

Université Paris X - Nanterre

TROPISMES

N° 11

QUE FAIT LA FICTION ?



2003

CENTRE DE RECHERCHES ANGLO-AMERICAINES

“Driven by a dream” : magie de la fiction dans *Lord Jim*

Beaucoup de lecteurs du roman acquiesceront : tout ce qui arrive à Jim, ou presque, est la faute de la fiction. En premier lieu, elle l'empêche d'agir. Ainsi, pendant son apprentissage sur le navire-école, il passe son temps à rêver à ses exploits futurs, nourris de ses lectures – « he would forget himself, and beforehand live in his mind the sea-life of light literature » (9) – mais lorsqu'un sauvetage à assurer, le tirant de son songe, lui donne l'occasion de tester son courage, il reste inerte, en pleine confusion : « he stood still – as if confounded » (*Ibid.*) La situation se répétera, de manière plus complexe, ainsi que nous le verrons, lorsque la rêverie est de nouveau interrompue par un appel à l'action, au moment où le *Patna*, sur lequel Jim est second, est heurté par un objet qui ne sera jamais identifié. Jim restera là encore longtemps paralysé, avant de sauter dans le canot de sauvetage avec les autres fuyards : geste paradoxal puisque, d'une part, il l'éloigne du terrain d'action – le *Patna* en train de sombrer, du moins à ce qu'il croit – et que, surtout, il s'accomplit sans volonté manifeste, au point de douter qu'il ait été effectué : « “I had jumped . . .” He checked himself, averted his gaze. . . . “It seems,” he added. » (69)

Mais la fiction peut également entraîner Jim à agir selon ses codes. Par exemple, son entêtement à subir la comparution au tribunal s'explique au moins en partie par une adhésion à une certaine formule du courage qu'il met alors en application, à défaut d'avoir pu le faire

“Driven by a dream” : magie de la fiction dans Lord Jim

dans le tumulte des événements. Un deuxième exemple, le plus flagrant – et le plus romanesque –, est bien sûr sa fin, où il se livre à son exécuter par fidélité à son idéal romantique¹. On connaît les mots de Marlow sur sa conduite suicidaire : « But we can see him, an obscure conqueror of fame, tearing himself out of the arms of a jealous love at the sign, at the call of his exalted egoism. He goes away from a living woman to celebrate his pitiless wedding with a shadowy ideal of conduct. » (246) Tout ceci fait partie des évidences de la lecture, trop soulignées pour être manquées, même par le lecteur le plus pressé. Ce que le narrateur du début du roman, avec toute l’assurance de son omniscience, expose du romantisme du personnage, Marlow y fera écho sans cesse, dans le récit de son commerce avec Jim, comme dans ce passage significatif, où celui-ci se tait, juste après avoir évoqué l’occasion manquée de se montrer héroïque, lors du naufrage qui n’a pas eu lieu :

He was silent again with a still, far-away look of fierce yearning after that missed distinction, with his nostrils for an instant dilated, sniffing the intoxicating breath of that wasted opportunity. [...] Ah, he was an imaginative beggar! He would give himself away; he would give himself up. I could see in his glance darted into the night all his inner being carried on, projected headlong into the fanciful realm of recklessly heroic aspirations. He had no leisure to regret what he had lost, he was so wholly and naturally concerned for what he had failed to obtain. He was very far away from me who watched him across three feet of space. With every instant he was penetrating deeper into the impossible world of romantic achievements.
(53)

Le dynamisme de la description d’un personnage pourtant immobile et silencieux nous donne le meilleur portrait qu’on puisse imaginer d’un homme porté, emporté par un rêve – un rêve qui sera sa mort, selon les propos de Jewel, la femme délaissée : « She had said he

¹ « Romanesque », comme « romantique », traduit le mot anglais « romantic ». Je privilégierai la première traduction, plus en rapport avec mon sujet, utilisant « romantique » lorsqu’il n’y a pas risque de confusion avec l’usage technique du mot ; mais l’un ou l’autre emploi implique toujours la bivalence de l’original.

