyon, 25-26mars 2000, à paraître)

⁴²⁵ Joseph Conrad, *Preface to The Nigger of the "Narcissus"*, *op. cit.*, p. xxvi.

Une lecture fructueuse ne manque pas d'émouvoir, de toucher le lecteur, vierge ou non de toute théorie littéraire ou psychanalytique, parce que justement le langage est un code commun où perlent ici et là les signifiants maîtres provenant de ce que Lacan appelle « lalangue » en un mot :

Dire « lalangue » en un seul mot, c'est justement désigner lalangue du son, lalangue supposée, celle d'avant le signifiant maître, celle que l'analyse semble délivrer et déchaîner. [...] Lalangue est le dépôt, le recueil des traces des autres « sujets », c'est-à-dire ce par quoi chacun a inscrit, disons, son désir dans lalangue, car il faut à l'être parlant des signifiants pour désirer, et de quoi jouit-il ? De ses fantasmes, c'est-à-dire encore de signifiants⁴²⁷.

Le processus de lecture critique opère une forme d'analyse du critique, qui voit alors remonter à la surface toutes sortes de reliquats sonores, sémantiques et visuels. Le lecteur n'échappe pas à la loi du signifiant qui sonne et résonne dans son corps et à son tour dans son discours :

Il faut qu'il y ait quelque chose dans le signifiant qui résonne [...] les pulsions, c'est l'écho dans le corps du fait qu'il y a un dire, mais que ce dire, pour qu'il consonne, [...], il faut que le corps y soit sensible⁴²⁸.

Le texte de Lowry figure cette remontée du signifiant par capillarité, lorsque Hugh recouvre la blessure de l'Indien agonisant avec le mouchoir du Consul. Ce geste à forte connotation rituelle fait à la fois barrage, puisqu'il cache la plaie béante, et écho, puisque le tissage du coton est à même de laisser remonter le sang, le flux du corps blessé et morcelé. Le mouchoir du Consul peut alors se lire comme une métaphore du texte tissé par l'écrivain. D'une part c'est un écran plus ou moins opaque et aussi instable que le « *balanced sombrero* » (UV, 286) qui maintient le mouchoir en place, et d'autre part il révèle ce qui ne peut se dire que sur le versant muet de la lettre, dans le sillage de la trace. Cet espace blanc dans et par lequel peut remonter une trace, est le lieu où se dit le symptôme d'un arrachage, d'un point de rencontre entre le Réel, le Symbolique et l'Imaginaire, tout comme le crachat de Hirsch qui est, lui aussi, un reste de la parole du corps souffrant qui fait dépôt dans l'oeuvre.

Notons que l'autre tache de sang qui laisse Nostromo perplexe s'inscrit, quant à elle,

⁴²⁶ Michèle Rivoire a récemment débattu de la relation existant entre critique et psychanalyse, en matière d'interprétation : « [...] Freud lui-même savait que pour déjouer les défenses de ses patients et l'inertie de l'automatisme de répétition, la rhétorique interprétative reste inopérante. D'ailleurs, l'interprétation n'est pas une prérogative du psy, déclare Jacques-Alain Miller, qui soutient que l'inconscient interprète ; c'est lui le rhétoricien, dit-il, et il interprète au nom du principe de plaisir. Ce qu'il chiffre dans ses rébus, ses mots d'esprit, ses lapsus, c'est la jouissance, et le déchiffrement est aussi de la jouissance. En somme, l'inconscient interprète et il appelle l'interprétation. L'interprétation est équivalente à l'inconscient et cette équivalence est responsable de l'éternisation de la cure constatée par Freud dans *L'Analyse avec fin et l'analyse sans fin*. » (Michèle Rivoire, « *Limites et croisements entre l'interprétation psychanalytique et l'interprétation littéraire* », communication du 28 octobre 2000, *Etudes doctorales Humanités*, Lyon 2)

⁴²⁷ Jacques-Alain Miller, « *Théorie de lalangue (rudiment)* », adresse au Congrès de l'Ecole Freudienne, Rome, le 2 novembre 1974 in *Ornicar ? n°1*, *Le Champ Freudien*, Janvier 1975, p. 32 ; c'est nous qui soulignons.

⁴²⁸ J. Lacan, « *Joyce le Syntôme II* », *Joyce avec Lacan*, (éd.) J. Aubert, Paris, Navarin, 1987, p. 42.

sur un espace assimilable à la barre entre le signifiant et le signifié. Celle-ci fait d'ailleurs penser à l'infortuné pilote (« helmsman ») qui, si l'on traduit littéralement, est « l'homme de barre » à bord du *Roi des Belges*. Lui aussi meurt dans un flot de sang, atteint au flanc par une lance qui semble être sortie de la forêt vierge, lieu de l'Autre par excellence. Lors de cette agonie, le sang coule à flots : cette hémoglobine dont le réalisateur, James Westman, use sciemment avec générosité, semble être absorbée, par capillarité une fois de plus, par les chaussures de Marlow qui fonctionnent comme les antennes d'un insecte (« feelers »), le terme anglais nous semble des plus adéquats ici :

[...] but my feet felt so very warm and wet that I had to look down. The man had rolled on his back and stared straight up at me; both his hands clutched that cane. It was the shaft of a spear that, either thrown or lunged through the opening, had caught him in the side just below the ribs; the blade had gone in out of sight, after making a frightful gash; my shoes were full; a pool of blood lay very still, gleaming dark-red under the wheel; his eyes shone with an amazing lustre. (HOD, 81 ; c'est nous qui soulignons)

Il apparaît clairement que les chaussures jouent le rôle d'une sorte de barrière osmotique entre le sang, flux du corps de l'Autre africain, et le sujet Marlow, conservant ainsi leur fonction première de véhicule. Mais sur un plan métaphorique, elles permettent le passage de l'information, et signifient la mort/absence du pilote. La lance qui atteint le pilote et lui arrache son dernier souffle a elle-même probablement été soufflée (« lunged ») à l'aide d'une sarbacane. Il se produit alors un jeu d'homophonie à une lettre prêt entre « lung » et « flung ». Dans cette homophonie qui est le moteur de la langue, se dit le cri muet qu'est le souffle, lui-même moteur du cri qui part des entrailles⁴²⁹. La réponse de Marlow au trait mortel qui atteint son pilote est finalement de jeter (« flung »⁴³⁰) une chaussure au fleuve. C'est dans cette homophonie que Marlow réalise qu'il est là dans l'unique but de parler à Kurtz : « a talk with Kurtz » (HOD, 83). Nous sommes à nouveau en pleine oralité au lieu de plonger dans l'action.

Par ailleurs, Marlow préférera jeter ce corps du désir de l'Autre au fleuve, lequel devient alors l'équivalent métaphorique de la gueule de l'Autre.⁴³¹ Le pilote meurt dans un dernier regard iridescent (« amazing lustre ») que nous pouvons aussi lire « lust her », le

⁴²⁹ « Tout corps s'échappe par la bouche qui crie. Par la bouche ronde du pape ou de la nourrice, le corps s'échappe comme par une artère. » (Gilles Deleuze, Francis Bacon, *La logique de la sensation*, p. 23 ; cité par Eliane Burnet, « A corps et à cris. La peinture de l'irreprésentable selon F. Bacon », *Chambéry, Editions du Pôle*, 2000, p. 275)

⁴³⁰ HOD, 83.

⁴³¹ Noëlle Châtelet rappelle la fonction digestive et culturelle que revêt le fleuve selon l'étude de Claude Lévi-Strauss : « L'eau des fleuves ou des rivières a, dans l'esprit des Indiens, un pouvoir semblable aux organes digestifs : elle putréfie les viandes par exemple et "accomplit au dehors une transformation naturelle des aliments d'une manière comparable à celle que, du fait de la digestion, le corps humain accomplit en dedans" [...] la digestion est assimilée à la cuisson et [...] a donc une "fonction médiatrice, comparable à celle de la cuisine qui suspend un autre processus naturel conduisant de la crudité à la putréfaction. En ce sens, on peut dire — ajoute Lévi-Strauss — que la digestion offre un modèle organique anticipé de la culture." » (N. Châtelet, *op. cit.*, p. 47., Claude Lévi-Strauss, *L'Origine des Manières de Table*, Paris, Plon, coll. « Mythologiques », 1968, p. 394)

désir de l'Autre ... féminin peut-être, ou en tout cas attaché à l'objet manquant. Notons que les chaussures ensanglantées suivront le même chemin que le pilote mort et la viande d'hippopotame en putréfaction⁴³² :

I flung one shoe overboard, and became aware that that was exactly what I had been looking forward to — a talk with Kurtz. [...] The other shoe went flying unto the devil-god⁴³³ of that river. I thought, By Jove ! It's all over. [...] I will never hear that chap speak after all, [...] (HOD, 83)

En engloutissant le corps du pilote et d'autres déchets tels que la viande d'hippopotame, le fleuve Congo se fait le relais du cannibalisme. Comme la *barranca*, il est une forme imaginaire de l'abysse dans laquelle s'abîment les restes charriés par la civilisation. Et les chaussures de Marlow nous semblent avoir une toute autre signification que de simples « croquenots ». En effet, J-C Lavie rappelle dans un article sur l'Archaïque, qu'Aristote a défini les chaussures comme un objet que l'on porte et que l'on échange⁴³⁴, une fonction de l'objet a lacanien.

Cette hypothèse se vérifie dans l'extrait ci-dessus où la disparition de cet article indispensable est systématiquement suivie d'un court fragment en style indirect libre, signal d'un décrochage narratif. Et à chaque fois, Marlow réitère son désir — dont il réalise qu'il est impossible — de parler avec Kurtz, puis de l'écouter. Le geste de jeter les chaussures à l'eau laisse sourdre la dimension performative du langage dans la mesure où ce geste concorde avec l'abandon de tout espoir de rencontrer Kurtz. A propos d'une paire de « croquenots » abandonnés, Lacan conclut qu'ils sont le signifiant

[...] d'une présence et d'une absence pure — chose si l'on peut dire, inerte, faite pour tous, mais chose qui, par certains côtés, toute muette qu'elle est, parle — , empreinte qui émerge à la fonction de l'organique et, pour tout dire, du déchet, évoquant le commencement d'une génération spontanée⁴³⁵.

Or il semble justement que Marlow dispose d'un stock de chaussures assez conséquent pour pouvoir se permettre de les jeter par-dessus bord, et d'en offrir une paire au disciple de Kurtz comme s'il y avait effectivement génération spontanée. Cela donne-t-il figure à l'essaimage du signifiant à partir des ruines phonématiques et métonymiques dont nous

⁴³² "Certainly they had brought with them some rotten hippo-meat, which couldn't have lasted very long, anyway, even if the pilgrims hadn't, in the midst of a shocking hullabaloo, thrown a considerable quantity of it overboard." (HOD, 75)

⁴³³ Ce terme fait penser à la rencontre fantasmée avec la Chose innommable que Josiane Paccaud-Huguet relève dans *The Shadow Line* : « It was something big and alive. Not a dog — more like a sheep, rather [...]. It was an added and fantastic horror which I could not resist [...]. I could see it ! that Thing ! [...] There it was ! But I did not hit upon the notion of Mr. Burns issuing out of the companion on all fours [...]. (The Shadow Line, (1945), edited by Jeremy Hawthorn, Oxford, Oxford University Press, 1985, p. 115) in J. Conrad 1, La fiction et l'Autre, « Métaphore paternelle et échec du langage dans The Shadow line », éd. Josiane Paccaud-Huguet, Lettres Modernes Minard, Paris-Caen, 1998, p. 112)

⁴³⁴ J-C Lavie, « Influx », *Nouvelle Revue de Psychanalyse* n°26, automne 1982, p. 172. Ce dernier souligne une similitude entre les seins, les fesses et les chaussures qui font de ce dernier article un objet substitutif assimilable aux quatre objets fondamentaux.

⁴³⁵ J. Lacan, *L'Éthique...*, op. cit., p. 344.

avons déjà parlé ? Peut-être enfin est-il possible de lire ce signifiant /shoes/, tour à tour mis au rebus par Marlow et thésaurisé par l'Arlequin, comme la destinée du signifiant qui, tantôt déchet, tantôt trésor, ne cesse de disparaître pour refaire surface ailleurs, sur le versant muet de la lettre.

3. Regard et voix : voyeurs silencieux et voix aveugles

Nous avons déjà vu à l'occasion d'exemples ponctuels comment Conrad fait resurgir le sens propre de certains mots par rapport au sens figuré qui avait supplanté celui-ci dans l'usage. Nous avons alors parlé d'un phénomène de polissage de la langue et du sens, ce polissage ne laissant derrière lui que des semblants, que l'équivoque fait chanceler au profit du « sens blanc » ou « obvie » (Barthes) qui fait noyau et iridescence sur le versant muet de la lettre⁴³⁶. La magie de ce moment où le « sens blanc » est révélé fait penser au moment où l'image apparaît sur le papier photo sous l'effet du révélateur qui fait advenir l'image, elle aussi préexistante à la représentation de la photographie. La même magie se dégage du geste du sculpteur qui fait surgir de la masse brute une forme, une figure qui serait une autre langue dans la langue — au sens où l'entend Gilles Deleuze lorsqu'il parle des grands écrivains tels que Franz Kafka et Samuel Beckett, lesquels ont écrit dans une langue étrangère tout comme Conrad l'a fait ; ainsi Kafka le tchèque a écrit en allemand et Beckett l'Irlandais souvent en français :

Ils ne mélangent pas deux langues, pas même une langue mineure et une langue majeure, bien que beaucoup d'entre eux soient liés à des minorités comme au signe de leur vocation. Ce qu'ils font, c'est plutôt inventer un usage mineur de la langue majeure dans laquelle ils s'expriment entièrement : ils minorent cette langue, comme en musique où le mode mineur désigne des combinaisons dynamiques en perpétuel déséquilibre. Ils sont grands à force de minorer : ils font fuir la langue, ils la font filer sur une ligne de sorcière, et ne cessent de la mettre en déséquilibre, de la faire bifurquer et varier dans chacun de ses termes, suivant une incessante modulation. Cela excède les possibilités de la parole pour atteindre au pouvoir de la langue et même du langage. Autant dire qu'un grand écrivain est toujours comme un étranger dans la langue où il s'exprime, même si c'est sa langue natale. A la limite il prend ses forces dans une minorité muette inconnue, qui n'appartient qu'à lui. C'est un étranger dans sa propre langue : il ne mélange pas une autre langue à sa langue, il taille dans sa langue une langue étrangère et qui ne préexiste pas. Faire crier, faire bégayer, balbutier, murmurer la langue en elle-même⁴³⁷.

Cette analyse musicale du jeu dans la langue et du passage de la langue maternelle à une langue d'adoption pour aboutir à une langue dans la langue ou encore à une *lalangue*⁴³⁸ à la fois propre et universelle, entre son et sens, fait entendre « une minorité muette

⁴³⁶ Lowry avait certainement perçu cette dimension muette de la lettre : « "Mais un jour, un nouveau navire est en partance", nous clame Malcolm Lowry du fond de son désespoir et, en dépit de tout, le navire continue son voyage. Jusqu'au bout des mots. Jusqu'au dernier souffle des syllabes muettes. » (T. Cartano, op. cit., p. 147)

⁴³⁷ G. Deleuze, *Critique et Clinique*, op. cit., p. 137-138.

inconnue » ou encore un « sens blanc » véhiculant l'inconscient individuel et collectif, ce qui fait sa force. Or, c'est ce sens-blanc qui fait vaciller les semblants et par là fait entre-voir la jouissance qui s'écrit dans le symptôme, ou entre les lignes, entre les mots, entre les phonèmes et entre les signifiants. Jacques-Alain Miller clôt son adresse au Congrès de l'Ecole Freudienne intitulée « Théorie de lalangue » sur cette idée de vacillement des semblants provoqué par lalangue, biais dont se sert la psychanalyse pour faire bouger les masques :

[...] sans doute lalangue comme telle n'a pas de référence. C'est pourquoi chaque discours fondamental lui en invente une. C'est son semblant, mis à la place de l'agent. Mais ce n'est pour chacun qu'une autre façon de le faire manquer. 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 lalangue. Son privilège, à la psychanalyse, telle que Lacan la définit, est d'être ce biais qui a vocation à faire défaillir les semblants. Cela suppose qu'elle n'en remette pas sur le sien, parce qu'après tout, son semblant, à elle, il est abjection.⁴³⁹

Sur le plan purement narratologique, le style indirect libre peut aussi se concevoir comme un moyen de faire vaciller les semblants, en disant la condition béante de l'inconscient au sein duquel le désir du lecteur peut alors se glisser et donner corps à lalangue par la résonance qui se produit alors. Les changements de perspective et de voix narrative fonctionnent un peu comme une anamorphose qui, par définition, ne dit pas son nom et creuse un espace de jouissance, une béance indicible où le désir de l'Autre reste tapi, prêt à surgir. La structure équivoque et ironique qui découle du style indirect libre n'est plus à démontrer, mais son rapport avec l'inconscient est plus problématique...

For Jameson, there is something in the shifting points of view of Conrad's archaic speech situation that "could overleap the new classical Jamesian moment and become post-modernist ... [Conrad's multiple narrative shifts] are point of view conceived as being inseparable from speech, from the materiality of language" (PU, 224). Thus, for Jameson the dialectical reversal in Conrad is that his emphasis on "yarn spinning" ironically discovers the symbolic order of language, and hence its extra-subjective dimension, while James remains locked within a theoretical commitment to the unity and coherence of a psychic perspective, to language as an expression of consciousness⁴⁴⁰.

Ainsi, selon Jameson, l'insistance de Conrad sur le récit qui se conte et se tisse au fil de la narration serait une mise à jour ironique de la dimension extra-subjective de l'ordre symbolique du langage. Mais elle relève peut-être aussi du trou du symbolique qui perfore la représentation, en ce sens que les changements de points de vue, focalisation ou voix narrative, laissent ou font passer quelque chose d'insaisissable qui traverse et transperce

⁴³⁸ « Le langage ça n'existe pas ; il n'y a que des supports multiples du langage qui s'appelle "lalangue" », J. Lacan, « Le moment de conclure », 15 novembre 1977.

⁴³⁹ Jacques-Alain Miller, *op. cit.*, p. 34.

⁴⁴⁰ V. Pecora, *Self and form in Modern Narrative*, *op. cit.*, p. 108-109.

la représentation. Gérard Wajcman parle, à propos du *Carré noir* sur plâtre de Malevitch, d'un « forage vers le réel [...] Le tableau comme machine à creuser, pour faire des trous dans la réalité [...] le tableau perceur.⁴⁴¹ ».

4. Jeux de lumière, jeux narratifs, jeux de mots et traits d'esprit

La fenêtre dans le mur qu'instaure le tableau de Malevitch avec la notion de « cadre au monde »⁴⁴², est, semble-t-il, comparable aux effets de perspective et de voix narrative chez Conrad qui d'ailleurs accorde une place de choix aux fenêtres et autres formes de cadres, généralement offerts par l'architecture des bâtiments qui habillent l'univers diégétique de *Nostromo* et *Heart of Darkness*. Ainsi, les fenêtres de la maison Gould projettent-elles des parallélogrammes de lumière sur la façade lépreuse de la maison Avellanos : « The windows of the Casa Gould flung their shining parallelograms upon the house of Avellanos. » (*N*, 175). Les lignes qui démarquent les parallélogrammes contiennent la lumière comme le cadre délimite le tableau, et ces mêmes parallélogrammes sont la projection du cadre de la fenêtre à travers laquelle filtre la lumière. Ces lignes suggèrent une image de Sulaco qui s'apparente aux tableaux cubistes où les perspectives et les lignes se brisent, créant un effet de morcellement ironique⁴⁴³ caractéristique des écritures de la modernité⁴⁴⁴.

Dans l'exemple cité plus haut, la lumière est projetée sur le monde extérieur, mais elle est parfois aussi projetée à l'intérieur, sous une forme proche du parallélogramme : « Three long rectangles of sunshine fell through the windows of the sala » (*N*, 320) inversant ainsi le mouvement après une sorte d'effet en retour qui fait penser à la scène de *Heart of Darkness* où Marlow observe de loin le campement de Kurtz qui, par le truchement de la longue-vue, lui renvoie une image d'horreur ; les crânes qu'il avait pris pour des boules d'ivoire fichées sur des pieux lui sautent littéralement aux yeux. L'effet de surprise ainsi créé est identique à l'impact du trait d'esprit/trait de lumière, comme un effet en retour du signifiant. La lumière fait une incursion dans le salon des Gould comme si le narrateur cherchait à mettre en lumière l'idéalisation flagrante de ce lieu par le contraste avec l'extérieur ainsi mis en évidence : « the Avellanos's house appeared very sombre in its own shadow seen through the flood of light. » (*N*, 320).

Le regard croise la lumière en sens inverse — « seen through the flood of light. » — comme s'il y avait confrontation avec le Réel incarné ici par « the sudden enormity of that

⁴⁴¹ G. Wajcman, *op. cit.*, p. 151.

⁴⁴² *Op. cit.*, p. 151.

⁴⁴³ Vladimir Jankélévitch, dans son ouvrage, *L'Ironie*, remarque : « l'ironie introduit dans notre savoir le relief et l'échelonnement de la perspective » (*Paris, Champs, Flammarion, 1964, p. 21*)

⁴⁴⁴ On retrouve le même phénomène de fractionnement et d'enchâssement chez Proust : « L'univers proustien est un univers en morceaux, dont les morceaux contiennent d'autres univers, eux aussi, à leur tour, en morceaux. » (*G. Poulet, op. cit.*, p. 54)

disaster » (N, 320). En effet, quelques lignes plus haut, nous apprenons que Mrs Gould est à la fenêtre et découvre, semble-t-il, l'ampleur du désastre de Sulaco :

Mrs Gould, her colour heightened, and with glistening eyes, looked straight before her at the sudden enormity of that disaster. (N, 320)

Notons aussi que « disaster » a la même étymologie que « désir » dont le désastre est peut-être le fruit, ceci lorsque le désir n'est plus bridé par la Loi et n'est plus que « pur désir ». A cet instant-là, Mrs Gould entre dans une logique de désir pur où le manque vient à manquer, où le désir est en passe de s'abolir, de s'échouer et d'échouer dans le désastre. De la même façon, Yvonne, la star déchue, tombe une dernière fois de son cheval pour rejoindre la voûte étoilée, le cosmos antinomique du dés-astre/ disa-star terrestre. Nous sommes alors transposés dans un univers à la fois dantesque et boschien où le cheval affolé piétine la femme pécheresse dont le prénom — Yvonne — fait alors résonner celui d'Eve. La contiguïté temporelle et spatiale de la mort d'Yvonne et du Consul fait, elle aussi, penser à l'espace des peintures de Jérôme Bosch où les scènes, bien que contiguës, restent, malgré tout, parfaitement étanches les unes aux autres⁴⁴⁵.

Mrs Gould est à son tour rattrapée par le Réel, les signes d'émotion en témoignent ; pour la première fois, nous la voyons abattue : « Mrs Gould sank into a low chair with her hands lying on her lap », ou plus loin, « She sat down desolately at the head of the table » (N, 321). Mrs Gould est comme anéantie par cette vision du Réel qu'elle vient d'avoir et qui correspond à l'annonce elliptique de la mort de Decoud faite par Monygham : « Decoud! Decoud! » (N, 320).

Cette exclamation du docteur fonctionne comme un repère dans la narration, car elle encadre une analepse où nous apprenons comment Monygham a été torturé par le passé. Nous retrouvons la même exclamation cinq pages plus haut : « the doctor flung up his arms, exclaiming, 'Decoud! Decoud!' » (N, 315). Cette analepse illustre la complexité du texte de *Nostromo*, tout comme l'effet d'enchâssement et de chassé-croisé observé à propos de la lumière et des fenêtres est une métaphore de la forme fragmentée de *Nostromo*. Sulaco, « a synthetic product » selon Conrad, devient alors une métaphore du livre vu comme un monument chancelant ou encore une cathédrale churrigueresque, traversé par des zones d'ombre et de lumière :

The sun, which looks late upon Sulaco, issuing in all the fullness of its power high up on the sky from behind the dazzling snow-edge of Higuerota, had precipitated the delicate, smooth, pearly greyness of light, in which the town lies steeped during the early hours, into sharp-cut masses of black shade and spaces of hot, blinding glare. (N, 320 ; c'est nous qui soulignons)

A l'effet de surprise anamorphique s'ajoute la notion de précipité (« precipitated »), terme de chimie désignant l'apparition d'un corps solide insoluble dans une phase liquide⁴⁴⁶. Un précipité qui fait penser à la chute de Decoud qui, aussi contradictoire que cela puisse paraître, prend en quelque sorte corps en disparaissant dans l'immense oxymore des

⁴⁴⁵ « Ce panneau, le seul porteur d'une signification globale immédiatement perceptible, s'est révélé à l'étude le plus impénétrable. L'Enfer de Dante est fait de cercles autonomes. Il semble qu'il en aille de même ici : lorsqu'on trouve une clé, elle ne permet d'accéder qu'à une scène et n'éclaire en rien les autres, resserrées en leurs cloisons étanches. », Charles Prost, *Les Chardons et la Petite Tortue*, Paris, Casterman, 1992, p. 140. Voir annexe 15, p. 405.

eaux sombres et lumineuses⁴⁴⁷ du Golfe Placide. Et pour poursuivre cette logique contradictoire, nous dirons que l'absence de Decoud le présente dans les interstices de la diégèse et de la mémoire sensorielle du lecteur.

Gould est lui aussi affecté par les projections de lumière, nous le voyons notamment se placer nettement en dehors de la lumière issue de la porte entr'ouverte de l'auberge Viola :

'Absolutely,' said Charles Gould's impassive voice, high up and outside the dim parallelogram of light falling on the road through the open door. (N, 268 ; c'est nous qui soulignons)

Les adjectifs attribués à la voix de Gould signalent un détachement, une mise à distance par rapport à la lumière ; elle est au-dessus et en-dehors du cadre de lumière, ce qui va de pair avec le caractère énigmatique de Gould. Et peut-être pouvons-nous voir là l'expression de son refus d'entrer dans une dialectique où la différence est reine. Ceci correspond effectivement au mutisme qu'il oppose aux interrogations de sa femme quant au bien fondé des motifs de son entreprise. D'autre part, il reste dans son élément de prédilection : l'obscurité.

Decoud, quant à lui, préfère les lieux liminaires, tels que les embrasures de fenêtres et de portes, les renforcements qui lui permettent de voir sans être vu, ou du moins avec l'illusion de ne pas être vu. C'est aussi le cas du Consul qui se trouve souvent en position de voyeur, de voyeur vu dans la plupart des cas et de toute façon poursuivi par des yeux indiscrets matérialisés par les fleurs de tournesol (« sunflowers ») qui le suivent partout. Martin Decoud et Geoffrey Firmin semblent tous deux correspondre au profil du héros proustien dont Georges Poulet nous rappelle le côté voyeur :

Rien ne lui plaît comme de percevoir, dans le cadre d'une fenêtre éclairée, [...] telles « scènes véridiques et mystérieuses d'existences où, dit-il, je ne pénétrais pas » Observé ainsi du dehors, à intervalles, par une série de coups d'oeil qui le découpent, le monde se compartimente, [...] « Ainsi chaque cour, dit Proust, fait pour le voisin de la maison, en supprimant le bruit par son intervalle, en laissant voir les gestes silencieux dans un rectangle placé sous verre par la clôture des fenêtres, une exposition de cent tableaux hollandais juxtaposés. » Juxtaposés ! N'est-ce pas là, réalisée dans un exemple extrême, la méthode proustienne par excellence ?⁴⁴⁸

Decoud n'est pas le seul à apprécier cet exercice d'observation silencieuse ; Nostromo et le docteur Monygham sont aussi subjugués par le spectacle muet tout en ombres chinoises du corps suspendu de Hirsch :

⁴⁴⁶ *Définition du Petit Robert. Notons qu'à cette définition s'ajoute un rapport de synonymie entre précipitation et défenestration en médecine. A partir de cela, peut-être pouvons-nous voir dans le rapport de Decoud avec les fenêtres, une prolepse de sa chute, tel un précipité, dans le Golfe Placide.*

⁴⁴⁷ Notons que les exemples classiques d'oxymore font très souvent référence à une lumière aveuglante : l'astre noir, le flash qui éblouit, flash mémoriel qui secoue, la brutale compréhension qui ébranle. L'oxymore semble dire une rencontre essentielle et décisive.

⁴⁴⁸ G. Poulet, *op. cit.*, p. 124-125.

[...] the body of the late Señor Hirsch, an opaque long blotch in the semi-transparent obscurity of the room between the two tall parallelograms of the windows full of stars. (N, 385)

Nous retrouvons ici les formes géométriques des fenêtres décrites plus haut, mais à une différence près, puisque les fenêtres ne sont plus éclairées comme auparavant. Elles sont devenues un cadre pour la voûte céleste, comme si les étoiles pouvaient être contenues dans le cadre des fenêtres. Ceci est d'ailleurs annoncé par la silhouette de Nostromo qui se découpe sur « the starlit window » (N, 367) et aussi juste avant que Nostromo ne découvre le corps torturé⁴⁴⁹ de Hirsch :

In the sudden extinction of the light within, the dead blackness sealing the window-frames became alive with stars to his sight. (N, 360).

Si nous nous référons au symbolisme classique des étoiles⁴⁵⁰, nous pouvons alors risquer une interprétation du motif de la fenêtre encadrant les étoiles comme une métaphore de la tentative de Conrad écrivain de dire l'indicible, l'au-delà du langage, le désir de l'Autre, c'est-à-dire le Réel.

Mais nous trouvons une forme inversée et ironique de cette métaphore stellaire lorsque le narrateur décrit la salle d'audience de l'*Intendencia* :

[...] with its tall mirrors all starred by stones, the hangings torn down, and the canopy over the platform at the upper end pulled to pieces [...] (N, 331 ; c'est nous qui soulignons)

Notons tout d'abord le réseau de signifiants de la déchirure qui caractérise ce passage et auquel participe le signifiant *star*. Le passage du substantif au verbe renverse en quelque sorte le symbolisme de l'étoile. Celui-ci devient agent du morcellement des miroirs, et peut-être aussi des fenêtres brisées, qui, dans un renversement similaire, « fixent » (« stared »⁴⁵¹) Pedro Montero en passe de devenir une star oratoire :

Ascending a few steps he surveyed the large crowd gaping at him and the bullet-speckled walls of the house opposite lightly veiled by a sunny haze of dust. The word 'PORVENIR' in immense black capitals, alternating with broken windows, stared at him across the vast space; [...] (N,330)

La star semble être livrée au regard du public (« stared at him »), aussi avide (« gaping at ») que ce chef dont la légitimité démocratique est mise en doute par les impacts de balles sur le mur en arrière-plan, ainsi que par le léger voile de poussière dorée qui le recouvre. Les draperies qui entourent le miroir sont en pièces, et le cadre que constitue le miroir est subtilement associé aux fenêtres par l'adjectif « tall » utilisé auparavant pour les fenêtres de la Casa Gould. Les miroirs, bien que brisés, fonctionnent toujours comme des cadres, cependant, ce ne sont plus des étoiles lointaines et abstraites qui s'y trouvent

⁴⁴⁹ *Hirsch a subi le supplice de l'estrapade qui consiste à désarticuler les épaules par pendaison.*

⁴⁵⁰ *Une représentation de « l'esprit, et en particulier, du conflit entre les forces spirituelles, ou de la lumière, et des forces matérielles, ou des ténèbres. Elles percent l'obscurité, elles sont aussi des phares projetés sur la nuit de l'inconscient. » (Jean Chevalier, Alain Gheerbrant, Dictionnaire des Symboles, R. Laffont, Paris, 1982, p. 416 ; c'est nous qui soulignons)*

⁴⁵¹ *Y-a-t-il un lien entre le regard fixe « stare » et les étoiles « star » qui nous semblent fixes ? Il nous semble qu'un lien homophonique et homonymique se dessine entre les deux signifiants.*

mais des étoiles bien concrètes qui lézardent la surface réfléchissante des miroirs et disent le désastre/ des-astres et plus que tout, le désir dont nous avons relevé la parenté étymologique avec le signifiant du désastre. Ce désir aussi insondable et mystérieux que la voûte céleste se trouve de l'autre côté du miroir dont l'écrivain fait trembler le reflet trop parfait.

L'image lisse et sans faille du miroir est ainsi fragmentée par un jet de pierres⁴⁵². Les portraits qui ornent les murs de la salle d'audience ont, eux aussi, été réduits à l'état de ruines :

[...] heavy gilt picture-frames running round the room, out of which the remnants of torn and slashed canvases fluttered like dingy rags. (N, 331)

La fonction commémorative des tableaux est décuplée par le fait même que les toiles lacérées ont perdu leur fonction représentative. Ainsi, comme les monuments aux morts de Jochen Gerz dont nous avons parlé en première partie, les lambeaux de toile présentent l'objet de la représentation par son absence même⁴⁵³.

L'étoilement des miroirs qui reflètent l'image présente ainsi que des portraits, reflets du passé, peut aussi se lire comme une métaphore des lignes de rupture parcourant le texte, et surtout du va-et-vient incessant de la lecture au travers des réseaux de signification, qui traversent les strates du texte, ce que Barthes appelle « le feuilleté de la signifiante »⁴⁵⁴.

5. Simulacre de communication : un internet de signifiants

Nostramo, *Heart of Darkness* et *Under the Volcano* offrent au lecteur un spectacle tout en lignes électriques coupées, routes coupées ou défoncées, voies de chemin de fer plus ou moins à l'abandon, voies de navigation tortueuses, autant d'images de dysfonctionnement des modes et voies de communication en des lieux déjà retirés du reste du monde. La communication est pour ainsi dire déplacée et brouillée, voire même interrompue comme l'indiquent les miroirs étoilés dans *Nostramo*, déformants dans *Under the Volcano* et piqués dans *Dark as the Grave Wherein my Friend is Laid*⁴⁵⁵. C'est peut-être ainsi que Conrad et Lowry nous souhaitent la bienvenue au pays des merveilles, c'est-à-dire, au pays des semblants derrière lesquels jouent les signifiants lâchés dans un « internet de signifiants » partiellement débridé, par les sujets internautes à la dérive.

⁴⁵² "starred by stones" (N, 331)

⁴⁵³ « *Suaire, moire, fragment seraient des matrices pour la production des figures de l'absence.* » (Jean-Pierre Mourey, en introduction à « *Figurations de l'absence* », Université de Saint-Etienne / travaux LX, Centre Interdisciplinaire d'Etudes et de Recherches sur l'Expression Contemporaine, p. 12)

⁴⁵⁴ R. Barthes, *Le Plaisir du texte*, op. cit., p. 23.

⁴⁵⁵ "Primrose had been excited and so had he, when he had turned in early, too drunk to sleep with Primrose, who was however quite drunk herself, in this other bedroom, with its spotted mirror in which everything appeared broken and not quite right, [...]" (*Dark as the Grave...*, op. cit., p. 143)

Nous comprenons alors mieux pourquoi la question du sens — « And what does it mean? » (N,189) — se pose aussi régulièrement dans ces textes. *Heart of Darkness* nous donne à entendre, sans jamais les représenter, des sons étranges : « amazing words that resembled no sounds of human language » (HOD, 109), tandis que les fils télégraphiques bourdonnent au-dessus de l'immeuble Holroyd à San Francisco, lieu mystérieux, lieu de l'Autre, qui détient les parts de la Concession Gould au Costaguana :

In the great Holroyd building (an enormous pile of iron, glass, and blocks of stone at the corner of two streets, cobwebbed aloft by the radiation of telegraph wires) the heads of principal departments exchanged humorous glances, which meant that they were not let into the secrets of the San Tomé business. (N, 97 ; c'est nous qui soulignons)

Le mystère est d'autant plus grand et bien entretenu que personne, pas même les chefs de service, ne sait ce qui se passe entre Holroyd et Gould père qui fonctionnent comme des figures de l'Autre, l'un étant probablement l'Autre de l'Autre. L'énigmatique Holroyd tient d'ailleurs une correspondance très privée avec Gould :

The Costaguana mail (it was never large — one fairly heavy envelope) was taken unopened straight into the great man's room, and no instructions dealing with it had ever been issued thence. The office whispered that he answered personally — and not by dictation either, but actually writing in his own hand, with pen and ink, and, it was supposed, taking a copy in his own press copybook, inaccessible to profane eyes. (N, 97 ; c'est nous qui soulignons)

C'est finalement un étrange spectacle qui s'offre à l'imaginaire du lecteur : un vieil homme tout puissant qui écrit à l'abri des regards indiscrets dans une tour d'acier et de verre ; cette dernière faisant penser à la tour d'ivoire métaphorique de Kurtz qui, lui aussi, écrit son rapport énigmatique dans le plus grand secret, et ne le confie à Marlow qu'une fois sur son lit de mort.

6. Ecriture et palimpseste

Quant au texte de *Under the Volcano*, il met en scène l'écriture comme un acte à la fois banal et impossible. En effet, les lettres d'Yvonne n'ont pas atteint leur destinataire — le Consul — à temps, et ce dernier s'est révélé incapable de lui écrire, tout comme il ne parvient pas à écrire son roman. Le Consul ne semble pouvoir écrire que sur un support autre que la page blanche, ainsi dessine-t-il une carte d'Espagne sur le comptoir d'un bar entaché de mescal et de tequila, mais il ne s'agit là « que » d'un dessin, comme si l'écriture relevait d'une sorte de magie ou d'un état de transe dont l'alcool serait l'outil. Il semblerait que, pour Lowry, l'écriture ne puisse se mettre en oeuvre que par ajout, par accumulation d'alluvions qui se stratifient au fil des textes et des supports. Le Consul écrivant sur un menu⁴⁵⁶, une addition, un dépliant touristique, comme si l'écriture ne pouvait avoir lieu sur un support vierge, l'écriture n'étant, au fond, que réécriture, ou palimpseste, et non pas plagiat d'une part, ou pure création libre de toute référence d'autre part. L'accumulation de références croisées, entrecroisées dans un texte qui

⁴⁵⁶ Notons que la dimension autobiographique de la scène, puisqu'une reproduction de ce menu-palimpseste figure dans la correspondance de Lowry. (CLML 2, p. 395)

parfois prend des allures chaotiques met en évidence la nécessité de l'hypertexte et de l'hypotexte pour toute écriture susceptible de prétendre à une dimension artistique. De cette manière, Malcolm Lowry fait l'apologie de la culture comme patrimoine intellectuel et artistique, lieu d'expression de la mémoire du monde que Baudelaire a décrit comme « l'immense palimpseste de la mémoire ».

Lowry ajoute à cela une dimension sensorielle, et sensuelle qui transparaît dans l'importance qu'il accorde à la ponctuation, et tout particulièrement en ce qui concerne la longueur des tirets qu'il commente avec bonheur dans une lettre à Clemens ten Holder où il lui demande de doubler la longueur de certains tirets :

A long dash has quite a different emotive value [... it] never fails to give me a chill down the spine⁴⁵⁷

Il poursuit cette considération esthétique par une remarque qui nous a semblé révélatrice du dessein de Lowry écrivant *Under the Volcano*, lorsqu'il commente le choix des caractères de l'inscription du jardin public qui clôt le texte :

Concerning the sign in the garden 'Le gusta este Jardín? — especially at the very end — I've often wondered whether cursive capitals would not be more effective: old style Italic — or even for the very end, Gothic. I don't know, but ordinary capitals seem to leave something to be desired⁴⁵⁸.

Par ces interrogations, toujours présentes à son esprit en 1951 à l'occasion d'un projet de publication de *Under the Volcano* en allemand, Lowry relance la question du désir qui n'a visiblement pas cessé de travailler l'écrivain : « but ordinary capitals seem to leave something to be desired ».

Les archives de Lowry révèlent qu'il affectionnait particulièrement ce type d'écriture à la fois en surplus et subversive qui détourne le support, ainsi que les signifiants qui s'y trouvent inscrits⁴⁵⁹. En s'attaquant ainsi à la forme et au fond, Lowry met en lumière le lien, voire même le noeud qui articule fond et forme ainsi que nature et culture ou encore sensation et raison. Dans ses jeux avec et sur la lettre, Lowry ne se serait-il pas construit sa Tour de Babel dont le chaos ne pourrait se démêler qu'à travers une lecture oscillant entre sensation et intellect, l'un venant à la rescousse de l'autre et vice versa? C'est bien ce qui rend lisible ce texte, dont l'érudition tournoyante a rebuté plus d'un lecteur, et plus particulièrement celui qui n'a pas su se laisser aller à une perception esthétique, toute en

⁴⁵⁷ CLML 2, p. 358.

⁴⁵⁸ *Ibid.* ; c'est nous qui soulignons.

⁴⁵⁹ Dans une lettre à Clemens ten Holder, le premier éditeur et traducteur allemand de *Under the Volcano*, Lowry explique le travail de détournement qu'il fait à partir du menu qu'il travaille au corps si l'on peut dire, lui infligeant toutes sortes de distorsions dont certaines sont déjà largement amorcées par un jeu complexe de voix narratives tournantes : "[...] (a) the Consul is reading from the menu (b) Cervantes is reading it over his shoulder and also trying to translate it into English (c) he — Cervantes — doesn't have to to translate it all for the menu is also partly written in French as well as Spanish. (This vaguely relates to the confusion of tongues — the Babel motif of Chapter XII, but forget that for the moment.) [...] Some of the items are just funny mistakes in English, and simply are intended to make you laugh when you read them, and on this plane, the thing is simply comic relief — on the other hand, viewed in another way, it is decidedly horrible." (CLML 2, p. 349-50)

sensations sonores et visuelles. Il nous semble que c'est bien ce va-et-vient que Lowry cherche à faire sentir au lecteur qui selon sa sensibilité y verra le mouvement de l'archet faisant vibrer les cordes de tel ou tel instrument. *Nostramo* donne aussi à entendre des instruments à cordes, notamment la viole — le son est proche de la voix — et à laquelle Teresa est doublement associée de par sa voix de contre alto ainsi que par son nom « Viola ». D'autres entendront les vagues qui battent la mesure de la pulsion dans *The Waves*, le langage faisant place à lalangue si proche de la lallation et du babil de l'enfant :

I need a little language such as lovers use, words of one syllable such as children speak when they come into the room and find their mother sewing and pick up some scrap of wool, a feather, or a shred of chintz. I need a howl; a cry. [...] None of those resonances and lovely echoes that break and chime from nerve to nerve in our breasts, making wild music, false phrases. I have done with phrases⁴⁶⁰.

En faisant se rencontrer la mère — toute à ses travaux de couture et donc aussi de suture — et l'enfant, autour des restes du langage — « some scrap of wool, a feather, or a shred of chintz » — dans une renonciation à la langue en faveur de lalangue qui se situe clairement du côté de la langue maternelle et de la berceuse, Virginia Woolf nous invite à franchir le pas et ainsi à nous laisser aller au balancement⁴⁶¹, au battement de la pulsion, à la jouissance qui s'écrit dans lalangue :

Yes, this is the eternal renewal, the incessant rise and fall and fall and rise again. 'And in me too the wave rises. It swells; it arches its back. I am aware once more of a new desire, something rising beneath me like the proud horse whose rider first spurs and then pulls him back. [...]⁴⁶²

Se dessine alors la tropologie de l'arche qui s'inscrit dans la courbure sensuelle des vagues, figures du désir à jamais inassouvi et que seul la mort peut faire taire, comme le laisse entendre la dernière exclamation « O death! » qui clôt ce texte tout en laissant la place au ressac : « *The waves broke on the shore.* »⁴⁶³.

Remarquons aussi la référence au cheval, animal à forte charge sensuelle, voire érotique, qui rythme *Under the Volcano* et préside à la mort d'Yvonne et du Consul au coeur de l'orage. L'association du cheval qui se cabre et se cambre en battant l'air de ses sabots aux éclairs qui déchirent le ciel est un lieu commun dont la signification se trouve certainement du côté du désir⁴⁶⁴. En effet, le cheval dressé sur ses pattes arrière est en soi un défi aux lois physiques tout comme les vagues ou les arches qui soutiennent les édifices dressés vers le ciel. C'est aussi peut-être une tentative d'élévation au-dessus de la condition de quadrupède pour le cheval, et d'humain rivé à la terre pour les bâtisseurs

⁴⁶⁰ Virginia Woolf, *The Waves*, op. cit., p. 233.

⁴⁶¹ "Nothing neat. Nothing that comes down with all its feet on the floor. None of those resonances and lovely echoes that break and chime from nerve to nerve in our breasts, making wild music, false phrases. I have done with phrases." (*The Waves*, p. 233)

⁴⁶² *Ibid.*, p. 234 ; c'est nous qui soulignons.

⁴⁶³ *Idem.*, en italiques dans le texte.

de cathédrales, ceci au risque d'outrepasser les limites, et de provoquer la colère divine symbolisée par les éclairs. Par ailleurs, les éclairs déchirant l'espace infini du ciel participent du motif de l'écran sur lequel s'inscrivent des messages à déchiffrer. Notons aussi que, visuellement, l'éclair dessine le z, dernière lettre de notre alphabet et première lettre du chiffre zéro, lui-même désigné en latin par le mot *cifra* (de l'arabe *sifr* « vide »)⁴⁶⁵. Nous voyons alors cet élément physique se charger de significations qui pointent la notion d'opposition mise en évidence par Jakobson. Notons aussi que cette notion est la base du langage numérique fait d'alternances de 1 et de 0. A nous de trouver le chiffre⁴⁶⁶ du message ainsi sur l'écran éteint de la civilisation, ou encore sur l'os de baleine que Virginia Woolf invoque à la fin de *The Waves*, laissant poindre une lueur d'espoir :

'Again I see before me the usual street. The canopy of civilization is burnt out. The sky is dark as polished whale-bone. But there is a kindling in the sky whether of lamplight or of dawn. There is a stir of some sort —sparrows on plane trees somewhere chirping. [...]⁴⁶⁷

Mais cet écran noir et lisse est encore habité d'un frémissement, d'un bruissement qui se dit au travers de signifiants tels que « kindling », « stir » et « chirping ». Tous désignent la naissance du mouvement, de la vie et d'un nouveau monde placé sous le signe vibratoire des ondes, de l'onde ou encore du va-et-vient.

Ainsi de Decoud et du Consul qui aspirent tous deux à la fois à s'élever spirituellement, et à sombrer physiquement, l'un dans le *Golfo Placido*, l'autre dans les entrailles de la *barranca*, et ce, de façon délibérée si l'on considère que l'assassinat du Consul est l'aboutissement d'un suicide à petit feu. Ces deux personnages ont un autre point commun puisqu'ils sont placés sous le signe du regard. Decoud fixe, tandis que le Consul se cache derrière des lunettes noires pour échapper aux espions qui le poursuivent, et surtout pour ne pas devoir affronter le Réel de face. « Tout le monde ne peut pas regarder en face un concept qui fait vaciller les concepts » a dit Aragon⁴⁶⁸. Nous avons fait remarquer l'attention que les personnages de Conrad et de Lowry portent d'une part aux variantes de cadre/écran, et d'autre part, aux voix, ce qui reflète l'« intrication du miroir visuel et du miroir sonore dans la constitution du narcissisme »⁴⁶⁹. Aussi nous intéresserons-nous au regard et à la voix comme objets de perception et de communication.

⁴⁶⁴ Le roman de D. H. Lawrence, *Women in Love*, met en scène un cheval à forte connotation érotique, et sur lequel son cavalier exerce son désir de maîtrise. On retrouve cela dans *Nostromo* avec le cheval de Gould qui semble l'emporter dans la relation érotique sur Mrs Gould, tandis que *Nostromo* est fréquemment décrit chevauchant une jument gris argent, la scène avec la *Morenita* faisant foi de l'érotisme lié au cheval.

⁴⁶⁵ Le *Petit Robert*

⁴⁶⁶ Ceci rejoint le propos de Serge Leclair sur la cure psychanalytique : « retrouver dans la cure, un chiffre, une formule, une lettre qui serait modèle de l'organisation fantasmatique. » (*Psychanalyser*, Paris, Seuil, 1968)

⁴⁶⁷ *The Waves*, p. 234.

⁴⁶⁸ Louis. Aragon, « Introduction à 1930 », *La Révolution Surréaliste* n°12, 15 décembre 1929, p. 57.

⁴⁶⁹ *Didier Anzieu, Le Moi-peau, op. cit., p. 170. Dans un chapitre consacré au miroir visuel et au miroir sonore, D. Anzieu met en évidence, en s'appuyant en partie sur le mythe d'Echo et de Narcisse, la « préséance du miroir sonore sur le miroir visuel ».*

Troisième partie Vérité et voix

La tropologie fait référence à l'espace diégétique et géographique, mais elle est aussi l'espace de l'Imaginaire et du remplissage, dont l'oralité et le fantasme de dévoration sont des manifestations criantes. La tropologie, quant à elle, renvoie, de par son étymologie — (*tropein* veut dire tourner en Grec) — à ce qui tourne, fait figure et forme, et donne un tour de vis supplémentaire à l'interprétation. L'arche, comme nous le verrons, semble faire trope, nous faisant passer du remplissage à l'évidement, cet évidement du plein qui fait cadre, pourtour, trou et symptôme dans la fiction de Conrad et de Lowry. Par ce mouvement tournant, le trope installe un vide en son centre, vide dont l'arche est un trope de choix dans *Nostramo*. Nous tenterons de voir comment la tropologie incite le lecteur à aller du côté du sens spectral, plutôt que spectaculaire et donc à accepter le risque que « ça cloche, pour que ça sonne »⁴⁷⁰. Mais pour installer cette nouvelle économie de lecture, le lecteur devra prêter sa voix au texte, ce qui en fait un événement de voix, de souffle.⁴⁷¹

⁴⁷⁰ J. Paccaud-Huguet, Séminaire DEA/CERAN, « Littérature, langage, psychanalyse », le 16 décembre 2000, Lyon 2.

⁴⁷¹ « La voix creuse un vide dans le sujet, ce vide de la voix est aphone. La matérialité sonore spécifie le sujet comme vide de la voix. La voix est du corps, certes, mais sous condition de tomber du corps et de trouver à s'incarner dans une lettre qui vaut comme objet. » (Nathalie Thèves, in *Par Lettre, Ulysse en questions*, Bulletin de l'ACF Rhône-Alpes, 1998, p. 33)

Chapitre I Du regard à la voix : topologie et tropologie de l'arche

La fascination de Decoud pour les arches est, nous le verrons, insolite, récurrente et troublante, mais aussi de structure, ce qui nous a poussé à faire un repérage des occurrences du motif de l'arche dans *Nostramo*. Ce repérage s'est révélé fort intéressant puisqu'au fil de la lecture, se dessine une association quasi systématique entre Decoud et le motif du cadre dans lequel vient s'inscrire son regard. Ainsi les fenêtres et les miroirs prolifèrent pour culminer avec l'arche qui offre sa voûte au cri de la machine : « The rumble of wheels under the sonorous arch was traversed by a strange, piercing shriek » (N, 166).

1. Parcours étymologique

Nous avons tenté de trouver pourquoi les arches sont aussi récurrentes dans *Nostramo*, et ceci presque toujours en association avec Decoud. D'autre part, il nous semble que les arches jouent un rôle similaire dans *Heart of Darkness* et *Under the Volcano*. Nous nous appuierons, dans l'analyse qui suit, sur certains signifiants ayant un rapport étymologique avec le signifiant « arch », en commençant par l'origine latine *arcus* désignant l'arc dont la courbure caractérise l'élément architectural de l'arche, qu'elle soit de triomphe ou simplement arcade.

L'arc de l'archer a non seulement une géométrie similaire à celle de l'arche, mais encore elle favorise le même type de phénomène vibratoire que l'arc à la corde tendue. Les vibrations de cette dernière mettent en mouvement le projectile — la flèche, le trait — tandis que la voûte de l'arche sert de caisse de résonance aux sons qui viennent y vibrer. Par ailleurs, et toujours dans la famille de l'arc, il y a l'archet dont la mèche faite de crins de cheval maintenus sous tension fait vibrer les cordes d'instruments tels que le violoncelle, l'alto ou le violon. Mais cet ensemble de lutherie ne « sonnera » que s'il a une âme, pièce de bois dissimulée au coeur de l'instrument et maintenue par pression entre le dos et la voûte⁴⁷² de l'instrument, à gauche des cordes. Il est destiné à transmettre les sons au dos de l'instrument, ce qui produit un effet acoustique de résonance. Or, c'est peut-être bien cela qui fascine tant Decoud dans le motif des arches. Sans cette âme que nous nommerons aussi spiritualité ou encore niveau de conscience, l'instrument est comme un corps inerte en attente du souffle de vie de la Trinité. Ceci est d'autant plus pertinent que Decoud est un personnage en quête d'élévation, de spiritualité, dont les arches sont l'expression architecturale. Cette recherche est également au coeur de sa relation avec Antonia qui, des années auparavant, lui avait reproché son manque de

⁴⁷² Les termes de lutherie semblent osciller de façon assez significative entre l'architecture et l'anatomie, ce qui finalement reprend la fonction de l'instrument de musique en tant qu'ouvrage d'art intimement lié à l'homme, et permettant à ce dernier de vibrer avec les sons qu'il produit, et de ce fait d'advenir en tant que sujet irrémédiablement divisé.

sérieux, déplorant la légèreté de ses opinions⁴⁷³. Ce reproche est resté ancré dans sa mémoire en association avec Antonia, faisant souvenir-écran, ainsi que le laissent entendre les structures emphatiques qui caractérisent ses émotions :

On one occasion, as though she had lost all patience, she flew out at him about the aimlessness of his life and the levity of his opinions. [...] This attack disconcerted him so greatly that he had faltered in his affection of amused superiority before that insignificant chit of a school-girl. But the impression left was so strong that ever since all the girl friends of his sisters recalled to him Antonia Avellanos by some faint resemblance, or by the great force of contrast. (N, 154 ; c'est nous qui soulignons)

Cet excès de légèreté ou manque de gravité que lui reproche Antonia n'est probablement pas sans relation avec le retour de Decoud au Costaguana, retour vers des affaires sérieuses où il est question d'engagement politique à effet immédiat et à travers des actes : il n'est plus question de se contenter de « parler dans le vide » pour Decoud. Ce reproche semble donc fonctionner comme un aiguillon, qui régulièrement titille Decoud, et l'incite à s'élever tout en gagnant en gravité, telle une arche. Il semble aussi que c'est dans une certaine hésitation, une oscillation entre gravité et légèreté que se trouve la voix/voie de l'élévation. Une sorte d'hésitation qui, dans la narration, se traduit par le signifiant « falter » caractérisant l'affection incertaine de Decoud pour Antonia. Cette affection, à force de contrastes et d'oppositions se révélera pourtant être un amour véritable sans hésitation⁴⁷⁴.

N'en est-il pas de même pour le lecteur qui en prêtant toute son attention et toute sa sensibilité aux textes littéraires et aux tensions qui les sous-tendent, les fait vibrer ? N'est-ce pas au moment de la lecture qu'ils prennent pleinement vie ? N'est-ce pas dans l'écoute des textes et de leurs intertextes, hypertextes et hypotextes que les effets de sens peuvent se produire ? Et ce, grâce à la voix intérieure du lecteur qui se fait « archet sensible de l'âme tendue⁴⁷⁵ ». Tel l'archet qui frotte les cordes, ou encore Marlow qui tire la corde pour faire siffler, non pas le train mais le bateau à vapeur⁴⁷⁶, le lecteur « se frotte » aux signifiants. Il en résulte une lecture ou plutôt une re-lecture qui advient dans un déchiffrement permettant au texte de vibrer.

L'aspiration à la transcendance qui se manifeste chez Decoud est inscrite dans son nom qui dit le détachement. Et à ce détachement/coupage, s'oppose une quête d'ancrage identitaire, garant d'une certaine stabilité du sujet Decoud. Or celui-ci en est privé, puisqu'il est tiraillé entre le sang franco-espagnol qui coule dans ses veines et le sol du Costaguana sur lequel il est né. Cette faille identitaire qui fait de lui un sujet « fêlé » se

⁴⁷³ G. Genette dit : « La légèreté baroque est une infidélité à soi-même » (*Figure I, Paris, Seuil, 1966, p. 26*)

⁴⁷⁴ “Did you say I have lost sight of my aim? I have only one aim in the world.’[...] ‘And it would be so easy of attainment,’ he continued, ‘this aim which, whether knowingly or not, I have always had in my heart — ever since the day you snubbed me so horribly once in Paris, you remember.’” (N, 172)

⁴⁷⁵ Nous empruntons cette expression à un court texte d'Olivier Germain-Thomas trouvé dans le livret accompagnant un entretien avec J.M.G. Le Clézio dans « For Intérieur », enregistré et diffusé sur France Culture en décembre 1997 et paru sous la forme d'un disque compact intitulé J.M.G. Le Clézio Hier et Aujourd'hui, INA / Radio France, octobre 1999, p. 24.

poursuit dans ce qu'il est, c'est-à-dire un dilettante, poète raté bien que talentueux : « an idle boulevardier » (N, 151). C'est un arlequin aux facettes multiples dont le moi est à jamais morcelé (« a harlequin [...] spangles of a motley costume »), happé par le spectacle bigarré de la vie dont Conrad dénonce les semblants directement évoqués par la métaphore du costume bigarré de bouffon :

This life, whose dreary superficiality is covered by the glitter of universal blague, like the stupid clowning of a harlequin by the spangles of a motley costume, induced in him a frenchified — but most un-French — cosmopolitanism, in reality a mere barren indifferentism posing as intellectual superiority. (N, 151-52)

Comme son cousin russe de *Heart of Darkness*, il « est » à travers la parole, mais ne parvient pas à advenir en tant que sujet puisqu'il ne peut que poser et non ex-poser ou encore projeter⁴⁷⁷ ce qu'il est. De la même façon il va *imprimer* au lieu d'exprimer ce qu'il est dans un journal révolutionnaire intitulé *Porvenir* qui signifie « avenir » en espagnol. Nous nous posons alors la question susurrée par le texte de Conrad : comment un sujet non-advenu peut-il se projeter dans l'avenir ? Il semblerait que Decoud soit condamné à fréquenter les zones liminaires de la vie et de l'être humain : « but really we Spanish-Americans do overstep the bounds » (N, 152), et à franchir les limites, incapable de garder la distance nécessaire pour ne pas se faire happer par le réel ou l'oeuvre elle-même.

Par ailleurs, le Père Corbelán le qualifie de mécréant (« heathen », N, 186) et poursuit en s'attaquant à sa filiation : « 'Neither the son of his own country nor of any other' » (N, 186), tandis que Decoud tente désespérément d'être lorsqu'il déclare à Mrs Gould :

'What would you expect a true Costaguanero to do ? Another revolution, of course. On my own word of honour, Mrs Gould, I believe I am a true hijo del pais,

⁴⁷⁶ Nous notons la triple occurrence du signifiant « string » dans ce passage où Marlow est abasourdi par le langage incompréhensible des indigènes : « strings of amazing words that resembled no sounds of human language » (HOD, 109). Or la réponse de l'homme blanc consiste en un coup de sifflet : « "I pulled the string of the whistle, [...] At the sudden screech there was a movement of abject terror through that wedged mass of bodies. [...] I pulled the string time after time. They broke and ran, they leaped, they crouched, they swerved, they dodged the flying terror of the sound." » (HOD, 109). Le motif de la corde fait le lien entre le sens littéral et le sens figuré, entre deux langages, l'un, incompréhensible mais humain et l'autre, terrifiant et déshumanisé. Nous voyons alors vaciller les valeurs officielles de l'époque victorienne, ceci en dépit des apparences qui restent à peu près sauves.

⁴⁷⁷ Murielle Gagnebin établit un lien intéressant entre la bisexualité psychique et la création à partir de la déchirure et de la distance qu'il faut apprivoiser et non pas maîtriser : « Or créer, c'est précisément produire, pro-jeter, disposer en avant de soi, bref : mobiliser les forces contraignantes de la distance. En sorte que si l'on vivifie la blessure des origines, on la contient aussi. Ce processus qui fait surgir la double caractéristique de cet ancrage au corps et dans le corps dévoile un aspect fondamental de la création : la promotion au rang de structure et d'histoire du concept de bisexualité psychique. Se pourrait-il que cette notion vécue dans le quotidien comme tâche à accomplir toujours retardée sitôt amorcée, toujours renouvelée sitôt abordée, devienne l'instance précise de l'engagement artistique et, par là, découvre au coeur même de sa dynamique, modelée sur les jeux périlleux et grisants de l'absence et de la présence, son principe économique ? L'emprise se substituerait alors à la possession, l'échange au viol, au rapt. » (M. Gagnebin, *L'Irreprésentable ou les Silences de l'OEuvre*, op. cit., p. 90)

***a true son of the country, whatever Father Corbelán may say. And I'm not so much of an unbeliever as not to have faith in my own ideas, in my own remedies, in my own desires.'* (N, 198)**

A l'issue de cette déclaration de foi mise en relief par la double négation, Decoud, fidèle à son amour pour Antonia, à ses idées, ses solutions et surtout à ses désirs (« my own desires »), conclut par deux fois en termes séparatistes, par l'affirmative pour ce qui est de la politique, puis par la négative en matière de sentiments :

***'Separation, of course,' declared Martin. 'Yes; separation of the whole Occidental Province from the rest of the unquiet body. But my true idea, the only true one I care for, is not to be separated from Antonia.'* (N, 199-200)**

Cette dernière déclaration de Decoud dit le tiraillement intrinsèque à sa personnalité en quête d'écho, de caisse de résonance, d'âme, ou encore de spiritualité tout en gardant cet ancrage essentiel que peut lui donner la belle et grave Antonia.

2. Gravité et légèreté

Cette dualité nous ramène aux arches qui d'un point de vue architectural sont une parfaite illustration du mariage entre légèreté et gravité puisqu'elles élèvent l'édifice, et qui plus est, au-dessus du vide⁴⁷⁸, et le stabilisent puisqu'elles font partie de la structure porteuse d'un édifice souvent imposant. Decoud est très certainement, et à juste titre, fasciné par l'opposition de forces qui maintient l'équilibre des édifices en question et offrent leur creux où viennent vibrer les sons, ici le cri déchirant de la locomotive « the ear-splitting screech of the steam-whistle for the brakes » (N, 167). Dès que celui-ci cesse, il est remplacé par un entrelacs de sons tout aussi baroque que la surcharge assonantique en [N] et [N:] du cri :

[...] a series of hard, battering shocks, mingled with the clanking of chain-couplings, made a tumult of blows and shaken fetters under the vault of the gate. (N, 167 ; c'est nous qui soulignons)

La voûte soutient et contient à la fois, comme les parois du vase du potier ; elle fait bord et limite, et de ce fait, fascine Decoud qui passera par-dessus bord, faute d'ancrage dans le réel. Claudel, contemporain de Conrad, s'est beaucoup intéressé à ces phénomènes vibratoires autour du vide, directement inspirés du taoïsme lequel a aussi largement influencé l'écriture de Lowry :

C'est par le vide qu'un vase contient, qu'un luth résonne, qu'une roue tourne, qu'un animal respire. C'est dans le silence qu'on s'entend le mieux. [...] L'écriture là-bas [au Japon] se compose d'idéogrammes isolés qui émergent du blanc, laissant au lecteur le soin d'établir la liaison. Chacun communiquant de haut en bas avec l'autre comme par

⁴⁷⁸ Pour Lacan, la notion de vide est centrale et de structure, il est intéressant de constater qu'il s'appuie sur le motif de la cathédrale : « l'architecture primitive peut être définie comme quelque chose d'organisé autour d'un vide. C'est aussi bien l'impression authentique que nous donnent par exemple les formes d'une cathédrale comme Saint-Marc, et c'est le vrai sens de toute architecture. [...] Comme il s'agit avec ce moyen moins marqué dans la peinture, de retrouver le vide sacré de l'architecture, on essaie de faire quelque chose qui y ressemble de plus en plus, c'est-à-dire que l'on découvre la perspective. » (L'Éthique ..., op. cit., p. 162)

une propagation d'ondes intellectuelles⁴⁷⁹.

Résonance, circularité et respiration seraient-ils des phénomènes physiques au cœur de l'écriture et du langage dont l'inadéquation est métaphorisée par le personnage de Martin Decoud ? Notons au passage la coïncidence par anagramme des signifiants « art », « train » et « tram » imbriqués dans le prénom Martin, ceux-ci le plaçant sous le signe du désir emblématisé par le train⁴⁸⁰. Mais peut-être devrions-nous parler de « propagation d'ondes intellectuelles »⁴⁸¹ à l'intérieur du signifiant même, celui-ci mettant en marche des effets de résonance chez le lecteur chargé « d'établir la liaison »⁴⁸².

Il semblerait cependant que l'issue tragique du séjour solitaire de Decoud marque l'immense danger inhérent au vide que côtoie l'artiste. L'homme ne peut supporter ni le vide, ni le silence absolu. Ce dernier n'existe d'ailleurs pas dans la nature, mais uniquement en laboratoire. Le pivot sensoriel du centre de l'homme se situant dans l'oreille, le silence total entraîne la chute de toute personne pénétrant dans un tel lieu. La chute de Decoud seul sur son île, précédée de la chute de son aura, puisqu'il n'y a plus personne pour lui renvoyer d'écho, peut alors se lire comme une métaphore de l'insoutenable silence du golfe/gouffre.

Mais il incombe au critique d'aller plus loin dans l'analyse et de faire surgir à présent la dimension « poétique » de ce sacrifice. Ne sommes-nous pas mis, de fait, face au blanc poétique, « mer intérieure d'où émerge le poème, ou ce vide profond qui est à la fois soif et happage vers la source »⁴⁸³ ?

D. H. Lawrence a, lui aussi, su faire vibrer la corde de l'arc de Cupidon avec la figure emblématique de l'arc-en-ciel éponyme de son roman⁴⁸⁴. En termes de physique, l'arc-en-ciel n'est qu'un phénomène météorologique lumineux en forme d'arc, offrant les couleurs du prisme par réflexion et réfraction de la lumière du soleil dans les gouttes de pluie. La lumière est donc diffractée et donne à voir les couleurs du prisme dans une sorte de suspension qui fait apparaître l'immatériel. De la même façon, les arches dans *Nostromo* s'inscrivent dans une « tropologie » où la phrase est une arche offrant un espace dans lequel les signifiants peuvent vibrer, égrener les signifiés, et essaimer à l'infini. Ainsi, le cri hystérique de la locomotive que regarde Decoud, devient-il une vision fugitive et spectrale :

⁴⁷⁹ Paul Claudel, « Jules, ou l'homme-aux-deux-cravates », *Conversations, Notes*, p. 1516, n°13. Cité par Michel Plourde, *Paul Claudel. Une musique du silence*, Canada, Les presses de l'Université de Montréal, 1970, p. 94.

⁴⁸⁰ Zola avec *La Bête Humaine*, D.H. Lawrence avec *Women in Love* ont contribué à faire de la locomotive une figure du désir et de ses pulsions.

⁴⁸¹ M. Plourde, *ibid.*, p. 94.

⁴⁸² *Ibidem.*

⁴⁸³ Michel Plourde, *op. cit.*, p. 95.

⁴⁸⁴ D. H. Lawrence, *The Rainbow*, Harmondsworth, Penguin, 1915.

The rumble of wheels under the sonorous arch was traversed by a strange, piercing shriek, and Decoud, from his back seat, had a view of the people behind the carriage trudging along the road outside, all turning their heads, in sombreros and rebozos, to look at a locomotive which rolled quickly out of sight behind Giorgio Viola's house, under a white trail of steam that seemed to vanish in the breathless, hysterically prolonged scream of warlike triumph. And it was all like a fleeting vision, the shrieking ghost of a railway engine fleeing across the frame of the archway, [...] (N, 166 ; c'est nous qui soulignons)

La racine grecque *arkhaios*, quant à elle, nous ramène aux origines et à cette rature de « rien qui fut d'avant », ce qui explique aussi la fascination de Decoud pour les arches au-delà desquelles il cherche finalement à voir le visage de l'Autre qui n'est qu' « une voix sans visage⁴⁸⁵ », ou encore « The featureless face of a nameless One »⁴⁸⁶ dont l'équivalent vocal serait le cri muet, ou encore le terrible cri murmuré de Kurtz : « the whispered cry » (*HOD*, 117).

3. Entre voix sans visage et cri muet

La notion de répétition, d'écho à l'infini apparaît nettement dans le cri à bout de souffle et hystérique de la machine⁴⁸⁷ qui traverse et transperce le voile du fantôme originaire posé sur le Réel :

And it was all like a fleeting vision, the shrieking ghost of a railway engine fleeing across the frame of the archway, [...] (N, 166).

L'écriture s'emballé comme un cheval devenu fou, le bridage saute, laissant entrer, ou plutôt, passer, le fantôme hurlant dans un bruit de chaînes et de freins : « the ear-splitting screech of the steam-whistle for the brakes had stopped »(167). Le bruit envahit l'espace dans un frottement d'acier assourdissant qui fait penser aux chaînes qui entravent les statuettes dans la chambre de Laruelle :

Elsewhere in Jacques's room cuneiform stone idols squatted like bulbous infants: on one side of the room there was even a line of them chained together. (UV, 243)

Nous avons abordé en première partie la question de ces idoles de pierre,⁴⁸⁸ que le Consul transforme en avortons enchaînés figurant les enfants qu'Yvonne adultère a refusé de lui donner :

One part of the Consul continued to laugh, in spite of himself, and of all this

⁴⁸⁵ Définition de l'Autre proposée par Michel Cusin.

⁴⁸⁶ James Joyce, *Ulysses*, op. cit., p. 383.

⁴⁸⁷ "the breathless, hysterically prolonged scream of warlike triumph." (N, 166)

⁴⁸⁸ Les auteurs de *A Companion to Under the Volcano*, précisent à ce sujet : "These squat bulbous figures representing mothers who died in childbirth and who cry and call out in the night, turning themselves into frightful beings of ill-omen. The association, if it exists, gives added horror to the Consul's vision of "a whole row of fettered babies," the children Yvonne will never give him.", op. cit., p. 276-277.

evidence of lost wild talents, at the thought of Yvonne confronted in the aftermath of her passion by a whole row of fettered babies. (UV, 243)

Dans les deux cas, il s'agit du même fantôme originaire qui se dit dans l'alcôve de Laruelle et la voûte sous laquelle s'engouffre la locomotive haletante. Et ce n'est peut-être pas par hasard si la vision fantasmagorique du train disparaît derrière la maison de Giorgio située aux limites de la ville : « a locomotive which rolled quickly out of sight behind Giorgio Viola's house » (N,167). Souvenons-nous aussi du nom emblématique du désir d'unité que Giorgio a donné à cette maison après les événements : *Albergo de Italia Una*. Ce nom n'est pas fortuit. En effet, si sur le plan diégétique l'auberge est un lieu de passage et d'échange et si la topographie de Sulaco, une ville somme toute imaginaire, la situe à la limite, cette même topographie devient topologique lorsque l'on considère la symbolique multiple du nom propre Viola.

Celui-ci fait, nous l'avons déjà vu, référence à la viole, un alto situé entre violon et violoncelle. Cet entre-deux, est aussi une auberge, un lieu de parole et d'échange, le lieu de l'essaimage du signifiant et aussi du vidage de la jouissance phallique représentée par les bouteilles et verres, autant de « crystal phalluses » que les hommes viennent y vider.

D'autre part, l'auberge fait écran, et c'est au-delà de cette maison/écran que se joue la scène de maîtrise dans laquelle le conducteur dompte l'engin et fait entrer la machine/ *Bête Humaine* avec un geste à la fois triomphal et révolutionnaire :

The engine-driver, running past the Casa Viola with the salute of an uplifted arm, checked his speed smartly before entering the yard [...] (N,167 ; c'est nous qui soulignons)

Derrière ce bras levé le lecteur moderne entend peut-être le « *no pasaran* » des révolutionnaires anti-fascistes espagnols que Lowry insère dans la texture narrative de *Under the Volcano*⁴⁸⁹ en guise de préambule à un horaire de trains et de bus entre Mexico et Tlaxcala au chapitre 10. Ce même chapitre s'ouvre d'ailleurs sous le signe du train du désir que le Consul a attendu toute la nuit en vain, pour finalement conclure « *Suspension!* » (UV, 323) :

It was as if, more, he were waiting for something, and then again, not waiting. [...] and in that state of being where Beaudelaire's angel indeed wakes, desiring to meet trains perhaps, but to meet trains that stop, and from such trains none descends, not even another angel, not even a fair-haired one, like Lee Maitland. — Was the train late? Why was he pacing the platform? Was it the second or third train from Suspension Bridge — Suspension! — the Station Master had said would be her train? (UV, 323)

Nous ne pouvons alors que penser à la pièce de Tennessee Williams *A Streetcar Named Desire* où, encore une fois, le motif du train est directement associé au désir, à la pulsion⁴⁹⁰. Lowry a lui-même commenté l'ouverture du chapitre 10 en ces termes : « The opening train theme is related to Freudian death dreams »⁴⁹¹, ce qui ne fait que confirmer la dimension fantasmatique du motif du train.

⁴⁸⁹ Cf. UV, p. 343. Allusion au cri républicain durant la Guerre Civile Espagnole, cette expression fut utilisée pour la première fois par Dolores Ibarruri, la « *passionari* » des forces antifascistes, en clôture de son discours radiophonique le 19 juillet 1936. Pour plus de détails voir *A Companion ...*, p. 371.

4. Les trains du désir

Dans ce même chapitre Lowry nous fait entendre le bruit du désir qui prend forme et fait sens en associant les sensations visuelles et sonores dans une série d'onomatopées insolites à géométrie variable qui s'étendent sur deux pages, en annonce du fameux train de la mort qui doit transporter un corps par express. Progressivement, les « *clipperty-one, clipperty-two* » se décomposent en « *lickety-cut lickety-cut lickety-cut* »⁴⁹², répétant les syntagmes tout en les déclinant, martelant et alternant les signifiants de la coupure et de l'écoulement, dans un cliquetis étourdissant où se mêlent les sonorités tranchantes en [k] et [t] et les liquides en [l]. Ça claque, ça coupe et ça coule puisque derrière « lick », nous entendons aussi par homophonie « leak » qui désigne la fuite, celle de la béance innommable du Réel, du « grey sunken cunt of the world »⁴⁹³ dans un mouvement de va-et-vient signifiant le battement de la pulsion :

And now, one after one, the terrible trains appeared on top of the raised horizon, shimmering now, in mirage : first the distant wail, then the frightful spouting and spindling of black smoke, a sourceless towering pillar, motionless, then a round hull, as if not on the lines, as if going the other way over the fields, as if stopping, as if not stopping, or as if slipping away over the fields, as if stopping; oh God, not stopping; downhill : clipperty-one, clipperty-one : clipperty-two clipperty-two : clipperty-three clipperty-three : clipperty-four : alas, thank God, not stopping, and the lines shaking, the station flying, the coal dust, black bituminous : lickety-cut lickety-cut lickety-cut : and then another train, clipperty-one clipperty-one, coming in the other direction, swaying, whizzing, two feet above

⁴⁹⁰ J. Paccaud-Huguet, explore ce thème du train du désir dans l'esthétique de Lowry : « Au terminus, il y a le rendez-vous avec la jouissance ob-scène de l'être pur voué à la mère/à la mort : ainsi va la métro-nymie du désir faisant rimer "womb" à "tomb" dans "The Last Address" : "the roar of the subway [...] said 'womb' then 'tomb'", Templeton Papers, 1: 25, p. 89. C'est à ce point limite, touchant à la fois au langage et au corps, que la fiction moderne nous convoque, comme l'a vu Lowry à propos de la pièce de Tennessee Williams, « A Streetcar Named Desire. », in « De la fonction à la fiction poétique. L'esthétique de Malcolm Lowry », op. cit. p. 153. En note, elle cite un commentaire de Lowry sur la pièce de Williams : « [...] it is a play not without thought: there is a street-car called Desire, from which you transfer to another one called 'cemeteries': from which in turn you get off at Elysean Fields'. Life death and desire are woven around in a fantastic and macabre fresque. », in Special Collections, Malcolm Lowry Papers (25 : 1 : insert 55a).

⁴⁹¹ Voir A Companion..., p. 342. Les auteurs de cet ouvrage qui ouvre de nombreuses pistes de recherche voient là une expression du désir de mort du Consul. Ils font aussi référence à John Dunne qui dans une section intitulée « The memory train » évoque les pensées qui s'enchaînent sans relation apparente, ce qui se retrouve, mais cette fois-ci avec une idée de cohérence, dans l'expression « in the same train of thought », le signifiant « train » désignant une suite d'événements, de pensées, d'idées.

⁴⁹² Joyce fait entendre les mêmes signifiants avec les baisers sonores chargés de sensualité et d'allusion sexuelles qu'entend Bloom : « Icky licky micky sticky for Leo! » (Ulysses, op. cit., p. 387)

⁴⁹³ Ibid., p. 50. Entre cut et cunt, il y a une lettre, mais les deux signifiants désignent bien la coupure, la faille qui divise le corps de la femme, et dit l'absence, le manque, le désir.

the lines, flying, clipperty-two, with one light burning against the morning, clipperty-three clipperty-three, a single useless strange eye, red-gold : trains, trains, trains, each driven by a banshee playing a shrieking nose-organ in D minor; lickety-cut lickety-cut lickety-cut. But not his train; and not her train. [...] clipperty-two clipperty-two: clipperty-three clipperty-three: clipperty-four clipperty-four: clipperty-five clipperty-five: clipperty-six: clipperty-six: clipperty-seven ; clipperty-seven — trains, trains, trains, trains, converging upon him from all sides of the horizon, each wailing for its demon lover. [...] Eaten up in reverse by night. And the moon gone. C'était pendant l'horreur d'une profonde nuit. (UV, 324-26 ; les espacements sont de l'auteur)

Les trains du désir déferlent dans un cri immense émanant d'un « banshee », esprit du folklore irlandais dont le cri est censé annoncer une mort imminente. Ce cri⁴⁹⁴ culmine avec celui de la femme qui hante le dôme de plaisir⁴⁹⁵ du « *Kubla Khan* » de Coleridge — « By woman wailing for her demon-lover!⁴⁹⁶ ». Les références au poème de Coleridge se multiplient dans ce passage⁴⁹⁷. Les trains semblent, et les nombreux « as if » en témoignent, flotter, voire même voler : « whizzing, two feet above the lines, flying » (UV, 324). Ils sont comme suspendus, à l'image du dôme⁴⁹⁸ en lévitation de *Kubla Khan* : « The shadow of the dome of pleasure / Floated midway on the waves »⁴⁹⁹. Nous citons à nouveau un extrait plus resserré de *Under the Volcano* pour illustrer notre propos :

And now, one after one, the terrible trains appeared on top of the raised horizon, shimmering now, in mirage : first the distant wail, then the frightful spouting and spindling of black smoke, a sourceless towering pillar, motionless, then a round hull, as if not on the lines, as if going the other way over the fields, as if stopping, as if not stopping, or as if slipping away over the fields, as if stopping; oh God, not stopping [...] (UV, 324 ; c'est nous qui soulignons)

Le train à l'oeil unique et défaillant, n'augure rien de bon : « a single useless strange eye, red-gold » (UV, 324). Chevauché par un « banshee »⁵⁰⁰ musicien, jouant d'un étrange instrument : « playing a shrieking nose-organ in D minor ». Le « banshee » dit la suspension dont de nombreux signifiants se trouvent concentrés dans ce passage où viennent se superposer les strates qui font tourner le lecteur de topoï en trope de la

⁴⁹⁴ “trains, trains, trains, trains, converging upon him from all sides of the horizon, each wailing for its demon lover.” (UV, 325)

⁴⁹⁵ “In Xanadu did Kubla Kahn / A stately pleasure-dome decree” (Samuel Taylor, Coleridge, *Kubla Khan*, 1797, 2: 16)

⁴⁹⁶ *Ibidem.*

⁴⁹⁷ Virginia Woolf insère d'une façon similaire des fragments du poème de Coleridge dans *The Waves* lorsqu'elle évoque le dôme de la cathédrale Saint Paul conjointement à l'acte d'écriture de Louis : « How then, I asked, would Louis roof us in? How would he confine us, make us one, with his red ink, with his very fine nib? The voice peetered out in the dome, wailing. » (*The Waves*, op. cit., p. 223)

⁴⁹⁸ Nous retrouvons le motif de l'arche.

⁴⁹⁹ *Ibid.*, 2: 31-32.

suspension. Celle-ci est tantôt spatiale et topologique (« a sourceless towering pillar »), visuelle (« shimmering »), tantôt narrative et tropologique :

as if stopping, as if not stopping, or as if slipping away over the fields, as if stopping; oh God, not stopping;

En digne figuration du Réel, le train du désir nous échappe et se dérobe comme le sujet qui ne se dit que par bribes⁵⁰¹.

5. Vide et chiasme sonore

Cet oeil singulier dérange, d'une part, parce qu'il annonce la mort du Consul qui, au moment de mourir, entend les dernières mesures d'un quatuor, lui aussi en Ré mineur, : « Mozart was it? The Siciliana. Finale of the D minor quartet by Moses. » (UV, 414). D'autre part parce que si on le considère avec un peu de distance on peut y voir la fente génitale, le « womb/tomb », ou encore l'oeil vaginal qui selon Denis Vasse à propos du voyeur viendrait « inscrire dans le réel le fantasme intolérable d'un omphalique géant et vertigineux, d'un corps non clos [...] ⁵⁰² ». Nous lisons alors un refus de la clôture, que ce soit du corps ou du sens qui se dit dans l'indétermination de cette musique à la fois céleste et funeste qui perdure dans une immuable hésitation :

No, it was something funereal, of Gluck's perhaps, from Alceste. Yet there was a Bach-like quality to it. Bach? A clavichord heard from far away, in England in the seventeenth century. England. The chords of a guitar too, half lost, mingled with

⁵⁰⁰ « A banshee (from O.Ir. Ben Shide, "a woman of the fairies") in Irish or Scots folklore is a supernatural being said to take the shape of an old woman (not unlike the old woman from Tarasco, p. 55), and to foretell death by mournful wailing outside the dwelling of one fated to die. Pagnouille, p. 152, notes the combination of banshee and shrieking train at the beginning of Faulkner's *Light in August*; both trains pass through the town without stopping. The nose-organ is presumably a demonic mixture of mouth-organ and a nose-flute (a small flute played by blowing through the nostrils), and the key of D-minor is that of Mozart's quartet, K 421, the finale of which is heard in the Consul's dying imagination, p. 374. » (A Companion, op. cit., p. 343)

⁵⁰¹ Denis Vasse évoque les figurations du sujet et du transfert analytiques en des termes qui font sonner le texte de Lowry de façon singulière : « A cette limite [le discours de l'analysant] mouvante et incertaine, il est porté et maintenu sur la ligne de son désir, ligne sur laquelle viennent s'inscrire et disparaître, se décrire, les objets qui écrivent son histoire : formes de doigt ou de pied, de cicatrices ou de ruines, sensations de déferlement ou de fuite, de moiteur de cadavre ou de déchets aux couleurs vives. [...] Et ce n'est pas par hasard si, dans la situation de transfert analytique, de telles représentations en appellent à la nostalgie d'un paradis perdu ou d'une scène d'initiation, à la nostalgie du rêve. » (L'ombilic et la voix, Paris, Seuil, 1974, p. 113)

⁵⁰² Ibid., p. 96. Il parle aussi de la fascination qu'exerce l'oeil vaginal de la mère : Tout se passe comme si l'oeil vaginal de la mère, oeil insupportable parce que sans regard, le fascinait et l'attirait incoerciblement dans son antre. C'est pourquoi la défense du voyeur contre ce danger mortel, consiste à dénier la fente génitale en inscrivant en ce lieu la forme d'un pénis. L'affirmation de la présence du pénis là où il sait qu'il n'est pas, le libère de la fascination. » Ibidem. Nous sommes tenté d'ajouter une remarque sur l'alcoolisme du Consul qui peut se lire selon cette analyse clinique. Dans le texte de Lowry, la boisson est presque toujours évoquée par le truchement des bouteilles ou de leurs étiquettes, autant de phallus de verre mis à la place du corps béant de la mère.

the distant clamours of a waterfall and what sounded like the cries of love. (UV, 414)

De la même façon, Kubla Khan perçoit des voix ancestrales dans le tumulte de la rivière sacrée : « And 'mid this tumult Kubla heard from far / Ancestral voices prophesying war ! »⁵⁰³. Le vacillement des semblants du texte en flottaison laisse entr'apercevoir l'horreur du Réel, celle qui se trouve derrière l'écran du fantasme originaire, dans la sonorité minorisée et discordante de l'instrument à vent du banshee⁵⁰⁴, ou encore dans les sonorités en chiasme du premier vers du poème de Coleridge : « In Xanadu did Kubla Khan ». Le « did » central de ce vers articule le chiasme sonore qui se dessine lorsque l'on fait abstraction des consonnes et oppose la succession [W/B/u:] de Xanadu à celle inversée de Kubla Kahn en [u:/B/W]⁵⁰⁵. Remarquons que chacune des séries vocales est organisée autour du son [B], son minimal qui s'apparente le plus au vide, ce même vide qui permet les effets de résonance qui nous intéressent puisqu'ils laissent passer des bribes de cette *lalangue*, âme au sens musical du texte littéraire à nos yeux⁵⁰⁶. Dans le même temps, le chiasme sonore annonce l'apparition du chiasme topologique à la strophe suivante :

But oh ! that deep romantic chasm which slanted down the green hill athwart a cedarn cover !⁵⁰⁷

Le chiasme résonne dans l'adjectif « athwart » qui, à la limite du prononçable, du dicible, barre la pente de la colline, et fait penser à une verrue (« a/th(e)-wart »), sur laquelle la langue vient littéralement achopper, dans une hésitation entre l'article indéfini « a » et l'article défini « the ». Le signifiant mime à la fois le télescopage de l'indéfini et du défini⁵⁰⁸,

⁵⁰³ T. S. Coleridge, *op. cit.*, 3: 29-30.