had been *driven away from her by a dream* » (207 ; je souligne). On a peine, après tout cela, à douter du bovarysme de Jim. Mais que faut-il entendre, exactement, par ce vocable ? Pris tel quel, il renvoie, sans y regarder à deux fois, à un type psychologique, théorisé sous ce nom en 1892 par un certain J. de Gaultier², et ferait de *Lord Jim*, ou de *Madame Bovary*, une variante romancée d'étude de cas : la fiction, dès lors, ne ferait qu'anticiper ce que les sciences de la psyché disent de la réalité. C'est un peu court. En particulier, est laissée de côté la singularité d'œuvres qui placent en leur centre apparent un personnage malade de la fiction, ce qui fait d'elles des fictions retournées sur leurs effets. Je n'invoque pas ici le concept de mise en abyme qui reviendrait à dire, à l'inverse de la situation précédente, que la fiction, dans l'infinitude des reflets, ne ferait que renvoyer à elle-même. Quelle que soit la lucidité de cette dernière affirmation, elle n'épuise pas la question, et c'est le conflit inhérent à ce retour sur soi, plus exactement sur soi comme son autre, qui m'intéresse au premier chef.

Soyons plus précis. Dans la première référence au penchant funeste de Jim (notre première citation), il n'est pas question de la littérature en général mais de littérature dite légère, de divertissement. Ceci semble sous-entendre qu'il y aurait à l'inverse une littérature sérieuse qui, elle, n'apporterait que bienfaits, car elle parviendrait, selon la suggestion de la fameuse préface à *The Nigger of the "Narcissus"*, à nous *faire* entendre, sentir et surtout voir,³ et à éveiller en nous un inévitable sentiment de solidarité, « that feeling of unavoidable solidarity; of the solidarity in mysterious origin, in toil, in joy, in hope, in uncertain fate, which binds men to each other and all mankind to the visible world »⁴ – tandis que la littérature, préférée par Jim, l'isole de tous. Dans cette hypothèse, serait en quelque sorte répété, dans et par la littérature, un mouvement de rejet comparable à celui qui, dans le domaine philosophique, selon Barbara Cassin,

² *Encyclopédie Universalis*, entrée « Flaubert ».

³ « 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. » (J. Conrad, « Conrad's "Preface" », *The Nigger of the "Narcissus"*, xlix.)

⁴ *Ibid.*, 1.

“Driven by a dream” : magie de la fiction dans Lord Jim

relègue la sophistique « dans le hors-philosophie par excellence, dans la littérature »⁵. Et c'est là une des formes du conflit sur lequel je veux attirer l'attention : la fiction – c'est de cela, nommément, que parle Conrad dans les citations qui précèdent – s'inscrit philosophiquement en faux contre son autre, qui n'est autre que... la fiction.

Il en découle que la fiction, celle qui compte – « if it at all aspires to be art », pour emprunter la formule de Conrad – consiste en partie en ceci : prévenir contre les méfaits possibles de la littérature légère, contre les dangers supposés de la fiction. Tout irait alors pour le mieux dans le meilleur des abymes sémiotiques possibles, s'il était envisageable de distinguer une fiction dans la fiction, ou plus généralement d'évoquer un dedans de la fiction autrement que sous rature, comme je le fais ici. Or, le paradoxe d'une fiction à protéger contre la fiction, son autre le plus intime, rappelle encore une fois les rapports entre philosophie et sophistique, « le philosophe (ne) se [définissant] (que) d'être l'autre du sophiste »⁶.

De fait, la citation à propos de la fiction, non tronquée, dit : « Fiction – if it at all aspires to be art – appeals to temperament. »⁷ On ne voit pas en quoi cela suffirait à exclure la littérature légère, qui se définirait plutôt par son appel privilégié au sentiment. La contradiction laisse soupçonner le travail d'un désir, une crainte inséparable d'une attraction. Le mot de Flaubert – « Madame Bovary, c'est moi » – peut évoquer une sorte de nostalgie d'un pouvoir appartenant au passé – celui du conte, ou du récit romanesque, peut-être – ou mieux sans doute, d'une mélancolie, deuil impossible d'un objet toujours déjà perdu. En ce cas la fiction – laquelle ? c'est la question – se penche sur ce qu'elle ne peut pas faire. Toujours ambivalente, la fascination, elle, transparait dans cette remarque de Marlow : « It's extraordinary how he [Jim] could cast upon you the spirit of his illusion. I listened as if to a tale of black magic at work upon a corpse. » (68-69) Ensorcelé par la puissance de cette image inattendue, on ne saisit peut-être pas immédiatement de quel cadavre il est question ici, mais il apparaît que

⁵ B. Cassin, *L'Effet sophistique*, 14.