⁵⁰⁴ Nous renvoyons ici à l'analyse de Gilles Deleuze dans *Critique et Clinique* citée précédemment, où il développe l'idée de l'écrivain qui forge une langue minorisée en perpétuel déséquilibre. *Op. cit.*, p. 137-138.

⁵⁰⁵ Nous reprenons une analyse qu'a faite Jean-Marie Fournier lors du séminaire dirigé par Josiane Paccaud-Huguet, le 11 mars 2000 à Lyon 2 (Séminaire DEA/CERAN, « Litturaterre : littérature, langage, psychanalyse », J. Paccaud-Huguet)

⁵⁰⁶ Michèle Rivoire aborde cette question à propos du sonnet de Shakespeare, *Shall I compare Thee*, elle remarque que le poème « démontre l'impossibilité de nouer le un à l'universel [...] Comparer l'aimée à l'été, c'est la situer en une place d'exception qui signifie en perdre la jouissance au profit du signifiant. C'est cette jouissance qui fait l'objet de l'écriture poétique ; elle relève non pas du langage et du signifiant, mais de la lettre et de ce que nous appellerons, avec Lacan, *lalangue*, relève du un de la singularité et non du un de l'universel. Ce sont des lambeaux de traces phoniques inarticulées résultant de notre entrée dans le langage par autre chose que le mot et le sens. Il y a, dans le poème, entre le langage et *lalangue*, entre le signifiant et la jouissance, une impasse que le locuteur du sonnet résout par un saut, au vers 9. » (« Limites et croisements entre l'interprétation psychanalytique et l'interprétation littéraire »)

⁵⁰⁷ S. T. Coleridge, *op. cit.*, 2: 12-13.

⁵⁰⁸ Dominique Rabaté aborde ce sujet en citant Pérec : « Le je (le jeu) du sujet écrivain se joue ainsi entre les deux séries de récits [...]. Il se dit entre les deux, entre l'Histoire collective ("avec sa grande hache", ajoute avec humour et gravité Pérec) et histoire singulière, dans l'émergence retardée du sujet Pérec et du peuple juif. », Dominique Rabaté, *Poétiques de la voix*, Paris, José Corti, 1999, p. 211.

du général et de l'individuel, de la langue et de la parole⁵⁰⁹ et la rencontre sensorielle du corps avec quelque chose d'extérieur, quelque chose qui fait obstacle (to thwart) ; la verrue ou les trois dents qu'un idiot vêtu de gris tente en vain de vendre au Consul attendant toujours le train du désir :

[...] the Consul sat in the station tavern with a man who'd just tried to sell him three loose teeth. [...] What had he lost? Why was that idiot sitting there, in a dirty grey suit, and trousers baggy at the knees, with one bicycle clip, in his long, long, baggy grey jacket, and grey cloth cap, and brown boots, with his thick fleshy grey face, from which three upper teeth, perhaps the very three teeth, were missing, all on one side, and thick neck, saying, every few minutes to anyone who came in : 'I'm watching you.' 'I can see you...' 'You won't escape me.' (UV, 325)

Ces quelques lignes posent la question de l'objet perdu : « What had he lost? ». A cette question, le vacillement des semblants apporte une réponse en elle-même énigmatique, mais un début de réponse qui nous met peut-être sur la voie de la vérité. C'est aussi ce que suggère le parleur de *L'Innommable* de Samuel Beckett : « Mais c'est entièrement une question de voix, toute autre métaphore est impropre. »⁵¹⁰. A propos de la voix devenant une question s'adressant à la fois au personnage et au lecteur à qui il incombe d'« écouter les voix d'un texte, [de] rendre justice à la justesse de leurs inflexions [...] »⁵¹¹, Dominique Rabaté ajoute la notion d'espace et donc aussi de limites :

L'écart de soi à soi qui s'y marque ouvre l'espace d'un questionnement dans et sur le langage, où les frontières du littéral et du métaphorique vacillent. Espace de quête, de tâtonnements et de trouvailles qui se confond avec l'espace littéraire⁵¹².

Si l'on conçoit que lorsque les semblants vacillent, ils laissent passer des bribes de la chose, et donc de l'objet (a) qui, par définition, est toujours manquant, nous pouvons alors appréhender les trois dents proposées au Consul comme des ruines métonymiques de l'objet (a). Le Consul est immédiatement « appareillé », non par les dents elles-mêmes, bien qu'elles le fascinent ainsi qu'en témoigne la répétition du motif des dents, à présent familier au lecteur de ce travail, mais plutôt par le vide de la Chose que ces dents désignent. La question : « What had he lost? » introduit la notion de perte qui se transforme petit à petit en manque (« missing »), puis finalement en vide : « all on one side ». A nouveau, le fantasme originaire appareille la jouissance par le biais de l'image des dents. Entendons le terme appareiller dans les deux sens soulignés par Jacques-Alain Miller dans « *L'appareille, et autres blablas* »⁵¹³. Ainsi dirons-nous que l'objet est habillé par le fantasme, lui-même véhiculé par l'image des dents, et d'autre part, que celle-ci est mise en marche par ce même fantasme qui dit le désir de mort.

⁵⁰⁹ Voir à ce sujet la communication de Françoise Mornington, « Pourquoi le langage est-il un code commun ? », op. cit.

⁵¹⁰ Samuel Beckett, *L'Innommable*, p. 64. Cité par Dominique Rabaté, op. cit., p. 7.

⁵¹¹ Dominique Rabaté, *ibid.*, p. 10.

⁵¹² *ibid.*, p. 7-8.

6. Lorsque le fantasme « appareille » la jouissance

C'est depuis cette place vide, ce trou du trou, que l'homme en gris, probablement du même lignage que l'Arlequin de Kurtz⁵¹⁴, ou encore que l'idiot sourd-muet qui accueille le lecteur de *Ulysses* dans « nighttown⁵¹⁵ », met en acte le passage du regard à la voix lorsqu'il dit : « 'I'm watching you.' 'I can see you...' 'You won't escape me.' ». Même si ce personnage n'est pas muet, il semble être du côté de la pulsion scopique, du regard silencieux qui en dit long. Nous lui avons alors trouvé un autre cousin littéraire auquel Lowry fait allusion à propos d'un chien nommé Harpo⁵¹⁶ en référence à Harpo Marx, le frère muet des célèbres Marx Brothers dont Lacan analyse le rôle ambigu dans *Le Séminaire* 11 :

Et des choses muettes, ce n'est pas tout à fait la même chose que des choses qui

⁵¹³ « Ce mot d'appareil — il me plaît beaucoup — a un versant du côté du semblant et un versant du côté de l'utile. D'un côté, l'appareil est le déploiement extérieur des apprêts, il est donc relatif à tout ce qui est la belle apparence, l'aspect, l'impression produite par l'ensemble de ce qui est là disposé. Donc il y a toujours dans l'appareil magnificence de pompe, d'ostentation. C'est plus délicat lorsqu'on évoque l'appareil simple. Pour nous, restent dans les oreilles, à partir de Racine, les mots de Néron pour décrire la passion amoureuse qui le saisit pour Junie. Ces deux vers sont comme le condensé de l'énoncé d'un fantasme — belle sans ornement, dans le simple appareil / D'une beauté qu'on vient d'arracher au sommeil.. L'appareil n'est jamais mieux évoqué que dans ces vers où toute la pompe, l'ostentation, est abandonnée. C'est au contraire l'appareil même de la surprise et de la nudité. Voilà un des versants de l'appareil. On a là vraiment le fantasme appareil de la jouissance. De l'autre côté, il y a le versant de l'utile, puisqu'un appareil est un assemblage, un ajustement, un agencement, qui permet d'accomplir une fonction. » (Jacques-Alain Miller, « L'apparole, et autres blablas », *La Cause Freudienne* n°34, 1996, p. 15-16.)

⁵¹⁴ L'arlequin est par définition un personnage muet rappelle Joseph Dobrinsky, faisant le lien entre cette caractéristique et le débit anarchique des paroles du jeune disciple de Kurtz : « Aveuglé par son admiration pour l'éloquence de Kurtz [...] le jeune disciple trop peu critique a perdu sa "voix" » (« *The Artist in Conrad's Fiction* », *Idéologies dans le monde anglo-saxon*, n° spécial, « Mélanges conradiens », Centre de recherches d'Etudes anglophones, Université Stendhal, Grenoble, 1992, p. 103)

⁵¹⁵ Il existe une similitude assez frappante entre « nighttown » et le train de l'enfer de Lowry, ceci, dès l'ouverture du chapitre *Circe* : « * (*The Mabbot street entrance of nighttown, before which stretches an uncobbled tram siding set with skeleton tracks, red and green will-o'-the-wisps and danger signals. Rows of grimy houses with gaping doors.[...]*) », *op. cit.*, p. 350. Notons aussi que les « will-o'-the-wisps » font écho au « banshee » de Lowry tout comme l'idiot, « *A deafmute idiot with goggle eyes, his shapeless mouth dribbling, [...]* » rappelle l'homme en gris dont les paroles mettent en lumière sa vocation de voyeur que l'on peut imaginer faire partie des attributs de l'idiot sourd-muet aux yeux exorbités. Dernier point commun, le bras levé de l'idiot, geste de défi voué à l'échec par la paralysie qui l'entrave : « (*lifts a palsied left arm and gurgles*) *Grahute!* », *ibid.*, p. 350. A cette entrave s'ajoute la chaîne des mains des enfants qui l'agrippent : « *A chain of children's hands imprisons him.* » (*ibidem* ; les italiques ainsi que l'astérisque sont de l'auteur)

⁵¹⁶ Hugh se souvient d'un ami anglais pendant la guerre civile espagnole : « ' [...] He had a taste for Vin Rosé d'Anjou. He also had a dog named Harpo, back in London. You probably wouldn't have expected a Communist to have a dog named Harpo — or would you?' » (*UV*, 145)

n'ont pas de rapport avec les paroles. Il n'est que d'évoquer une figure qui sera vivante pour tout un chacun d'entre vous, celle du terrible muet des Marx Brothers — Harpo. Y a-t-il rien qui puisse poser une question plus présente, plus pressante, plus prenante, plus chavirante, plus nauséuse, plus faite pour jeter dans l'abîme et le néant tout ce qui se passe devant lui, que la figure, marquée de ce sourire dont on ne sait si c'est celui de la plus extrême perversité ou de la niaiserie la plus complète, d'Harpo Marx ? Ce muet à lui tout seul suffit à supporter l'atmosphère de mise en question et d'anéantissement radical, qui fait la trame de la formidable farce des Marx, et du jeu de jokes non discontinu qui donne toute la valeur de leur exercice⁵¹⁷.

Il semble que le regard et la voix que Lacan compte parmi les objets substitutifs fondamentaux prennent le relais des dents pour ramener le lecteur dans le vif du sujet, c'est-à-dire à la question du manque et donc du désir. D'autre part, tous ces personnages détenteurs d'un certain savoir participent de la métaphore de l'acte de lecture autour de laquelle se tissent ces textes énigmatiques. Le critique comme le lecteur sera toujours insatisfait, le commentaire toujours insuffisant, et c'est cette insuffisance même qui fait l'essence de la littérature. Si *Heart of Darkness* est, comme l'a fait remarquer Tzvetan Todorov, « un récit de connaissance »⁵¹⁸ dans lequel « les personnages ne cessent de méditer le sens caché des paroles qu'ils entendent, la signification des signaux qu'ils perçoivent »⁵¹⁹, c'est bien au rythme des tam-tams indigènes, du moteur du vapeur et de la pulsation du cœur des ténèbres et de celui non moins ténébreux du lecteur que s'accomplit le déchiffrement, le travail de l'interprétation, mu par le manque et le désir.

Le désir est, à l'image du train qu'attend le Consul, à la fois là et absent, arrêté et toujours en mouvement :

[...] as if stopping, as if not stopping, or as if slipping away over the fields, as if stopping; oh God, not stopping; [...] (UV, 324)

Le train du désir ne doit pas s'arrêter, puisqu'il laisserait alors la place à la mort que Lowry introduit avec le personnage du fossoyeur :

[...] the gravedigger — sweating, heavy-footed, bowed, long-jawed and trembling and carrying his special tools of death — [...] (UV, 325)

Ce dernier n'est d'ailleurs qu'une représentation allégorique de la mort dont l'homme en gris donne une image plus éthérée, voire alchimique ou peut-être même ésotérique, et d'autant plus puissante :

That was the time too, in the storm country, when 'the lightning is peeling the poles, Mr Firmin, and biting the wires, sir — you can taste it afterwards too, in the water, pure sulphur [...] (UV, 325 ; *c'est nous qui soulignons*)

L'éclair arrache leur enveloppe de semblants aux poteaux télégraphiques ; en d'autres

⁵¹⁷ J. Lacan, *Les Quatre Concepts Fondamentaux*, op. cit. p. 69.

⁵¹⁸ Tzvetan Todorov, « Connaissance du vide » in *Figures du vide*, Nouvelle Revue de Psychanalyse n°11, Paris, Gallimard, printemps 1975, p. 146. (Repris dans *Les Genres du discours*, Paris, Seuil, 1978.)

⁵¹⁹ *Ibidem*. Todorov ajoute à cela que « la profession de Marlow — guider un bateau — n'est rien d'autre qu'une capacité d'interpréter les signes [...] ».

termes, le feu sacré de Dieu, mais aussi de l'écriture⁵²⁰, fait tomber les semblants de la communication. Il interrompt celle-ci en « mordant » les fils télégraphiques (« biting the wires »), coupant ainsi le schéma énonciatif avec le motif de la morsure qui nous ramène aux dents, à l'ivoire de Kurtz, aux lingots d'argent, à toutes les ruines métonymiques et phonématiques du langage qui jonchent le tissu narratif des textes de Conrad et Lowry.

Par ce feu sacré de l'écriture, se dit la mort au goût de soufre qui se glisse derrière les mots comme le signale « afterwards », terme qui laisse entendre, de façon assez furtive « after-words ». Le soufre que le dictionnaire *Robert* définit comme « L'un des trois principes actifs de l'ancienne chimie, considéré comme une condensation de la matière du feu » est aussi à lire dans son sens figuré qui qualifie des écrits ou des propos « peu orthodoxes, dont la liberté paraît "diabolique" »⁵²¹. Nous sommes alors aux frontières du réel, au-delà desquelles la Loi n'a plus cours, nous sommes au-delà de la souffrance infinie du Consul infirme de la vie (Firmin) qui regarde passer le train qui s'arrêtera bientôt, pour lui, au fond de la *barranca* sur une petite musique funéraire venue d'on ne sait où, Mozart, ou peut-être Glück nous dit le texte de Lowry qui, nous en sommes à présent convaincu, doit s'écouter avant tout.

7. Musique, rythme et « lalangue »

Nous avons fait quelques écarts vers le tissu intertextuel de *Under the Volcano*, et dans ce va-et-vient entre hypertexte et hypotexte, nous avons tenté de prêter l'oreille à la musicalité des signifiants qui s'en dégagent. Nous constatons que la locomotive de *Nostromo* pousse un cri hystérique : « the breathless, hysterically prolonged scream of warlike triumph. » (N, 166) qui se transforme en vision spectrale « a fleeting vision, the shrieking ghost of a railway engine » (N, 166), que le vapeur de Marlow pousse un sifflement très voisin « screech after screech » (HOD, 82) celui-ci arrêtant net les cris de guerre des indigènes : « The tumult of angry and warlike warlike yells was checked instantly » (82). Le sifflement fait alors place à un hurlement désespéré : « a tremulous and prolonged wail of mournful fear and utter despair » (82). Puis vient le silence dans lequel s'entend alors le battement de la pulsion : « — then silence, in which the languid beat of the stern-wheel came plainly to my ears. » (82). On entend alors le rythme trochal de la pulsion, où, aux accents forts succèdent les accents faibles vers la fin du récit africain :

[...] and two thousand eyes followed the evolutions of the splashing, thumping,

⁵²⁰ Nous renvoyons à l'analyse des éclairs comme métaphore de l'écriture en première partie de ce travail. cf. chapitre I, première partie. Lowry formule avec un pointe d'ironie le lien entre l'éclair et l'écriture dans *Dark as the grave wherein my friend is laid* où nous voyons Sigbjørn Wilderness et Primrose qui traversent un orage à bord de l'avion pour Los Angeles: "But the lightning, a good writer, did not repeat itself. The plane roared on.", p. 31. Sigbjørn est alors en pleine phase de dévalorisation de ses talents d'écrivain, ce qui donne à cette remarque un certain tranchant. Autodérision dans un premier temps et ironie abrasive dirigée contre les critiques littéraires fermés aux innovations de la modernité dont une des caractéristiques est précisément la répétition.

⁵²¹ *Dictionnaire Robert*.

fierce river-demon beating the water with its terrible tail and breathing black smoke into the air. (108)

Nous voyons alors une sorte de monstre protéiforme, mi-crocodile, mi-dragon⁵²², aussi indescriptible que le cœur des ténèbres, fouetter l'eau du fleuve de sa queue. Georges Didi-Huberman fait remarquer l'ambiguïté du dragon tant sur le plan de la représentation plastique que lexicale, ce qui en fait « une virtuelle forme de l'indescriptible »⁵²³. Si nous poursuivons cette interprétation, nous voyons alors Marlow comme un épigone de Saint Georges livrant bataille pour la conquête d'un lieu⁵²⁴, le cœur des ténèbres, le cœur de l'homme, ou plus précisément, et c'est ce qu'a découvert Kurtz à ses dépens, l'horreur monstrueuse tapie au cœur de l'humanité. Comme Saint Georges, Marlow se bat contre quelque chose qui toujours aura le dessus, dans la mesure où cette chose est indescriptible, indicible et insaisissable.

Quant au train du désir de Lowry, celui-ci nous emmène plus loin encore, dans la musicalité et le rythme de lalangue, là où Joyce rêve d'un langage universel faisant voir le rythme structurel du langage, qui a lui aussi à voir avec lalangue :

So that gesture, not music not odour, would be a universal language, the gift of tongues rendering visible not the lay sense but the first entelechy, the structural rhythm⁵²⁵.

Cette référence au trait d'esprit, à travers l'équivoque du signifiant « gesture » nous renvoie une fois de plus au bouffon, à l'arlequin dont les gestifications relèvent à la fois de la gestuelle et de la parole, comme si le trait d'esprit était la parole du corps. Nous pourrions finalement interpréter le personnage de l'Arlequin comme une figuration de lalangue puisqu'il est universel et est fait d'un assemblage de pièces d'étoffe, autant de

⁵²² Lowry évoque le Léviathan dans *Dark as the Grave...* : « [...] the Leviathan that lies in wait, the crocodile-whale-dragon », p. 63.

⁵²³ « Même flou, même protéiforme, même ambigu, l'aspect du dragon relève d'un travail formel, fût-ce dans le déplacement réglé de tous les repères d'identification zoologique. Le mot "dragon" — drakôn en grec, draco en latin — traduit déjà six mots différents de la Bible hébraïque, qui désignent serpents, crocodiles, "bêtes hurlantes", "bêtes du désert", etc. Sa protéiformité est donc aussi une affaire de mots, l'affaire des mots qui se condensent ou au contraire se multiplient pour le désigner sans jamais le décrire tout à fait — pour en faire une virtuelle forme de l'indescriptible —, et qui en se condensant ou en se multipliant lui accordent cette qualité d'animal virtuel ou d'animal qui fait toute son étrangeté, tout son pouvoir inquiétant : ainsi les auteurs latins ne cessent-ils d'hésiter, pour parler de lui, entre les mots draco, serpens, anguis, mais aussi bestia, belva, coluber. » (Georges Didi-Huberman, Riccardo Garbetta, Manuela Morgaine, *Saint Georges et le Dragon*, Société nouvelle Adam Biro, 1994, p. 90)

⁵²⁴ Les termes qu'emploie G. Didi-Huberman donnent un nouvel éclairage à cette scène qui peut se lire comme une victoire, relative et bien incertaine, de Marlow sur le cœur des ténèbres : « La légende, sur ce point, est fort claire : il s'agit de la conquête d'un lieu d'humanité sur un territoire jusque-là dominé par l'animal féroce ; il s'agit, corrélativement, de la conquête d'un lieu de chrétienté sur un "royaume" jusque-là dominé par le paganisme. Le combat mettait en place une polarité de lieux antagonistes ; la victoire mettra en place une dialectique du passage, de l'échange et de la prise de possession locale. », *ibid.*, p. 63.

⁵²⁵ *Ulysses*, *op. cit.*, p. 353.

lambeaux, de morceaux de langage qui selon leur agencement, à la manière d'un kaléidoscope, vont produire des réseaux de signification, et de phonèmes, véritables arcanes des textes littéraires. Conrad voyait la création littéraire comme un sauvetage de fragments épars au service de la vérité :

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. [...] The task approached in tenderness and faith is to hold up unquestioningly, without choice and without fear, the rescued fragment before all eyes in the light of a sincere mood. It is to show its vibration, its colour, its form ; and through its movement its form, and its colour, reveal the substance of its truth — disclose its inspiring secret⁵²⁶.

N'oublions pas à ce sujet, que Lowry, fils de sauveteur, considérait que la culture était intimement liée au sentiment de péril du naufrage. La culture est comme une nage (« a swimming stroke »⁵²⁷) dit-il, empruntant la métaphore à Ortega Y Gasset. Ceci explique peut-être les piscines qui parsèment la diégèse d'*Under the Volcano*. Celles-ci seraient alors à considérer comme des débris de l'Océan que doit traverser le nageur en péril. C'est peut-être aussi un monde en perdition, à en juger par l'état de délabrement de la piscine du Consul. Faute d'amour, le Consul se viderait de sa mer intérieure tout en se remplissant du feu liquide du Mescal qui le mène doucement, mais sûrement à la mère/mort, au « womb/tomb », emblématisé par le « the mighty mountain Himavat » qui laisse entendre une variation phonique du signifiant maternel « mavat », condensée avec le « Him » phallique⁵²⁸. Nous retrouvons ce condensé sous forme topologique avec le volcan (« old Popo »), figure paternelle sous laquelle se perd la *barranca*, la faille, ligne de fuite inéluctable.

Freud, toujours à propos du « sentiment océanique » que nous avons évoqué précédemment dans ce travail, met en garde contre la tentation du plongeur mystique qui, à force de sonder les forces du mal, risque de ne plus remonter comme le suggère le poème de Schiller qu'il cite :

Qu'il se réjouisse, Celui qui respire en haut dans la lumière rose ! Car en-dessous, c'est l'épouvante, Et l'homme ne doit pas tenter les dieux Ni jamais,

⁵²⁶ Joseph Conrad, *Preface to The Nigger of the "Narcissus"*, op. cit., p. xxvi.

⁵²⁷ "Life is, in itself, and forever, shipwreck. To be shipwrecked is not to drown. The poor human being, feeling himself sinking into the abyss, moves his arms to keep afloat. This movement of the arms which is his reaction against his own destruction, is culture — a swimming-stroke. When culture is no more than this, it fulfils its function and the human being rises over his own abyss." (25 : 1, p. 90, cité par J. Paccaud-Huguet, « De la fonction à la fiction poétique. L'esthétique de Malcolm Lowry. », op. cit., p. 156)

⁵²⁸ Nous renvoyons à l'analyse que fait J. Paccaud-Huguet dans l'article précédemment cité : « L'objet convoité du regard ("beheld [...] the mighty mountain Himavat") n'est autre que le fascinus, dont la signification imaginaire est condensée dans les traits du syntagme "mighty mountain Himavat" : sémantiquement, "mighty" et "Him-" connotent un objet phallique ; si l'on se met à l'écoute de la variable phonétique, l'allitération en /m/ et "mavat", quasi homophone de "mother", tendent vers l'objet maternel : ce que le sujet cherche à voir n'est autre que le phallus maternel [...] », *ibid.*, p. 169.

au grand jamais, désirer voir Ce qu'ils daignent couvrir de nuit et de terreur⁵²⁹.

Dans ce poème, nous entendons aussi une mise en garde contre le risque pour celui qui cherche à savoir et donc à voir la Chose immonde qu'est le Réel, de se faire happer dans l'abysse du désir de l'Autre. C'est de cette position liminaire et périlleuse que le créateur, le « poète », pourra rendre supportable le Réel en nous le donnant à voir sous un voile, une brume ou encore un « rideau de pluie qui voile la vision »⁵³⁰. En tentant de dire l'indicible horreur de la Chose, le poète devient poète, au risque à la fois mortel et vivifiant (« only drowning men's words are worth anything ») de basculer dans la mort ou la folie.

Le risque est énorme. L'acte créatif réussi se transmue alors en une « fête » de résonances :

[...] le langage est un immense halo d'implications, d'effets, de retentissements, de tours, de retours, de redans; (...) les mots ne sont plus conçus illusoirement comme de simples instruments, ils sont lancés comme des projections, des explosions, des vibrations, des machineries, des saveurs : l'écriture fait du savoir une fête.⁵³¹

Or, une des caractéristiques de la fête n'est-elle pas de plonger dans le tournoiement des sensations, des émotions ? Le langage donne à sentir, à entendre et à voir dans un déchaînement des signifiants qui une fois libérés des entraves formelles qui tiennent et le texte et le lecteur, peuvent se mettre à résonner à l'infini, car la lecture et l'interprétation sont infinies.

Sur quelques pages de *Under the Volcano* qui nous semblent être centrales à présent, Lowry nous convie à cette célébration de la jouissance du langage aux confins de sombres caves, greniers et arrière-boutiques de prêteurs sur gages où reposent livres et instruments à corde prêts à s'éveiller, à entrer en vibration, mais, eux aussi, directement menacés par le silence et la solitude, par les cordes qui cassent :

[...] his numerous instruments [il s'agit des instruments de Hugh] declined with his books in basements or attics in London or Paris, in Wardour Street night-clubs or behind the bar of the Marquis of Granby or the old Astoria in Greek Street, long since become a convent and his bill unpaid there, in pawnshops in Titherbarn Street or the Tottenham Court Road, where he imagined them as waiting for a time with all their sounds and echoes for his heavy step, and then, little by little, as they gathered dust, and each successive string broke, giving up hope, each string a hawser to the fading memory of their friend, snapping off, the highest pitched string always first, snapping with sharp gun-like reports, or curious agonized whines, or provocative nocturnal meows, like a nightmare in the soul of George Frederic Watts⁵³², till there was nothing but the blank untumultuous face of the songless lyre itself, soundless cave for spiders and

⁵²⁹ Schiller, *Der Taucher (Le Plongeur)*, ballade de 1797, v. 91-96, cité par S. Freud in *Malaise dans la Culture*, op.cit., p. 15 ; c'est nous qui soulignons.

⁵³⁰ J. Paccaud-Huguet, « De la fonction à la fiction poétique. L'esthétique de Malcolm Lowry. », op. cit., p. 169.

⁵³¹ R. Barthes, *Leçon*, Paris, Seuil, 1978, p. 20.

steamflies, and delicate fretted neck, just as each breaking string had severed Hugh pang by pang from his youth, while the past remained, a tortured shape, dark and palpable and accusing. Or the guitars would have been stolen many times by now, or resold, repawned — inherited by some other master perhaps, as if each were some great thought or doctrine. (UV 198-199 ; c'est nous qui soulignons)

Les instruments de musique attendent le pas familial de leur propriétaire, ils s'accumulent dans des lieux d'oubli⁵³³, en marge, à l'écart de la vie ; seul un souffle manque à les faire revivre, à les faire vibrer, tout comme les signifiants qui s'accumulent dans les deux longues phrases constituant ce passage, comme si le fil de la narration ne devait pas être rompu. Ou peut-être pourrions-nous y voir une filiation puisqu'il s'agit d'une histoire de famille tant en ce qui concerne les instruments, tous à cordes, que les protagonistes ; Hugh le demi-frère du Consul emprunte ici certains traits de Camel, nom de plume homophonique reprenant les initiales du jeune Clarence Malcolm Lowry, mêlant ainsi des éléments de fiction avec des éléments autobiographiques. Ce dernier aspect nous semble important dans la mesure où il met en évidence le lien intrinsèque entre l'oeuvre d'art et son créateur tout en stipulant la vanité d'une analyse psychobiographique, celle-ci ne tenant pas ou peu compte de l'alchimie du processus d'écriture.

8. Le trésor du créateur : un héritage de ruines

Le motif de filiation et de transmission, avec transformation peut-être, est repris à la fin de ce passage lorsque Hugh évoque les aléas de ces objets très personnels, toujours manquants, moteurs du désir, de la quête de jouissance de l'artiste qui crée à partir de restes, de ruines, de déchets laissés par d'autres. Cet amas chancelant, ce champ/chant de ruines gouvernées par la nécessité de la séparation et de la coupure signifiante résonneront à nouveau sous la plume d'autres maîtres⁵³⁴, repris, refaçonnés, voire transcendés et sublimés par de dignes héritiers prêts à faire entendre les cordes qui cassent, et à se crucifier sur le mât du langage. N'est-ce pas là une partie de l'essence même de l'écriture de Lowry souvent accusé, à tort, de plagiat⁵³⁵ ?

⁵³² La dimension fantasmagorique de ce passage est signalée par la référence au tableau inquiétant et étrange de G. F. Watts, *The Nightmare*.

⁵³³ Les caves et greniers sont des lieux fortement connotés dans l'imaginaire collectif, en témoigne leur récurrence systématique dans les films d'horreur qui font remonter les fantasmes et les pulsions primaires tapis dans les caves/cavernes, tandis que les greniers libèrent les souvenirs entassés pêle-mêle dans l'inconscient personnel, familial et collectif.

⁵³⁴ "Or the guitars would have been stolen many times by now, or resold, repawned — inherited by some other master perhaps, as if each were some great thought or doctrine." (UV, 199)

⁵³⁵ Sherrill E. Grace a relevé une formule très parlante pour désigner cet aspect de l'écriture de Lowry : « This resonant aliveness that strains to leave nothing out, to relate everything to everything else, is what Canadian poet Sharon Thesen calls Lowry's 'confabulations.' » (CLML 1, p. xxiii. Voir aussi Sharon Thesen, *Confabulations: Poems for Malcolm Lowry*, Lantzville, British Columbia, Oolichan Books, 1984)

En effet, *Under the Volcano* n'est-il pas un héritage colossal qu'aurait fait Lowry ? C'est en tout cas ce que nous évoque le fragment cité plus haut « inherited by some other master perhaps ». Celui-ci prend une résonance particulière lorsque nous lisons quelques pages plus loin « Oh, to be a Conrad » (UV, 203). Hugh fait là allusion à son désir de partir en mer, élément commun aux biographies de Conrad et Lowry. Le premier roman, publié, de Lowry est d'ailleurs *Ultramarine*, directement inspiré de son expérience initiatique de mousse à bord d'un cargo en partance pour l'Extrême Orient⁵³⁶, ce qui n'est pas sans rapport avec l'auteur de *Heart of Darkness*, et ceci d'autant que son roman préféré de Conrad était *Typhoon*. Le texte de Lowry fait resurgir des ressemblances, des coïncidences frappantes, par quelques touches et retouches qui font et défont les liens :

Hugh, far from aspiring to be a Conrad, as the papers suggested, had not then read a word of him. But he was vaguely aware Conrad hinted somewhere that in certain seasons typhoons were to be expected along the China coast. (UV, 206)

Après avoir répété les allusions à Conrad, Lowry sème une fois de plus le doute dans l'esprit du lecteur qui croyait avoir trouvé là un point de repère fiable. Par cette dénégation dont Lowry était coutumier, Lowry affirme sa résistance à tout discours totalisant et finalisant sur son écriture⁵³⁷. De la même façon, et nous voyons se dessiner la cohérence de Lowry, il refusait tout discours totalitaire ainsi que les solutions finales subséquentes, ce qui apparaît clairement à travers l'usage qu'il fait de l'oxymore, figure de style associant des contraires sans toutefois être incohérent⁵³⁸. L'écrivain est et n'est pas les maîtres dont il se réclame ou non. Il est une sorte de caisse de résonance baroque des bribes laissées par ses prédécesseurs, bribes que l'artiste fait siennes pour les accommoder et les transmettre.

Chapitre II Le prix à payer : séparation et renonciation des semblants

⁵³⁶ Margerie Lowry évoque ce premier voyage en mer de Lowry, en 1927, voyage initiatique s'il en est puisqu'il a lieu à sa sortie de Leys Public school, avant d'entrer à Cambridge : « When he returned from this voyage, which had taken him through the Suez Canal to Shanghai, Hong Kong, Yokohama, Singapore and Vladivostock, he went up to St Catherine's College, Cambridge, in the fall of 1929. » (Préface à , p. 7)

⁵³⁷ Sherrill E. Grace développe la même idée sur le plan formel, ainsi elle remarque en s'appuyant plus particulièrement sur une lettre à Conrad Aiken datée de 1938 : « As long as there was more to say or more empty space to say it in, another link or connection to trace out, he kept working at the text, at the page, holding open the gesture of communication while at the same time rendering it virtually indecipherable. This page demonstrates what is true of so many of Lowry's letters and of all his fiction: he resisted closure, finalization, ending. », op. cit., p. xxv.

⁵³⁸ Voir l'article de G. Genette sur le Baroque : « Le monde ainsi biseauté devient à la fois vertigineux et maniable, puisque l'homme y trouve dans son vertige même un principe de cohérence. Diviser (partager) pour unir, c'est la formule de l'ordre baroque. N'est-ce pas celle du langage même ? » (Figures 1, op. cit., p. 37)

Cette résistance au discours du maître, à la doxa ou encore à la Loi et donc au père, est la condition pour qu'advienne l'oeuvre d'art, pour que le sujet puisse créer, se créer, en l'occurrence s'écrire, s'écrier et se crier sur la page blanche à partir des voix qui fument, des cordes qui cassent, de ce « chaos sans mélodie » qui fait le terreau de l'oeuvre d'art :

[...] each successive string broke, giving up hope, each string a hawser to the fading memory of their friend, snapping off, the highest pitched string always first, snapping with sharp gun-like reports, [...] (UV, 199)

La coupure et le lien sont essentiels, c'est ce qu'expose André Green à propos des paradoxes de l'oeuvre :

L'oeuvre est création, c'est-à-dire produit nouveau, original. Plongeant aux sources de l'origine, l'originaire donne naissance à l'original. Il n'est point d'artiste, si forte que soit son appartenance à une filiation où il a élu des maîtres qu'il reconnaît comme pères, qui ne soit désireux de rompre cette filiation par son oeuvre afin de se situer lui-même comme point d'origine d'une nouvelle période historique. Ainsi tout créateur rêve-t-il d'être un mutant. [...] La construction de l'oeuvre ne s'accomplit pourtant que grâce à un inlassable travail de Sisyphe, élaboration ou perlaboration d'un éternel retour sur les traces de l'objet perdu. [...] L'émergence, s'effectue par un retour aussi complet que possible, et grâce à la répétition, vers l'originaire ou le fantasme des origines⁵³⁹.

C'est là un motif central de *Nostromo* qui ne cesse de dire la nécessité de la coupure, de la séparation de l'objet afin que le sujet et l'oeuvre d'art puissent advenir.

Les cordes cassent, les coups de feu retentissent dans *Nostromo*, *Heart of Darkness* et *Under the Volcano*. Les protagonistes meurent dans le silence, la solitude et l'anonymat, sans écho, incapables de se détacher de l'objet pour s'attacher à son rayonnement, et aux vibrations qui en émanent⁵⁴⁰. Ces derniers laissent derrière eux une trace/reste/ruine ; une tache de sang, un nom qui n'en est pas un, et un crachat, un rapport, un paraphe énigmatique, un paquet de lettres, un roman inachevé. Or les trois romans se nourrissent de réminiscences qui surgissent comme des ombres du passé, silhouettes torturées et distordues qui ne sont pas sans rappeler Hirsch ou encore Hugh :

[...] just as each breaking string had severed Hugh pang by pang from his youth, while the past remained, a tortured shape, dark and palpable and accusing. (UV, 199)

Par ricochet nous en arrivons à *Heart of Darkness* au centre duquel retentit un autre coup de feu décisif tiré par le barreur : « [...] the report of a rifle just at my back deafened

⁵³⁹ André Green, *La Déliaison*, Paris, Les Belles Lettres, 1992, p. 317.

⁵⁴⁰ J. Paccaud-Huguet conclut à propos des cordes qui cassent dans *Nostromo* : « What Conrad dramatizes with admirable insight, is that there is no mastery either of name (*Nostromo*) or of discourse (*Decoud*) — there is no control of the vibrations of the silver cord of language, either by a belief in the sheer adequation of word to thing, or by irony. The silver cord, however speaks, but only in vibrations, in changing values — in fragmentary signifieds, not absolute meanings. This last feature is not irrelevant to the ethics and politics of language and narration in *Nostromo*. [...] *Nostromo* must then be construed as Conrad's own attempt at erecting a barrier of language against the impending threat of silence, knowing however that behind the word, there is nothing but the void. » (« The silver Cord of language in *Nostromo* », *CerCles*, actes du colloque C.É.L.L.C.L.A—S.É.A.C., Rouen 12 décembre 1992, numéro spécial janvier 1993, p. 94)

⁵⁴¹. Ces dernières remarques démontrent les affinités électives entre ces trois textes qui tournent et tournoient autour d'un centre vide, et ce faisant, tissent un réseau de signifiants, véhicule d'un savoir archaïque, d'une *lalangue* universelle, hors limites, qu'il nous a semblé retrouver dans les propos de Gilles Deleuze :

Ces visions, ces auditions ne sont pas une affaire privée, mais forment les figures d'une Histoire et d'une géographie sans cesse réinventées. C'est le délire qui les invente, comme processus entraînant les mots d'un bout à l'autre de l'univers. Ce sont des événements à la frontière du langage. Mais quand le délire retombe à l'état clinique, les mots ne débouchent plus sur rien, on n'entend ni ne voit plus rien à travers eux, sauf une nuit qui a perdu son histoire, ses couleurs et ses chants. La littérature est une santé.⁵⁴²

1. Lire et délire.

Le délire, ou plutôt le « dé-lire », car il s'agit probablement davantage de déliaison dans l'acte de lecture que de délire insensé, est-ce là le travail du critique ? Celui-ci ne doit-il pas déjouer les pièges de la lecture, résister à la tentation de suivre le fil d'Ariane pour plonger au coeur de l'écheveau, et tenter de défaire le noeud gordien qui fait que tout cela tient⁵⁴³ ? Au lecteur désireux de délier les textes littéraires, de prendre le risque de l'interprétation pour tenter de s'approcher du « noyau de vérités »⁵⁴⁴ enkysté dans le tissu narratif et mis à jour par le délire. André Green met bien en évidence le lien qui se tisse entre le psychanalyste et le délire de son patient, un lien très proche de celui qui relie le critique au texte de l'écrivain :

Le délire comme le texte construisent, mais, il faut le dire, dans la méconnaissance de ce qu'ils construisent. [...] A l'écrivain est assignée la tâche de « donner à voir ». En fait en même temps qu'il montre, il cache pour montrer autre chose que l'écriture. [...] Le critique psychanalyste, à son tour, propose à la vue sa construction. Mais ce que l'écrivain a produit est un objet de fascination captatrice qui éblouit et aveugle à la fois, lorsque l'efficacité du texte joue à plein. [...] L'éclairage fourni par l'interprétation illumine le texte d'une lumière trop crue, elle le dépouille du halo de sa lecture originelle. On en veut au psychanalyste d'avoir touché à la sainte pénombre du texte, propice à la naissance des fantasmes qui accompagnaient la lecture.⁵⁴⁵

⁵⁴¹ HOD, 81.

⁵⁴² G. Deleuze, *Critique et Clinique*, op. cit., p. 9.

⁵⁴³ « L'analyste, à partir des traces qui demeurent offertes à son regard-écoute, ne lit pas le texte, il le délire. Il brise la secondarité pour retrouver, en deçà des processus de liaison, la déliaison que la liaison a recouverte. L'interprétation psychanalytique sort le texte de son sillon (délirer = mettre hors du sillon). L'analyste délire le texte et le "délire". D'où les protestations des critiques traditionalistes qui rejoignent celle de l'analysant de fraîche date : "Vous délirez !" » (A. Green, op. cit., p. 20)

⁵⁴⁴ A. Green distingue plusieurs composantes de ce noyau : vérité du désir, vérité du fantasme, vérité de l'illusion, vérité historique. Ibid., p. 21.