⁶ B. Cassin, *op. cit.*, 10.

⁷ J. Conrad, « “Conrad's Preface” », xlviii.

cela ne saurait être que l'auditeur, sur lequel l'illusion de l'orateur agit comme un sort.

La comparaison suscite plusieurs commentaires. Elle souligne une fois de plus le caractère mortifère et vain de la quête de Jim, de sa fiction qui ne mène qu'à la mort, d'où elle vient. Mais elle suggère également l'effet de néantisation que le récit produit sur le destinataire qui se laisse prendre à son pouvoir « extraordinaire », et non seulement sur Jim. Et l'auditeur de Jim, ici, n'est autre que son narrateur. Ce qui a une conséquence *a priori* déconcertante qui est d'insinuer que Marlow ne peut entamer sa propre narration qu'après avoir accepté d'être d'abord annihilé. Partant de là, partant de ce cadavre en commun, son récit ne peut se détacher de l'histoire de Jim comme d'une fiction nocive par sa légèreté même. Il va en fait constamment osciller, on le sait, entre tentative herméneutique, prise de distance par rapport à la folie romanesque de son personnage, et fascination pour ce qu'a accompli cette imagination – « as if », écrira Marlow après la mort de Jim, « it were our imagination alone that could set loose upon us the might of an overwhelming destiny » (202).

En un sens crucial donc, étant donné le statut intermédiaire de Marlow – son rôle de traducteur, au sens de Benjamin –, l'image du corps inerte livré à la magie noire met en relief l'ambivalence du geste fondamental au cœur du roman de Conrad : celui d'écouter une histoire aux fins de la transmettre. C'est vers lui qu'il faudra se tourner pour mieux approcher l'ambiguïté du regard que la fiction porte sur ses pouvoirs, mais avant cela, il est opportun d'en dire un peu plus de l'influence sur la vie de Jim des romans d'aventures de son enfance.

*

Commençons, il n'est jamais trop tard, par le commencement, le célèbre incipit : « He was an inch, perhaps two, under six feet. » (7) Commençons même par l'incipit de l'incipit, c'est-à-dire le pronom. Voilà ce qui s'appelle un énergique début *in medias res*. James, plus tard, ouvrant *The Wings of the Dove* par « She waited, Kate Croy [...] »⁸

⁸ H. James, *The Wings of the Dove*, 21.

“*Driven by a dream*” : magie de la fiction dans *Lord Jim*

paraît bien précautionneux par comparaison. Il est vrai cependant qu’il n’avait pas l’avantage d’un titre qui permettait d’attendre, comme chez Conrad, la fin du long deuxième paragraphe pour confirmer partiellement le référent du pronom – et que l’ambiguïté provisoire sur l’identité de la colombe servait son propos. Mais est-ce si différent que cela, au fond ? Croira-t-on que l’usage spécifique du pronom à l’initiale est sans réserve ni indirection ? Je dirais plutôt que le roman démarre, contrairement aux apparences, avec un retard significatif. L’anaphore inaugurale, par définition, n’inaugure rien que ce qui a toujours déjà été créé sans elle. Son *fiat* institue un sujet toujours déjà constitué en héros du récit qui suit, déjà commencé, et d’une certaine manière terminé, dans le titre. Il est déjà une conséquence, et son retard se mesure par rapport au mythe épique. Dans le pronom, le héros est déjà dégringolé de la position d’éminence de son titre – *Lord Jim*. Dès le pronom, dès le début, la fiction se retourne sur son faire initial, en d’autres termes (comme jamais ne le fait le mythe, bien ancré sur le nom propre) sur sa différence.