Le critique littéraire n'étant pas investi de la même autorité par ses lecteurs qui sont ou devraient être par essence critiques et donc capables de mettre à distance et de questionner son analyse, il ne s'expose probablement pas à la rancoeur de ses lecteurs, ceci d'autant moins que le discours critique ne se veut pas totalisant et unique mais plutôt pluriel avec certes des inclinations plus ou moins marquées. Le risque interprétatif se situe plutôt du côté du texte, créé par la déliaison du critique. Aussi à nos yeux, ne peut-il y avoir de rancoeur à l'encontre du critique que s'il présente un texte forclos ne laissant pas son lecteur, lui aussi désireux de pouvoir à son tour délirer et délier les textes, entrer dans la danse et « chanter ». Pour cela, portes et fenêtres doivent rester ouvertes pour que le texte littéraire puisse résonner et engendrer d'autres textes, d'autres rencontres. Ces rencontres, Lowry les évoque avec ces instruments à corde et ces livres qui changent de propriétaires, tombent dans l'oubli, qui sont volés, gagés :

Or the guitars would have been stolen many times by now, or resold, repawned — inherited by some other master perhaps, as if each were some great thought or doctrine. (UV, 200)

Nous avons là une métaphore du devenir incertain des oeuvres d'art une fois séparées de leur créateur. L'artiste doit accepter la séparation de son objet en passe de devenir chef d'oeuvre et, en prenant ce risque, il accepte la perte de l'objet tout comme la mère qui en donnant naissance à son enfant doit dans le même temps accepter l'éventualité de sa perte. En acceptant cela, l'artiste et la mère lâchent prise sur l'objet de leur désir, ils renoncent à la maîtrise, à la jouissance phallique et peuvent alors advenir comme sujets et peut-être faire sublimation. C'est ce don que doit faire l'artiste, qu'il soit peintre, poète ou écrivain, tout en sachant que ce don en recevra un autre en retour de la part du lecteur désireux d'accéder à la vérité poétique, dont *lalangue* est la clé en ce qu'elle propose un « entre-prêt⁵⁴⁶ », non une interprétation⁵⁴⁷. Lowry, dans une lettre à son maître et père spirituel Conrad Aiken, parle de son ukulele et des sons étranges qu'il produit ; nous y voyons à présent une métaphore de l'art et de sa lecture comme entre-prêt :

If a uke why not a guitar or a harp or a viol made out of a woman's breastbone or even the heritage poets leave behind for later singers⁵⁴⁸ ?

Etrangement nous voyons réapparaître l'os archaïque, « a woman's breastbone », celui-ci

⁵⁴⁵ *Ibid.*, p. 22-23.

⁵⁴⁶ « L'interprétation doit être preste pour satisfaire à l'entre-prêt. » (J. Lacan, *Télévision*, p. 72, cité par Michèle Rivoire in « *Limites et croisements entre l'interprétation psychanalytique et l'interprétation littéraire* », *op. cit.*)

⁵⁴⁷ Michèle Rivoire ajoute que « [...] pour ce qui est de transmettre quelque chose de la jouissance, le poète interpelle le lecteur depuis *lalangue* visant impossiblement le réel de *lalangue* dans l'Autre du langage. Cela implique que le lecteur consente à céder (donner et abandonner) de sa propre jouissance pour se prêter au jeu de la vérité poétique, laquelle est soeur de la Fortune et porte elle aussi un bandeau sur les yeux, ce qui lui importe n'étant pas de l'ordre de la représentation. Les mots "eyes", "breath" et "life" sont des métonymes convaincants de ce que Lacan appelle objet et de jouissance à céder au bénéfice du poème : on lit donc un texte depuis ce reste ou ce surplus, que Lacan nomme objet (a), tel est le b-a ba de la lecture comme entre-prêt nous disent en leur propre langue Shakespeare et Lacan. », *ibid.*

⁵⁴⁸ CLML 1, p. 367, Dollarton, 11 Dec 1940.

faisant ironiquement et par déplacement, référence à la côte d'Adam dont serait née Eve, et aussi au fait que chacun d'entre nous, lors de son bref passage sur terre, laisse un héritage derrière lui. Il y a toujours une trace, ne serait-ce qu'une trace de sang, une énigme dont émaneront le halo lumineux, les échos, les voix qui nous parlent. L'art devient un don que l'artiste doit faire pour honorer la dette symbolique tout en faisant un reste.

2. Le don de l'artiste

André Green remarque à ce sujet la mort souvent mystérieuse des artistes qui selon lui « paient du prix de leur vie ce pillage des sépulcres de l'inconscient pour nourrir la création. »⁵⁴⁹. Plus loin il cite Proust en réponse à une métaphore de Victor Hugo qui rappelle étrangement une occurrence que nous avons déjà signalée dans *Heart of Darkness*, celle de l'herbe qui pousse entre les côtes de Fresleven, le prédécesseur de Marlow :

Afterwards nobody seemed to trouble much about Fresleven's remains, till I got out and stepped into his shoes. I couldn't let it rest, though; but when an opportunity offered at last to meet my predecessor, the grass growing through his ribs was tall enough to hide his bones. (HOD, 34-35)

Ce passage regorge d'allusions au reste (« remains », « rest », « shoes », « ribs », « bones »), et ce sont effectivement les ossements « bones » qui font résonner les pierres (« stones »⁵⁵⁰) du bâtiment de la Compagnie à Bruxelles, quelques lignes plus bas, sous les pas de Marlow :

A narrow and deserted street in deep shadow, high houses, innumerable windows with venetian blinds, a dead silence, grass sprouting between the stones, imposing carriage archways right and left, immense double doors standing ponderously ajar. I slipped through one of these cracks [...] (HOD, 35 ; c'est nous qui soulignons)

Celui-ci s'introduit dans le bâtiment par une faille (« one of these cracks »), les fenêtres sont masquées par des stores vénitiens (« blinds »⁵⁵¹) dont la polysémie est on ne peut

⁵⁴⁹ A. Green cite alors l'exemple de Proust : « Est-il mort de son asthme ou de la Recherche ? En vain prenait-il toutes sortes de précautions pour ne pas aggraver sa maladie somatique. Contre le désir de connaître pour créer, il ne se protégeait guère. » (A. Green, op. cit., p. 325)

⁵⁵⁰ Nous entendons à présent « bones » derrière « stones », ce qui nous ramène aussi au « whited sepulchre », figure biblique du leurre, des apparences, des semblants (cf. Mathieu, 23 : 27-8 : « I arrived in a city that always makes me think of a whited sepulchre. » (HOD, 35). (Voir aussi l'article de Catherine Delesalle, « Heart of Darkness and Under the Volcano : the "whited sepulchre" and the "churriqueresque cathedral" », in *L'Epoque Conradienne*, volume 26, Société Conradienne Française, Presses Universitaires de Limoges, 2001, actes du colloque « Conrad et Lowry : l'esth-étique de la fiction » à l'Université Lumière - Lyon II, 9-11 septembre 1999, p. 85)

⁵⁵¹ Le rideau déchiré en sergé rouge qui obstrue partiellement l'entrée de la case abandonnée par l'Arlequin semble avoir subi certaines altérations qui permettent de laisser filtrer des bribes de la Chose : « A torn curtain of red twill hung in the doorway of the hut, and flapped sadly in our faces. » (HOD, 71)

plus significative de la volonté aveugle de ne pas voir les erreurs, les exactions et l'horreur perpétrées par le colonialisme. Les portes sont entr'ouvertes (« ajar »), elles ouvrent une brèche (« cracks ») dans laquelle Marlow se faufile, annonçant déjà sa volonté de frayer des zones obscures et dissonantes comme l'indique le signifiant « ajar » qui fait entendre ce quelque chose qui cloche. Notons que le Docteur Monygham est lui aussi marqué par la dissonance lorsqu'il se relève de sa chute dans l'escalier aux marches calcinées, les signifiants « jarred » et « charred » sonnent alors aux oreilles du lecteur, dans un étrange et inquiétant écho :

At the bottom of the charred stairs he had a fall [...] He was up in a moment, jarred, shaken, with a queer impression of the terrestrial globe having been flung at his head in the dark. (N, 385 ; c'est nous qui soulignons)

Le motif de l'herbe qui repousse et recouvre les ossements jalonne littéralement l'espace diégétique de *Heart of Darkness* qui, ici devient tropologique en faisant voir les traces de l'homme sur le corps meurtri de la terre :

Paths, paths, everywhere; a stamped-in network of paths spreading over the empty land, through long grass, through burnt grass, through thickets, down and up chilly ravines, up and down stony hills ablaze with heat; and a solitude, a solitude, nobody, not a hut. [...] Now and then a carrier dead in harness, at rest in the long grass near the path, with an empty gourd and his long staff lying by his side. (HOD, 48)

Topologie et tropologie, vie et mort, se mêlent comme dans un chant polyphonique, métaphore du tissu textuel, du travail de l'oeuvre d'art, et des signifiants qui recouvrent le noyau de vérité indicible, noyau vide à l'image de la gourde du porteur ou de Kurtz dont Marlow nous dit « he was hollow at the core »⁵⁵². Il semble que la fiction mette en scène une stratégie d'évidement que nous pouvons opposer au remplissage. Vide et plein se côtoient comme, par exemple, dans ce passage où Decoud interrompt la rédaction de sa lettre à sa soeur :

After setting these words down in the pocket book which he was filling up for the benefit of his sister, Decoud lifted his head to listen. But there were no sounds, neither in the room nor in the house, except the drip of the water from the filter into the vast earthenware i under the wooden stand. And outside the house there was a great silence. (N, 218 ; c'est nous qui soulignons)

Il semble que l'écriture soit intimement liée à ces deux stratégies. Ainsi, au vide de la page que Decoud recouvre pour laisser une trace, correspond le silence. Silence qui fait entendre les gouttes d'eau qui tombent dans la jarre, réceptacle de terre ancestral recueillant les bribes de Réel filtrées par l'écran de l'écriture.

Voici à présent ce que Proust « répond » à Victor Hugo :

Citant Victor Hugo qui disait : « Il faut que l'herbe pousse et que les enfants meurent » Proust ajoute : « Moi je dis que la loi cruelle de l'art est que les êtres meurent et que nous-mêmes mourions en épuisant toutes les souffrances pour que pousse l'herbe non de l'oubli mais de la vie éternelle, l'herbe drue des oeuvres fécondes sur laquelle les générations viendront faire gaîment, sans souci de ceux qui dorment en dessous, leur « déjeuner sur l'herbe ». La

⁵⁵² HOD, p. 97.

***métaphore n'est pas très neuve, mais n'est-ce pas parce qu'elle a valeur d'évidence pour le créateur qui doit payer le vol de la créativité maternelle du prix de sa vie*⁵⁵³ ?**

Ces remarques viennent s'inscrire en divers endroits de notre travail où nous avons évoqué le sacrifice de l'enfant⁵⁵⁴, de l'homme et du créateur. Des sacrifices qui clament leur nécessité cruelle au travers des oeuvres de Conrad et Lowry. Il serait intéressant d'élargir la recherche à d'autres grandes oeuvres de la modernité telles que *Ulysses* où la chanson du *Croppy Boy*⁵⁵⁵ et l'enfant mort de Bloom et Molly reprennent ce motif. De la même façon, nous pouvons interpréter l'homosexualité de Francis Bacon, asthmatique et homosexuel tout comme Proust, comme ce sacrifice qu'il transmue dans sa peinture inlassablement sacrificielle.

3. Arches et signifiants vides : lieux de résonance, Arche du Rien

Au motif des arches et à la douceur harmonieuse qui s'en dégage, s'oppose celui des locomotives dont nous avons déjà exploité certaines caractéristiques : notamment, elles penchent du côté du désir de maîtrise associé à la technique et au progrès. Or la machine, maîtrisée à force de technique et de force⁵⁵⁶ est suivie de wagons vides : « *The empty cars rolled lightly on the single track* » (N, 167 ; c'est nous qui soulignons). Ces derniers peuvent peut-être se lire comme des signifiants vides, ou encore évidés de semblants⁵⁵⁷ et donc ne nourrissant plus le lecteur de significations comme le signale l'absence de vibration : « *there was no rumble of wheels, no tremor on the ground.* » (N, 167). Pareil aux wagons vides, la lyre de Hugh, le barde/poète/poète raté de Lowry, s'est tue (« *the songless lyre* »)⁵⁵⁸, tout comme la « *caverne d'Ali-Baba* » de Hugh ne résonne plus (« *soundless cave* »)⁵⁵⁹.

⁵⁵³ Marcel Proust, *A la Recherche du Temps Perdu*, éditions La Pléiade, tome III, p. 1035 ; cité par A. Green, *ibid.*, p. 331-332.

⁵⁵⁴ « *C'est l'enfant réel qui doit mourir pour nourrir les générations à venir.* » (A. Green, *ibid.*, p. 332)

⁵⁵⁵ *Cette ballade met en scène la mort de la mère créatrice et de la culpabilité du fils, ce qui rappelle aussi la mort de Teresa pour qui Nostromo, le fils adoptif, refuse d'aller chercher un prêtre. Dans les deux cas, le fils refuse le fardeau de culpabilité, Stephen en criant « nothing » (Ulysses, 475) et Nostromo en refusant de se plier à la dernière volonté de Teresa.*

⁵⁵⁶ « *a series of hard, battering shocks, mingled with the clanking of chain-couplings, made a tumult of blows and shaken fetters under the vault of the gate.* » (N, 167)

⁵⁵⁷ *Ceux-ci, figurés par les wagons vides, mettent en question la jouissance phallique liée au progrès, et, de ce fait, pointent vers une jouissance « pas-toute », une jouissance Autre, du côté de la sublimation.*

⁵⁵⁸ UV, 199.

⁵⁵⁹ *Ibidem.*

Contrairement à l'idée de Brian Mac Hale qui s'arrête au vidage des phrases par le lecteur⁵⁶⁰, il nous semble que le vidage effectué non par le lecteur mais par l'acte d'écriture lui-même et par l'énonciation, incite à entendre le creux, l'effet de voix situé au bord du rien. Le signifiant vide pour nous est une invitation à écouter la musique du silence et du non-dit, un peu comme les armes d'Espagne à moitié effacées par l'érosion de la pierre au sommet de l'arche, et prêtes à s'effacer devant le progrès qui lui, s'imposera inéluctablement (« impending progress », N, 167) :

[...] a grey, heavily scrolled armorial shield of stone above the apex of the arch with the arms of Spain nearly smoothed out as if in readiness for some new device typical of the impending progress. (N, 167 ; c'est nous qui soulignons)

Le signifiant vide, effacé ou invisible culmine à l'apex de l'arche et signale qu'il se passe quelque chose du côté du vide. Or c'est bien ce quelque chose, ou cette Chose qui fascine Decoud, la mort qu'il ira rejoindre au fond du *Golfo Placido*. Nous comprenons d'autant mieux l'ampleur de la fascination de Decoud pour les arches lorsque nous reprenons l'analyse de Martin Heidegger sur la mort en tant qu'Arche du Rien :

Mourir signifie : être capable de la mort en tant que la mort. Seul l'homme meurt. L'animal périt. La mort comme mort, il ne l'a ni devant lui, ni derrière lui. La mort est l'Arche du Rien, à savoir de ce qui, à tous égards, n'est jamais un simple étant, mais qui néanmoins, est, au point de constituer le secret de l'être lui-même. La mort en tant qu'Arche du Rien, abrite en elle l'être même de l'être (das Wesende des Seins). En tant qu'Arche du Rien, la mort est l'abri de l'être⁵⁶¹.

Les signifiants vides deviennent à leur tour des arches qui fascinent le lecteur en quête de résonances nouvelles voire même d'inventions à partir des ruines du texte. Quant à Decoud, à la fois irrité et intrigué, il sort de son état contemplatif⁵⁶² et prononce une phrase étrange, en français⁵⁶³, nous dit le texte : « 'This sound puts a new edge on a very old truth.' » (N,167). Puis il ajoute « 'Yes, the noise outside the city wall is new, but the principle is old.' » (167 ; c'est nous qui soulignons). Il semble bien que ce soit la variation « a new edge » qui fascine Decoud. Nous retrouvons là le motif de répétition et de variation de la structure avec ce petit quelque chose en plus qui se dit sur le versant muet des mots, ce petit-plus de jouer qui fait que l'on peut revenir indéfiniment à ces textes travaillés par le Réel de la Chose et habités par l'Autre du progrès dont le véhicule tout trouvé en ce début de siècle pour Conrad est le chemin de fer⁵⁶⁴. Rien d'étonnant à ce que celui-ci ouvre la brèche dans l'écran de verdure de la jungle africaine :

⁵⁶⁰ "The ambition to write 'un livre sur rien' (Culler) can be achieved only if readers can be cajoled into sucking the apparent content out of the sentences and leaving only that empty form which asks to be filled but makes one chary of actually filling it. [...] These sentences make suckers of their readers." (B. MacHale, op. cit., p. 155)

⁵⁶¹ M. Heidegger, « La chose », in *Essais et Conférences*, Paris, Gallimard, 1958, p. 212 ; cité par Denis Vasse, op. cit., p. 213.

⁵⁶² "[...] in his corner [he] contemplated moodily the inner aspect of the gate." (N, 167)

⁵⁶³ *Le Français est sa langue d'adoption puisqu'il est né au Costaguana* : « Martin Decoud was seldom exposed to the Costaguana sun under which he was born. His people had been long settled in Paris » (N, 151)

No change appeared on the face of the rock. They were building a railway. The cliff was not in the way or anything; but this objectless blasting was all the work going on. (HOD, 42).

La première vue du comptoir est tout à fait saisissante car elle a lieu au détour non pas d'une arche, mais d'un anagramme de l'arche en anglais : « 'At last we opened a reach.' » (HOD, 42 ; c'est nous qui soulignons). « reach » désigne une sorte d'enclave entre mer et eau douce, un bief, pour utiliser le terme exact, dont l'étymologie nous renvoie au canal, au fossé. Arche en creux, ou envers de l'arche où s'amoncellent les déchets et les ruines du progrès :

A rocky cliff appeared, mounds of turned-up earth by the shore, houses on a hill, others with iron roofs, amongst a waste of excavations, or hanging to the declivity. A continuous noise of the rapids above hovered over this scene of inhabited desolation. (HOD, 42 ; c'est nous qui soulignons)

Cette vision ironique et décapante de ce *wasteland* habité (« inhabited desolation »), emblème du progrès amené par l'homme blanc, se fait sous un soleil aveuglant : « A blinding sunlight drowned all this at times in a recrudescence of glare. » (42). La première « rencontre » que fait Marlow est la carcasse d'une chaudière égarée dans l'herbe (« a boiler wallowing in the grass ») suivie d'un wagon sous-dimensionné (« an undersized railway-truck ») abandonné, les quatre fers en l'air : « lying there on its back with its wheels in the air ». La bête est en bien mauvaise posture dans ce paysage de *wasteland* africain où la tentative de maîtrise de l'Autre africain par l'homme blanc se solde par une destruction monstrueuse, dont la première évocation oblique doit se lire entre les lignes, entre les mots, entre les phonèmes et les sonorités qui se mettent à piétiner, à bégayer en quelque sorte : « To the left a clump of trees made a shady spot, where *dark things seemed* to stir feebly. » (42 ; c'est nous qui soulignons). La quasi homophonie entre « things » et « seemed » relève à la fois du bégaiement de la langue et du cheveu sur la langue, et peut se lire comme un achoppement furtif de la langue où se murmure l'horreur de la Chose, le « chuchotement de la sauvagerie »⁵⁶⁵. Mais ni Marlow, ni le lecteur, ne sont prêts à voir ou entendre la Chose qui gît à l'ombre du bosquet de la mort ; ainsi, tout comme Marlow, le lecteur chasse cette vision dérangeante dans un clignement d'oeil qui ne suffit somme toute pas à évacuer la difficulté, voire le péril, puisque le sentier n'en est pas moins abrupt : « I blinked, the path was steep. » (42).

5. Rencontres et renversements

Marlow n'a pas l'occasion d'éviter la rencontre avec la Chose lorsqu'il observe la station de Kurtz avec sa longue vue : il est bel et bien confronté à une vision d'horreur qui le dépasse quand les crânes fichés sur des pieux viennent à sa rencontre en lui sautant aux yeux. De la même façon, le docteur Monygham s'en revenant de la rencontre troublante avec le corps désarticulé de Hirsch, est victime d'une sorte de renversement ou

⁵⁶⁴ D'autres auteurs, avant Conrad, comme E. Zola avec *La Bête Humaine*, ou après lui, comme D. H. Lawrence dans *Women in Love*, font de la locomotive une représentation de l'animalité de la Chose, et de l'Autre du progrès.

⁵⁶⁵ D. Rabaté, *op. cit.*, p. 12.

d'inversion de la perception puisqu'au lieu de tomber dans l'escalier, c'est ce dernier qui vient à sa rencontre :

At the bottom of the charred stairs he had a fall, pitching forward on his face with a force that would have stunned a spirit less intent upon a task of love and devotion. He was up in a moment, jarred, shaken, with a queer impression of the terrestrial globe having been flung at his head in the dark. (N, 385)

Comme par contamination, ce personnage pourtant terriblement sérieux et grave devient ridicule lorsqu'il dévale l'escalier dans un pantomime désarticulé rappelant le corps mis à mal de Hirsch :

He ran with headlong, tottering swiftness, his arms going like a windmill in his effort to keep his balance on his crippled feet. He lost his hat; the tails of his open gaberdine flew behind him. (N, 385)

Il faut alors se souvenir que tous deux ont été torturés. L'un a survécu malgré lui tandis que l'autre a eu raison de son tortionnaire, si l'on adopte le point de vue de Monygham qui offre une autre interprétation de la mort de Hirsch : « What I want to know is how he induced some compassionate soul to shoot him. » (N, 360). Là encore, le docteur renverse les rôles en parlant avec ironie de la compassion du bourreau ou du moins nous fait-il entrevoir la mort comme une délivrance lorsque l'on a franchi la limite et que l'on s'est retrouvé face aux ténèbres. Riche de cette rencontre, bien que blessé dans sa chair, Monygham est capable d'atteindre la vérité en opérant le renversement propre au discours de l'Autre, celui-ci nous venant toujours, selon J. Lacan, sous une forme inversée.

Le Consul fait lui aussi une expérience renversante lorsqu'il se retrouve face contre terre dans la Calle Nicaragua, cette rue qui ironiquement laisse entendre le signifiant « agua » et saute à la figure du Consul déjà passablement imbibé :

But suddenly the Calle Nicaragua rose up to meet him. The Consul lay face downward on the deserted street. (UV, 122)

L'ironie de situation se poursuit lorsque l'Anglais, qui a failli renverser le Consul, lui offre à boire tandis que le Consul associe ce dernier à une fontaine :

The English face, now turned up toward him, was rubicund, merry, kindly, but worried, above the English striped tie, mnemonic of a fountain in a great court. [...] He saw the fountain distinctly. Might a soul bathe there and be clean or slake its drought? (UV, 124)

Le Consul ne se fait pas prier par son compatriote qui se cache derrière les semblants sociaux que représente la cravate de Trinity College, incidemment empruntée à son cousin. Être démasqué par cet étrange personnage qui, bien que désorienté, est encore capable d'identifier les collèges de Cambridge d'après les cravates, semble l'effrayer.

Quant au chauffeur de Marlow, il est lui aussi victime d'un renversement : « It looked as though after wrenching that thing from somebody ashore he had lost his balance in the effort. » (HOD, 81). Et ce à plus d'un titre, puisqu'il s'agrippe à la lance qui le transperce comme s'il l'avait reçue en cadeau :

[...] gripping the spear like something precious, with an air of being afraid I would try to take it away from him. (82).

Cette blessure mortelle qu'il reçoit en retour peut s'interpréter comme un reste du discours de l'Autre⁵⁶⁶. Or c'est dans cette perspective de renversement que l'incident de la chaise de camp qui bascule dans la chute du chauffeur, prend une toute autre dimension. En effet, cet incident apparemment mineur introduit un premier renversement effectif dans la diégèse, immédiatement suivi d'un renversement sur le plan narratologique puisque la scène de la lance est décrite à l'envers :

It looked as though after wrenching that thing from somebody ashore he had lost his balance in the effort. (HOD, 81)

De même, l'usage du verbe recevoir (« he received his hurt »)⁵⁶⁷ au sujet de la blessure est quelque peu surprenant. Le lecteur est une fois de plus délogé de sa position de maîtrise, le texte se met à jouer, et laisse alors passer quelque chose du discours de l'Autre.

6. Shifters et tourniquet énonciatif

Nous verrons dans le passage qui suit comment Lowry joue avec les positions du sujet de l'énonciation, comment il fait tourner les places, faisant fi de toute vérité stable et définitive. Ainsi, au chapitre 12, le Consul désespéré aperçoit un policier faisant des travaux d'écriture sous une arcade :

Under the archway, in the entrance to the courtyard, a corporal was working at a table, on which stood an unlighted oil lamp. He was inscribing something in copperplate handwriting, the Consul knew. (UV, 380)

Le policier est d'emblée situé du côté de la doxa, de la Loi dont témoigne l'exercice de calligraphie auquel il se livre, ce qui est d'autant plus significatif sous la plume de Lowry — connu pour avoir une calligraphie très personnelle et difficile à déchiffrer. Nous risquerons l'hypothèse selon laquelle le policier est une métaphore proleptique de la mort du Consul, réitérée par la lampe éteinte. Ce dernier réapparaît régulièrement, à différents stades de ses travaux d'écriture, comme s'il rappelait au Consul sa propre incapacité à finir son livre. Or, au moment où tout bascule, où le Consul s'enfonce dans le labyrinthe du bar après avoir jeté un dernier regard sur la place, nous voyons une dernière fois le policier, toujours attablé, occupé à écrire, mais la lampe allumée, cette fois-ci : « The corporal still toiled at his copperplate handwriting under the archway, only his lamp was alight. »⁵⁶⁸

Les arcades, pour leur part, donnent un cadre à la vision du Consul et du lecteur, et font l'objet d'un fléchage qui transforme l'édifice en une sorte d'amer⁵⁶⁹, lui aussi marqué par un oeil unique⁵⁷⁰ :

⁵⁶⁶ « Dans le langage, notre message nous vient de l'Autre, sous une forme inversée. » (J. Lacan, *Ecrits*, op. cit., p. 9)

⁵⁶⁷ *HOD*, 88.

⁵⁶⁸ *UV*, 387.

⁵⁶⁹ *Mot d'origine scandinave. « Objet fixe et visible servant de point de repère sur une côte » (Dictionnaire Petit Robert).*

The building, which also included the prison, glowered at him with one eye, over an archway set in the forehead of its low facade : a clock pointing to six. (UV, 380 ; c'est nous qui soulignons)

Ce qui semblait à première vue être un monastère en ruine (« a ruined monastery ») s'avère avoir été détourné de son usage premier, détournement dénoncé par la mention de l'oeil unique qui ne manque pas signaler le danger du désir totalisant et totalitaire. Ce danger est réaffirmé en filigrane par le terme « forehead » qui est lui aussi détourné de son usage premier pour être appliqué à l'architecture. Associé à l'image de l'oeil du cyclope que l'on imagine alors comme un trou au milieu du front, cet oeil aveugle fait du Consul une sorte d'Ulysse condamné à l'errance pour avoir aveuglé le cyclope. Ce dernier se trouve à son tour « sur la voie de tout ce qui est nocturne, obscur et sinistre »⁵⁷¹. Le lecteur est donc doublement averti de l'exécution sommaire dont sera victime le Consul. Les arches s'interposent entre le quartier général de la police militaire et le Consul : elles font fonction alternativement de cadre et d'écran, de lucarne et de lorgnette que le Consul s'approprie, afin de donner libre cours à la pulsion scopique qui le caractérise :

On either side of the archway the barred windows in the Comisario de Policía de Seguridad looked down on a group of soldiers talking, their bugles slung over their shoulders with bright green lariats. Other soldiers, puttees flapping, stumbled at sentry duty. Under the archway, in the entrance to the courtyard, a corporal was working at a table, on which stood an unlighted oil lamp. He was inscribing something in copperplate handwriting, the Consul knew, for his rather unsteady course hither — not so unsteady however as in the square at Quauhnahuac earlier, but still disgraceful — had brought him almost on top of him. Through the archway, grouped round the courtyard beyond, the Consul could make out dungeons with wooden bars like pigpens. (UV, 380-81 ; c'est nous qui soulignons)

Les arches font ici l'objet d'un fléchage que nous sommes tentés de lire comme les positions impossibles du sujet ; le Consul est aux prises avec le tourniquet de l'énonciation figuré ailleurs par la Grand-roue qui tourne au-dessus de Quauhnahuac. Toutes les positions sont envisagées « over », « on either side », « under », et finalement « through » qui laisse entr'apercevoir un homme gesticulant dans une cellule⁵⁷² que le regard corrosif du Consul associe à une porcherie⁵⁷³ : « dungeons with wooden bars like pigpens »(381). Les gestes désarticulés, dépourvus de sens du prisonnier participent de la même logique que les « pigpens » où se dissimule le signifiant « pen », instrument qui nous renvoie à l'acte d'écriture. L'association avec « pig » nous renvoie quant à elle à la

⁵⁷⁰ Nous faisons allusion à l'oeil de cyclope du banshee qui chevauche la locomotive du train du désir qu'attend le Consul.

⁵⁷¹ Voir à ce sujet, l'ouvrage de Jean-Pierre Vernant, *op. cit.*, p. 125.

⁵⁷² "In one of them a man was gesticulating." (UV, 381)

⁵⁷³ L'allusion au cochon s'inscrit dans la logique de l'Odyssée, et annonce la scène d'amour qui a lieu peu après entre Maria/Circé/Yvonne et le Consul.

lettre comme déchet, que le corps du Consul ira rejoindre dans la *barranca* après avoir récupéré les lettres d'Yvonne restées derrière le bar du Farolito et surgissant de l'ombre :

Diosdado suddenly slapped a fat package of envelopes fastened with elastic on the bar counter. '¿— es suyo?' he asked directly. (UV, 383)

La question du barman fait directement écho à l'inscription énigmatique aperçue dans le jardin public. Il semblerait que le Consul soit alors sur le point de régler la dette symbolique tout en rechignant, louvoyant, pour éviter le moment fatidique où le chèque en blanc du désir doit être tiré.

7. La dette symbolique

Les pièces de monnaie que manipule le Consul, peuvent, en raison du réseau de signifiants que nous venons de mettre à jour, se lire comme la monnaie du désir de l'Autre. Cette interprétation s'appuie aussi en grande partie sur le fait que des pièces énigmatiques sont laissées sur le col de l'Indien mourant rencontré sur le bord de la route⁵⁷⁴. Ces mêmes pièces qui disparaissent au profit de celui qui exécutera le Consul et « liquidera » en quelque sorte sa dette.

Dans le passage qui nous préoccupe à présent, et qui précède la mort du Consul, ce dernier cherche à récupérer la monnaie que lui doit A Few Fleas : « A Few Fleas having returned, the Consul went to the bar for his change. » (UV, 381). La solution consiste à « boire » cette monnaie que lui doit l'Autre derrière le bar :

However he made a mental note to order for his next drink something costing more than the fifty centavos he had already laid down. In this way he saw himself gradually recovering his money. He argued absurdly with himself that it was necessary to remain for this alone. He knew there was another reason yet couldn't place his finger on it. (381 ; c'est nous qui soulignons)

Le Consul, non seulement boit le verre qu'il vient de se faire servir, et empoche la monnaie, renversant la situation. De créancier, il devient débiteur, s'assurant ainsi qu'on ne le laissera pas partir :

He saw his change lying on the counter, the price of the mescal not deducted from it. He pocketed it all and came to the door again. Now the situation was reversed; the boy would have to keep an eye on him. (381)

Le désespoir du Consul monte avec la certitude de ne jamais pouvoir honorer la dette. La spirale infernale se remet en route une dernière fois, faisant virevolter les créanciers, amis, banquiers et autres acteurs de l'économie sordide du désir de jouissance pure :

For him life is always just around the corner, in the form of another drink at a new bar. Yet he really wants none of these things. Abandoned by his friends, as they by him, he knows that nothing but the crushing look of a creditor lives round the corner. Neither had he fortified himself sufficiently to borrow more money, nor obtain more credit; nor does he like the liquor next door anyway. (381-382)

Les tintements des pièces qui sonnent et trébuchent se font entendre, posant alors la

⁵⁷⁴ "Hugh caught a glimpse of a sum of money, four or five silver pesos and a handful of centavos, that had been placed neatly under the loose collar to the man's blouse, which partly concealed it." (UV, 286)

question essentielle du pourquoi de cette descente aux Enfers :

Why am I here, says the silence, what have I done, echoes the emptiness, why have I ruined myself in this wilful manner, chuckles the money in the till, why have I been brought so low, wheedles the thoroughfare, to which the only answer was — The square gave him no answer. (382)

Aucune réponse ne lui parvient, si ce n'est peut-être, qu'il doit se taire, et ce faisant, renoncer au verbe, à la jouissance orale, à la pulsion pour observer une réserve de silence⁵⁷⁵ : sacrifice que doivent faire le poète, l'écrivain, et aussi le critique à jamais dépossédé des textes⁵⁷⁶, car il est lui aussi, condamné à errer entre les blancs, et les non-dits qui font énigme.

D'autre part, la cour des miracles qui petit à petit envahit l'espace diégétique donne au lecteur une leçon d'humilité lorsque le cul-de-jatte donne la pièce à l'unijambiste. Cette micro-scène réitère la nécessité de faire un don, un don qui serait un sacrifice :

Then this beggar with one leg leaned forward : he dropped a coin into the legless man's outstretched hand. There were tears in the first beggar's eyes. (UV, 382)

Il ne s'agit pas d'un don qui flatte l'ego du donateur comme c'est le cas pour Nostromo qui s'achète une bonne conscience, et soigne sa réputation en donnant ici et là une pièce (« a quarter dollar »⁵⁷⁷) :

But, old or young, they like money, and will speak well of the man who gives it to them. He laughed a little. 'Señor, you should have felt the clutch of her paw as I put the piece in her palm.' He paused. 'My last too,' he added. (N, 220)

C'est d'ailleurs en retournant au trésor qu'il mourra, dans la méprise de son identité tout comme le Consul qui est pris pour un espion antifasciste par la milice.

Le motif financier se poursuit lorsque le Consul va lire les lettres d'Yvonne dans une des petites pièces du labyrinthe derrière le bar : « He hadn't remembered before they were framed in dull glass, like cashiers' offices in a bank. » (UV, 384). Ces lettres qui lui sont données de façon impromptue, jetées sur le bar par Diosdado, peuvent, elles aussi, se lire comme un reste, ou encore comme la monnaie du désir de l'Autre qui lui revient, trop tard, des mains du bien nommé Diosdado (Dieudonné). Ces lettres contiennent tout ce qu'il sait déjà sans le savoir, mais il semble que le processus de la lecture libère le Consul, il peut enfin laisser libre cours à son amour pour Yvonne, mais aux côtés d'une autre qu'il prend délibérément pour Yvonne.

La lecture semble mettre en marche un processus de transformation similaire à la

⁵⁷⁵ Lowry exprime la même intuition dans une lettre à sa première femme, Jan Gabriel : « [...] but what is a fellow to do when language itself, purple or otherwise, is an evasion & despair, & one feels oneself to be on the threshold of this — [...] even if silence is the only honesty; but writing to you brings me neare to you. » (CLML 1, p. 120)

⁵⁷⁶ J. Paccaud-Huguet développe cette idée à propos court roman de Henry James, *The Aspern Papers* : « an invitation for the reader to err, to turn in place, to flounder with delight on ambiguous signifiers, on spoils flourishing on the soil of lalangue. » (J. Paccaud-Huguet, « Of letters and spoils : toward a Lacanian æsth-ethics », *Colloque international de Helsinki, août 200, à paraître*)

⁵⁷⁷ N, 220.

représentation par l'écriture ou toute forme d'art. Cette transformation cerne l'objet et en fait autre chose, dans un effet de surprise et de déplacement faisant voir autre chose, un ailleurs qui caractérise l'oeuvre d'art et la sublimation :

Bien sûr, les oeuvres de l'art imitent les objets qu'elles représentent, mais leur fin n'est justement pas de les représenter. En donnant l'imitation de l'objet, elles font de cet objet autre chose. Ainsi ne font-elles que feindre d'imiter. L'objet est instauré dans un certain rapport avec la Chose qui est fait à la fois pour cerner, pour présentifier, et pour absentifier. Tout le monde le sait. Au moment où la peinture tourne une fois de plus sur elle-même, au moment où Cézanne fait des pommes, c'est bien évidemment qu'en faisant des pommes, il fait tout autre chose que d'imiter des pommes [...] Mais plus l'objet est présentifié en tant qu'imité, plus il nous ouvre cette dimension où l'illusion se brise et vise autre chose⁵⁷⁸.

Il en est de même pour l'avertissement proféré par Diosdado alors qu'il fait claquer les lettres sur le bar : « '¿ — Es suyo ?' »⁵⁷⁹. Cette semonce est d'autant plus inquiétante qu'elle est précédée de voix et de regards effrayés : (« fearful eyes and voices », UV 380), ainsi que du titre même du roman jeté dans un souffle, une respiration du texte signalée par un point d'exclamation : « Under the volcano ! ».

Nous sommes à un moment charnière du roman où tout est prêt à basculer, et où les souvenirs-écrans se bousculent dans un tourbillon infernal, version condensée de *Under the Volcano* :

He traced mentally the barranca's circuitous abysmal path back through the country, through scattered mines, to his own garden, then saw himself standing again this morning with Yvonne outside the printer's shop, gazing at the picture of that other rock, La Despedida, the glacial rock crumbling among the wedding invitations in the shop window, the spinning flywheel behind. How long ago, how strange, how sad, remote as the memory of first love, even of his mother's death, it seemed ; like some poor sorrow, this time without effort, Yvonne left his mind again. (UV, 380 ; c'est nous qui soulignons)

Ce passage nous donne les jalons essentiels du roman ; la *Despedida*, le présentoir/tourniquet de cartes postales⁵⁸⁰, version miniaturisée de la Grand-roue (« the Ferris wheel ») que nous interprétons comme une figure du tourniquet énonciatif. La *barranca*, faille qui traverse le sujet, le divise et l'attire en son sein maternel et mortifère⁵⁸¹. Ce phénomène de condensation à la fin du roman précède la liquidation de la dette symbolique par le sacrifice du poète sur le mât du langage qui laissera derrière lui un roman, un morceau de lui-même qui ne cesse de s'écrire et de se crier dans toute l'écriture de Lowry. En témoigne un poème écrit en 1929 intitulé « Dark Path »⁵⁸². Sorte

⁵⁷⁸ J. Lacan, *L'Éthique...*, op .cit., p. 169-170, c'est nous qui soulignons.

⁵⁷⁹ UV, 383.

⁵⁸⁰ "the spinning flywheel" (UV, 380)

⁵⁸¹ "memory of first love, even of his mother's death" (UV, 380)

de parcours du poète dont la place est là où « ça clignote »⁵⁸³, on peut y voir le parcours du Consul :

By no specific dart of gold,
No single singing have I found
This path. It travels, dark and cold,
Through dead volcanoes underground.
Here flicker yet the sulphurous
charred ends of fires long since I knew.
Long since, I think, and thinking thus,
Ignite, daemonically; anew.
Yet, *burning, burning, burning* Lord,
Know how this path must likewise come
Through multitudinous discord
The *awful* and the long way home⁵⁸⁴.

Il semble que ce poème contienne *Under the Volcano* « in a nut shell », comme si le roman était déjà en marche à partir du noyau obscur qui serait le prototype des fantasmes habillés par la fiction.

Chapitre III Echos et ruines phonématiques

Il y a de nombreuses résonances entre « *Dark Path* » et *Under the Volcano*. La plus frappante nous permet de jeter un pont entre l'avant-dernier vers du poème (« *Through multitudinous discord* ») et une des dernières lignes de *Under the Volcano* : « *through the inconceivable pandemonium of a million tanks* » (UV, 415). Le texte de fiction et le poème se répondent en quelque sorte, *Under the Volcano* étant l'écho répété à l'infini du poème avec ses distorsions et ses effets spectraux/spéciaux dont le texte fait état, en insistant sur la modalité épistémique véhiculée par le « *as though* » qui rythme la phrase et de ce fait, participe aux échos du vacarme que fait l'oeuvre (« *an odd but splendid din* »⁵⁸⁵) :

[...] and it was as though this scream were being tossed from one tree to another, as its echoes returned, then, as though the trees themselves were crowding nearer, huddled together, closing over him, pitying... (UV, 416).

⁵⁸² Ce poème est inclus dans une lettre à Conrad Aiken dans laquelle Lowry lui demande son avis sur son style : « *Do you think I have any individual style of my own or am I unconsciously imitating someone's work?* ». Ce poème et les deux autres qui l'accompagnent doivent aider Aiken à savoir qui est Lowry : « *I have included the poems which I thought would aid you in getting a better understanding of what type of person I am.* » (CLML 1, p. 65)

⁵⁸³ B. Mac Hale définit ce phénomène comme un effet de clignement : « *The reader is constantly being distracted from the level of the world to the level of words [...] the projected world [is] undermined, collapsing time and again, then reconstituting itself only to collapse once more; it flickers.* » (Brian Mac Hale, *Postmodernist Fiction*, London, Methuen, 1987, p. 158 ; c'est nous qui soulignons)

⁵⁸⁴ CLML 1, p. 67 ; c'est nous qui soulignons.

Si l'on poursuit ce va-et-vient entre texte et poème, nous constatons qu'aux morceaux calcinés laissés par le feu (« charred ends »), correspond l'idée de ruine associée au terme « crumbling » suivi de « collapsing » dont voici le contexte :

But there was nothing there: no peaks, no life, no climb. Nor was this summit a summit exactly: it had no substance, no firm base. It was crumbling too, whatever it was, collapsing, while he was falling, falling into the volcano, he must have climbed it after all, though now there was this noise of foisting lava in his ears, horribly, it was in eruption, yet no, it wasn't the volcano, the world itself was bursting, bursting — into black spouts of villages catapulted into space [...] (UV, 415 ; c'est nous qui soulignons)

Les effets d'écho sont manifestes non seulement entre les deux textes, mais aussi à l'intérieur de chacun. En effet, « *Dark Path* » nous envoie son clignotement (« flicker ») à la strophe suivante: « Yet, burning, burning, burning Lord » (v. 9.). Le même type de phénomène se produit dans *Under the Volcano* où la lave (« foisting lava ») fait pendant aux braises (« sulphurous / charred ends of fires ») du poème « *Dark Path* » et accompagne la chute vertigineuse du Consul : « while he was falling, falling into the volcano ». Le Consul tombe dans un monde qui s'écroule sur lui-même, comme sous le souffle d'une gigantesque explosion : « the world was bursting, bursting into black spouts of villages [...] ». Il n'en finit pas d'implorer comme le suggère la prolifération des gérondifs qui accompagnent la fin du Consul.

Par ailleurs, le terme « foisting » mérite que l'on s'y arrête, car il est un bon exemple du rapport ambigu entre signifiant et signifié. Associé à la lave, son sens premier⁵⁸⁶ est en quelque sorte recouvert par la résonance du son [CN] qui appelle « boiling » dans l'esprit du lecteur conditionné par l'usage et les schémas d'associations. L'homophonie entre « foisting » et « boiling » joue ici son rôle de support structurel au surgissement de lalangue qui se fait entendre par la voix intérieure de la lecture, celle qui donne vie au texte et qui fait le caractère singulier de toute lecture laissant entrer la jouissance dans la danse. Lowry, maître en matière d'associations, laisse ainsi entrer, dans le creuset de la lettre, la jouissance du lecteur à qui le sens pernicieux de « foisting » est rappelé par les consonnes d'abord frontales /f/, puis sifflantes /s/, qui à leur tour renvoient le lecteur aux « sulphurous charred ends » du poème. Par le jeu du signifiant et du signifié, Lowry chatouille la fibre littéraire du lecteur qui, s'il accepte de ne pas maîtriser totalement ce jeu, accède à la jouissance du signifiant. Lowry aimait en gratifier ses lecteurs ainsi que ses proches par d'irrépressibles jeux de mots, jeux avec la lettre dont voici un exemple :

[...] in a Mexican prison you have to drink out of a pisspot sometimes. Especially, when you have no passport.⁵⁸⁷

⁵⁸⁵ A propos du *Volcan*, Lowry écrit à C. Aiken : « a strange book and I think it makes an odd but splendid din. » *ibid.*, p. 309. Il utilise la même image dans une lettre à James Stern, la même année pour qualifier le type d'écriture dont il se sent capable : « something that is bald and winnowed like Sibellius, and that makes an odd but splendid din, like Beiderbecke. », *ibid.*, p. 322.

⁵⁸⁶ "to cause (someone or something unwanted) to be borne or suffered for a time by (someone)" (*Longman dictionary of contemporary English*)

1. Les jeux du signifiant

Ce jeu est d'autant plus frappant qu'il s'appuie sur l'urine, ruine du corps dont le signifiant « urine » est l'anagramme. Ruine qui nous renvoie au célèbre « a letter, a litter » de Joyce repris par Lacan, ainsi qu'aux très belles pages que Joyce a consacrées à la « musique de chambre » de Molly dans le chapitre, *Sirens* :

***Chamber music. Could make a kind of pun on that. It is kind of music I often thought when she. Acoustics that is. Empty vessels make most noise. Because the acoustics, the resonance changes according as the weight of the water is equal to the law of falling water. Like those rhapsodies of Liszt's, Hungarian, gipsyeyed. Pearls. Drops. Rain. Diddleiddle addleaddle ooddleoddle. Hiss. Now. Maybe now. Before*⁵⁸⁸.**

Les cacographies auxquelles se livre Joyce n'ont rien à envier à celles de Lowry dont l'écriture est elle aussi d'avantage tournée vers le symptôme que vers le fantasme. Ainsi, Lowry, tout comme Joyce amateur de musique, avait cette perception et conception de l'écriture comme une musique qui doit s'élever de la page, des caractères, des signifiants ainsi assemblés et des silences de l'oeuvre. A la suite de Murielle Gagnebin qui à propos du *Laocoon* se demande « Mais pourquoi dénature-t-on les choses ? », nous nous interrogerons sur les raisons de ce changement de jeu dans l'écriture de Joyce, Lowry et même Conrad. Voici l'hypothèse qu'avance Murielle Gagnebin à ce sujet :

***Ne serait-ce pas que la figuration de l'insupportable, ici : le cri inouï, le cri muet, oblige à un moment ou à un autre, de changer le jeu ?*⁵⁸⁹**

La musique du corps de Molly, musique du flot indicible qui dit la déchirure du corps féminin, qui lui-même dit la blessure originaire de l'homme, ne peut effectivement se dire qu'autrement, en « changeant le jeu », ce qui est le propre des cacographies et cacophonies, onomatopées et toutes ces distorsions que Lowry n'hésite pas non plus à faire subir au langage ainsi qu'à son nom pour que s'élève la musique de *lalangue*.

Ainsi, Lowry invite son ami Gerald Noxon à venir à Vancouver, le voir dans sa cabane sur pilotis qu'il baptise « The Cabinet of Doctor Caliglowry »⁵⁹⁰. Lowry carnavalise son nom en un certain Dr Caliglowry faisant référence au terrifiant Docteur alchimiste Caligari, héros de l'un de ses films préférés : *The Cabinet of Doctor Caligari*⁵⁹¹. Le nom de Lowry ainsi déformé laisse partiellement entendre le signifiant « calligraphie » qui nous ramène à l'alchimie de l'écriture, celle qui permet de transformer, transmuier des chocs reçus lors de rencontres avec le Réel, en art⁵⁹².

⁵⁸⁷ CLML 1, p. 178, lettre à J. Davenport, décembre 1937.

⁵⁸⁸ *Ulysses*, op. cit., p. 232.

⁵⁸⁹ M. Gagnebin, op.cit., p. 81.

⁵⁹⁰ CLML 1, p. 360, lettre n°155 adressée à son ami Gerald Noxon, Dollarton, 2 Novembre, 1940.

⁵⁹¹ Film de Robert Wiene, (1919).

Hugh semble avoir infligé les mêmes distorsions à sa guitare en jouant comme d'une percussion et en la réglant comme un ukulele, changeant ainsi le jeu de l'instrument et du musicien, et de ce fait le son. La musique qui devient sienne prend alors une toute autre signification :

[...] like so much else about him [Hugh], his greatest hits having been made with a tenor guitar tuned as a ukelele and played virtually as a percussion instrument. [...] At all events, he thought, his guitar had probably been the least fake thing about him. (UV, 199 ; c'est nous qui soulignons)

Cette dernière phrase dénote l'importance de la guitare pour Hugh et fait écho à une remarque similaire qui précède l'ouverture de ce passage : « a guitar made a pretty important symbol in his life »⁵⁹³. Ce symbole est d'autant plus important qu'au milieu de ce chapitre 6, la guitare, instrument de séduction, est aussi associée au petit cercueil de l'enfant mort : « [...] an immense guitar, inside which an oddly familiar infant was hiding, curled up as in a womb⁵⁹⁴ [...] ». Un « womb/tomb » ambigu dont Joyce a lui aussi perçu l'équivoque ou dirons-nous, l'ombilic : « Oomb, allwombing tomb »⁵⁹⁵.

2. Jouissance phallique ou « pas de sens »

Remarquons par ailleurs la composition du chapitre *Sirens* dont le début est une exposition des thèmes qui seront développés dans le second mouvement du chapitre. Le même rapport semble lier *Dark Path* et *Under the Volcano*. L'un exposant le noyau obscur qui donnera naissance au halo iridescent, au rayonnement de l'oeuvre dans sa forme pleine, elle-même faisant partie d'un ensemble plus vaste, *The Voyage That Never Ends*, que Lowry n'a pu concrétiser que partiellement⁵⁹⁶. *Sirens* se termine sur un autre reste sonore du corps, le célèbre pet de Bloom :

Let my epitaph be. Kraaaaaa. Written. I have. Ppprrffrrppffff. Done.⁵⁹⁷

Epitaphe qui n'est pas sans rappeler le paraphe de Kurtz : « Exterminate all the brutes! » qui, s'il est plus explicite en apparences puisqu'il est écrit dans une langue tout à fait

⁵⁹² V. Woolf parlait de cette capacité à recevoir les chocs et à en faire quelque chose grâce à l'écriture : « I only know that many of these exceptional moments brought with them a peculiar horror and a physical collapse; they seemed dominant; myself passive. [...] I always feel instantly that they are particularly valuable. And so I go on to suppose that the shock receiving capacity is what makes me a writer. I hazard the explanation that a shock is at once in my case followed by the desire to explain it. I feel that I have had a blow from an enemy hidden behind the cotton wool of daily life; it is or will become a revelation of some order; it is a token of some real thing behind appearances; and I make it real by putting it into words. [...] » (« A Sketch from the pas », in *Moments of Being*, London, Grafton Books, 1990, p. 81)

⁵⁹³ UV, p. 198.

⁵⁹⁴ UV, p. 221.

⁵⁹⁵ Ulysses, p. 40. Voir aussi le tableau du symboliste Alfred Kubin, *Notre mère à tous la Terre, 1901-1902*, Galerie Würthle, Vienne. Voir annexe 2, p. 392.

⁵⁹⁷ *Ibid.*, p. 239.

intelligible et transparente, n'en est pas moins opaque et énigmatique que la « cacographie gazeuse » de Joyce. Les deux énoncés sont marqués par le ronflement inquiétant des [r] roulés annonçant la finalité véhiculée par des signifiants tels que « exterminate », « epitaph » et « done ». La dite finalité fait irrémédiablement résonner chez le lecteur moderne le souvenir de la Solution Finale dont Conrad avait pu avoir un avant-goût au vu des exactions de l'occupant russe en Pologne durant son enfance et par la suite.

Il n'est pas question de comparer les goulags aux camps de concentration, mais plutôt de s'interroger sur la capacité intrinsèque à l'homme à faire le mal, et sa fascination pour l'horreur qui finit par le détruire. Ne sommes-nous pas les témoins anesthésiés de notre propre destruction au nom du progrès couvrant tant bien que mal la notion de profit ? La mondialisation dont on tente de nous convaincre qu'elle est une nécessité, n'est-elle pas une forme de colonialisme orchestré par des multinationales qui dirigent la politique mondiale sans se soucier un instant du bien-être réel des hommes, des citoyens convertis en consommateurs dont ils ne peuvent pas se passer dans leur course folle du toujours plus, toujours plus vite ? Le monde en folie ne court-il pas à sa perte, et ce, avec un enthousiasme déconcertant et une conviction quelque peu suspecte ? A l'heure où les « je veux » ont remplacé les « je voudrais », ou les « je t'aime » cèdent le pas aux « je te veux, je te prends », où les droits sont considérés comme un dû, où les émotions sont gommées au profit de bons sentiments et où le téléphone portable et l'ordinateur sont des outils de communication essentiels dans la vie d'une partie grandissante de la population, laquelle est bombardée de publicité de clichés — en d'autres termes de semblants et de désirs factices censés occulter l'ironie tragique de l'absence de communication réelle caractérisant notre monde techno-scientifique — est-il encore possible de résister ?

Est-il envisageable de créer sans être pris dans les semblants d'un désir construit ou dans les fantasmes ? Peut-on se situer ouvertement du côté de la jouissance non-phallique ? Ces questions sont directement liées au questionnement des textes de fiction et à le vacillement des semblants qui en résulte. La littérature ne serait donc pas sans incidence sur la perception du Réel. C'est probablement par la fiction que se dit la vérité sur l'homme, ce qui explique l'asservissement de Conrad et de Lowry au joug de la vérité, aussi innommable et indicible soit-elle. C'est aussi la raison pour laquelle on ne revient pas indemne de ces voyages fictionnels prolongés, tant pour l'artiste que le critique qui a lui aussi les yeux meurtris par ce qu'il a vu. A eux de savoir faire quelque chose de ces débris de jouissance récupérés dans un paysage de ruines aux apparences pourtant rutilantes... Cette jouissance ne cesse de s'écrire dans les associations libres de Lowry ainsi que dans le refus de Conrad de se livrer à une écriture réaliste. Conrad résiste à la tentation des « pretty fictions » qui ne distillent que des semblants de stabilité et de confort⁵⁹⁸ alors que rien ne va plus de soi depuis déjà fort longtemps en Occident.

⁵⁹⁶ *“He saw all his works, those published as well as those yet unwritten, as part of a vast continuum to be called The Voyage That Never Ends, the central novel of which was to have been Under the Volcano; and he refused to see any part of this continuum as complete until all of its parts were complete. As the consequence of this ambitious proustian scheme, it was necessarily impossible for him ever to put a work aside; ideally, he should have been able to compose them all simultaneously; but practically, he had to skip from one to another, always revising, always polishing, always discarding — and never ending.” (Douglas Day, introduction à Dark as the Grave wherein my Friend is Laid, op. cit., p. 6)*

Tandis que Lowry dénonce ce monde de semblants à l'habillage tapageur, dont une des métaphores centrales dans *Under the Volcano* est précisément la radio :

The radio came alive with a vengeance; at the Texan station news of a flood was being delivered with such rapidity one gained the impression the commentator himself was in danger of drowning. Another narrator in a higher voice gabbled bankruptcy, disaster, while yet another told of misery blanketing a threatened capital, people stumbling through the debris littering dark streets, hurrying thousands seeking shelter in bomb-torn darkness. How well he knew the jargon. Darkness, disaster ! How the world fed on it. In the war to come correspondents would assume unheard of importance, plunging through flame to feed the public its little gobbets of dehydrated excrement. A bawling scream abruptly warned of stocks lower, or irregularly higher, the prices of grain, cotton, metal, munitions. While static rattled on eternally below — poltergeists of the ether, claquers of the idiotic ! Hugh inclined his ear to the pulse of this world beating in that latticed throat, whose voice was now pretending to be horrified at the very thing by which it proposed to be engulfed the first moment it could be perfectly certain the engulfing process would last long enough. Impatiently switching the dial around, Hugh thought he heard Joe Venuti's violin suddenly, the joyous little lark of discursive melody soaring in some remote summer of its own above all this abyssal fury, yet furious too, with the wild controlled abandon of that music which still sometimes seemed to him the happiest thing about America. Probably they were rebroadcasting some ancient record, one of those with the poetical names like Little Buttercup or Apple Blossom, and it was curious how much it hurt, as though this music, never outgrown, belonged irretrievably to that which had today at last been lost. Hugh switched the radio off, and lay, cigar between his fingers, staring at the porch ceiling. (UV, 197-198 ; c'est nous qui soulignons)

Ce n'est pas tant le message transmis par les ondes radiophoniques que la perception qu'en a Hugh qui importe. Ce dernier nous fait entendre le vacillement des semblants à travers une voix qui malgré tout laisse passer un filet de réel. Le style de Lowry incite irrésistiblement le lecteur à visualiser les mouvements de Hugh lorsqu'il se met à l'écoute de la pulsion qui bat dans une « gorge à claire-voie » : « Hugh inclined his ear to the pulse of this world beating in that latticed throat » (UV, 197). Cette image inhabituelle dit à la fois la pulsion et la barrière à claire-voie⁵⁹⁹ qui permet de recevoir des bribes, des lambeaux du Réel : « little gobbets of dehydrated excrement » (197) sans s'exposer directement au Réel⁶⁰⁰. Eventuelle exposition dont le passage cité dit bien le désastre :

⁵⁹⁸ Nous citerons à titre d'exemple le film de David Fincher, *Fight Club* (1999) qui met en scène le vacillement des semblants emblématisés par le cocooning IKEA.

⁵⁹⁹ Terme utilisé par Michel Cusin lors du séminaire mensuel du 8 avril 2000, à Lyon 2 : « [...] pour les poètes, la littérature est une barrière à claire-voie contre l'horreur. » (Séminaire DEA/CERAN, « Littérature : littérature, langage, psychanalyse », J. Paccaud-Huguet)

⁶⁰⁰ Nous rappelons le commentaire de Julia Kristeva sur l'écriture de Louis-Ferdinand Céline où elle met en évidence la double fonction de la littérature : « a frail netting that is also a latticework, which, without protecting us from anything whatsoever, imprints itself within us, implicating us fully. » (*The Powers of Horror*, op. cit., p. 156)

« Darkness, disaster ! » (197). Les semblants sont clairement dénoncés par le commentaire du narrateur sur cette voix qui se met à feindre d'être horrifiée par ce que le lecteur suppose être la Bourse qui s'effondre, et le monde qui s'embrase : ce qui fait penser au chaos sans mélodie dans lequel Lowry voyait le monde basculer :

[...] the world seems to have reeled away from one altogether into a bloodshot pall of horror and hypocrisy, a chaos without melody.⁶⁰¹

Il semble qu'il s'agisse du même chaos, étant donné les références aux raids aériens dans la lettre de Lowry citée ci-dessus⁶⁰² ainsi que dans le passage en question. La métaphore du chaos sans mélodie est un condensé, une incarnation de la perte dont le sentiment est ravivé par le son du violon de Joe Venuti⁶⁰³ :

[...] the joyous little lark of discursive melody soaring in some remote summer of its own above all this abyssal fury, yet furious too, with the wild controlled abandon of that music which still sometimes seemed to him the happiest thing about America. (UV, 198 ; c'est nous qui soulignons)

Nous retrouvons dans la musique de Venuti (« the wild controlled abandon of that music ») un équivalent de l'écriture à la fois chaotique et contrôlée de Lowry dont une des caractéristiques est une prédilection pour l'oxymore sous toutes ses formes, celui-ci pointant vers le sens blanc sous-jacent, ou en excès, ce « pas de sens » qui dépasse la représentation et se dit dans les « rets d'un regard en biais »⁶⁰⁴ ou encore dans les silences de l'oeuvre :

Indicible ou refoulé : le voeu inconscient qui structure toute oeuvre et qui toujours consonne avec l'irreprésentable de la pulsion a révélé, pris dans les rets d'un regard en biais, plus d'un conflit. Animant les champs de la représentation, de l'éros et de la perversion, ces antagonismes ont surgi dans leur double dimension : inhérents à l'art comme à la métapsychologie. Trouver de l'une à l'autre de ces deux sphères culturelles des zones d'échos propres à relancer l'art dans la vie, c'était confier désormais l'intelligence des oeuvres à une écoute distraite et vagabonde, mue par les réserves du texte et les replis de l'image, écoute clandestine, en somme, répondant au procès de la représentation, elle-même habitée, dans la jouissance du défaillir, par l'esquive et la dérobaie. C'était aussi instituer les silences de l'oeuvre au coeur même des impondérables

⁶⁰¹ CLML 1, p. 383, lettre adressée à Conrad Aken, Dollarton, le 13 août 1941 ; c'est nous qui soulignons.

⁶⁰² "I haven't heard a mumblin word from Liverpool — well, just one slight ambiguous mumble — since before the bad airraids there.", *ibidem*.

⁶⁰³ Guiseppe (Joe) Venuti (1898-1978), violoniste de jazz américain fut avec Eddie Lang un des musiciens préférés de Lowry qui fait souvent allusion à eux autant dans sa correspondance que dans *Under the Volcano*. Lowry avait d'ailleurs évoqué la possibilité de faire sonner le violon de Joe Venuti quelque part en arrière-plan de *Under the Volcano* : « Somehow that man's violin makes the forest most joyous and liberty sounding music of anything I ever heard except a lark. I can't help thinking that Venuti's records say something about an Italian's dreams of America; I feel somewhere later, very tiny, Joe Venuti's violin might be heard off stage, furious and nostalgic... » (CLML 1, lettre adressée à Gerald Noxon, Dollarton, 24 avril 1944 ; c'est nous qui soulignons)

⁶⁰⁴ M. Gagnebin, *L'irreprésentable ou les Silences de l'Oeuvre*, op.cit., p. 259.

de la résonance, là où ce qui une fois se déclôt, rarement s'oublie.⁶⁰⁵

C'est peut-être là que reposent ces objets à jamais manquants. Ceux-ci, par le vide qu'ils ont creusé dans la représentation, génèrent la création artistique, elle-même inhérente à la souffrance que distille la blessure originelle, la béance innommable et infranchissable (« abyssal fury ») :

[...] and it was curious how much it hurt, as though this music, never outgrown, belonged irretrievably to that which had today at last been lost. (UV, 198).

3. Le Trou du Réel

A la suite de ce passage qui en dit long sur le rapport de Hugh au Réel, nous trouvons une énumération tenant lieu de biographie, et dont la forme n'est pas sans rappeler une comptine anglaise commençant ainsi : « tinker, tailor, sailor, soldier, rich man, poor man, beggar man, thief [...] ». La version de Hugh renferme quelques occurrences du recouvrement de la blessure, et ceci sur différents modes qui ne sont autres que des représentations métaphoriques des différents niveaux de lecture, ou des différentes strates d'écriture de *Under the Volcano* :

'So and so is twenty nine, has been riveter, song-writer, watcher of manholes, stoker, sailor, riding instructor, variety artist, bandsman, bacon-scrubber, saint, clown, soldier (for five minutes), and usher in a spiritualist church [...]' (UV, 198 ; c'est nous qui soulignons)

Parmi ces activités plus ou moins insolites, nous avons retenu tout particulièrement celle de riveteur (« riveter »), d'une part parce que l'activité elle-même consiste à assembler deux éléments disjoints et distincts, et d'autre part parce qu'il est fait mention de rivets dans *Heart of Darkness*. Or ceux-ci, au grand désespoir de Marlow, sont justement manquants bien que disponibles, mais ailleurs :

What I really wanted was rivets, by heaven! Rivets. To get on with the work — to stop the hole. Rivets I wanted. There were cases of them down at the coast — cases — piled up — burst — split! You kicked a loose rivet at every second step in that station yard on the hillside. Rivets had rolled into the grove of death. You could fill your pockets with rivets for the trouble of stooping down — and there wasn't one rivet to be found where it was wanted. We had plates that would do, but nothing to fasten them with. And every week the messenger, a lone negro, letter-bag on shoulder and staff in hand, left our station for the coast. And several times a week a coast caravan came in with trade goods — ghastly glazed calico that made you shudder only to look at it, glass beads value about a penny a quart, confounded spotted cotton handkerchiefs. And no rivets. (HOD, 58 ; c'est nous qui soulignons)

La première partie de ce passage met en lumière le double sens de « want » qui désigne à la fois le désir et le manque, disant par cette ambiguïté le lien intime entre désir et manque, sorte de nouage impossible dont les rivets manquants sont une intéressante métaphore. Les rivets sont toujours ailleurs, notamment dans le bosquet de la mort : « Rivets had rolled into the grove of death. »⁶⁰⁶. Tout comme les rivets qui toujours

⁶⁰⁵ *Ibidem*, les italiques sont de l'auteur.

manquent, le messager faillit à sa fonction de lien entre la station et la côte ; le message en retour est toujours inadéquat ainsi que les verroteries et les étoffes douteuses qui d'après Marlow sont « ghastly » ou encore « spotted ». Nous pouvons y voir des déchets à partir desquels se construit l'empire colonial. Nous nous souvenons alors du facteur dans *Under the Volcano* qui transmet le courrier avec un an de retard ... Les lettres d'Yvonne arrivent trop tard pour retisser les liens déchirés de son mariage avec Geoffrey. Le couple est béant comme le rocher de Gibraltar auquel les ex-époux s'identifient, « split » comme les caisses de rivets qui attendent en vain sur la côte congolaise. L'écriture semble être ce qui permet de retracer ce nouage, et de relier par la lecture peut-être, les lambeaux qui dérivent au fil des textes. C'est là le sens que nous croyons discerner dans la description du vapeur qui précède la mort de Kurtz ainsi que son cri désespéré :

I lived in an infernal mess of rust, filings, nuts, bolts, spanners, hammers, ratchet-drills — things I abominate, because I don't get on with them. I tended the little forge we fortunately had aboard; I toiled wearily in a wretched scrap-heap — unless I had the shakes too bad to stand. (HOD, 111 ; c'est nous qui soulignons)

Cette petite forge à bord du vapeur ne peut-elle pas se lire comme la forge d'une écriture qui se nourrirait de restes ? De ruines, ou de bribes évoquées par la visserie éparsée et la limaille qui jonchent le sol en un misérable tas de déchets (« a wretched *scrap-heap* ») lequel fait écho à un autre dépotoir où s'amoncellent les déchets de la civilisation :

I've done enough for it to give me the indisputable right to lay it, if I choose, for an everlasting rest in the dust-bin of progress, amongst all the sweepings and, figuratively speaking, all the dead cats of civilisation. (HOD, 87)

Dans les *Ecrits* Lacan rappelle que si selon la célèbre formule de Buffon « le style c'est l'homme. »⁶⁰⁷, il convient de poursuivre en interrogeant : « l'homme à qui l'on s'adresse ? ». Il conclut aussi dans cette ouverture que c'est l'objet (a) qui fait le style, ce quelque chose qui traverse et divise le sujet, le maintenant « entre vérité et savoir »⁶⁰⁸. Le style devient alors l'objet (a) de l'écrivain, un objet dont nous serions tenté de dire qu'il est issu d'un processus de fusion et d'assemblage d'éléments hétéroclites stockés dans le réservoir de l'inconscient. Les bribes nous en parviennent par l'intermédiaire de lalangue qui s'incarne⁶⁰⁹ par un travail d'orfèvre — atteignant ainsi la dimension d'œuvre d'art⁶¹⁰ — dans l'écriture-cri de Lowry et de Conrad. De la forge de l'écriture à l'alambic de

⁶⁰⁶ HOD, 58.

⁶⁰⁷ J. Lacan, *Ecrits*, op. cit., p. 9.

⁶⁰⁸ *Ibid.*, p. 10.

⁶⁰⁹ Michèle Rivoire cite à ce sujet la thèse de Georges Didi-Huberman (*Etre crâne. Lieu, contact, pensée, sculpture, Paris, Editions de Minuit, 2000*) : « [...] si les artistes ne résolvent pas ces questions essentielles, du moins ils savent les "incarner", ce qui vaut encore mieux que d'y répondre. [...] Les œuvres et les objets de l'art sont créations d'un savoir silencieux, sans pensée qui meut la pensée des artistes. », « *Limites et croisements entre l'interprétation psychanalytique et l'interprétation littéraire* », op. cit.

l'alchimiste il n'y a qu'un pas ... Reste que forge ou alambic, il faut nourrir le dispositif, or c'est là que le lecteur critique doit y « mettre du sien »⁶¹¹ en renonçant à la jouissance phallique qui vise à la maîtrise du signifiant, et en se consacrant à ce qui fait retour, dans la langue poétique plus encore qu'ailleurs, à ce qui « ne cesse pas de ne pas s'y écrire »⁶¹². Il s'agit d'accepter le manque qui se dit dans la langue dont Jean-Claude Milner nous rappelle qu'elle est « pas-toute »⁶¹³. Or n'est-ce pas ce rapport au manque qui se dit dans la poésie ?

Chapitre IV Sublimation, et rayonnement : l'énigme de la voix

Dans la même logique, il ne reste de Kurtz qu'un amas de ruines annoncées par les restes de la cabane incendiée :

The shed was already a heap of embers glowing fiercely. [...] We got into talk, and by-and-by we strolled away from the hissing ruins. (HOD, 53).

Marlow, quant à lui, dispose à présent du rapport de Kurtz, entaché d'un lumineux et terrifiant post-scriptum (« [...] luminous and terrifying [...] », 87) : « Exterminate all the brutes! » (87).

Telle une enluminure, le paraphe de Kurtz met en lumière le discours convenu et ronflant du rapport. C'est dans cette excroissance textuelle que Kurtz s'exprime, comme le moine médiéval dont l'espace de liberté était limité à l'enluminure illuminant le texte et l'absorbant dans son rayonnement aveuglant⁶¹⁴. L'aura de Kurtz prend le relais de l'oralité tue par les pèlerins enfouissant le corps de Kurtz, lequel, à son tour, bouche le trou du Réel comme on aurifie⁶¹⁵ une dent. Mais Kurtz n'en est pas moins une sorte d'oracle

⁶¹⁰ Lowry se démarque des autres écrivains (Hemingway, J. London) qui apparaissent comme des forces de la nature, capables d'écrire sans effort, et qui selon lui : « turned out their work as easily as if it came out of some celestial sausage machine. And they had one thing in common: with very few exceptions they all seemed, at bottom, to be incorrigible optimists even when their works were most despairing. » (Dark as the Grave, op. cit., p. 30)

⁶¹¹ J. Lacan, *Ecrits*, op. cit., p. 10.

⁶¹² Jean-Claude Milner, *L'Amour de la Langue*, Paris, Seuil, 1978, p. 38.

⁶¹³ « [...] le pur concept de langue est celui d'un pas-tout marquant la langue ; ou la langue, c'est ce qui supporte la langue en tant qu'elle est pas-toute. », *ibid.*, p. 28.

⁶¹⁴ A propos de l'amour courtois P. Julien conclut que : « [...] l'horreur de la jouissance de l'Autre et de sa méchanceté n'est pas fuie, mais colonisée, apprivoisée par la beauté qui la recouvre de son éclat. » (P. Julien, *L'Etrange jouissance ...*, op. cit., p. 159 ; c'est nous qui soulignons)

⁶¹⁵ Définition du *Petit Robert* : « (1863, du lat. aurum « or »). Obturer (une dent) avec de l'or. »

horrifié/aurifié qui dit l'horreur de la Chose. C'est alors que le paraphe de Kurtz peut se lire comme un laissez-passer terrifiant pour l'holocauste auquel Lowry fait allusion à la fin de *Under the Volcano* alors que le Consul se voit tomber « Through the blazing of ten million burning bodies [...] » (UV, 416). Le Consul meurt dans un cri (« [...] its echoes returned [...] », 416) et l'inscription « ¿le gusta este jardín? [...] » (416) devient son épitaphe paraphant le texte de Lowry comme le cri/post-scriptum de Kurtz à la fin du rapport.

Par ailleurs, lorsque Sigbjørn Wilderness montre la *barranca* à Primrose, alias Margerie Bonner Lowry, il en fait le lieu prométhéen de sublimation par l'écriture :

It was the happiness engendered, strangely enough, by work itself, by the transformation of the nefarious poetic pit into sober or upright prose, even if jostled occasionally by Calderón, or it was the happiness engendered by the memory of work finished[...]⁶¹⁶

Nous voyons alors apparaître le sujet Lowry non pas comme sujet tragique mais plutôt comme sujet lyrique, sans cesse en proie au « débordement d'énergies instables qui en appelle à la poésie pour tenter de cadrer la figure de l'impossible. »⁶¹⁷ Le sujet lyrique, ignorant de ses propres émotions et hors de son centre, a peut-être besoin d'une oreille à l'attention flottante qui ne se trouvera que dans un lieu de passage :

Sa place n'est assurée ni au langage ni au monde. C'est pourquoi il devient passant, piéton ou rôdeur parisien, créature en transit dans un mode transitoire, passager et lieu de passage. [...] Ce sujet expatrié, ce bohémien, ce juif errant de la grammaire, c'est peut-être le on, le clair on ou le vi.o.lon, c'est à-dire un sujet « extime » et non plus intime, indifférencié, anonyme, frère de quiconque et de plus personne⁶¹⁸.

C'est bien cette indifférenciation qui préside à la mort du Consul pris pour un autre⁶¹⁹, notamment Hugh dont le prénom présente une homophonie troublante avec la deuxième personne du singulier et du pluriel. Un « you » qui permet au Consul de devenir extime, de sortir de soi pour rejoindre Yvonne au fond du ravin. Mais n'est-ce pas La Femme qu'il va rejoindre ?

En effet, différentes figures de la femme apparaissent à ce moment crucial. Ainsi, le Consul pris au piège qu'il s'est empressé de verrouiller, voit successivement la vieille femme aux dominos qui tente en vain de le tirer de là, puis une jeune femme serrant un enfant dans ses bras. Sentant la vie s'écouler⁶²⁰ (« slivering ») dans une jouissance caractéristique du flux féminin où s'entendent les signifiants « live » et « liver » qui, à leur

⁶¹⁶ *Dark as the Grave... op. cit., p. 125 ; c'est nous qui soulignons.*

⁶¹⁷ Jean-Michel Maulpoix, « La quatrième personne du singulier. Esquisse de portrait du sujet lyrique moderne », in *Figures du Sujet Lyrique, Paris, Presses Universitaires de France, Perspectives Littéraires, 1996, p. 153 ; articles réunis sous la direction de Dominique Rabaté.*

⁶¹⁸ *Ibid., p. 155-156.*

⁶¹⁹ « Héritier "sans testament", selon le mot de René Char, le sujet lyrique moderne est un homme cousu de plusieurs. Un de ces clowns ou de ces arlequins dont Jean Starobinski a étudié le travestissement dans *Portrait de l'Artiste en Saltimbanque* » (Ed. Skira, Genève,). (Jean-Michel Maulpoix, *ibid.*, p. 148)

tour, consonnent étrangement avec « fiddler », le violoniste qui compatit en l'appelant « *compañero* »⁶²¹, le Consul meurt dans un tourbillon de sons, d'images et de voix qui par association ne manquent pas d'évoquer la femme, énigme par excellence, « riddle » qui rime avec « fiddle ». Que ce soit la mère morte dans l'Himalaya ou la « femme femme » dont les cris d'amour se mêlent à la clameur (« cl-amour ») d'une cascade, ce dernier signifiant laisse voir et entendre les signifiants « amour », « amor », et mort, « amour à mort », avec ce quelque chose qui cloche et tinte dans l'alliance sonore (« mingled »). Rencontre entre occlusive et liquide, le [kl] fait accroche, bord et trace, tel un amer à cet océan d'amour qui déborde et se dérobe :

The chords of a guitar too, half lost, mingled with the distant clamour of a waterfall and what sounded like the cries of love. He was in Kashmir, he knew, lying in the meadows near running water among violets and trefoil, the Himalayas beyond, which made it all the more remarkable he should be setting out with Hugh and Yvonne to climb Popocatepetl. (UV, 414 ; c'est nous qui soulignons)

Les dérobadés du signifiant se lisent dans les ruptures diégétiques qui séparent les cris d'amour et le Kashmir, puis Popocatepetl. Les alternances sonores et diégétiques font rythme si l'on considère que

le rythme est [...] « la manière particulière de fluer » convenant « au pattern d'un élément fluide, à une lettre arbitrairement modelée, à un péplos qu'on arrange à son gré, à la disposition particulière du caractère ou de l'humeur »⁶²² : un symptôme, et un mode de jouissance propre à la lettre dans le domaine de l'écriture.⁶²³

Ce « morceau d'écriture » a bel et bien une manière particulière de « fluer » : lorsque l'on prête l'oreille, on entend l'amour (« love ») rimer avec la perte (« lost »), tandis que les [NE] marquent la progression inéluctable du flux et du reflux dans la chaîne signifiante. Nous entendons aussi monter des cris, lorsque se succèdent les diphtongues en [au], [aN], [CN], voire même la triptongue [aiC] de « violets » à laquelle répond « trefoil ». Le chiasme sonore qui en résulte éclaire ce signifiant dont l'usage est généralement réservé à la botanique ou encore, et c'est ce qui nous intéressera ici, à l'architecture. En effet, « trefoil » désigne des motifs décoratifs de trèfle gravés dans la pierre : ceux-ci font trace tout comme le chiasme fait trace dans la mémoire auditive du lecteur à l'écoute ou encore comme la lettre qui borde le vide. Par ailleurs, « foil » fait penser au « feuilleté de la signifiante »⁶²⁴ sans cesse à l'oeuvre dans l'écriture poétique de Lowry ainsi qu'aux plis et replis qui s'offrent au lecteur chargé de déplier, dénouer, les enchevêtrements de

⁶²⁰ “He could feel life slivering out of him like liver, ebbing into the tenderness of the grass.” (UV, 414)

⁶²¹ “Then a face shone out in the gloom, a mask of compassion. It was the old fiddler, stooping over him. ‘compañero —’ he began. Then he had vanished.” (UV, 414)

⁶²² Emile Beneveniste, « La notion de rythme et son expression linguistique », *Problèmes de linguistique générale*, Paris, Gallimard, 1966, p. 332-33. (Cité par J. Paccaud-Huguet, in « De la fonction à la fiction poétique. L'esthétique de Malcolm Lowry », op. cit., p. 170) Voir aussi l'analyse d'Henri Meschonnic sur le rythme, *Les Etats de la Poétique*, Paris, Presses Universitaires de France, 1985, p. 156-167.

⁶²³ *Ibidem.*

sensations que lui offre le texte. Le lecteur devient alors une sorte de point de capiton qui fait le nouage entre l'art et le monde par une combinatoire de sensations⁶²⁵ qui selon Eric Van De Castele⁶²⁶, serait le propre de la peinture symboliste :

[...] la surface de l'oeil, close par la paupière, ne saisit de son motif que ce qui bruisse : à travers la fenêtre refermée sur la nature, « l'oeil, dit Gauguin, écoute ». Le tableau, alors, n'a plus de compte à rendre qu'à la sonorité du monde et, à ce titre, n'est tenue de laisser qu'une « impression ». Boeklin ajoutera : « comme un morceau de musique », « recherche de rythme » (M. Denis) ou « drame ondoyant » (A. Aurier), il s'agit bien de cette « abstraction » dont Diderot nous dit qu'elle est l'apanage des aveugles, car elle est l'art de « combiner les sensations » [...] Le frémissement du monde n'est plus que celui de son ordre. La nature ne donne à voir qu'un mouchetis tantôt blanc, tantôt noir, qu'importe, puisqu'il ne s'agit là que d'un rythme. Le monde visible s'est donc à proprement parler, dissous dans une archi-réalité [...] l'espace est alors ouvert, aussi, pour une véritable dissolution du sujet.

Le rythme sériel, c'est ce que doit saisir le lecteur de Conrad et de Lowry. Ces textes recèlent un rythme inaugural, archétypal, qu'il appartient au lecteur de percevoir et qui selon J. Deleuze et F. Guattari sont l'expression du Christ, ou encore d'une structure élémentaire et par conséquent rayonnante :

Avec ses larges joues blanches et le trou noir des yeux, le visage, c'est le Christ [...] Il invente la visagéification de tout le corps et la transmet partout⁶²⁷.

C'est précisément ce qui se passe lors de la rencontre entre Marlow et l'Arlequin. Ce dernier, dont nous avons déjà souligné les multiples facettes, a un visage sur lequel

⁶²⁴ R. Barthes parle des « éraflures » que le lecteur impose à « la belle enveloppe » du récit, et il poursuit en prônant pour les textes modernes, une lecture par bribes. Cette autre lecture est marquée par le « feuilleté de la signifiante » qui captive grâce à une sorte de « charivari vertical ». Il conclut : « lisez vite, par bribes, un texte moderne, ce texte devient opaque, forclos à votre plaisir : vous voulez qu'il arrive quelque chose, et il n'arrive rien ; car ce qui arrive au langage n'arrive pas au discours : ce qui « arrive », ce qui « s'en va », la faille des deux bords, l'interstice de la jouissance, se produit dans le volume des langages, dans l'énonciation, non dans la suite des énoncés : ne pas dévorer, ne pas avaler, mais brouter, tondre avec minutie, retrouver, pour lire ces auteurs d'aujourd'hui, le loisir des anciennes lectures : être des lecteurs aristocratiques. » (Le Plaisir du Texte, op. cit., p. 22-24 ; les italiques sont de l'auteur)

⁶²⁵ Une analyse récente de Georges Didi-Huberman consacrée à la sculpture de Penone met en valeur la nécessité d'articuler les sensations au service du sens : « L'empreinte est humble. Elle prélève, elle reporte. En réalisant ses frottages, oeuvres de patience et de soumission aux formes déjà tracées, Penone a, dit-il, la sensation d'effectuer une "lecture" des choses : lecture compréhensive et aveugle tout à la fois, lecture tactile, productrice d'une connaissance intime, rapprochée — mais pour cela privée de la distance habituelle à nos objectivations. Il faut bien choisir comment on veut connaître : ou bien on veut le point de vue ("objectif"), et alors il faut s'éloigner, ne pas toucher ; ou bien on veut le contact (charnel), et alors l'objet de la connaissance devient une matière qui nous enveloppe, nous dessaisit de nous-mêmes, ne nous rassasie d'aucune certitude positive. » (Georges Didi-Huberman, Etre crâne. Lieu, contact, pensée, sculpture, Paris, Editions de Minuit, 2000, p. 69-70)

⁶²⁶ Eric Van De Castele, « Petite musique de nuit » in Figurations de l'Absence, op. cit., p. 57-61.

⁶²⁷ Mille Plateaux, « Année zéro, visagéité », Paris Minuit, 1980, p. 216.

courent les émotions comme des paysages qui défilent, autant de paysages-portraits que de visages-portraits, ou encore de visages-paysages :

A beardless, boyish face, very fair, no feature to speak of, nose peeling, little blue eyes, smiles and frowns chasing each other over that open countenance like sunshine and shadow on a wind-swept plain. [...] becoming gloomy all of a sudden. His face was like the autumn sky, overcast one moment and bright the next. (HOD, 90)

C'est peut-être bien lui qui détient la « vérité », une vérité qui se trouverait dans le précieux manuel de Towson, *Towson's Inquiry*, consacré aux noeuds marins dans lesquels nous voyons à présent une métaphore des noeuds et chaînes qui entravent et tiennent le coeur de l'homme. Or, c'est muni de cet ouvrage technique, de cartouches et de chaussures neuves que l'Arlequin disparaît dans la jungle, prêt pour une nouvelle rencontre avec le monde sauvage : « He seemed to think himself excellently well equipped for a renewed encounter with the wilderness » (104).

1. Vérité et parole poét(h)ique

C'est aussi à ce moment-là que l'Arlequin évoque la poésie de Kurtz, établissant un lien entre la nature brute et la parole poétique :

Ah! I'll never, never meet such a man again. You ought to have heard him recite poetry — his own, too, it was, he told me. Poetry! (104)

Nous décelons là la dimension poétique de *Heart of Darkness*, celle qui, finalement, fait l'objet de la quête commune de Kurtz, Marlow et l'Arlequin : la parole de vérité que renferme la langue poétique, ou encore la langue à jamais morcelée, mais toujours vraie. Le Consul mourant fait cette rencontre avec la langue poétique, une rencontre d'ailleurs annoncée par l'agonie de l'Indien dont le souffle s'épuise dans une métaphore maritime : « The Indian's breathing sounded like the sea dragging itself down a stone beach. » (UV, 285). Celle-ci fait irrésistiblement penser aux vagues qui s'abîment sur la grève dans *The Waves* : « *The waves broke on the shore.*⁶²⁸ », touchant à quelque chose d'archétypal qui est aussi véhiculé par le signifiant « Indian » dans *Under the Volcano*, et « India »⁶²⁹ dans *The Waves*, l'Inde étant considérée comme le berceau de la civilisation indo-européenne. La forêt vierge de *Heart of Darkness* peut, elle aussi, se lire comme un berceau originaire, écrin de verdure archétypal qui fascine l'homme par son inquiétante étrangeté, à la fois familière (*heimlich*) et autre (*unheimlich*). Or, Marlow, à la suite de sa rencontre avec l'Arlequin invoque la jungle surplombée d'une arche éblouissante :

I looked around, and I don't know why, but I assure you that never, never before, did this land, this river, this jungle, the very arch of this blazing sky, appear to me so hopeless and so dark, so impenetrable, to human thought, so pitiless to human weakness. (HOD, 94 ; c'est nous qui soulignons)

⁶²⁸ V. Woolf, *The Waves*, op. cit., p. 234.