On objectera que je fais une montagne d’une syllabe. Ma réponse sera d’ordre général, puis particulier. Tout d’abord, Conrad emploie une stratégie semblable dans d’autres romans dont les titres se rapportent au héros principal, l’incipit étant alors en position de décentrage ironique par rapport à eux. *The Nigger of the “Narcissus”* n’introduit pas le héros éponyme dans sa première ligne mais le second du bateau, même si c’est pour le faire passer de la lumière à la pénombre : « Mr. Baker, chief mate of the ship *Narcissus*, stepped in one stride out of the lighted cabin into the darkness of the quarter-deck. »⁹ Plus ironique encore est le geste de révéler l’identité du héros de *The Secret Agent* – « Mr. Verloc, going out in the morning, left his shop nominally in charge of his brother-in-law. »¹⁰ – alors même que le roman tourne autour de l’inaptitude du personnage à *agir* en cette capacité, que l’agent du titre semble être, non une personne, mais une force impersonnelle.

Lord Jim ne fait exception que dans la brutalité du décalage entre titre et incipit, mythe et fiction, la brutalité de la division de la fiction

⁹ J. Conrad, *The Nigger of the “Narcissus”*, 1.

¹⁰ J. Conrad, *The Secret Agent*, 3.

Richard Pedot

d'avec elle même. Et ce décalage, c'est la deuxième partie de mon argument, est réitéré dans la suite de la première phrase : comme beaucoup de commentateurs l'ont noté, il manque à Jim un pouce ou deux pour atteindre au statut épique. Jim n'est pas plutôt qualifié comme héros de fiction – par le *fiat* combiné du titre et du pronom « originel » – qu'il est disqualifié pour ne pas être, du moins pas tout à fait, à la hauteur. On peut naïvement se demander si la face de son monde aurait été changée, si sa stature avait été plus imposante. Pour Daphna Erdinast-Vulcan, qui voit dans la fiction un moyen d'acquérir une identité, la réponse est oui : « Jim's weakness is not, as has been argued by critics, his tendency to live in a fictional realm, but his inability to bring himself to a total surrender to the fiction. »¹¹ On ne peut qu'acquiescer, sous la forme d'une tautologie : si Jim avait été le héros d'une épopée, il n'aurait pas été celui de *Lord Jim*. Néanmoins la critique, dans sa tentative de réhabiliter le mythe dans le roman (le mythe étant pour elle la fiction suprême où se forge l'identité) en arrive à une affirmation problématique, quoiqu'assez proche des questions que nous posons :

*My own view is that, while the novel is undoubtedly foregrounded against the spiritual and ethical malaise of modernity, it is not merely a reflection of the modern temper but an active, if desperate, attempt to defeat it by a regression to a mythical mode of discourse.*¹²

Mon désaccord ne porte pas seulement sur l'insuffisance de la différenciation entre mythe et fiction – j'y reviendrai. Il concerne également l'idée d'une tentative de régression à un discours d'ordre mythique. J'ai déjà signalé que la nostalgie, désir de régression, n'était pas séparable d'une réticence aussi forte à céder à la magie noire. En outre, le récit de Marlow, ou plutôt le roman de Conrad considéré comme un tout, mine toute espèce de discours totalisant, que le *telos* en soit une identité sociale ou une philosophie de la vie. Loin que *Lord Jim* se lamente que la barre soit placée deux pouces trop haut pour

¹¹ D. Erdinast-Vulcan, « The Failure of Myth: *Lord Jim* », 501.

¹² *Ibid.*, 494.

“Driven by a dream” : magie de la fiction dans Lord Jim

atteindre au mythe, il propose une réflexion sur les raisons de l’attrait de celui-ci et sur son caractère destructeur, c’est-à-dire sur son faire.

Je voudrais illustrer ce point en examinant de plus près la présentation du « cas » Jim. Je m’attacherai à la description de la rêverie du personnage dans le moment qui précède l’incident survenu au *Patna*. Jim est de quart par une nuit dont on n’a cessé d’évoquer la parfaite sérénité, créatrice d’un sentiment de sécurité éternelle : « Jim on the bridge was penetrated by the great certitude of unbounded safety and peace that could be *read* on the silent aspect of nature like the certitude of fostering love upon the placid tenderness of a mother’s face. » (15 ; je souligne) Le monde a la tranquillité d’une image de paix qui se laisse lire sans effort, et, presque naturellement, offre sa page pour que l’imagination fébrile de Jim y inscrive ses prouesses :

Jim would glance at the compass, would glance around the unattainable horizon, would stretch himself till his joints cracked, with a leisurely twist of the body, in the very excess of wellbeing; and, as if made audacious by the invincible aspect of the peace, he felt he cared for nothing that could happen to him to the end of his days. From time to time he glanced idly at a chart pegged out with four drawing-pins on a low three-legged table abaft the steering-gear case. The sheet of paper portraying the depths of the sea presented a shiny surface under the light of a bull’s-eye lamp lashed to a stanchion, a surface as level and smooth as the glimmering surface of the waters. Parallel rulers with a pair of dividers reposed on it; the ship’s position at last noon was marked with a small black cross, and the straight pencil-line drawn firmly as far as Perim figured the course of the ship – the path of souls towards the holy place, the promise of salvation, the reward of eternal life-while the pencil with its sharp end touching the Somali coast lay round and still like a naked ship’s spar floating in the pool of a sheltered dock. “How steady she goes,” thought Jim with wonder, with something like gratitude for this high peace of sea and sky. At such times his thoughts would be full of valorous deeds: he loved these dreams and the success of his imaginary achievements. They were the best parts of life, its secret truth, its hidden reality. They had a gorgeous virility, the charm of vagueness, they passed before him with an heroic tread; they carried his soul away with them and made it drunk with

Richard Pedot

the divine philtre of an unbounded confidence in itself. There was nothing he could not face. He was so pleased with the idea that he smiled, keeping perfunctorily his eyes ahead; and when he happened to glance back he saw the white streak of the wake drawn as straight by the ship's keel upon the sea as the black line drawn by the pencil upon the chart. (16-17; je souligne)

On remarquera d'abord l'insistante symétrie entre une page (la carte) lisse et parfaitement plane comparée à la surface étale des eaux et cette même surface comparée à la carte sur laquelle on trace sa route sans heurts. *A page is an ocean is a page.* La circularité des deux images mises à travailler ensemble est la métaphore d'un monde *au repos* dans le cercle de ses métaphores, d'un monde docile comme la métaphore/fiction d'un monde docile à la magie des signes. C'est le règne de la profondeur annulée – « the depths of the sea » deviennent « a shiny surface » – et du temps aboli – « A marvelous stillness pervaded the world » (15). Et c'est cette stase qui libère l'imagination de Jim. La lecture immédiate de cette conjonction de l'immobilité des corps et de la frénésie de l'esprit est que décidément Jim est un « confounded fool » (8), un rêveur incapable d'affronter le danger ailleurs que dans des « régions dénuées d'aventure » – « regions barren of adventure » (11). Au demeurant, n'a-t-il pas choisi, après son accident, d'intégrer les rangs de ceux qui se contentent d'une maigre portion de danger et de labeur – « a small allowance of danger and toil » (13) ? Il trouverait dans les romans qu'il se fait la même sécurité que celle qui favorise son entrée dans « le monde impossible des exploits romanesques ». En cela, il n'est pas foncièrement différent des auditeurs de Marlow, qui s'en amuse : « Charley, my dear chap, your dinner was extremely good, and in consequence these men here look upon a quiet rubber as a tumultuous occupation. They wallow in your good chairs and think to themselves, "Hang exertion. Let that Marlow talk." » (25)

Mais cette vérité ne doit pas masquer une ironie essentielle au roman : c'est de la profondeur, annulée par la fiction d'un monde docile comme une page, que – sous la forme de l'objet qui heurte le *Patna* – viendra l'aventure dont le héros rêve ... à la faveur de cette annulation. Le destin de Jim est de rencontrer l'aventure là où il pensait en être

“Driven by a dream” : magie de la fiction dans Lord Jim

protégé. Mieux, il lui aurait suffi de ne pas sauter, de suivre un des modèles héroïques dont son imagination est pétrie et rester sur le bateau, pour devenir le héros incontesté d'une aventure qui – comme dans les livres – n'aurait pas vraiment eu lieu, une sorte de « passive heroism » (65).