⁶²⁹ "It is death against whom I ride with my spear couched and my hair flying back like a young man's, like Percival's, when he galloped in India.", *ibid.*, p. 234.

Si nous revenons à présent au texte de Lowry, et plus précisément au passage qui précède la mort du Consul, nous nous apercevons que ces quelques lignes où le Consul se voit, lui aussi, dans l'Himalaya, sont une version condensée du début du chapitre 5⁶³⁰, passage en italiques « où l'on voit / entend un exemple condensé du travail vers lequel Lowry semble avoir avancé à tâtons. »⁶³¹. L'écriture de Lowry atteint ici une quintessence finale, aboutissement d'une poétique / poiétique qui finit par éclater au grand jour — « bursting, bursting » — nous dit le texte qui se termine dans le désastre / « disastar » du monde qui implose dans un « à-bout-de-course. planétaire⁶³² » rejoignant l'idée de dissolution du sujet, de décomposition. La déformation parodique que Lowry inflige à la lettre n'est pas anodine. En effet, elle apparaît pour la première fois dans une lettre de Lowry à Margerie, datée de 1939, dans laquelle il fait référence à une conversation avec son père qui, à ses mises en gardes apocalyptiques proférées en 1934, lui avait alors répondu : « What kind of a son are you to tell his father and mother that the world is hurling to disastar? »⁶³³. La déformation orthographique de « disaster » en « disastar » fait entendre non sans raillerie, l'accent snob de Lowry père. Cette parodie du père par le fils dit le ratage de la rencontre avec le père et sa Loi et fait place au jeu avec la lettre, le corps de la mère, la jouissance féminine du flux et du reflux.

Peut-être le sujet lyrique est-il justement la femme en nous, cette part de féminité si souvent tue⁶³⁴ par les hommes et les femmes, au profit de la jouissance phallique, de la maîtrise et du pouvoir. Le sujet lyrique est celui qui a renoncé à la maîtrise du signifiant, celui qui accepte d'être déchiffré et chiffré à son tour par le signifiant qui toujours débordera au-delà des limites du sujet pour faire un reste. Et c'est bien ce qui se passe au-delà du littoral et du littéral qui préoccupe Lowry lorsqu'il décrit Primrose et Sigbjørn Wilderness se penchant au-dessus de la *barranca* dans *Dark as the Grave...* :

[...] just beyond that barrier, lay some meaning, or the key to a mystery that would give some meaning to their ways on earth : it was as if he stood on the brink of an illumination, on the near side of something tremendous, which was to be explained beyond, in that midnight darkness, but which his consciousness streamed into [...]⁶³⁵

Nous retrouvons l'image du halo de lumière et par extension de l'enluminure⁶³⁶ qui se

⁶³⁰ Nous mentionnons rapidement la présence du chien rituel qui suit le couple dans son ascension au chapitre 5, ce même chien fait de régulières apparitions tout au long du roman, et particulièrement à la fin où il est jeté dans le ravin à la suite du corps inerte du Consul : « Somebody threw a dead dog after him down the ravine. » (UV, 415)

⁶³¹ J. Paccaud-Huguet, « De la fonction à la fiction poétique. L'esthétique de Malcolm Lowry », op. cit., p. 167-172.

⁶³² *Ibid.*, p. 161.

⁶³³ CLML 1, p. 233.

⁶³⁴ « Le sujet lyrique est un sujet plein de voix tuées qui sont comme les dépouilles de ses chimères et de ses potentialités. Car le lyrisme est une affaire qui tourne mal. Ce sujet en puissance, mobile et déplacé, devient vers après vers, poème après poème, un sujet crypte, un sujet crypté, un rêve de sujet, un reposoir de sujet. », Jean-Michel Maulpoix, op. cit., p. 159.

situe toujours en marge du texte, petit espace de liberté du moine copiste. Virginia Woolf fait entr'apercevoir au lecteur de *The Waves* le motif caché derrière les apparences, à l'occasion d'un concert de quatuor à cordes, qui met en scène le sujet lyrique aux prises avec la Chose :

“Like” and “like” and “like”— but what is the thing that lies beneath the semblance of the thing? Now that lightning has gashed the tree⁶³⁷ and the flowering branch has fallen and Percival, by his death has made me this gift, let me see the thing. There is a square; there is an oblong. The players take the square and place it upon the oblong. They place it very accurately; they make a perfect dwelling-place... The structure is now visible; what is inchoate is here stated... This is our triumph, this is our consolation⁶³⁸.

Motif géométrique qui fait penser au *Livre de Kells* et aux enluminures dans lesquelles s'enchevêtrent les courbes et les droites, comme si le moine tentait de dire la structure qui sous-tend le texte, une structure qui n'est pas chronologique ou diégétique, mais plutôt linguistique dans le sens où elle relève de la langue, langue éparse dont les ruines correspondent aux voix tuées qui parlent et vivent par le sujet lyrique, celui qui toujours se situe au bord de l'abîme, au bord de son être intime et extime.

De la même façon, le ponton cher à Lowry est une figure emblématique de la structure de l'oeuvre, de son rythme⁶³⁹ et de l'avancée qu'elle représente pour la littérature :

And underneath, fluctuant, in eternal change, ran the currents, in the eternal flux. Finished it was like a poem, or sonnet. Or it was like a sestina, with its repeated nouns, or a piece of music by Webern... The pier in moonlight, the shadows of the crossbars deep in the water, making an intricate image of huge stars and parallelograms, and unbelievable delicacy and depths of frozen machinery, the whole beautiful elaboration of balance and device and counter-device balancing device yet each device necessary to strengthen the other, duplicated, triplicated in the moonlit water⁶⁴⁰.

Autant de motifs géométriques propres à la topologie, et qui font trope dans l'oeuvre de Lowry. Ces motifs, nous l'avons vu à propos de *Nostromo*, étaient aussi au centre des

⁶³⁵ *Dark as the Grave...*, op. cit., p. 61.

⁶³⁶ Joyce comparait volontiers les chapitres de *Ulysses* aux lettres manquantes des enluminures du *Livre de Kells*.

⁶³⁷ Nous retrouvons l'image de la foudre qui fend l'arbre, utilisée par Lowry : « 'the lightning is peeling the poles, Mr Firmin, and biting the wires, sir — [...]’ » (UV, 325)

⁶³⁸ Virginia Woolf, *The Waves*, *Virginia Woolf: four Great Novels*, Oxford, OUP, 1994, p. 335.

⁶³⁹ J. Joyce aborde de façon intéressante la notion de rythme et d'esthétique : « Beauty expressed by the artist cannot awaken in us the emotion which is kinetic or a sensation which is purely physical. It awakens, or ought to awaken, or induces, or ought to induce, esthetic stasis, an ideal pity or an ideal terror, a stasis called forth, prolonged and at last dissolved by what I call the rhythm of beauty. [...] — Rhythm, said Stephen, is the first formal esthetic relation of part to part in any esthetic whole or of an esthetic whole to its part or parts to the esthetic whole of which it is a part. » (*A Portrait of the Artist as a Young Man*, 1916, London, Paladin Grafton Books, 1987, p. 21)

préoccupations de Conrad, mais sans toute fois atteindre à la dimension musicale et poétique du roman de Lowry qui depuis ce ponton a mis en acte et en écriture la célèbre phrase prononcée par Stein dans *Lord Jim* : « In the destructive element immerse. »⁶⁴¹ — « in the liquid element immerse » — aurait probablement ajouté Lowry qui alternait l'immersion dans l'alcool et dans l'Océan Pacifique⁶⁴². Le texte de *Dark as the Grave...* nous livre une belle évocation du ponton et de l'immersion dans l'élément « salvateur ». Lowry n'étant pas sans ignorer l'écho de son texte à celui de *Lord Jim*, il nous semble que pour Lowry, le sauvetage passe par la destruction, le sa-cri-fice :

Eight years ago in his Fernando-Oaxaca days, he would have drunk unthinkingly; three, four years ago, in Eridanus, had he felt as vile as this, it would not even have occurred to him, he would have had a swim, and for a moment he thought of this, the run out to the end of the pier at Eridanus, the dive into the green cold delicious salving element, and the climb back up the ladder; the dripping swift return into the warmth of the house — the invariable remark, 'God, how marvellous, that knocks the nonsense out of you' [...]⁶⁴³

Conrad avait cependant bien vu le rôle structurel de la poésie puisque le narrateur de *Lord Jim* poursuit :

The whisper of his conviction seemed to open before me a vast and uncertain expanse, as of a crepuscular horizon on a plain at dawn — or was it, perchance, at the coming of the night ? One had not the courage to decide; but it was a charming and deceptive light, throwing the impalpable poesy of its dimness over pitfalls—over graves⁶⁴⁴.

⁶⁴⁰ Manuscrit faisant partie des Special Collections, Malcolm Lowry Papers conservées par l'Université de British Columbia, dossier 21, fichier 38 (21 : 38), cité par Josiane Paccaud-Huguet, « De la fonction à la fiction poétique. L'esthétique de Malcolm Lowry », op. cit., p. 165. Celle-ci commente cette trouvaille : « Forme plastique, poésie, musique : le ponton fournit la métaphore de la structure rythmique sérielle qui saura soutenir la forme narrative. », *ibidem*.

⁶⁴¹ *Lord Jim*, op. cit., p. 156. Notons que la métaphore de l'immersion a été relevée à deux reprises au cours du colloque Conrad/Lowry de Lyon 2, en septembre 1999. Une première fois à partir de cette même citation de *Lord Jim* que Martin Bock met en parallèle avec les cures thermales de Conrad en Suisse tout en soulignant la vertu curative du récit de la confrontation avec l'horreur. « Secret sharing, the talk cures of Malcolm Lowry ». (Martin Bock, « Secret sharing : The talk-cures of Conrad and Lowry » (in *L'Epoque Conradienne, Conrad et Lowry : l'esthétique de la fiction, Volume 26, Société Conradienne Française, Presses Universitaires de Limoges, pp. 21-30*) D'autre part, au même colloque, en conclusion de sa communication intitulée « Qu'est-ce que les romanciers savent de plus que nous sur la coupure ? », Jacques Darras, traducteur de *Under the Volcano* en France, rappelle que Lowry était fils de sauveteur. Il suggère que sa plongée au fond du gouffre est bien une opération de sauvetage de l'humanité peut-être, en rejoignant le poème par-delà la coupure.

⁶⁴² De même, un lien très fort se dessine entre parole et alcool lorsque le narrateur de *Dark as the Grave...* décrit la soif polymorphe de Sigbjørn Wilderness : « A desire to drink endlessly, to talk endlessly, to someone, anyone, overwhelmed him » (*Dark as the Grave...*, op. cit., p. 135)

⁶⁴³ *Ibid*, op. cit., p. 140.

⁶⁴⁴ *Ibid*., p. 157, c'est nous qui soulignons.

C'est en effet la dimension poétique qui doit soutenir l'édifice chancelant de la vie, cette part d'innommable qui fait structure à travers la langue poétique et ses rythmes habillés de couleurs et de motifs : « There were things, he said mournfully, that perhaps could never be told [...] »⁶⁴⁵. Lowry écrit à ce propos que c'est la forme poétique qui choisit le poète et non l'inverse, prenant alors pour exemple le fameux ponton :

[...] our aim of finding out what form was choosing you, I think is the major problem to cope with when you are possessed with an unstaunchable impulse to create order out of chaos. That order was, recently with us, a pier: and I assert that the pier is a poem too [...] Roughly speaking, stark, bald and simple prose has more in common with poetry, perhaps than elaborate and overweighted verse.⁶⁴⁶

Cette situation précaire et instable, en marge et au bord de l'abîme n'a cessé d'être le propre de Lowry, et en particulier pendant les années de révision de *Under the Volcano* (1941-45). Or en 1945, année qui marque la fin de la période « heureuse »⁶⁴⁷ à Dollarton/Eridanus, Lowry utilise la métaphore prométhéenne au moment où il renonce à la précarité, comme s'il renonçait en même temps à ce qu'il a de plus intime :

Thus does your old Malc, if still a conservative-christian-anarchist at heart, at last join the ranks of the petty bourgeoisie. I feel somewhat like a Prometheus who became interested in real estate & decided to buy up his Caucasian ravine⁶⁴⁸.

Un autre moment charnière (la publication de *Under the Volcano* en 1947) marque la fin d'une période de production littéraire abondante, presque intégralement détruite par le feu qui a ravagé la cabane des Lowry à Dollarton. La position impossible de Prométhée suspendu au-dessus du gouffre peut-elle être considérée comme une condition à la création artistique et au surgissement de la vérité⁶⁴⁹ ? N'est-elle pas similaire à celle du poète que Lowry crucifie sur le mât du langage et où nous retrouvons l'idée de suspension ? « Suspension volontaire de l'incrédulité » d'une part, mais aussi suspension du sens et, de ce fait, de la vérité.

⁶⁴⁵ *Ibid.*, p. 156.

⁶⁴⁶ CLML 1, p. 400. (Lettre adressée à la mère de Margerie, Mrs Anna Mabelle Bonner, Dollarton, 1942.)

⁶⁴⁷ Les spécialistes de Lowry s'accordent pour situer cette période de quatre ans entre 1941 et 1944.

⁶⁴⁸ CLML 1, p. 487. (Lettre à C. Aiken, Dollarton, mi-octobre 1945.)

⁶⁴⁹ Michel Jarrety explore la relation entre le sujet éthique et le sujet lyrique, le poète étant celui qui peut exprimer la vérité dans le poème : « La parole ne devient impersonnelle qu'au moment où la poésie se fait vérité, dans le dépassement du sujet qui l'exprime. Mais pour que celui-ci l'énonce et qu'elle devienne poème, pour que l'expérience intérieure puisse trouver son accomplissement extérieur de soi, le poète doit précairement s'installer à sa propre limite dans le difficile maintien du dedans, tout ensemble, et d'un dehors possible [...] et le poète, du même coup, ne peut exister que dans l'entrouvert, entre une plénitude intime qui, parce qu'il la tairait, serait une absence d'oeuvre, et à l'inverse une oeuvre qui, n'ayant pas trouvé sa source hors du commun, serait une autre forme de silence : l'imposture d'une parole usurpée. » (« Sujet éthique, sujet lyrique », in *Figures du Sujet Lyrique*, op. cit., p. 133)

2. La maison à chevrons et l'énigme du sens

Under the Volcano propose une autre métaphore faisant intervenir des motifs géométriques caractérisés par la symétrie. Il s'agit de la maison de Laruelle, la maison aux chevrons que Primrose et Sigbjørn habitent dans *Dark as the grave...* Tout marche par deux dans la maison où a eu lieu la trahison adultère d'Yvonne : les échelles (« twin wooden ladders »), les escaliers (« two spiral staircases »), les miradors (« two flimsy crenellated miradors ») et même les anges qui tout de même ne sont pas totalement sereins (« two bilious-looking angels »), ont été témoins de cette histoire d'amour à trois acteurs, voire quatre (Yvonne, Laruelle, le Consul et Hugh). La craquelure déjà annoncée par la complexion bileuse des anges se poursuit dans les mâchicoulis auxquels les fenêtres sont comparées, marquées par la dégénérescence et la séparation :

[...] two windows — which, as degenerate machicolations, were built askew, like the separated halves of a chevron — [...] (UV, 238-239)

Rien ne va plus, la maison de Laruelle prend rapidement des allures prométhéennes, accrochée aux flans abrupts de la colline au-dessus de laquelle (la vision est inversée) tournoie la machine infernale de la fête foraine, tels des vautours attendant leur heure :

From where they stood the house seemed situated half-way up a cliff rising steeply from the valley stretched out below them. Leaning round they saw the town itself, built as on top of this cliff, overhanging them. The clubs of flying machines waved silently over the roofs, their motions like gesticulations of pain. (UV, 240)

N'oublions pas que c'est la fête foraine qui couvre le cri du Consul dans la Grand-roue, se faisant ainsi l'alibi du cri, du hurlement.

La vision du Consul se trouble une fois de plus, transformant les golfeurs au loin en « golfing scorpions »⁶⁵⁰, faisant voir au lecteur la mort qui l'attend au fond du gouffre (« golf/gulf ») bien qu'il entende des cris et de la musique montant de la fête foraine. De la même façon, les tournoiments du manège sont associés à un corps souffrant ou peut-être en souffrance. Un corps qui souffre et attend la mort tapie au fond du gouffre — *No se puede vivir sin amar*⁶⁵¹ —, nous rappelle les initiales entrelacées sur un pan de pierre brute de la façade de la maison aux chevrons :

[...] a panel of rough stone, covered with large letters painted in gold leaf, had been slightly set into the wall to give a semblance of bas-relief. These gold letters though very thick were merged together most confusingly. The Consul had noticed visitors to the town staring up at them for half an hour at a time. Sometimes M. Laruelle would come out to explain that they really spelt something, that they formed that phrase of Frey Luis de León's the Consul did not at this moment allow himself to recall. (UV, 239)

Ces lettres nous renvoient à la question du sens qui ne peut émerger que dans la confusion et en rapport avec quelque chose de brut, d'originaire, qui n'a pas été poli par la

⁶⁵⁰ UV, 240.

⁶⁵¹ Cf. *A Companion...*, p. 273.

main de l'homme ou par sa langue. C'est à nouveau une affaire de *lalangue* qui affleure à la jonction entre l'archaïque et le culturel. C'est aussi ce que D. H. Lawrence a tenté de dire en parlant du morceau de roche brute que l'artiste doit laisser intact pour faire une oeuvre d'art⁶⁵². La question du sens est ainsi laissée en suspens, ce qui lui permet « d'écorner le leurre référentiel et de donner à *voir* la matière, minérale ou verbale de l'oeuvre : de traduire son incapacité à tout dire. »⁶⁵³, commente J. Paccaud-Huguet à propos de cette phrase prononcée par Birkin, le « nouvel homme archétypal⁶⁵⁴ » de D. H. Lawrence.

Rien ne va de soi. Ainsi les fonctions initiales des pièces chez Laruelle sont-elles détournées ; la chambre à coucher devient un lieu de travail, tandis que le studio se voit investi de fonctions culinaires :

It was perhaps also significant he should use his bedroom for working whereas the studio itself on the main floor had been turned into a dining-room often no better than a camping ground for his cook and her relatives. (UV, 238)

Tout dans cette maison semble dire au lecteur que ce qu'il cherche, est ailleurs, que la vérité ne se trouve pas là où l'on voudrait qu'il le croie, c'est à dire dans les livres d'histoire, mais plutôt dans les livres et les poèmes, la littérature, l'art qui, seul, peut esthétiser cette vérité indicible. C'est la fonction d'« Etre-au-Monde » que Jacques Garelli attribue à l'artiste, et au poète plus particulièrement :

[...] l'expérience de l'Etre-au-monde ne cesse d'être présente en chaque phase de notre vie, à titre d'horizon, mais aussi de préindividualité associée. Il ne s'agit pas d'un retour vers un passé révolu. La situation est tout autre, car l'homme moderne pressé par sa volonté de domination et de conquête rapide de biens de consommation, son souci d'informations simplifiées, ne prête guère attention à cette dimension d'être, qui influe pourtant directement sur sa vie. C'est la fonction de l'artiste, dans ses oeuvres, qui ne sont autres que la manifestation vive de ses actes d'insertion dans le Monde, de porter cette structure d'être et de pensée à la clarté de l'évidence perceptive. [...] Mais d'autre part, cette attitude requiert une participation active du spectateur et du lecteur qui deviennent interprètes acteurs, pour que s'ouvrent les frontières du sujet enfermé dans la prétendue identité à soi de la personne humaine et qu'il se laisse envahir par l'énigme d'un monde qui le traverse, le pénètre, l'englobe, bien qu'il demeure à conquérir. C'est l'une des fonctions de l'oeuvre d'art et singulièrement du poème de promouvoir cette expérience de « restitution » de l'individu au Monde.⁶⁵⁵

⁶⁵² "You have to be like Rodin, or Michel Angelo, and leave a piece of raw rock unfinished to your figure. You must leave your surroundings sketchy, unfinished, so that you are never confined, never dominated from the outside." (*Women in Love*, op. cit., p. 445)

⁶⁵³ Voir à ce sujet J. Paccaud-Huguet, « Conrad, un moderne ? », *Idéologies dans le monde anglo-saxon, n° spécial, « Mélanges conradiens », Centre de recherches d'Etudes anglophones, Université Stendhal, Grenoble, 1992, p. 125.*

⁶⁵⁴ *Ibidem.*

⁶⁵⁵ Garelli, Jacques, *L'Entrée en Démesure suivi de l'écoute et le regard et de lettre aux aveugles sur l'invisible poétique*, Paris, José Corti, 1995, p. 53-54.

C'est ainsi que nous comprenons le propos de David Lodge sur l'impératif moderniste : « to historicize the aesthetic, aestheticize the historic.⁶⁵⁶ ». Ceci explique les autodafés caractéristiques des régimes totalitaires, la vigilance des médias et du pouvoir quant à ce qui s'écrit. En effet, la vérité ne se dit pas mais elle s'écrit ou se crie, tout particulièrement dans la suspension, dans le reste livré brut.

3. Eclat du beau et vérité : l'énigme de la voix

Les textes de Conrad recèlent de nombreuses interrogations quant au sens de la vie et des mots, ainsi n'est-il pas rare de trouver des phrases telles que : « And what does it mean? » (N, 89.) ou encore, à propos des sauvages qui hurlent et vocifèrent sur la rive :

[...] they shouted periodically together strings of amazing words that resembled no sounds of human language; and the murmurs of the crowd, interrupted suddenly, were like the responses of some satanic litany. (HOD, 109 ; c'est nous qui soulignons)

La récurrence de ces interrogations dont nous n'avons donné que quelques exemples, ont souvent attiré l'attention des critiques. F. R. Leavis n'hésite pas à reprocher à Conrad de se complaire indûment dans une prétendue ignorance qui semble fort agacer le critique : « [Conrad] is intent on making a virtue out of not knowing what he means »⁶⁵⁷.

C'est peut-être le terme d'énigme qui relie le plus intimement *Heart of Darkness*, *Nostromo* et *Under the Volcano*, nous l'avons vu à maintes reprises, ces textes sont effectivement énigmatiques. Le lecteur cherche tout d'abord à comprendre et à maîtriser ces textes qui s'y refusent, par divers stratagèmes narratifs : chronologie chaotique pour *Nostromo*, ou encore voix narratives qui se mêlent et se confondent presque, ruptures narratives en style indirect libre ; une écriture érudite d'une profondeur insondable et toute en sonorités pour Lowry qui n'hésite pas à user des stratégies déjà citées pour Conrad. Pour accéder à l'énigme, ou pour s'approcher du noyau obscur et iridescent du texte, le lecteur doit concéder à un sacrifice : il doit renoncer à ce que nous avons, en nous appuyant sur les textes de Conrad et Lowry, dénoncé tout au long de cette étude ; nous entendons par là l'imaginaire de la maîtrise qui « met en boîte » le savoir, au lieu de boiter avec élégance⁶⁵⁸. Il s'agirait en quelque sorte d'accepter de ne pas être maître du sens blanc qui se dit sous les semblants nécessaires à la tenue du texte. Ceux-ci en font une chose⁶⁵⁹ bordée par le vide. Mais il ne s'agit pas à nos yeux de renoncer à toute jouissance ; il reste une jouissance autre qui se trouverait du côté du flux, de l'onde, de la féminité en ce qu'elle est l'expérience inéluctable du « lâcher prise », inhérente à toute

⁶⁵⁶ David Lodge, *Working with Structuralism*, Londres, Routledge and Kegan Paul, 1981, p. 70.

⁶⁵⁷ F. R. Leavis, *The Great tradition*, New York, New York University Press, 1963, p. 180.

⁶⁵⁸ De célèbres personnages littéraires, parmi eux, le Consul et Leopold Bloom (*Ulysses*), boitent, marqués par ce signe de la division du sujet par l'objet qui les traverse.

⁶⁵⁹ Une chose selon Heidegger qui développe la célèbre métaphore de la cruche et du potier, est ce qui se tient en soi. Voir à ce sujet son essai intitulé « La Chose », op. cit.

naissance de petit d'homme.

En effet, l'être humain n'est et ne naît qu'une fois qu'il a lâché prise, qu'il accepte de quitter la douce chaleur de la matrice et qu'il cesse de résister à cette force qui cherche à l'expulser. De la même façon, le sens n'est et ne naît que lorsque tombent les semblants et que peut vibrer lalangue auparavant masquée par le langage qui n'est qu'élucubrations du savoir sur lalangue⁶⁶⁰, cette lalangue qui nous est à la fois propre et commune et que nous recevons de l'Autre du langage. C'est depuis cette lalangue dont nous avons analysé les effets de résonances et de contamination métonymique, que la jouissance non-phallique peut se dire ; par bribes qui tournoient autour du Réel. Celui-ci nous fascine, mais ne peut et ne doit pas être atteint. C'est la face interne du texte, de la cruche ou de l'arche qui frôle et frotte le vide pour donner naissance à un savoir silencieux, à un reste qui fait lettre et que nous serions tenté d'écrire « laître »⁶⁶¹. Cette orthographe fait apparaître l'état naissant dont nous parle la lettre/laître qui s'inscrit dans lalangue, mise en exergue par les écritures de la modernité en particulier⁶⁶², et nous met face à la notion topologique d'« aître » telle que la définit Henri Maldiney, notion reprise par George Didi-Huberman dans un ouvrage consacré à la sculpture de Penone :

[...] le mot anachronique d'aître, [qui] a la particularité phonétique en français, de retourner une notion du lieu sur une question d'être. Ce mot a d'abord signifié un lieu ouvert, un porche, un passage, un parvis extérieur [...] il a fini par désigner l'intimité d'un être, son for intérieur, l'abysse même de sa pensée. Lorsque Henri Maldiney parle des « aîtres de la langue » et des demeures de la pensée, c'est à la singularité d'un « état naissant » de la langue, de la pensée, qu'il fait d'abord référence — cette singularité que disent chaque fois le poème, l'oeuvre d'art.⁶⁶³

Nous voyons une fois de plus apparaître la forme de l'arche qui comme lalangue est à la fois intime et extime, *heimlich* et *unheimlich*, et rejoint la topologie de l'être heideggerien

⁶⁶⁰ Jean-Claude Milner définit lalangue par rapport au langage : « [...] lalangue, autrement dit, ce par quoi, d'un seul et même mouvement, il y a de la langue (ou des êtres qualifiables de parlants, ce qui revient au même) et il y a de l'inconscient. Soit donc lalangue ; le langage désigne ce que le savoir élucubre, la concernant[...] » (*L'Amour de la Langue*, op. cit., p. 26)

⁶⁶¹ Nous faisons référence à l'état naissant des « aîtres de la langue » qui font la singularité de la pensée. Thème abordé par J. Paccaud-Huguet lors du séminaire du 24 novembre 2000. (Séminaire DEA/CERAN, « Litturaterre : littérature, langage, psychanalyse », J. Paccaud-Huguet)

⁶⁶² Pour ce qui est de la modernité, Henri Meschonnic en donne une définition préliminaire assez piquante et stimulante : « La modernité est un combat. Sans cesse recommençant. Parce qu'elle est un état naissant, indéfiniment naissant, du sujet, de son histoire, de son sens. Elle ne cesse de laisser derrière elle les Assis de la pensée, ceux dont les idées sont arrêtées, se sont arrêtées, et qui confondent leur ancienne jeunesse avec le vieillissement du monde. La modernité côtoie ce cimetière des concepts fossiles dont nous sommes encombrés. Et qui rendent sourds. Sourds à ce qui vient. Voulant savoir ce qu'est la modernité, je me suis aperçu qu'elle était le sujet en nous. C'est-à-dire le point le plus faible de la chaîne qui tient l'art, la littérature, la société ensemble. » (Henri Meschonnic, *Modernité Modernité*, Lagrasse, éditions Verdier, 1988, p. 9)

⁶⁶³ Georges Didi-Huberman, op. cit., p. 35 ; c'est nous qui soulignons.

dont les textes de Conrad et Lowry sont des gîtes de choix : « un lieu ouvert, un porche, un passage, un parvis extérieur ».

Conrad, évoque ainsi la nécessité des semblants et des simulacres de vérité pour que la vie reste tolérable :

And everybody knows the power of lies which go about clothed in coats of many colours, whereas, as is well known, Truth has no such advantage, [...] It is not often recognised, because it is not always fit to be seen⁶⁶⁴.

La vérité, qu'il s'agisse de la partition de la Pologne, ou du cœur de l'homme, n'est pas dicible de façon directe ; il faut la médiation de simulacres, autant d'oripeaux qui habillent et masquent ce que nous ne pouvons pas voir de face, parce que la vérité n'est pas toujours bonne à voir ou à dire (« it is not always fit to be seen »). Certes, mais rien n'empêche de tenter de la mi-dire, et de laisser jouer lalangue qui saura à son tour renvoyer des éclats de Réel au lecteur. Jacques-Alain Miller évoque la « merveille » de lalangue sans laquelle il n'y aurait pas de vérité :

La merveille, c'est que sans cette lalangue, il n'y aurait pas de vérité, mais que la vérité dans cette lalangue ne peut être définie — elle y est un acte, libre, déchaîné. Il n'y a pas de maîtrise du signifiant sinon peut-être dérisoire, le clown, le bouffon du carnaval, ou encore « l'Homme masqué », masqué peut-être du visage de la femme. Ça peut se dire aussi : il n'y a pas de discours qui ne soit du semblant⁶⁶⁵.

A ce stade de notre travail, ces lignes nous font immédiatement penser aux signifiants/personnages centraux de *Heart of Darkness*, *Nostromo* et *Under the Volcano*. Nous ne reviendrons pas sur le rôle libertaire et libérateur du clown dont nous avons déjà parlé à propos de l'Arlequin « fou du roi Kurtz », ou sur l'homme masqué ou porteur de lunettes de soleil en toutes circonstances, alias Geoffrey Firmin, passé maître en matière de dérision. En revanche, nous tenterons de comprendre l'allusion non voilée à la femme : « ou encore « l'Homme masqué », masqué peut-être du visage de la femme ».

4. La femme, du côté de la jouissance autre

Resurgit alors le spectre de la femme détentrice d'un savoir mystérieux et silencieux, qui se situe hors représentation et au cœur de lalangue, dont les lambeaux sont le terreau de l'interprétation ou plutôt de « l'entre-prêt » de la lecture qui se manifeste là où il y a homonymie, homophonie, anamorphose, métaphore et métonymie⁶⁶⁶. C'est en ces moments privilégiés où le sens joue et se joue des semblants, que se dit lalangue avec ses éclats de vérité. Nous pouvons à présent revenir sur un aspect de *Heart of Darkness* qui nous a intrigué. En effet, pourquoi les femmes qui entourent Kurtz, de près (la femme africaine) ou de loin (la fiancée), nous apparaissent-elles tant se ressembler⁶⁶⁷, bien qu'elles soient rarement décrites en détail ? Il semble que nous soyons face à un phénomène d'homophonie transposée au niveau des personnages par le biais de la voix intérieure de la lecture. Il s'agit d'une sorte de double, de répétition qui signale la pulsion

⁶⁶⁴ Joseph Conrad, *Notes on Life and Letters*, « *The Crime of Partition* », *op. cit.*, p. 133.

⁶⁶⁵ Jacques Alain Miller, *Ornicar ? n°1*, *op. cit.*, p. 29-30.

et le retour du refoulé⁶⁶⁸. La version filmée de *Heart of Darkness* par James Westman met en évidence ce mimétisme⁶⁶⁹ par la ressemblance physique entre les deux femmes, d'une part, et d'autre part, en faisant porter à la Fiancée un col de dentelle, version européenne des scarifications de la femme africaine⁶⁷⁰. Ces femmes sont le plus souvent silencieuses, l'une est drapée dans des étoffes et de la dentelle — dentelle dont la propriété est de laisser passer des bribes de Réel tout en le recouvrant — tandis que la femme africaine porte des scarifications et des ornements qui, eux aussi, recouvrent partiellement le corps, la peau, mais en laissant voir assez pour fasciner Marlow. Ce drapé fait irrésistiblement penser à l'éloquence dans laquelle se drape Kurtz, moribond, et pourtant plus vivant que

⁶⁶⁶ *Laurent Jenny commente les glossolalies d'Artaud en des termes qui font penser à cette langue que nous tentons de faire voire et entendre : « La langue poétique, comme l'étymologie, mais avec ses moyens propres, dégage le "substratum psychique amené par les déplacements d'un même mot à travers les variations de la langue" (A. Artaud, Pages de carnets, Notes intimes, in O.C., t. VIII, p. 86.) Ces "variations", toutefois, ne sont plus le jeu d'une historicité, ou de son expression plastique, elles sont suscitées, ou ravisées par des effets de rythmes, des glissements homophoniques, des modulations syllabiques. Le ressassement de tonalités, si particulier aux "glossolalies" d'Artaud, extrait ainsi d'une masse syllabique des sortes d'étymons sémantiques, par le travail d'un rythme. Elle n'est pas traduisible pour autant, par simple addition des noeuds sémantiques. Elle joue de son indétermination pour recréer la poussée d'un sens dans une forme vivante. [...] langue dans le contexte, la "langue de Rodez" est aussi une "langue dans les langues". La physionomie latine de la glossolalie renvoie la lecture à une mémoire. Non pas la mémoire historique d'une langue, mais une mémoire mythique où toutes les langues passées et présentes sont refondues dans un creuset commun. » (Laurent Jenny, *La Terre et les Signes. Poétiques de rupture*. Paris, Gallimard, 1982, p. 261-263)*

⁶⁶⁷ Nous renvoyons à l'analyse de J. Hawthorne qui met en lumière l'opposition entre les deux femmes : « [...] the Intended and the idealism she represents are sterile; nothing will come of them but death. But the powerful life of the African woman is, like the wilderness reflected in her, passionate and fecund. » (Joseph Conrad : *Narrative Technique and Ideological Commitment*, Edward Arnold, A Division of Hodder and Stoughton, London, 1990, p. 186)

⁶⁶⁸ *Reynold Humphreys note l'abondance des discours critiques autour de ce portrait, ceux-ci, dit-il, restent flous et peu concluants, mais ne cessent d'y revenir, dans une répétition qu'il commente dans les dernières lignes de son article : « Discourse thus becomes a form of repetition compulsion : repeating what has been repressed in the first place. The way critical discourse has taken up and repeated, literally and metaphorically, a whole network of signifiers branching out from the language used to represent Kurtz's sketch is eloquent testimony to the "unspeakable" nature of what has been repressed. » (« The function of the painting in Heart of Darkness », *Idéologies dans le monde anglo-saxon, n° spécial, « Mélanges conradiens »*, Centre de recherches d'Etudes anglophones, Université Stendhal, Grenoble, 1992, p. 77)*

⁶⁶⁹ *Reynold Humphreys parle du portrait en terme de condensation : « condensation of the Intended and the African woman », *ibid.*, p. 70.*

⁶⁷⁰ *A propos d'une nouvelle d'Angela Carter, « Master », Béatrice Bijon commente les scarifications d'une jeune Indienne qui deviennent un texte à déchiffrer, mais aussi la trace d'une coupure : « [...] il semble que "dentellation" évoque parfaitement bien l'entaille que provoque la lettre noire sur la feuille blanche. Mais "dent/ellation" est également la marque même de la coupure inscrite sur le corps de la femme, "a markswoman" (77) ; on remarquera le double sens de "markswoman" — et la jouissance ("elation") qui en découle pour l'observateur-voyeur d'autre part. Le signifiant est une manière d'inscrire la castration. » (« La jouissance du corps dans "Master" d'Angela Carter », communication faite au Congrès de la SAES, Angers, mai 2000. A paraître dans *Etudes Anglaises*)*

jamais :

He lived then before me; he lived as much as he had ever lived — a shadow insatiable of splendid appearances, of frightful realities, a shadow darker than the shadow of the night, and draped nobly in the folds of a gorgeous eloquence. (HOD, 116)

Nous avons été surpris par cette insistance sur le recouvrement, le drapé qui mime l'écriture sous forme de dentelle ou de scarifications. Ces dernières étant elles-mêmes une forme d'écriture sur le corps de la femme détentrice d'un savoir indicible et innommable, ce même savoir/ça-voir que l'écriture recouvre et découvre.

La similitude entre les deux femmes soulignée dans le film de Westman par l'analogie entre le col de dentelle et les scarifications qui ornent le cou et le buste de la femme africaine relève de l'interprétation, voire de l'extrapolation si l'on se fie au texte de Conrad pris mot à mot. Cependant, en prenant cette liberté avec le texte, il nous semble que Westman a représenté ce qui se passe au moment de la lecture dans l'esprit du lecteur. Il a pris le risque d'aller au-delà du littoral du texte, peut-être sur invitation de la Dame, la Domna de l'amour courtois. Cette dernière est systématiquement associée à la limite topologique du fleuve et de la forêt, ainsi qu'à la tropologie : elle est toujours sur le point de dire ou de hurler quelque chose, ce savoir obscur et indicible (« with an air of brooding over an inscrutable purpose »⁶⁷¹) qu'elle porte en elle :

And in the hush that had fallen suddenly upon the whole sorrowful land, the immense wilderness, the colossal body of the fecund and mysterious life seemed to look at her, pensive, as though it had been looking at the image of its own tenebrous and passionate soul. (HOD, 101)

En effet, lorsque l'on écoute le texte, il s'agit de « La Femme », à la fois étrange et inquiétante que dépeint Marlow à la vue du portrait laissé par Kurtz :

Then I noticed a small sketch in oils, on a panel, representing a woman, draped and blindfolded, carrying a lighted torch. The background was sombre — almost black. The movement of the woman was stately, and the effect of the torch-light on the face was sinister. (HOD, 54)

Est-il possible que le portrait de la femme aux yeux bandés tenant une torche allumée soit l'ombilic aveugle, le « rivet » permettant d'articuler deux milieux hétérogènes ? L'Europe et l'Afrique, le familier (*heimlich*) et l'inquiétant (*unheimlich*)⁶⁷², et peut-être métaphoriquement, la vérité et le savoir ?

Le lecteur n'a pas de peine à imaginer la femme européenne endeuillée et couverte de dentelle ajourée, avançant dans un frottement d'étoffes apprêtées, tandis que la

⁶⁷¹ HOD, 101.

⁶⁷² Reynold Humphries explique l'effet d'inquiétante étrangeté qui naît de la lecture de ce passage : « [...] the sketch's various elements are the signifiers of the "unexpected" and the "not understood", to the extent of creating in the critic, the reader and Marlow an "uncanny" reading effect. The torch has a "sinister effect" because it forces the subject to see what he does not want to see, [...] The blindfold must be seen as the signifier of looking, of the desire to see/not see, which can in no way be considered as a pair of opposites, but as a structure determining the subject's position and his relation to what is being looked at and hence interpreted by critics and readers alike. », op. cit., p. 56.

femme africaine, parée de bracelets et de gris-gris, fait tinter ses ornements dans un « jingle » (clignotement sonore du symptôme qui nous est à présent familier)⁶⁷³. Ce portrait peut alors se lire comme une représentation allégorique de la vérité, laquelle avance masquée⁶⁷⁴. L'indirection, le masque ou encore les lunettes noires, semblent figurer la stratégie d'évitement qui permet de ne pas tomber dans le piège des semblants. Le Consul dénonce celui-ci en concluant son analyse de la vérité et du mensonge d'un « horror » emprunté à Kurtz, mettant lui aussi en échec toute tentative de faire face à la vérité nue ou encore au Réel de la Chose :

The Consul looked at the sun. But he had lost the sun: it was not his sun. Like the truth, it was well-nigh impossible to face; he did not want to go anywhere near it, least of all, sit in its light, facing it. 'Yet I shall face it.' How? When he not only lied to himself, but himself believed the lie and lied back again to those lying factions, among whom was not even their own honour. There was not even a consistent basis to his self-deceptions. How should there be then to his attempts at honesty? 'Horror,' he said. (UV, 248)

C'est dans ce ratage que le jeu de la langue peut surgir, à l'improviste, insaisissable, dans la surprise de la rencontre qui fait tache, touche et mouche :

[...] all the truth of life is there: a moment of vision, a sigh, a smile and the return to an eternal rest.⁶⁷⁵

Cette phrase de Conrad fait invariablement touche parce qu'elle pointe les principaux objets médiateurs de la rencontre ; le regard et la voix, qui ici apparaît sous forme de souffle. Ce « spot of time » wordsworthien ou encore ce « moment of being » woolfien, se scelle par un sourire (« a smile ») et le repos ou le repos éternel (« eternal rest ») qui se lit comme un silence, et aussi un reste qui se dépose dans la lettre silencieuse, là où « ça s'écrit » et non là où « ça parle ». Le but de l'écrivain étant de faire résonner les mots, ce que T. S. Eliot illustre dans *Ash-Wednesday* en jouant sur les homophones du mot « word », le faisant ainsi résonner entre « world » et « whirled » :

And the light shone in darkness and
Against the *Word* the unstilled *world* still *whirled*
About the centre of the silent *Word*.
O my people, what have I done unto thee.
Where shall the word be found, where will the word
Resound? Not Here, there is not enough *silence* [...]
No place of grace for those who avoid the face
No time to rejoice for those who walk among *noise* and
*deny the voice.*⁶⁷⁶

Dans ces quelques vers, le signifiant vide tournoie en quête de résonance, tout comme le

⁶⁷³ "There was a low jingle, a glint of yellow metal, a sway of fringed draperies, and she stopped as if her heart had failed her." (HOD, 101)

⁶⁷⁴ « [...] la vérité en tant que telle est un dire qui a, selon la formule de Lacan, structure de fiction. Elle parle sans fin en un mi-dire rhétorique ; et elle s'avance masquée : larvatus prodeco. » (P. Julien, *L'Étrange jouissance...*, op. cit., p. 61-62)

⁶⁷⁵ Joseph Conrad, *The Nigger of the Narcissus*, 1897, préface, op. cit., p. xxviii.

poète est en quête d'âme. Or nous dit le poème, celui qui évite l'Autre (« the face »), tout comme celui qui dénie la voix (« the voice ») ne trouvera ni grâce (« grace ») ni jouissance (« rejoice ») que nous écrivons ici *jouis-sens*. Virginia Woolf, contemporaine et amie de T. S. Eliot, a elle aussi tenté de faire entendre, voir et sentir le silence :

If I were a painter I should paint these first impressions in pale yellow, silver, and green. There was the pale yellow blind; the green sea; and the silver of the passion flowers. I should make a picture that was globular, semi-transparent. I should make a picture of curved petals; of shells; of things that were semi-transparent; I should make curved shapes, showing the light through, but not giving a clear outline. Everything would be large and dim; and what was seen would at the same time be heard; sounds would come through this petal or leaf — sounds indistinguishable from sights. Sound and sight seem to make equal parts of these first impressions. When I think of the early morning in bed I also hear the caw of rooks falling from a great height. The sound seems to fall through an elastic, gummy air; which holds it up; which prevents it from being sharp and distinct. The quality of the air above Talland House seemed to suspend sound, to let it sink down slowly, as if it were caught in a blue gummy veil. The rooks cawing is part of the waves breaking — one, two, one, two — and the splash as the wave drew back and then it gathered again, and I lay there half awake, half asleep, drawing in such ecstasy as I cannot describe⁶⁷⁷.