Dans cette optique, l'exil au bout du monde parmi une tribu qui va le considérer comme un héros de légende – « Already the legend had gifted him with supernatural powers. » (159) – semble une parfaite compensation, une fiction réussie, ainsi que le suggérerait Erdinast-Vulcan. L'ardoise est effacée, comme le répétera Jim, sur la surface redevenue vierge peut s'inscrire une belle épopée. Mais comme Marlow le devine au moment de quitter Jim à tout jamais, le héros une fois de plus ne coïncide pas avec la légende :

But next morning, at the first bend of the river shutting off the houses of Patusan, all this dropped out of my sight bodily, with its colour, its design, and its meaning, like a picture created by fancy on a canvas, upon which, after long contemplation, you turn your back for the last time. It remains in the memory motionless, unfaded, with its life arrested, in an unchanging light. There are the ambitions, the fears, the hate, the hopes, and they remain in my mind just as I had seen them – intense and as if for ever suspended in their expression. I had turned away from the picture and was going back to the world where events move, men change, light flickers, life flows in a clear stream, no matter whether over mud or over stones. I wasn't going to dive into it; I would have enough to do to keep my head above the surface. But as to what I was leaving behind, I cannot imagine any alteration. The immense and magnanimous Doramin and his little motherly witch of a wife, gazing together upon the land and nursing secretly their dreams of parental ambition; Tunku Allang, wizened and greatly perplexed; Dain Waris, intelligent and brave, with his faith in Jim, with his firm glance and his ironic friendliness; the girl, absorbed in her frightened, suspicious adoration; Tamb' Itam, surly and faithful; Cornelius, leaning his forehead against the fence under the moonlight – I am certain of them. They exist as if under an enchanter's wand. But the figure round which all these are grouped – that one lives, and I am not certain of him. No

Richard Pedot

magician's wand can immobilise him under my eyes. *He is one of us.*
(196 ; je souligne)

Mais une légende ou un mythe n'est pas une fiction du même ordre que celles qui enflamment Jim, même si elles paraissent avoir en commun l'annulation du temps et du mouvement. Aux yeux de Marlow, cette suspension, qui rappelle celle de l'univers vu depuis le pont du *Patna*, ne concerne pas tout le monde ; plus exactement, elle exclut Jim. La magie d'une fiction suprême – le mythe – qui dérobe le Patusan au temps chronologique est sans emprise sur celui qui se permet la moindre distance pour juger des effets de cette fiction, comme Marlow pour qui elle est comme une fantaisie sur toile, ou comme Jim, toujours poursuivi par ses chimères et le souvenir de leurs conséquences, « the reproach of his romantic conscience » (197).

La fin de Jim est dès lors à lire selon deux récits. Dans le récit mythique, c'est la fin d'un cycle, le début d'un nouveau. Ce récit n'est pas une fiction pour ceux qui croient en son pouvoir, qui est de maintenir le lien entre les individus et avec le cosmos. En ce sens, la légende de Tuan Jim n'est pas une fiction à la gloire du héros, mais un effort pour se garantir contre sa différence, l'infraction qu'il représente dans le temps cyclique, en l'intégrant dans un ensemble de signes reconnus. Cependant les yeux de Jim, comme Marlow s'en apercevra et comme « the girl », Jewel, le pressentira, n'ont pas cessé de voir le monde à travers le filtre de la fiction, qu'il ne différenciera d'abord pas de la légende puis qu'il privilégiera au dernier moment en lui sacrifiant sa vie. Dès lors, s'il est exécuté parce que, selon Marlow, « he was one of us » (214), c'est aussi parce qu'en vertu de cette appartenance, il possède une capacité fatale à croire à la fiction, qui l'isole, et l'expulse du temps du mythe – voir ci-dessus la répétition de l'antienne à la fin de la description du Patusan.

Être « one of us » signifie cette capacité d'être ainsi affecté par la fiction, qui concerne tout autant le narrateur que son sujet. Elle se retrouve, de fait, au centre des préoccupations du premier.

*

“*Driven by a dream*” : magie de la fiction dans Lord Jim

« On s’est rarement rendu compte », écrit Benjamin, « que la relation naïve de l’auditeur avec le conteur est dominée par l’envie de retenir l’histoire racontée. »¹³ L’exemple de Marlow incite à compléter la remarque en disant que le désir qui lie l’auditeur à celui qui raconte est en même temps celui de (se) raconter le récit. Il ne manque pas de moments où il se penche avec perplexité sur ce qu’il accomplit, ou ce que lui fait l’histoire tant de fois entendue de Jim – « The story! Haven’t I heard the story? » (157) Son entrée en matière, au chapitre V, n’est pas autre chose que cet étonnement. Il y fulmine contre son « démon familier » qui met en travers de son chemin des hommes en mal de confiance, « men with soft spots, with hard spots, with hidden plague spots » (25), comme si lui-même, ajoute-t-il, n’avait pas de confidences à faire. Sa conclusion consiste en fait à commencer son récit :

I declare I am as full of my own concerns as the next man, and I have as much memory as the average pilgrim in this valley, so you see I am not particularly fit to be a receptacle of confessions. Then why? Can’t tell— unless it be to make time pass away after dinner. Charley, my dear chap, your dinner was extremely good, and in consequence these men here look upon a quiet rubber as a tumultuous occupation. They wallow in your good chairs and think to themselves, “Hang exertion. Let that Marlow talk.”

Talk! So be it. [...] (25)

Let there be talk... Le *fiat narratio* de Marlow est soumission – « So be it » – au pouvoir de ce qu’il a recueilli, de ce qu’il raconte, ainsi qu’au pouvoir de raconter¹⁴. Ceci le rapproche de Jim, dont il se sépare toutefois également par sa résistance, ses dénégations et le fait qu’il n’exerce la magie de la fiction que dans un cadre social, ne la laissant pas lui dicter sa conduite en dehors de l’impulsion à raconter. C’est une faiblesse comparable à celle du héros de son récit, à laquelle on cède dans des conditions favorables, mais qui est, elle, offerte en partage :

¹³ W. Benjamin, « Le Conteur », 134.

¹⁴ C’est aussi, notons-le au passage, un pouvoir né d’une impossibilité, celle de raconter, qui fait de lui un conteur : « Then why? Can’t tell – unless it be to make time pass away after dinner. » Il faudrait interroger tout le roman en regard de cette conjonction paradoxale.

Richard Pedot

My fault of course. One has no business really to get interested. It's a weakness of mine. [...] Oh! it's a failing; it's a failing, and then comes a soft evening, a lot of men too indolent for whist – and a story. . . . (59)

Marlow, en d'autres termes, est une autre figure d'Ulysse tel que Blanchot en dresse le portrait : jouissant sans risques du spectacle des Sirènes, mais payant cette sécurité de « cette navigation heureuse, malheureuse, qui est celle du récit »¹⁵. C'est sa manière, sans doute, de comprendre le credo romantique que le collectionneur Stein aurait voulu que Jim entende : « to the destructive element [le rêve qu'est la vie humaine] submit yourself, and with the exertions of your hands and feet in the water make the deep, deep sea keep you up » (129). Cette manière est celle d'un marin qui, s'il connaît la valeur des faits et la nécessité des codes de conduite, ou de la loi, pour faire court, ne peut s'en satisfaire.

« Facts! They demanded facts from him, as if facts could explain anything! » (22) Cette saillie du narrateur anonyme contre les juges maritimes, au début du roman, Marlow la fera sienne à plus d'une reprise, comme lorsqu'il remarque, dans un passage fameux, que l'obsession futile du tribunal pour les faits bien établis équivalait à sonder un coffre à petits coups de marteau pour en découvrir le contenu, alors que l'intérêt du public allait à l'aspect humain de l'affaire – « the strength, the power, the horror, of human emotions », « the state of a man's soul » (38). Les magistrats appartiennent à un monde dont le fleuron est l'officier français qui, à son tour, confie à Marlow son interprétation de l'histoire de Jim, « a hard spot of a man » plutôt que « a man with a hard spot », « an expert in possession of the facts, and to whom one's perplexities are mere child's play » (89). Marlow admire cette expertise, qui lui permet d'une part de situer le cas de Jim en perspective – « But the honour-the honour, monsieur! » (91) – et d'autre part, plus généralement, évoque la vérité brutale de la vie en mer qui exige une adhésion sans reste aux codes. Il le reconnaît, il aurait confié le pilotage de son bateau à Jim les yeux fermés et pourtant : « by Jove! it wouldn't have been safe » (31).

¹⁵ M. Blanchot, « Le Chant des Sirènes », *Le Livre à venir*, 11.