Un élément supplémentaire plaidant la cause de la jouissance non-phallique située du côté du féminin, est peut-être la scène que fait la femme africaine en colère, à propos des bouts de tissu que l'Arlequin (« the man of patches »⁶⁷⁸) a récupérés pour se faire un habit décent : habit de vérité, illusoire et dérisoire, qui visiblement porte atteinte à quelque chose de très précieux pour elle, mais que le narrateur laisse délibérément en suspens : « At least it must have been that » (*HOD*, 101). Nous prenons ici le risque d'interpréter cet épisode comme une tentative de sauvetage de la langue par la femme africaine qui est à l'écoute des bruits du monde et de la vie, la pulsation des « noises off »⁶⁷⁹ dont les morceaux de tissu épars, détachés sont une métaphore au même titre qu'ils rappellent les taches de couleur sur la carte d'Afrique :

'[...] She got in one day and kicked up a row about those miserable rags I picked up in the storeroom to mend my clothes with. I wasn't decent. At least it must

⁶⁷⁶ T. S. Eliot, « Ash Wednesday », *op. cit.*, p. 102 ; c'est nous qui soulignons.

⁶⁷⁷ V. Woolf, *Moments of Being*, p. 74 ; c'est nous qui soulignons.

⁶⁷⁸ *HOD*, 101.

⁶⁷⁹ Expression utilisée par Lowry à propos de la pièce de Tennessee Williams, *A Streetcar named Desire* : "I do believe an intelligent person could go away thinking that it was a play unique in that it was literally dependent for half of its sadness, and most of its meaning, if any, upon the noises off [...]; physical desire might equally lead you, in truth, to death-in-life again. When the operations of actual desire itself are compared to those of the ramshackle old streetcar itself you realise that the streetcar and the incidental atmospherics were [...] important to Tennessee Williams [...]. The rhythm comes first. The « plot » afterwards. The order is reversed." (*Special Collections, Malcolm Lowry Papers* (25 : 1. 55 B), cité par Josiane Paccaud-Huguet, « De la fonction à la fiction poétique. L'esthétique de Malcolm Lowry », *op. cit.*, p. 166-167)

***have been that, for she talked like a fury to Kurtz for an hour, pointing at me now and then. [...] Ah, well it's all over now.*' (HOD, 101)**

Le risque est minime par rapport au risque éthique et esthétique qu'a pris Conrad en écrivant *Heart of Darkness*, frayant ainsi le passage à la modernité naissante et balbutiante⁶⁸⁰, au roman lyrique de Lowry, dont le nom lui-même possède une qualité lyrique caractérisée par la fluidité des consonnes. Celles-ci se fondent autour d'un [au] qui fait penser au cri qu'invoque Virginia Woolf — « I need a cry, a howl »⁶⁸¹ —, elle aussi marquée dans son nom par le hurlement du loup⁶⁸². Loup qui, comme le dit Michel Cusin, est toujours prêt à surgir du signifiant :

Lacan, en viendra à reconnaître explicitement ce que savent implicitement les vrais poètes, à savoir que le loup de la jouis-sens est toujours déjà dans la bergerie du signifiant et que seule la lettre, ce versant réel du langage, peut faire trace poétique d'un sublime rencontré dans l'effroi et l'effraction⁶⁸³.

5. Jouis-sens⁶⁸⁴, entre son et sens

Il nous est à présent possible de reconsidérer le motif de la faille et donc de tout ce qui fait suture, sous l'éclairage de la voix et de sa manifestation paroxystique — le cri — déchirant les espaces diégétiques et narratifs des trois oeuvres qui nous ont préoccupé tout au long de ce travail⁶⁸⁵. Le cri apparaît alors comme une faille qui traverse le sujet, le divise par le vide qu'il véhicule avec lui, faisant comme un appel d'air auquel seul le Réel résiste. Parlant des lignes de failles qui parcourent la langue, Jean-Claude Milner fait

⁶⁸⁰ « La modernité, de l'art et de la littérature, est la parabole de l'implication réciproque qui lie l'éthique et l'oeuvre, parce que c'est un même sujet qui s'y invente. [...] L'éthique dans l'art, c'est le risque. Le risque est la seule chance de modernité. Pas de modernité sans cette éthique. Elle est peut-être toute la politique de l'art. [citant Adorno, *Théorie Esthétique*, p. 53.] "Seules les oeuvres qui un jour s'exposèrent ont une chance de survie, pour autant que celle-ci existe encore, mais non pas celles qui, par peur de l'éphémère, se perdent dans le passé." Et dans la mesure où nous faisons l'écriture de l'avenir, le passé se réécrit par nous. » (H. Meschonnic, *op. cit.* p. 298-299.)

⁶⁸¹ *The Waves*, *op. cit.*, p. 233.

⁶⁸² Les initiales de Virginia Woolf rappellent aussi le signifiant « woolf » ou plutôt le pluriel wolves, et aussi le titre de son roman le plus poétique, *The Waves*.

⁶⁸³ « Le poétique est toujours sublime », in *La Poésie : Écriture de la limite, Écriture à la limite*, éd. Adolph Haberer et Jean-Marie Fournier, Lyon, Presses Universitaires de Lyon, 1998, p. 177.

⁶⁸⁴ Michel Cusin note à propos de ce terme : « Depuis *Le Séminaire, Livre XX, Encore*, Lacan ne considère plus le signifiant comme articulé en tant qu'il fait barrière à la jouissance, mais en tant qu'il a des effets de jouis-sens. La jouissance ne se réduit plus au fantasme, mais elle est en coalescence avec la langue. », *ibidem*.

⁶⁸⁵ L'étymologie latine du cri est *quiritare*, qui veut dire « appeler les citoyens au secours » (Dictionnaire *Petit Robert*). Si nous nous basons sur l'homophonie déjà soulignée entre les signifiants « cri » et « écrire », nous entendons alors « é-crire », et par là, l'arrachement, la séparation par le cri.

intervenir la psychanalyse qui permet de prendre en compte ces failles ou « retraits où le désir miroite et la jouissance se dépose.⁶⁸⁶ ». Rien d'étonnant à ce que Kurtz prenne toute sa dimension dans ce cri qui le déchire et le creuse de l'intérieur, puisqu'il est « hollow at the core ». Le Consul est lui aussi perçu comme plein d'un immense creux qui ne cesse de grandir au fur et à mesure qu'il se remplit de mescal, tandis que Nostromo remplit le vide de son identité d'un nom qui n'en est pas un, et remplit ses poches d'un argent officiellement disparu. Mais c'est précisément ce vide qui habite et ronge ces personnages, qui les pousse à rechercher la vérité, la parole vraie, au-delà des semblants, dans les failles de la langue représentées métaphoriquement par le cœur des ténèbres, le ravin au pied de la Grande Isabelle, le *Golfo Placido* et la *barranca* qui nous indique le chemin vers ce qui se passe au-dessous du volcan Popocatepetl⁶⁸⁷. Or l'accès à ces zones limites ne peut être direct, nous l'avons déjà vu. C'est en suivant la piste de l'équivoque que l'énigme peut être abordée, pour être partiellement résolue. Le lecteur doit alors se situer entre son et sens afin de pouvoir « déstratifier »⁶⁸⁸ la langue d'où parle lalangue. Il ne s'approchera du noeud de l'énigme qu'en allant voir/écouter du côté où « ça cloche », d'où les nombreuses références aux cloches et autres tintinabulations parfois grinçantes qui jalonnent *Nostromo* et *Under the Volcano*. Deux voies⁶⁸⁹ (on a toujours le choix) s'offrent au lecteur : ignorer tout ce qui cloche et fait symptôme, et donc se contenter d'une lecture qui fait fi des aspérités et des failles qui accrochent le désir et où se dépose la jouissance — c'est ce que nous avons tenté d'éviter ; ou bien essayer d'articuler les dissonances et les discordances qui font vaciller les semblants, et font entrevoir la béance de l'Autre, béance dont seule lalangue rend compte.

⁶⁸⁶ « Ces lignes de failles s'entrecroisent et se chevauchent. Le calcul les repère comme ce qui lui est irréductible, mais ce n'est pas un autre réseau qu'elles dessinent, dont on pourrait construire une science nouvelle, inouïe — vanité des grammatologies. Mais leur nature et leur logique sont éclairables par le discours freudien : dans lalangue, conçue désormais comme non représentable pour le calcul — c'est-à-dire comme cristal —, elles sont les retraits où le désir miroite et la jouissance se dépose. » (J-C Milner, *op. cit.* p. 9)

⁶⁸⁷ Ce dernier a récemment donné des signes d'activité... (décembre-janvier 2000-2001)

⁶⁸⁸ « Lalangue est, en toute langue, le registre qui la voue à l'équivoque. Nous savons comment y parvenir : en déstratifiant, en confondant systématiquement son et sens, mention et usage, écriture et représenté, en empêchant de ce fait qu'une strate puisse servir d'appui pour démêler une autre. [...] la langue est alors ce qu'en pratique l'inconscient, se prêtant à tous les jeux imaginables pour que la vérité, dans la mouvance des mots, parle. », *ibid.*, p. 22.

⁶⁸⁹ Notre conclusion rejoint celle de Jean-Claude Milner au terme d'un chapitre consacré à la « linguistique subtile et défaillante » : « Dès lors, les réseaux de réel auxquels la linguistique est liée se révèlent tracer des chemins qui ne mènent nulle part, ou se perdent dans la forêt de lalangue. Il n'y a que deux voies : ou bien l'on tient pour l'éthique de la science, et du point où le chemin se perd, on veut ne rien savoir : c'est le parti de la grammaire transformationnelle ; ou bien l'on tient pour l'éthique de la vérité : il faut, en tant que linguiste, et dans l'écriture même à laquelle on s'astreint, articuler le point, non pas comme indistinguable, mais comme repérable par le biais de la défaillance qu'il impose à tous les repères. », *ibid.*, p. 46.

Conclusion

Au terme de cette étude que nous avons voulue centrée sur les textes eux-mêmes plus que sur la théorie, force est de constater le nouage indéniable qui unit ceux-ci aux textes de la modernité dans leur ensemble, et ceci tout en maintenant un lien privilégié avec le passé et la mémoire archaïque de la langue, celle qui unit la communauté humaine par ses sons fondamentaux. Nous avons vu que ces derniers sont intimement liés à des émotions qui ont marqué l'entrée du sujet dans le langage. La part faite aux émotions dans le monde actuel est misérable, il ne nous reste qu'un sentimentalisme lénifiant, lequel n'est que construction et artifice dont le but est précisément de couper l'homme moderne de ses émotions et de ses intuitions.

Au vu de ce constat, ne sommes-nous pas en droit de nous joindre au cri d'alarme poussé par la plupart des artistes de la modernité ? N'est-ce pas l'homme lui-même qui est mis en péril par sa propre cécité, aggravée par un confort matériel grandissant au détriment d'une spiritualité en voie d'extinction ? Il nous semble que Conrad et Lowry avaient pleinement conscience de ce phénomène de déshumanisation et de massification alors naissant. Or, c'est bien ce désarroi face à la stupidité de leur temps qui les a incités à pousser leur cri d'alarme et de colère, colère qu'ils ont réussi à sublimer partiellement grâce à la création littéraire, à l'acte d'écriture lui-même inscrit dans leur corps à travers divers symptômes dont nous avons fait état dans notre travail.

Les liens entre Histoire et littérature sont, nous l'avons vu au début de notre travail, plus profonds qu'il n'y paraît. En effet la littérature touche à la Structure dont l'Histoire est une manifestation avec ses symptômes et ses fantasmes. Nous avons, tout le long de ce

travail, tenté de faire sentir que la Vérité, n'est probablement pas confortablement installée dans les livres d'Histoire. Du moins n'est-elle pas donnée comme telle, et n'est-elle sûrement pas à prendre comme telle, au pied de la lettre. Nous avons inlassablement dirigé notre regard vers des textes de fiction qui font référence à la fois à des épisodes de l'Histoire et à l'histoire du sujet. Ceci pour constater que la vérité s'y « mi-disait » ou s'y criait, du fond du gouffre où viennent s'échouer les débris de jouissance collectés par les artistes, témoins endoloris d'un monde à la dérive.

C'est justement le regard qu'ils portent sur le monde qui fait d'eux des artistes. Leur tentative d'exprimer l'inexprimable ou plutôt l'inexpressibilité du Réel de la Chose⁶⁹⁰ fait leur créativité, leur permet de faire avec le Réel dont nous nous défions tous par instinct de survie, et en dépit des battements de la pulsion de mort. Dans un poème intitulé *Joseph Conrad*, Lowry évoque le combat du poète avec les mots et la forme :

Joseph Conrad

This wrestling, as of seamen with a storm
Which flies to leeward, while they
United in that chaos, turn, sea-weary
Each on his bunk, to dream of fields at home
Or shake with visions Dante never knew,
The poet himself feels, struggling with the form
Of his quiet work. What derricks of the soul
plunge in that muted room, adrift, menacing?
When truant heart can hear the sailors sing
He'd break his pen to sail an easting down.
And yet some mariner's ferment in his blood
Sustains him to subdue or be subdued.
In sleep all night he grapples with a sail!
But words beyond the life of ships dream on⁶⁹¹.

Les mots sortent toujours vainqueurs dans la mesure où ils sont cet objet (a) dont le poète doit se séparer, et faire don au lecteur qui, à son tour leur donnera sa propre empreinte de sens et d'émotion : « one writes only half the book; the other half is with the reader », disait Conrad.

Conrad et Lowry, tous deux hommes de mer et d'écriture, étaient de ce fait doublement exilés bien que clairement inscrits dans l'histoire du chaotique et sanglant xx^e siècle.

Est-ce parce que ce siècle a été marqué par la montée des idéologies au détriment des humanités ? Idéologies sur lesquelles nous nous garderons de porter un jugement de

⁶⁹⁰ Serge Leclaire analyse le rapport entre écriture et texte inconscient comme une tentative de maîtrise de ce dernier. Néanmoins, il s'interroge sur la capacité de l'écrivain à retrouver le Réel par cette impossibilité même : « Mais peut-être est-ce par l'impossibilité même de sa tentative que l'écrivain retrouve le Réel ? » (« Le réel dans le texte », in *Littérature* n°3, octobre 1971, p. 32)

⁶⁹¹ Poème dont nous retrouvons une forme légèrement modifiée dans *Selected Poems of Malcolm Lowry*, éd. Kathleen Scherf, op. cit., p. 117-118.

valeur, mais dont la caractéristique commune est d'évoluer — si cela n'est pas sa nature première — vers une Doxa, un discours totalitaire qui ne peut tolérer d'écart. L'idéologie est une guerre totale menée contre la raison, elle est insidieuse, ne dit pas son nom, et fait des ravages dans les esprits. Son entrée en matière favorite est, comme l'avait pressenti George Orwell avec la « novlangue » de 1984, le langage. La langue est aseptisée, lissée, remodelée selon les besoins de la Doxa, la mémoire archaïque⁶⁹² véhiculée par la langue est bafouée, éradiquée par des termes sans passé, des créations lexicales à côté desquelles le Franglais ou l'Espéranto respirent l'humanité. Nous assistons à un assassinat du sens et de la langue perpétré en direct dans le discours médiatique. Cette dérive se double également d'un refus de la nuance au profit de la couleur :

La nuance est le cadeau que nous fait la langue, mais la pédagogie contemporaine, toute entière habitée par le désir de rédemption, donne la parole avant et même au lieu de donner la langue⁶⁹³.

Nous observons l'émergence d'une langue marginale véhiculée par les rappers, porte-parole musiciens des « sauvages » des banlieues, autres zones liminaires dont le Réel est soigneusement masqué par un silence de plomb laissant toutefois passer des bribes désespérées, et non moins chargées de haine de la langue. C'est en effet à partir de cette haine de la langue, zone affective et émotionnelle essentielle⁶⁹⁴, que se constituent les langues marginales. Le jargon diffusé sur les ondes est peut-être plus inquiétant que la langue de la rue mâtinée de « verlan », car il relève d'une jouissance qui ne fait pas de reste, mais qui risque fort de faire le malheur du monde⁶⁹⁵. La haine de la langue officielle qui caractérise la langue de la rue a finalement un visage bien plus humain. Ancrée dans une sorte de mémoire résiduelle de la langue, elle exprime le hiatus

⁶⁹² Alain Finkielkraut fait remarquer le même effet pervers du « régime visuel » qui joue un rôle actif dans le processus d'annihilation du sens : « L'expérience humaine, sous le régime visuel, est comme spoliée de sa texture narrative. Les faits sont dessoudés de leur mémoire. Comme le pressentait Valéry, "l'étrange impression de la monotonie de la nouveauté éteint en nous le goût et jusqu'au besoin du sens". » (Une voix vient de l'autre rive, op. cit., p. 39 ; c'est nous qui soulignons)

⁶⁹³ A. Finkielkraut part de l'exemple tragique du camp « modèle » de Terezin dont les artistes devaient chanter les couleurs qui n'étaient qu'apparat tout en ayant perdu les nuances qui faisaient la vie. Il s'interroge ensuite sur les liens entre une pédagogie du « Lâchez-vous ! » et une langue qui s'appauvrit sans cesse, abandonnant une à une ses nuances qui font le sens, *ibid.*, p. 113.

⁶⁹⁴ Virginia Woolf parle des échos qui font de l'anglais une langue particulièrement propice à l'émergence de la langue : « Words, English words are full of echoes, memories, of associations... They are stored with meanings, with memories, they have contracted so many famous marriages; English words marry French words, German words, Indian words, our dear Mother English, the worse it will be for that lady's reputation. », in « The crowded dance of modern life », cité par J. Paccaud-Huguet, in « The crowded dance of words: language and jouissance in The Waves », *Q/W/E/R/T/Y, Arts, Littératures et Civilisations du Monde Anglophone*, n°5, octobre 1995, Publications de l'Université de Pau, pp. 227-240.

⁶⁹⁵ Nous nous inspirons d'une phrase de M. Cusin : « Si la jouissance ne fait pas un reste, elle fait le malheur du monde. », séminaire du 23 octobre 1999, Lyon II. (Séminaire DEA/CERAN, « Littérature : littérature, langage, psychanalyse », J. Paccaud-Huguet) L'absence de reste n'est-elle pas le propre des génocides, quels qu'en soient les auteurs ?

entre le pouvoir et le monde réel, et de ce fait elle fait à son tour entendre une lalangue qui heurte et se déchaîne dans un débordement dont le seul moteur est la haine de lalangue. C'est exactement l'inverse de ce que fait l'écrivain à l'écoute des brisures et autres « lichettes de jouissance » (Lacan) qui travaillent le corps de la langue.

Or, Conrad et Lowry, sauveteurs d'un navire qui prend l'eau — le sens — s'accrochent de toutes leurs forces à une langue à la fois classique et empreinte d'histoire, de mémoire et d'humanité, tout en faisant jouer les sonorités, les sons fondamentaux parfois harmonieux, mais aussi discordants. Ils ouvrent un espace de liberté où le lecteur peut, s'il le veut et le peut encore, s'engouffrer et s'abandonner aux harmoniques et aux dissonances du langage. Telle une citadelle, la littérature doit résister aux assauts multiples contre lalangue qu'elle abrite en ses replis tel un trésor de signifiante qui, nous l'espérons, saura toujours faire entendre sa voix, son cri⁶⁹⁶, qu'il soit hurlement, murmure ou silence.

Ce travail qui porte sur des textes à forte dominante initiatique a lui-même été une initiation à la lecture critique, et à l'élaboration d'un discours critique sur des oeuvres complexes et difficiles d'accès. Il a aussi suscité un voyage intérieur à la fois inquiétant, surprenant et grisant, marqué par un vacillement permanent, une alternance de roulis et de tangage, de calme plat, vent avant et vent arrière. Il nous a fallu tenir bon dans cette première course au large semée d'embûches mais aussi de moments de bonheur intense, ces instants furtifs qui permettent de repartir, de ne pas « jeter l'éponge » lorsque survient l'avarie, la panne d'écriture, le doute. Nos élans nous ont parfois entraîné dans des contrées inconnues de nous. Nous avons ainsi fait des escapades du côté de formes artistiques qui se sont imposées à nous naturellement, bien que nous ne soyons pas connaisseur en matière de peinture et de cinéma. Ces aventures ont toujours été fructueuses, ne serait-ce que par la confirmation d'une même et unique lame de fond qui traverse tous ces espaces de création. Nous n'avons pas la prétention d'avoir ouvert un nouveau passage, mais nous espérons avoir su être digne de ceux dont nous avons suivi les traces en creusant notre propre sillon, à côté.

Nous avons insisté en dernière partie sur la poéticité et la musicalité de *Under the Volcano* en particulier, sans pour autant entrer dans les détails d'une approche musico-littéraire à laquelle la poésie de M. Lowry pourrait offrir un excellent terrain de recherche. Nous pourrions poursuivre plus avant une recherche qui multiplierait les incursions dans les territoires voisins, ceci non dans un but de « rapine » mais pour élargir notre champ de référence auquel l'approche psychanalytique nous semble propice. Le risque étant, comme le montre souvent l'engouement un peu rapide pour le « multi-média », un appauvrissement du champ littéraire à proprement parler, c'est

⁶⁹⁶ J. Paccaud-Huguet met en lumière la dimension symbolique du cri comme « objet portable » et trace vivante de la Chose incompréhensible : « *The scream, then, with its eccentric resonances constitutes itself as some kind of symbolically portable object, an address to another, a luminous/sonorous warning, a symptom, a living trace of the incomprehensible Thing appealing to the reader's senses, rather than an "objective" historical account of war and destruction concerning another place/time.* » (« *Conrad's spectral halo and Lowry's luminous wheel* », in *L'Epoque Conradianne*, volume 26, Société Conradianne Française, Presses Universitaires de Limoges, 2001, actes du colloque « Conrad et Lowry : l'esthétique de la fiction » à l'Université Lumière-Lyon II, 9-11 septembre 1999, p. 73)

pourquoi nous utilisons le terme d'« incursion », celui-ci impliquant un prompt retour à la base, aux origines — ces mêmes origines qui ont nourri notre analyse du fantasme originaire de dévoration en deuxième partie. Nous avons alors vu comment les textes de Conrad et Lowry oscillaient entre fantasme et symptôme, pour finalement céder le pas au symptôme qui se dit par les clignotements, les va-et-vient, les tintements, tout ce qui cloche et résonne dans ces textes plus sonores que visuels. C'est peut-être en ce point que notre travail critique des textes littéraires s'apparente le plus à la psychanalyse. Comme le rappelle Michel Lapeyre dans un article consacré à l'écriture et à la création,

La fonction de la cause, c'est d'introduire ce grain de sable, de faire valoir l'intervention du réel qui introduit une solution de continuité dans le rapport à la loi, une clocherie, une boiterie, heureuse ou pas, mais inattendue : hasard, traumatisme, rencontre, destin. Le fait humain, trop humain, c'est de tout faire pour tenter de rétablir une continuité entre la loi et la cause... et échouer. La grande affaire de la psychanalyse, c'est de ramener sans cesse à l'irréductibilité de la cause à la loi. Ce hiatus de la loi et de la cause est la condition de la création, condition qui est constitutive de l'humain, et qui reste inhérente à l'humain. La psychanalyse n'est ni humaine ni inhumaine (ni humaniste, ni anti-humaniste), elle est créationniste⁶⁹⁷.

C'est bien ce qui cloche, boite et fait hiatus qui nous intéresse, et non pas ce qui va de soi. C'est pourquoi le motif de la faille, du gouffre béant et de la dévoration nous ont tant préoccupé. Ce parcours se termine non pas par l'exploration de l'abîme lui-même, mais de son littoral, son bord qui marque le point de friction/fiction d'où naissent les vibrations qui animent ces textes vertigineux.

Arrivé au bout de la route, nous distinguons au loin de nombreuses autres voies à frayer, d'autres auteurs, d'autres disciplines, et notamment le rapport entre la musique et les écritures de la modernité. Comment ces deux mondes se rencontrent-ils ou se manquent-ils dans une littérature habitée des tressaillements de l'Histoire ? Comment ne pas être dupe, et poursuivre notre errance au pays des lettres ? Il nous faut peut-être « tendre l'oreille ; accueillir les voix venues de l'autre rive. »⁶⁹⁸.

⁶⁹⁷ Michel Lapeyre, « Écriture et création, écriture ou création ? », in *La Lettre et l'Écrit, PERU (Psychanalyse et Recherche Universitaires), actes du deuxième colloque de PERU à l'Université de Toulouse Le Mirail, 1995, p. 99.*

⁶⁹⁸ Nous reprenons ici la réponse d'Alain Finkielkraut à une série d'interrogations qui rejoignent la notre : « Comment distinguer, dans l'obsession des années noires, la fidélité du simulacre et la vigilance de l'instrumentalisation ? ... Que faire pour éviter à la fois la crispation et la manipulation ? » (*Une Voix Vient de l'Autre Rive, op. cit., p. 101*)

Annexes

Annexe 1



Cathédrale baroque mexicaine de Santa María Tonantzintla, Pue.

Annexe 2



Alfred Kubin, Notre mère à tous la Terre, plume, encre lithographique et lavis sur papier cadastre, 22,5 x 23 cm. Galerie Würthle, Vienne.

Annexe 3



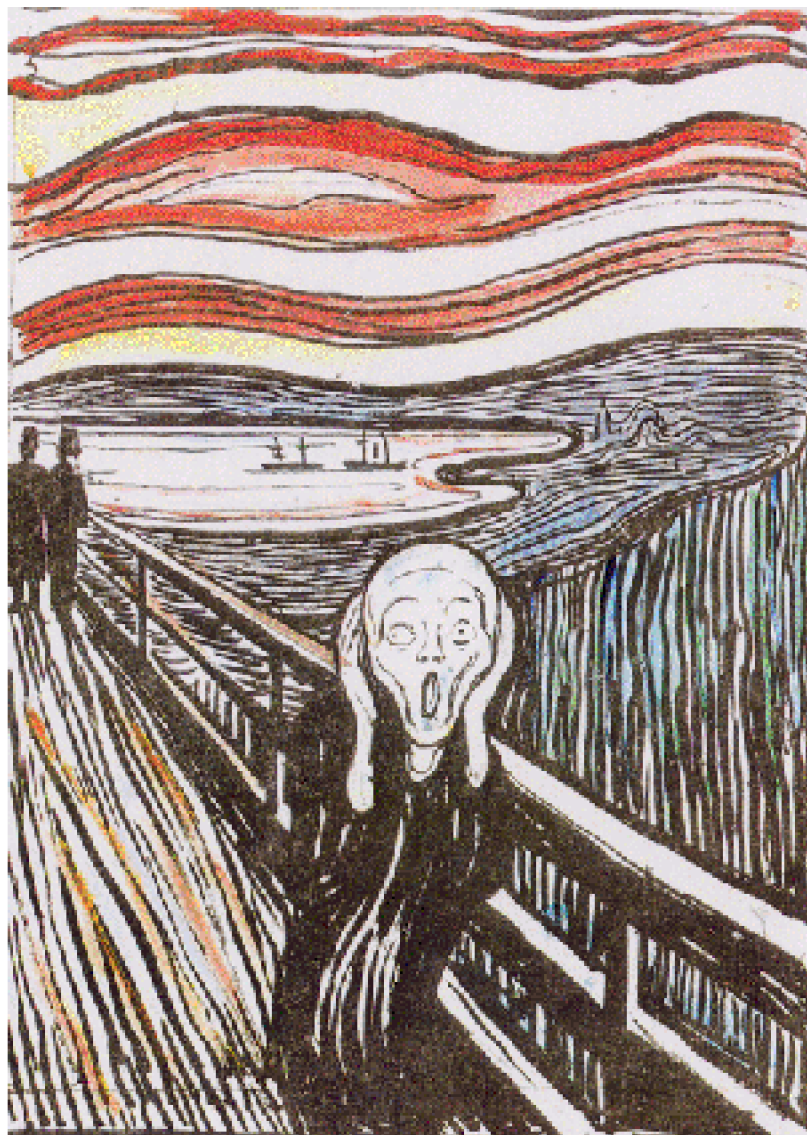
Gustave Klimt, Espoir I, (1903), huile sur toile, 181 x 67 cm. Musée des Beaux-Arts du Canada, Ottawa.

Annexe 4



Francis Bacon, Study after Velasquez's Portrait of Pope Innocent X, 1953 huile sur toile, 153 x 118 cm, Des Moines Art Center, Coffin arts trust Fund.

Annexe 5



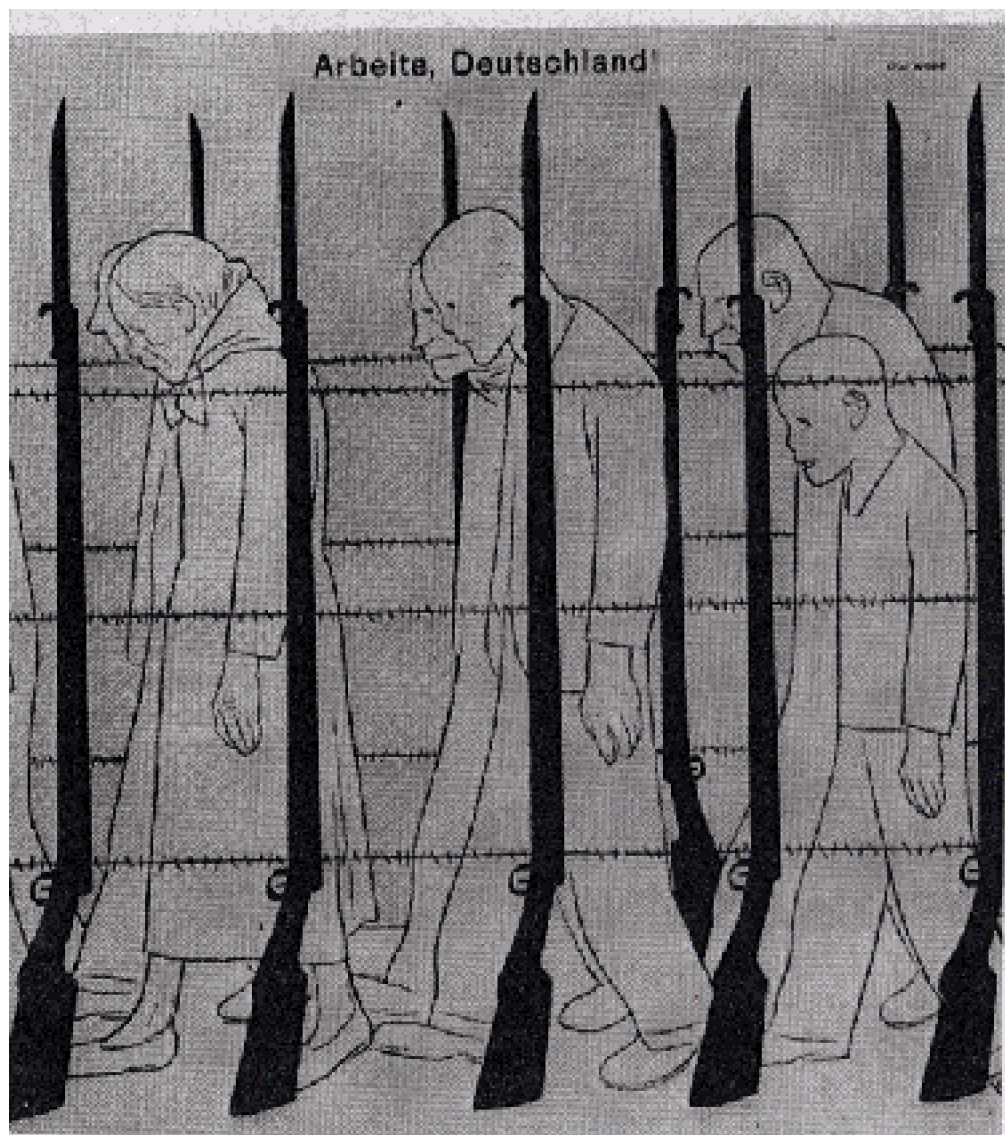
Munch, Edvard, The Scream, 1895, Lithograph, hand colored, 35,4 x 25,3 cm, Munch-museet, Oslo.

Annexe 6



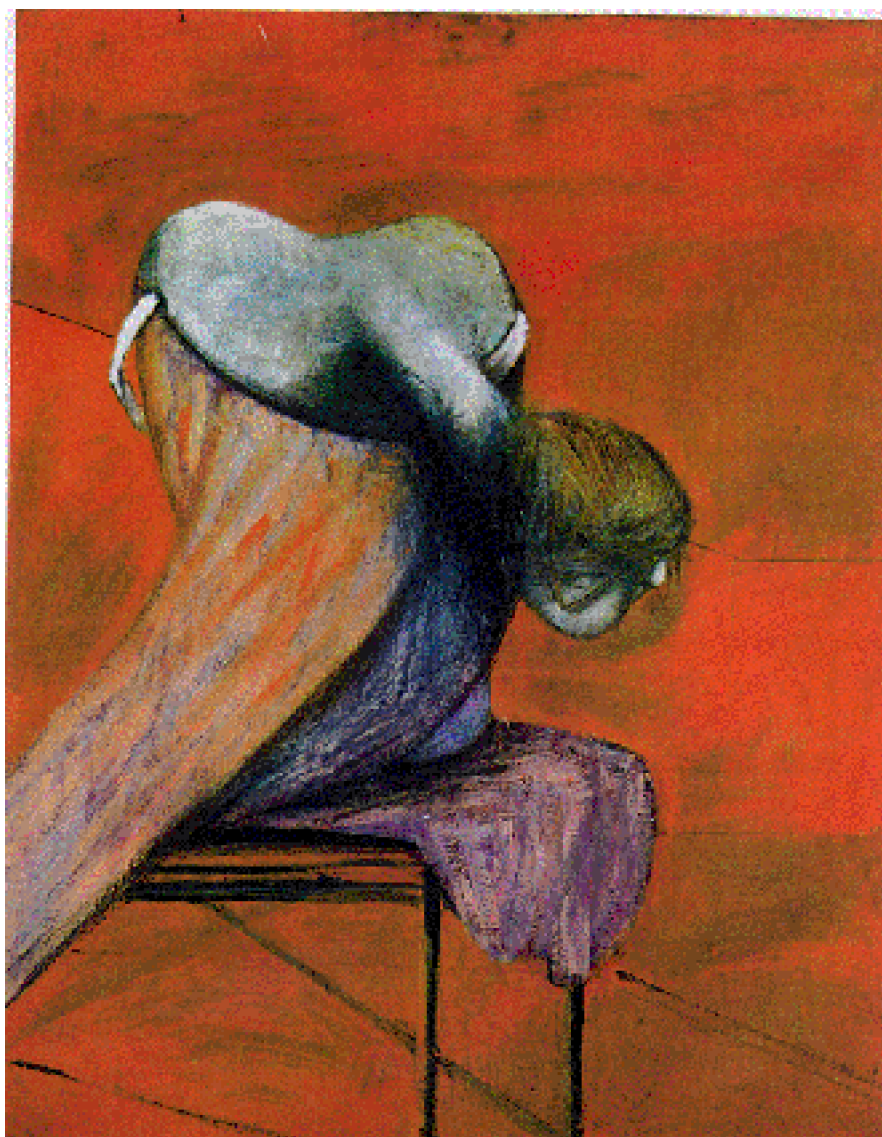
Erich Schilling, Les Victimes, 1923. In 1933 La Mémoire du Siècle. Hitler prend le pouvoir, Georges Goriely, Bruxelles, Ed.Complexe, 1985.

Annexe 7



Karl Arnold, Travail, Allemagne, 1929. In 1933 La Mémoire du Siècle. Hitler prend le pouvoir, Georges Goriely, Bruxelles, Ed.Complexe, 1985.

Annexe 8



Francis Bacon, Three studies for figures at the base of a Crucifixion, 1944, triptyque, huile et pastel sur isorel, chaque panneau : 97 x 74 cm, Tate Gallery, Londres.

Annexe 9



Francis Bacon, Three studies for figures at the base of a Crucifixion, 1944, triptyque, huile et pastel sur isorel, chaque panneau : 97 x 74 cm, Tate Gallery, Londres.

Annexe 10



Francis Bacon, Three studies for figures at the base of a Crucifixion, 1944, triptyque, huile et pastel sur isorel, chaque panneau : 97 x 74 cm, Tate Gallery, Londres.

Annexe 11



Francis Bacon, Painting, 1946. Huile et détrempe sur toile, 198 x 132 cm, Museum of Modern Art, New York.

Annexe 12



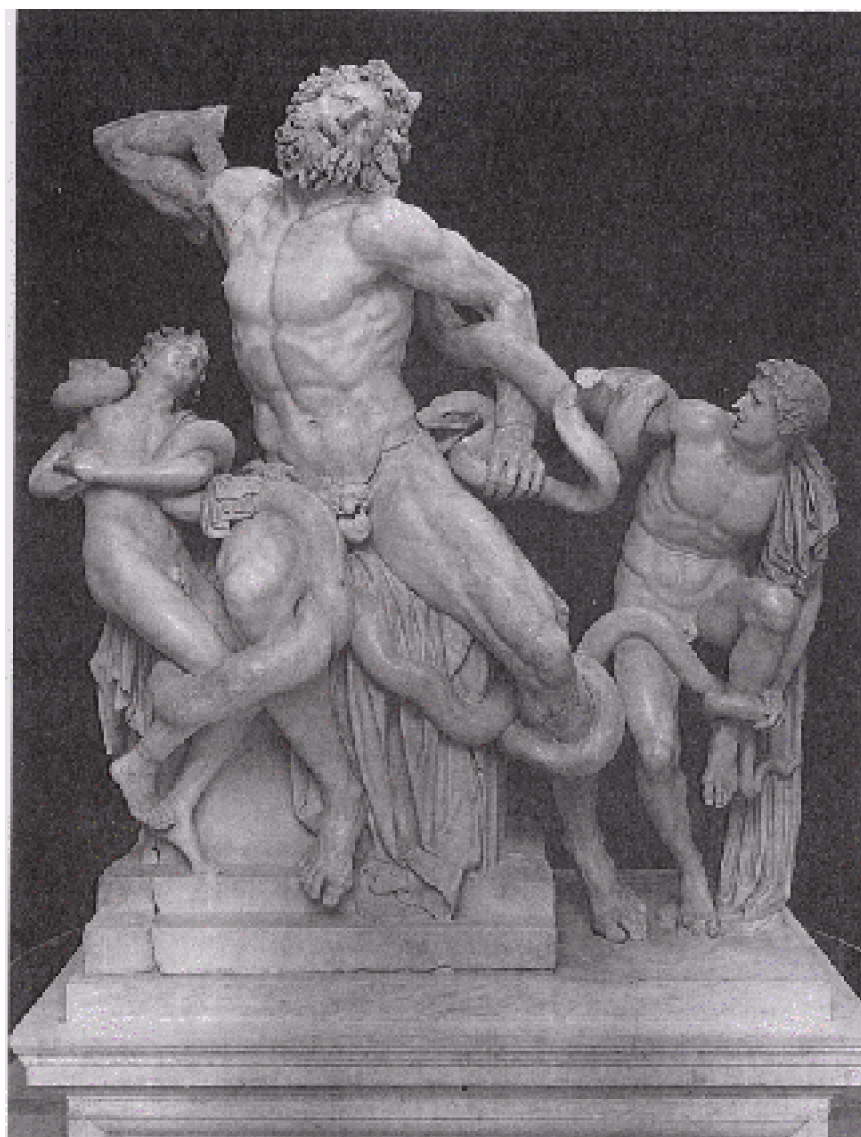
Jérôme Bosch, Fragment d'un Jugement Dernier, 1504 (?), Munich, Pinacothèque.

Annexe 13



Jérôme Bosch, Le Jardin des Délices, triptyque, vers 1510, Madrid, Musée du Prado.

Annexe 14



Hagesandros, Athanadoros, Polydoros, Laocöon, Rome, Musée du Vatican.

Annexe 15



Jérôme Bosch, Le Jardin des Délices (vers 1510), panneau de droite, L'enfer.

Annexe 16



Coupures de presse accrochée au mur de l'atelier de Francis Bacon. Michael Peppiatt, « Bacon aux sources », in Artstudio 17, 1990, p. 128.

Bibliographie

I. Joseph Conrad

1. OEuvres

Préface à *The Nigger of the Narcissus*, 1897, London, Dent, 1974.

Lord Jim, 1900, Ware, Wordsworth Classics, 1993.

Heart of Darkness, 1902, Harmondsworth, Penguin Twentieth-century Classics, 1985.

Nostromo, 1904, Harmondsworth, Penguin Twentieth-century Classics, 1990.

The Mirror of the Sea, 1906, The Collected Works of Joseph Conrad, Volume IX, London, Routledge / Thoemmes Press, 1995.

The Secret Agent, 1907, Harmondsworth, Penguin, 1989.

Under Western Eyes, 1911, London, Penguin Books, 1989.

The Shadow Line, 1945, edited by Jeremy Hawthorn, Oxford, Oxford University Press, 1985.

2. Correspondance

The Collected Letters of Joseph Conrad, (ed) Frederick R Karl & Laurence Davies, Cambridge University Press, 1986.

Vol 1, 1861-1897, 1983.

Vol 2, 1898-1902, 1986.

Vol 3, 1903-1907, 1988.

Vol 4, 1908-1911, 1990.

Watts, C. T. (éd), *Joseph Conrad's Letters to R. B. Cunnighame Graham*, London, Cambridge University Press, 1969.

A personal Record, 1912, The Collected Works of Joseph Conrad, Volume IX, London, Routledge / Thoemmes Press, 1995.

Conrad, Joseph, *Notes on Life and Letters*, 1921, London, Dent, 1949.

II. Malcolm Lowry

1. OEuvres

Ultramarine, 1933, London, Picador Pan Books, 1963.

Under the Volcano, 1947, Londres, Penguin Books, 1985.

Dark as the Grave Wherein my Friend is Laid, 1969, London, Pan Books, 1991.

The Collected Poetry of Malcolm Lowry, (ed) Kathleen Scherf, Vancouver, University of British Columbia Press, 1992.

2. Correspondance

Grace, Sherrill E., *Sursum Corda! The collected Letters of Malcolm Lowry*, Volume 1: 1926—46, University of Toronto Press, 1995.

Sursum Corda! The collected Letters of Malcolm Lowry, Volume 2: 1946—57, University of Toronto Press, 1996.

Special Collections, Malcolm Lowry Papers (25 : 1 : insert 55a), University of British Columbia, Canada.

Templeton Papers, 1: 25, University of British Columbia, Canada.

III. Théorie

1. Ouvrages et articles

Aragon, Louis, « *Introduction à 1930* », *La Révolution Surréaliste* n°12, 15 décembre 1929.

Adorno, Théodore W., "Notes on Kafka" in *Prisms*.

Anzieu, Didier, *Le Moi-peau*, Paris, Bordas, 1985.

—, *Psychanalyse et Langage, du corps à la parole*, collection *Inconscient et culture* dirigée par Didier Anzieu et René Kaës, Paris, Dunod, 1977.

Arendt, Hannah, *La Crise de la Culture*, Huit exercices de pensée politique, Paris, Gallimard, Collection Folio/Essais, 1972.

Bachelard, Gaston, *La Terre et les Rêveries du repos*, Librairie José Corti, 1948.

The Bakhtin Reader, Selected Writings of Bakhtin, Medvedev, Voloshinov, (ed) Pam Morris, London, Edward Arnold, 1994.

Barthes, Roland, *Critique et Vérité*, Essai, Paris, Seuil, 1966.

—, *Le Plaisir du Texte*, Paris, Seuil, Point, 1973.

—, *Leçon*, Paris, Seuil, 1978.

—, *L'obvie et l'Obtus*, Essais Critiques III, Collection "Tel Quel", Paris, Seuil, 1982.

Baudrillard, Jean, *Simulations et Simulacres*, Paris, Galilée, 1981.

Beach, Joseph Warren, *The Twentieth Century Novel*, New York, 1932.

Beneveniste, Emile, « La notion de rythme et son expression linguistique », *Problèmes de linguistique générales*, Paris, Gallimard, 1966.

Bersani, Léo, *A Future for Astryanax*, Boston, Little Brown, 1976.

- Bijon, Béatrice, « La jouissance du corps dans "Master" d'Angela Carter », Congrès de la SAES, Angers, mai 2000. A paraître dans *Etudes Anglaises*.
- Blanchot, Maurice, *L'Écriture du Désastre*, NRF, Paris, Gallimard, 1980.
- , *L'Échange Symbolique et la Mort*, Paris, NRF, Gallimard, 1976.
- Bonnefoy, Yves, *La Vérité de Parole*, Mercure de France, MCMLXXXVIII, 1988.
- Bourdé, Guy, Martin Hervé, *Les Ecoles Historiques*, Paris, Point, Seuil, 1983.
- Bustarret, Claire, « Figures et traces du regard sur soi : le corps et l'espace dans quelques autoportraits d'écrivains », *Annales de l'Université de Chambéry* n° 24, *Autoscopies : Représentation et identité dans l'art et la Littérature*, Chambéry, 1998, pp. 47-74.
- Calame-Griaule, Geneviève, « Une affaire de famille », in *Destins du cannibalisme, Nouvelle Revue de psychanalyse* n°6, Gallimard, 1972.
- Châtelet, Noëlle, *Le Corps à Corps Culinaire*, Paris, Seuil, 1977.
- Chevalier, Jean, Gheerbrant, Alain, *Dictionnaire des Symboles*, R. Laffont, Paris, 1982.
- Clastres, Pierre, *Chronique des Indiens Guyaki*, coll. « Terre humaine », Paris, Plon, 1972.
- Cottet, Serge, « Je pense où je ne suis pas, je suis où je ne pense pas », in *Lacan*, sous la direction de Gérard Miller, Paris, Bordas, 1987, pp. 12-29.
- Cusin, Michel, « Le langage et la jouissance dans le discours poétique sur un Dizain de Maurice Scève », in *La lettre et l'écrit*, Deuxième colloque de PERU, Psychanalyse et Recherche Universitaires, Ranguel, COREP, 1995.
- , « Le poétique est toujours sublime », *La Poésie : Écriture de la limite, Écriture à la limite*, (éd.) Adolph Haberer et Jean-Marie Fournier, Lyon, Presses Universitaires de Lyon, 1998, pp. 173-184.
- Certeau, Michel (de), « Utopies vocales : glossolalies », *Traverses* n° 20, novembre 1980, pp. 26-37.
- Delange, Jacqueline, *Arts et Peuples de l'Afrique Noire, Introduction à une analyse des créations plastiques*, Bibliothèque des Sciences Humaines, NRF, Paris, Gallimard, 1967.
- Deleuze, Gilles, *Mille Plateaux*, « Année zéro, visagété », Paris Minit, 1980.
- , *Critique et Clinique*, Paris, Les Editions de Minit, 1993.
- , *Logique de la sensation*, Paris, La Différence, 1996.
- Didi-Huberman, Georges, Garbetta, Riccardo, Morgaine, Manuela, *Saint Georges et le Dragon*, Société nouvelle Adam Biro, 1994.
- , *Etre crâne. Lieu, contact, pensée, sculpture*, Paris, Editions de Minit, 2000.
- Douglas, Mary, *De la Souillure*, 1971, Paris, Maspero.
- Duclos, Denis, *Le Complexe du Loup-Garou. La fascination de la violence dans la culture américaine*, Paris, La découverte/ Essais, 1994.
- Durand, Gilbert, 1969, *Les Structures Anthropologiques de l'Imaginaire*, Paris, Dunod, 1984.
- Felman, Shoshana, *La Folie et la Chose Littéraire*, Paris, Editions du Seuil, 1978.

- , *Le Scandale du Corps Parlant*, Paris, Seuil, 1980.
- Finkielkraut, Alain, *Une voix vient de l'autre rive*, Paris, Gallimard, 2000.
- Forrester, Viviane, *L'Horreur Economique*, Paris, Fayard, 1996.
- Freud, Sigmund, *Le Malaise dans la Culture*, Paris, Quadrige/ Presses Universitaires de France, (1948), 1995.
- Gagnebin, Murielle, *Fascination de la Laideur*, Lausanne, L'Age d'Homme, 1978.
- , *L'Irreprésentable ou les Silences de l'OEuvre*, Paris, Presses Universitaires de France, 1984.
- Garelli, Jacques, *L'Entrée en Démesure* suivi de l'écoute et le regard et de lettre aux aveugles sur l'invisible poétique, Paris, José Corti, 1995.
- Genette, Gérard, *Fiction et Diction*, Paris, Seuil, 1991.
- , *Figures I*, Paris, Seuil, 1966.
- , *Figures II*, Paris, Seuil, 1969.
- Glucksman, André, *La Troisième Mort de Dieu*, Paris, NiL, 2000.
- Goriely, Georges, *1933 La Mémoire du Siècle. Hitler prend le pouvoir*, Bruxelles, Ed. Complexe, 1985.
- Green, André, *La Déliaison*, Paris, Les Belles Lettres, 1992.
- Heidegger, Martin, « La chose », in *Essais et Conférences*, Paris, Gallimard, 1958.
- Humphries, Reynold, « Le filmique et le comique : le spectateur chez Woody Allen et les Marx Brothers », in *La Lettre et l'Écrit*, PERU (Psychanalyse et Recherche Universitaires), actes du deuxième colloque de PERU à l'Université de Toulouse Le Mirail, 1995, pp. 149-157.
- Jankélévitch, Vladimir, *L'Ironie*, Paris, Champs, Flammarion, 1964.
- Jenny, Laurent, *La Terreur et les Signes. Poétiques de rupture*. Paris, Gallimard, 1982.
- Julien, Philippe, *Pour lire Jacques Lacan*, Paris, E.P.E.L., 1990.
- , *L'Étrange jouissance du prochain, éthique et psychanalyse*, Paris, Seuil, 1995.
- Kristeva, Julia, *Desire in Language, a semiotic approach*, New York, Columbia University Press, 1980.
- , *Les Nouvelles Maladie de l'Âme*, Paris, Fayard, 1993.
- , *Les Pouvoirs de l'Horreur*, Paris, Seuil, 1980.
- , *The Powers of Horror*, Columbia University Press, 1982.
- Lacan, Jacques, *Les Ecrits*, Paris, Seuil, 1966.
- , *Le Séminaire, Livre XI, Les Quatre Concepts Fondamentaux de la Psychanalyse*, Paris, Point Seuil, *Essais*, 1973.
- , *Télévision*, Paris, Seuil, 1974.
- , « Le moment de conclure », 15 novembre 1977.
- , *Le Séminaire, Livre VII, L'Éthique de la Psychanalyse*, Paris, Seuil, 1986.
- , « Joyce le Syntôme II », *Joyce avec Lacan*, (éd.) J. Aubert, Paris, Navarin, 1987.
- , « Litureterre », in *Ornicar ?*, n° 41, avril-juin 1987, pp. 5-13.

- , *Le Séminaire, Livre IV, La Relation d'Objet*, Paris, Seuil, 1994.
- , *Le Séminaire, Livre V, Les Formations de l'Inconscient*, Paris, Seuil, 1998.
- Lange, Frédéric, *Manger ou les Jeux et les Creux du Plat*, Paris, Seuil, 1975.
- Lapeyre, Michel, « Écriture et création, écriture ou création ? », in *La Lettre et l'Écrit, PERU (Psychanalyse et Recherche Universitaires)*, actes du deuxième colloque de PERU à l'Université de Toulouse Le Mirail, 1995, pp. 97-101.
- Lavie, J-C, « Influx », *Nouvelle Revue de Psychanalyse* n°26, automne 1982.
- Leclaire, Serge, *On tue un Enfant*, Paris, Seuil, 1981.
- , *Psychanalyser*, Paris, Seuil, 1968.
- , « Le réel dans le texte », in *Littérature* n°3, octobre 1971, pp. 30-32.
- Lecourt, Edith, *Freud et le Sonore. Le tic-tac du désir*, Paris, L'Harmattan, 1992.
- Leiris, Michel, *Miroir de l'Afrique*, Paris, Gallimard, 1996.
- Lévi-Strauss, Claude, *L'Origine des Manières de Table*, Plon, coll. « Mythologiques », 1968.
- , *Tristes Tropiques*, Paris, Plon, 1955.
- Lodge, David, *Working with Structuralism*, Londres, Routledge and Kegan Paul, 1981.
- Louvel, Liliane, *L'OEil du Texte*, Toulouse, Presses Universitaires du Mirail, 1998.
- MacCabe, Colin, *James Joyce and the Revolution of the Word*, Londres, Macmillan, 1978.
- MacHale, Brian, *Postmodernist Fiction*, New York and London, Methuen, 1987.
- Maisonnat, Claude, Communication intitulée « L'inquiétante anamorphose du récit. » à propos d'une nouvelle de Raymond Carver, « Feathers », colloque de PERU, « L'Inquiétant », Lyon 2, mars 2000, à paraître.
- Maulpoix, Jean-Michel, « La quatrième personne du singulier. Esquisse de portrait du sujet lyrique moderne », *Figures du Sujet Lyrique*, Paris, Presses Universitaires de France, Perspectives Littéraires, 1996, articles réunis sous la direction de Dominique Rabaté.
- Meschonnic, Henri, *Les Etats de la Poétique*, Paris, Presses Universitaires de France, 1985.
- , *Modernité Modernité*, Lagrasse, éditions Verdier, 1988.
- Miller, Jacques-Alain, « Théorie de la langue (rudiment) », adresse au Congrès de l'Ecole Freudienne, Rome, le 2 novembre 1974 in *Ornicar ?* n°1, Le Champ Freudien, Janvier 1975.
- , « L'apparole, et autres blablas », *La Cause Freudienne* n°34, 1996.
- Milner, Jean-Claude, *Les Noms Indistincts*, Paris, Seuil, 1983.
- , *L'amour de la Langue*, Paris, Seuil, 1978.
- Mornington, Françoise, « Pourquoi le langage est-il un code commun ? », *Colloque de P.E.R.U., Psychanalyse Et Recherche Universitaire, L'Inquiétant*, Lyon, 25-26 mars 2000, à paraître.
- Paccaud-Huguet, Josiane, « La Fiction littéraire : L'Ecran et le Spectre. », in *Esthétique*

- de la Lettre, à paraître.
- , « Le fantasme littéraire : une articulation signifiante », à paraître.
- , « Mikhail Bakhtine et la “translinguistique” un espace pour le pas-tout », in Par Lettre n°10, Bulletin de l'ACF Rhône-Alpes, Lyon, 1998, pp. 73-77.
- Pecora, Vincent P., *Self and form in Modern Narrative*, Baltimore and London, The John Hopkins University Press, 1989.
- Rabaté, Dominique, *Poétiques de la voix*, Paris, José Corti, 1999.
- Revel, Jean-François, *La Grande Parade, Essai sur la survie de l'utopie socialiste*, Plon, 2000.
- Rimmon-Kenan, Shlomith, *Narrative Fiction, Contemporary Poetics*, London, Methuen, 1983.
- Rivoire, Michèle, « Limites et croisements entre l'interprétation psychanalytique et l'interprétation littéraire », Lyon 2, *Etudes doctorales Humanités*, le 28. 10. 2000, à paraître.
- Schneider, Michel, *Voleurs de mots ; Essai sur le Plagia, la Psychanalyse et la Pensée*, Paris, Gallimard, 1985.
- Schnurmann, Anneliese, “Observation of a Phobia” (contribution au séminaire d'Anna Freud de 1946), dans *Psychoanalytic Study of the Child*, 3/4 : 253-270.
- Thèves, Nathalie, in *Par Lettre, Ulysse en questions*, Bulletin de l'ACF Rhône-Alpes, 1998.
- Van De Castele, Eric, « Petite musique de nuit », in *Figurations de l'Absence*, (éd.) Jean-Pierre Mourey, Université de Saint-Etienne / travaux LX, Centre Interdisciplinaire d'Etudes et de Recherches sur l'Expression Contemporaine, 1987, pp. 49-63.
- Vasse, Denis, *L'ombilic et la voix*, Paris, Seuil, 1974.
- Vernant, Jean-Pierre, *L'Univers, les Dieux, les Hommes*, Paris, Seuil, 1999.
- Wajcman, Gérard, *L'Objet du Siècle*, Paris, Verdier, 1998.

2. Ouvrages collectifs

- Nouvelle Revue de psychanalyse*, Paris, Gallimard.
- « Objets du fétichisme », n°2, automne 1970.
- « Lieux du corps », n°3, printemps 1971.
- « Destins du cannibalisme », n°6, automne 1972.
- « Figures du vide », n°11, printemps 1975.
- « L'archaïque », n°26, automne 1982.
- Psychanalyse et Langage, du corps à la parole*, collection *Inconscient et culture* dirigée par Didier Anzieu et René Kaës, Paris, Dunod, 1977.
- Ornicar ?* n°1, *Le Champ Freudien*, Janvier 1975.

La Cause Freudienne n°34, 1996.

« *Figurations de l'absence* », (éd.) Jean-Pierre Mourey, Université de Saint-Etienne / travaux LX, Centre Interdisciplinaire d'Etudes et de Recherches sur l'Expression Contemporaine, 1987.

La Lettre et l'Écrit, PERU (Psychanalyse et Recherche Universitaires), actes du deuxième colloque de PERU à l'Université de Toulouse Le Mirail, 1995.

Figures du Sujet Lyrique, articles réunis sous la direction de Dominique Rabaté, Paris, Presses Universitaires de France, *Perspectives Littéraires*, 1996.

Par Lettre n°10, 1998.

Par Lettre n° hors série, 1998.

La Poésie : Ecriture de la limite, Ecriture à la limite, éd. Adolph Haberer et Jean-Marie Fournier, Lyon, Presses Universitaires de Lyon, 1998.

Annales de l'Université de Chambéry n° 24 - *Autoscopies : Représentation et identité dans l'art et la littérature*, 1998.

Le déchet, le rebut, le rien, actes du colloque de l'Université Jean Moulin, Lyon III, 20-21 juin 1997, sous la direction de Jean-Claude Beaune, Champ Vallon, 1999.

IV. Sur Joseph Conrad

1. Ouvrages et articles

Achebe, Chinua, "An Image of Africa". L'origine de l'article est une conférence, publiée dans *The Massachusetts Review*, 18, 4, Winter 1977, pp. 782-794, et reprise dans *Research in African Literatures*, vol.9, n°1, Spring 1978, pp. 1-15.

Baines, Jocelyn, *Joseph Conrad, a critical biography*, London, Weinfeld and Nicolson, (1960), 1969.

Bock, Martin, « Secret sharing : The talk-cures of Conrad and Lowry » (in *L'Époque Conradianne, Conrad et Lowry : l'esthétique de la fiction*, Volume 26, Société Conradianne Française, Presses Universitaires de Limoges, pp. 21-30.

Brooks, Peter, « Un rapport illisible : *Coeur des Ténèbres* », in *Poétique* n°44, Seuil, 1980, pp. 472-489.

Conrath, Robert, « La vitre de l'auto-translation. Quelques remarques sur l'entre-deux-langues. », pp. 125-132

Daleski, H. M., *Joseph Conrad. The Way of Dispossession*, Faber and Faber, Great-Britain, 1977, pp. 113-143.

Delesalle, Catherine, « *Heart of Darkness and Under the Volcano* : the "whited sepulchre" and the "churrigeresque cathedral" », in *L'Époque Conradianne*, volume 26, Société Conradianne Française, Presses Universitaires de Limoges, 2001, actes

- du colloque « Conrad et Lowry : l'esthétique de la fiction » à l'Université Lumière - Lyon II, 9-11 septembre 1999, pp. 83-98.
- Dobrinsky, Joseph, *The artist in Conrad's Fiction*, "Conrad, Nostromo, and the silver: A Psychological Probe", UMI Press, 1989.
- Drösdal-Levillain, Annick, « *Nostromo* et *Under the Volcano* : le regard et le "corps" morcelé », *Annales de l'Université de Chambéry* n° 24 - *Autoscopies : Représentation et identité dans l'art et la littérature*, 1998, pp. 163-172.
- Fothergill, Anthony, « Conrad's nightmarish meanings », *L'Epoque Conradienne*, première partie des actes du Colloque de Genève, (3-6 septembre 1992), pp. 11-24.
- Fogel, Aaron, *Coercion to Speak*, Harvard University Press, Cambridge, Massachusetts, and London, England, 1985.
- Gallix, François, « Nostromo, Pour une défense du titre », *CerCles*, numéro spécial, janvier 1993, actes du colloque C.E.L.L.C.L.A.-S.E.A.C., Rouen 12 décembre 1992, pp. 27-33.
- Glassman, Peter J., *Language and Being, Joseph Conrad and the Literature of Personality*, New York and London, Columbia University Press, 1976.
- Guerard, Albert. J., *Conrad the Novelist*, Cambridge, Massachusetts, Harvard University Press, (1958), fifth printing 1969.
- Hawthorn, Jeremy, *Joseph Conrad: Language and Fictional Self-Consciousness*, London, Edward Arnold, 1979.
- , *Joseph Conrad : Narrative Technique and ideological commitment*, Edward Arnold, A Division of Hodder and Stoughton, London, 1990.
- , « Repetitions and revolutions : Conrad's use of the pseudo-iterative in *Nostromo* », Joseph Conrad, in *la fiction et l'Autre 1*, (éd.) J. Paccaud-Huguet, *La Revue des Lettres Modernes*, Paris-Caen, Minard, 1998, pp.125-149.
- Humphries, Reynold, « The function of the painting in *Heart of Darkness* », *Idéologies dans le monde anglo-saxon*, n° spécial, « *Mélanges conradiens* », Centre de recherches d'Etudes anglophones, Université Stendhal, Grenoble, 1992, pp. 53-80.
- , « Conrad avec Freud et Lacan. Les enjeux de la représentation dans *Heart of Darkness* », *Joseph Conrad 1, La Fiction et l'Autre*, (éd.) Josiane Paccaud-Huguet, Paris - Caen, Lettres Modernes Minard, 1998, pp. 7-19.
- Knapp Hay, Eloise, *The Political Novels of Joseph Conrad. A Critical Study*, The University of Chicago Press, 1963, pp. 161-216.
- Leavis, F. R., *The Great Tradition*, Harmondsworth, Penguin Books, 1948.
- Lothe, Jakob, *Conrad's Narrative Method*, Oxford, Clarendon Press, 1989.
- McLauchlan, Juliet, *Conrad Nostromo*, Studies in English Literature, London, Edward Arnold, 1969.
- Maisonnat, Claude, « La question de la langue dans *Almayer's Folly* de Joseph Conrad », *Etudes Anglaises*, XLIIIe année N°3, Juillet-Septembre 1990, Paris, Didier Erudition, pp. 270-283.
- , « L'ancre contre la plume : l'écriture double de Joseph Conrad », *Idéologies dans le monde anglo-saxon*, n° spécial, *Mélanges conradiens*, Centre de Recherches

- d'Études Anglophones, Université Stendhal, Grenoble, 1992, pp. 18-52.
- , « Un Silence de Mort : Langage et Identité dans *Nostramo* », *CerCles*, numéro spécial, janvier 1993, actes du colloque C.E.L.L.C.L.A.-S.E.A.C., Rouen 12 décembre 1992, pp. 59-82.
- Najder, Zdzislaw, *Joseph Conrad, Biographie*, Paris, Criterion, traduit de l'anglais par Christiane Cozzolino et Dominique Bellion, 1992 (1983).
- Paccaud-Huguet, Josiane, « Conrad, un moderne ? », *Idéologies dans le monde anglo-saxon*, n° spécial, « *Mélanges conradiens* », Centre de recherches d'Études anglophones, Université Stendhal, Grenoble, 1992, pp. 117-130.
- , « The silver Cord of language in *Nostramo*, *CerCles*, numéro spécial, janvier 1993, actes du colloque C.E.L.L.C.L.A.-S.E.A.C., Rouen 12 décembre 1992, pp. 83-94.
- , « Tainted Inheritance, Audacious Desires and the Textual Ontology of *Nostramo* », Perpignan, XXXIIème Congrès de la SAES, mai 1993.
- , « Du discours des maîtres à la langue de l'artiste : « An outpost of Progress » de Joseph Conrad. », in *De la Littérature à la Lettre*, Poésie, Fiction, Arts, (éd) Adolphe Haberer et Josiane Paccaud-Huguet, Presses Universitaires de Lyon, Lyon II, 1998, pp. 103-121.
- , « Conrad's spectral halo and Lowry's luminous wheel », in *L'Époque Conradienne*, volume 26, Société Conradienne Française, Presses Universitaires de Limoges, 2001, actes du colloque « Conrad et Lowry : l'esth-étique de la fiction » à l'Université Lumière - Lyon II, 9-11 septembre 1999, pp. 61-81.
- , « L'écrivain et l'étrangeté de la langue », colloque de PERU, in *Esthétique et éthique de la lettre*, mars 2000, à paraître.
- , « The remains of Kurtz's day : Joseph Conrad and historical correctness. », septembre 2000, à paraître.
- Pauly, Véronique, « Le chaos et la totalité dans *The Secret Agent* », in *Joseph Conrad, la fiction et l'Autre 1*, éd. J. Paccaud-Huguet, *La Revue des Lettres Modernes*, Paris-Caen, Minard, 1998, pp. 43-63.
- Pichardie, Jean-Paul, « 'Desnudo el joven': *Nostramo* — *Nostramo* », *CerCles*, numéro spécial, janvier 1993, actes du colloque C.E.L.L.C.L.A.-S.E.A.C., Rouen 12 décembre 1992, pp. 35-42.
- Roussel, Royal, *The Metaphysics of darkness*, Baltimore and London, The John Hopkins Press, 1971.
- , *Conrad: the Critical Heritage*, Routledge and Kegan Paul, London & Boston, 1973.
- Sherry, Norman, *Conrad and his World*, London, Thames and Hudson, 1972.
- Todorov, Tzvetan, « Connaissance du vide » in *Figures du vide, Nouvelle Revue de Psychanalyse* n°11, Paris Gallimard, printemps 1975, pp. 145-154.
- Topia, André, « L'inscription dans *Nostramo* », *CerCles*, actes du colloque C.E.L.L.C.L.A.—S.E.A.C., Rouen 12 décembre 1992, numéro spécial janvier 1993, pp. 105-123.
- Viola, André, « Conrad et les autres : les écueils du langage dans *Coeur des Ténèbres*. », *CYCLOS, L'autre*, n°2, publié par le Département d'Études Anglophones de la Faculté de Nice, hiver 1985-86, pp. 90-99.

Warner, Oliver, *Joseph Conrad*, Bibliographical Series of Supplements to "British Book News" on writers and their work, London, Longmans, Green & Co. LTD., (1950), 1960.

Watt, Ian, *Conrad, Nostromo*, Landmarks of World Literature, Cambridge University Press, 1988.

Watts, Cedric, *Nostromo*, Penguin Critical Studies, England, 1990.

2. Ouvrages collectifs

Idéologies dans le monde anglo-saxon, n° spécial, *Mélanges conradiens*, Centre de Recherches d'Études Anglophones, Université Stendhal, Grenoble, 1992.

L'Époque Conradianne, première partie des actes du Colloque de Genève, (3-6 septembre 1992).

Nostromo, Actes du colloque C.É.L.L.C.L.A—S.É.A.C., Rouen 12 décembre 1992, numéro spécial janvier 1993.

J. Conrad 1, La fiction et l'Autre, « *Métaphore paternelle et échec du langage dans The Shadow line* », (éd.) Josiane Paccaud-Huguet, Lettres Modernes Minard, Paris-Caen, 1998.

L'Époque Conradianne, Conrad et Lowry : l'esthétique de la fiction, Volume 26, Société Conradianne Française, Presses Universitaires de Limoges, 2001.

3. Thèse non publiée

Pauly, Véronique, *Le regard conradien : esthétique de la perception dans la fiction de Joseph Conrad 1898-1911*, Université de la Sorbonne Nouvelle Paris III, sous la direction de Hubert Teyssandier, 1996.

V. Sur Malcolm Lowry

1. Ouvrages critiques et articles

Ackerley, Chris and Clipper, Lawrence J. , *A companion to Under the Volcano*, University of Columbia Press, Vancouver, 1984.

Binns, Ronald, *Malcolm Lowry*, London and New York, Methuen, 1984.

Bock, Martin, « Secret sharing : The talk-cures of Conrad and Lowry », in *L'Époque Conradianne, Conrad et Lowry : l'esthétique de la fiction*, Volume 26, Société

- Conradienne Française, Presses Universitaires de Limoges, pp. 21-30.
- Bradbrook, Muriel C., *Malcolm Lowry: his art and early life — a study in transformation*, London, Cambridge University Press, 1974.
- Cartano, Tony, *Malcolm Lowry*, Collection Essais-Singuliers, Henri Veyrier, 1979.
- Costa, Richard Hauer, *Malcolm Lowry*, New York, Twayne Publishers, 1972.
- Day, Douglas, *Malcolm Lowry: A biography*, London, Oxford University Press, 1973.
- Introduction à *Dark as the Grave wherein my Friend is Laid*.
- Delesalle, Catherine, « *Heart of Darkness* and *Under the Volcano* : the “whited sepulchre” and the “churrigeresque cathedral” », *L’Epoque Conradienne*, volume 26, Société Conradienne Française, Presses Universitaires de Limoges, 2001, pp. 82-98.
- Drösdal-Levillain, Annick, « *Nostromo* et *Under the Volcano* : le regard et le “corps” morcelé », *Annales de l’Université de Chambéry n° 24 - Autoscopies : Représentation et identité dans l’art et la littérature*, 1998, pp. 163-172.
- , « Conrad and Lowry’s æsthetics of fiction : A ripple, a riddle », *L’Epoque Conradienne*, volume 26, Société Conradienne Française, Presses Universitaires de Limoges, 2001, pp. 31-42.
- Grace, Sherrill E., *Regression and Apocalypse, Studies in North American Literary Expressionism*, Toronto, Toronto University Press, 1989.
- The Voyage that never ends, Malcolm Lowry’s Fiction*, University of British Columbia Press, 1982.
- « The Luminous Wheel », in *Malcolm Lowry, Case book series*, (ed) A. E. Dyson, London, Mac Millan, 1987, pp. 152-172.
- Paccaud-Huguet, Josiane, « Conrad et Lowry : un langage de décombres », *L’Epoque Conradienne*, Limoges, 1991, volume 17, pp. 123-138.
- , « La fortune du signifiant : grammaire du post-modernisme dans *Under the Volcano* », in *De Joyce à Stoppard, Ecritures de la Modernité*, (ed.) Adolphe Haberer, Presses Universitaires de Lyon, 1991, pp. 199-215.
- , « De la fonction à la fiction poétique. L’esthétique de Malcolm Lowry », in *La Poésie : Ecriture de la limite, Ecriture à la limite*, (éd.) Adolph Haberer et Jean-Marie Fournier, Lyon, Presses Universitaires de Lyon, 1998, pp. 151-172.
- , « Conrad’s spectral halo and Lowry’s luminous wheel », in *L’Epoque Conradienne*, volume 26, Société Conradienne Française, Presses Universitaires de Limoges, 2001, actes du colloque « Conrad et Lowry : l’esth-étique de la fiction » à l’Université Lumière - Lyon II, 9-11 septembre 1999, pp. 61-81.
- Thesen, Sharon, *Confabulations: Poems for Malcolm Lowry*, Lantzville, British Columbia, Oolichan Books, 1984.

2. Ouvrages collectifs

- Malcolm Lowry, Case book series*, (ed) A. E. Dyson, London, Mac Millan, 1987.
- L’Epoque Conradienne, Conrad et Lowry : l’esth-étique de la fiction*, Volume 26, Société

Conradienne Française, Presses Universitaires de Limoges, 2001, pp. 200.

3. Thèses non publiées

- Cheyne-Capony, Hélène, *Le Carnavalesque dans l'oeuvre de Malcolm Lowry*, Université de Lyon II, sous la direction de Jacques Aubert, 1993.
- Duplay, Mathieu, *Différence et identité sexuelle dans les romans de Malcolm Lowry*, Université de Strasbourg II, sous la direction d'André Bleikasten, 1995.
- Miro, Michelin, *Le Mexique et la littérature anglaise de Lawrence à Lowry*, Université de Montpellier III, sous la direction de Joseph Dobrinsky, 1988.
- Tollance, Pascale, *A la frontière des genres : tragique, comique et épique dans Under the Volcano de Malcolm Lowry*, Université de la Sorbonne Nouvelle Paris III, sous la direction de Hubert Teyssandier, 1996.

VI. Auteurs annexes et critique

- Artaud, Antonin, *OEuvres Complètes*, Paris, Gallimard, tome XV.
- Vidieu, Francine, *Lecture de l'imaginaire des oeuvres dernières d'Antonin Artaud*, Doctorat de poétique et littératures, sous la direction de Jean Burgos, Université de Savoie, Chambéry, 1994.
- Eliot, T. S., *Collected Poems 1902-1962*, London-Boston, Faber and Faber, 1963.
- Joyce, James, *A Portrait of the Artist as a Young Man*, 1916, London, Paladin Grafton Books, 1987.
- Grossman, Evelyne, *Artaud/Joyce, le Corps et le Texte*, Paris, Nathan, 1996.
- Barnes, Julian, *Flaubert's Parrot*, London, Jonathan Cape, 1984.
- Beckett, Samuel, *L'Innommable*, Paris, Olympia Press, 1959.
- Coetzee, J. M., *Age of Iron*, London, Penguin Books, 1990.
- Coleridge, Samuel Taylor, *Kubla Khan*, 1797.
- Duras, Marguerite, Entretien avec Pierre Dumayet sur *Arte* (05/03/96).
- Duquette, Jean-Pierre, *Flaubert ou l'Architecture du Vide*, Canada, Les Presses de l'Université de Montréal, 1972, pp. 186.
- Le Clézio, Jean-Marie, Gustave, *Hier et aujourd'hui*, entretiens avec Pierre Lhoste, Jean-Louis Ezine, Olivier Germain-Thomas, INA/Radio France, octobre 1999.
- Gass, William H., *In the Heart of the Heart of the Country*, Boston, Nonpareil Books, (1968), 1989.
- Paccaud-Huguet, Josiane, « The Rhetoric of fiction in Daniel Defoe's *Robinson Crusoe*, Graham Swift's *Waterland* and William H. Gass's *In the Heart of the Heart of the*

- Country* », Colloque de Toulouse, Université de Toulouse-le-Mirail, Centre de Recherche « Cultures Anglo-saxonnes », janvier 1992, pp. 163-166.
- Hawthorne, Nathaniel, *The Scarlet Letter*, 1850.
- James, Henri, *The Aspern Papers and The Turn of the Screw*, Londres, Penguin Classics, 1984.
- Paccaud-Huguet, Josiane, « Of letters and spoils : toward a Lacanian æsth-ethics », Colloque international de Helsinki, août 2000.
- Joyce, James, *Ulysses*, Harmondsworth, England, Penguin Twentieth Century Classics, (1922), 1986.
- , *A Portrait of the Artist as a Young Man*, London, Paladin Books, 1988 (1916).
- , *Dubliners*, London, Paladin Books, 1988 (1914).
- Cusin, Michel, « *Ulysses*, ou la fiction débordée par *lalangue* », in *Par Lettre*, n° hors série, Revue de L'ACF Rhône-Alpes, 1998, pp. 9-15.
- Grossman, Evelyne, *Artaud/Joyce, le Corps et le Texte*, Paris, Nathan, 1996.
- Jousni, Stéphane, « Le miroir de Circé ou de l'autre côté du Jardin des Délices », in *Like Painting*, (ed) Liliane Louvel, pp. 83-99.
- Jünger, Ernst, *Orages d'Acier*, 1961, Paris, Folio, 1970 (pour la traduction française).
- , *L'Etat Universel suivi de La Mobilisation Totale*, 1962 (pour la traduction française), Paris, Gallimard, *Tel*, 1990.
- Lawrence, David, Herbert, *The Plumed Serpent*, London, Penguin Books, 1926.
- , *The Rainbow*, Harmondsworth, Penguin, 1915.
- , *Mornings in Mexico*, 1927, London, Penguin Books, 1986.
- , *Women in Love*, 1920, Harmondsworth, Penguin Classics, 1986.
- Plourde, Michel, *Paul Claudel. Une musique du silence*, Canada, Les presses de l'Université de Montréal, 1970.
- Proust, Marcel, *A l'Ombre des Jeunes filles en Fleur*, Paris, Gallimard, Pléiade, 1966.
- , *Du Côté de chez Swann*, Pléiade, I, II, 1966.
- , *Le Côté de Guermantes*, Pléiade II, 1966.
- Poulet, Georges, *L'Espace Proustien*, Paris, Gallimard, 1963, pp. 211.
- Schiller, Friedrich (von) , *Der Taucher (Le Plongeur)*, ballade de 1797.
- Thoreau, Henry David, *Walden and Civil disobedience*, New York . London, W. W. Norton, 1966.
- D. Pittavy-Souques, *La Mort de Méduse. L'art de la nouvelle chez Eudora Welty*, Lyon, Presses Universitaires de Lyon, 1992.
- Williams, Tennessee, *A Street-Car Named Desire*, 1947, Londres. New York, Penguin Books, 2000.
- Woolf, Virginia, *The Waves*, *Virginia Woolf: four Great Novels*, Oxford, OUP, 1994.
- , *The Waves*, 1931, London, Flamingo Modern Classics, 1994.
- , *Moments of Being*, London, Grafton Books, 1990.

-
- , *The Common Reader*, volume 1, Londres, The Hogarth Press, 1984.
- Paccaud-Huguet, Josiane, «The crowded dance of words: language and jouissance in *The Waves* », *Q/W/E/R/T/Y*, Arts, Littératures et Civilisations du Monde Anglophone, n°5, octobre 1995, Publications de l'Université de Pau, pp. 227-240.
- Ginfray, Denise, « Modernité et esthétique : l'exemple de Virginia Woolf », *Etudes Anglaises*, 52ème année, N°1, janvier-mars 1999, Paris, Didier Erudition, pp. 28-39.

VII. Filmographie

- The Cabinet of Doctor Caligari, Robert Wiene (1919).
- Elephant Man, David Lynch (1980).
- Delicatessen, Marco Caro et Jean-Pierre Jeunet (1991).
- Heart of Darkness, James Westman (1993).
- Matrix, Les Frères Machowski (1999).
- Fight club, David Fincher (1999).

VIII. OEuvres picturales et critique

Jérôme Bosch

- Prost, Charles, *Les Chardons et la Petite Tortue*, Paris, Casterman, 1992.
- Delevoy, Robert L., *Bosch. Etude biographique et critique*, Genève, skira, 1960.

Francis Bacon

- Bacon, Francis, in *Francis Bacon, L'Art de l'Impossible*, I, II. Entretien avec David Sylvester, préface de Michel Leiris, traduit de l'anglais par Michel Leiris et Michael Pepiatt, éd. Skira *Francis Bacon*, Paris, éd. Skira, 1976.
- Bouisset, Maïten, « Espace théâtral, espace construit dans l'oeuvre de Francis Bacon », in *Artstudio* n° 17, *spécial Francis Bacon*, été 1990, pp. 70-81.
- Burnet, Eliane, « *A corps et à cris. La peinture de l'irreprésentable selon F. Bacon* », Chambéry, Editions du Pôle, 2000, pp. 261-287.
- Clair, Jean, « *Visages des dieux : visage de l'homme à propos des Crucifixions de Francis Bacon* », in *Arts Studio* 17, *Spécial Francis Bacon*, été 1990, pp. 22-37.
- Deleuze, Gilles, *Francis Bacon, La logique de la sensation*, éd. de la Différence, Paris, 1984.
- Frizot, Michel, « *La Photographie, hors-champ de la peinture* », in *Arts Studio* 17, *Spécial Francis Bacon*, été 1990, pp. 100-115.

Malvano, Laura, *Encyclopædia Universalis*, Article sur Francis Bacon.

Peppiatt, Michael, « Bacon aux sources », *Arts Studio* 17, Spécial Francis Bacon, été 1990, pp. 126-140.

Sollers, Philippe, *Les Passions de Francis Bacon*, Gallimard, collection « monographies », 1996.

Pomar, Júlio, *Discours sur la Cécité du Peintre*, Essais, Paris, Editions de la Différence, 1985.

Edvard Munch

Torjusen, Bente, *Words and Images of Edvard Munch*, London, Thames and Hudson, 1989, pp. 158.

Genty, Gilles, « La sonate des spectres d'Edvard Munch », in *Beaux Arts Magazine*, n° 94, Paris, octobre 1991, pp. 58-65.

IX. Illustrations

Arnold, Karl, *Travaille, Allemagne, 1929*. In 1933 *La Mémoire du Siècle. Hitler prend le pouvoir*, Georges Goriely, Bruxelles, Ed.Complexe, 1985.

Bacon, Francis, *Three studies for figures at the base of a Crucifixion*, 1944, triptyque, huile et pastel sur isorel, chaque panneau : 97 x 74 cm, Tate Gallery, Londres.

Painting, 1946, huile et détrempe sur toile, 198 x 132 cm, Museum of Modern Art, New York.

Study after Velasquez's Portrait of Pope Innocent X, 1953 huile sur toile, 153 x 118 cm, Des Moines Art Center, Coffin arts trust Fund.

Coupures de presse accrochée au mur de l'atelier de Francis Bacon. Michael Peppiatt, « Bacon aux sources », in *Artstudio* 17, 1990, p. 128.

Bosch, Jérôme, *Fragment d'un Jugement Dernier*, 1504 (?), Munich, Pinacothèque.

—, *Le Jardin des Délices*, triptyque, vers 1510, Madrid, Musée du Prado.

—, *Le Jardin des Délices* (vers 1510), panneau de droite, *L'enfer*.

Cathédrale baroque mexiquaine de Santa María Tonantzínla, Pue.

Hagesandros, Athanadoros, Polydoros, *Laocoon*, Rome, Musée du Vatican.

Klimt, Gustave, *Espoir I*, (1903), huile sur toile, 181 x 67 cm. Musée des Beaux-Arts du Canada, Ottawa.

Kubin, Alfred, *Notre mère à tous la Terre*, plume, encre lithographique et lavis sur papier cadastre, 22,5 x 23 cm. Galerie Würthle, Vienne.

Munch, Edvard, *The Scream*, 1895, Lithograph, hand colored, 35,4 x 25,3 cm, Munch-museet, Oslo.

Schilling, Erich, *Les Victimes*, 1923. In 1933 *La Mémoire du Siècle. Hitler prend le pouvoir*, Georges Goriely, Bruxelles, Ed.Complexe, 1985.