“*Driven by a dream*” : magie de la fiction dans *Lord Jim*

L'opinion du lieutenant laisse Marlow insatisfait pourtant. Visiblement, ce n'est pas cela qu'il aurait voulu entendre. Le lieutenant, est-il précisé, n'était pas très bavard (85). Autrement dit, son récit s'arrête aux faits et aux lois qui nous permettent d'en trancher. La loi de son récit l'arrête aux faits, l'empêche de chercher plus loin, comme les juges interrompant Jim qui se lançait à la recherche de quelque chose d'autre à côté des faits palpables, « something invisible » : « He was becoming irrelevant; a question to the point cut short his speech, like a pang of pain, and he felt extremely discouraged and weary. He was coming to that, he was coming to that – and now checked brutally, he had to answer by yes or no. » (23) Ce « that » ne sera pas explicité, c'est l'inexplicite même, le « hors-sujet », que Jim cherchait et cherchera toujours à atteindre et traduire, et dont Marlow prendra le relais, d'abord en l'écoutant, puis en s'essayant à le traduire à son tour. Un récit, donc, naît de l'interruption du récit par la loi, de laquelle néanmoins il ne se sépare jamais entièrement, parce que le récit explore les régions où la loi s'interrompt. *Lord Jim*, comme *Heart of Darkness*, avec des variations dans l'intensité dramatique, met plusieurs fois en scène cette disparition de la loi qui semble le lancer dans sa navigation inquiète. Jim raconte l'obscurité totale dans laquelle il s'est retrouvé après la disparition des lumières du *Patna*, synonyme pour lui du naufrage du bateau : « We were like men walled up quick in a roomy grave. No concern with anything on earth. Nobody to pass an opinion. Nothing mattered. [...] *No fear, no law, no sounds, no eyes – not even our own* » (75 ; je souligne). Et Marlow comprend qu'il s'agit d'un moment où le monde entier, « the world [...] that *restrained* you » (*Ibid.* ; je souligne), semble vous faire défaut. Les mêmes mots ou presque décrivent « l'état de l'âme » de Kurtz, « that soul that knew *no restraint, no faith, and no fear, yet struggling blindly with itself* »¹⁶. Kurtz, comme Ahab, a sombré dans le chant des Sirènes¹⁷, mais de son naufrage émergent une voix – « A voice! a voice! »¹⁸ – et une énigme – « The horror! The horror! ». Assez pour inaugurer un récit – pour peu que l'on

¹⁶ J. Conrad, *Heart of Darkness*, 66.

¹⁷ M. Blanchot, *op. cit.*, 16.

¹⁸ J. Conrad, *Heart of Darkness*, 67.

Richard Pedot

y entende encore une troisième formule : « But the honour – the honour, monsieur! ».

Mais le récit, lui, ne peut, sauf à faire naufrage à son tour, ignorer la loi, les lois de la navigation, lois du langage ; ce que montrent les préoccupations constantes de Marlow quant à la signification, qu'il sait introuvable, de l'histoire de Jim, qui seraient peut-être une motivation de son entreprise : « I don't know why he should always have appeared to me symbolic. Perhaps this is the real cause of my interest in his fate. » (159) Une autre raison, dont il paraît devoir se protéger, est que Jim est « one of us » dans un sens plus restreint du pronom « us ». Jeune homme, Marlow a été attiré par le même rêve :

Surely in no other craft as in that of the sea do the hearts of those already launched to sink or swim go out so much to the youth on the brink, looking with shining eyes upon that glitter of the vast surface which is only a reflection of his own glances full of fire. There is such magnificent vagueness¹⁹ in the expectations that had driven each of us to sea [...] (79 ; je souligne)

Ce passage nous donne l'occasion de clarifier un point important. La question est simple : est-ce que mon raisonnement ne tend pas à forcer le texte pour faire du récit de Marlow un récit de fiction, analogue soit à l'histoire de Jim, soit au roman de Conrad ? La réponse n'est pas la même, ni tout à fait autre, selon que l'on s'intéresse au narrateur ou au personnage qui sont bien sûr, et là l'argument rebondit, un seul et même Marlow. Dans la mesure où l'expérience qu'il tente de traduire est énigmatique, qu'il existe une césure irrémédiable entre faits et langage, dont le narrateur est conscient, le récit est condamné à une part non négligeable de fictionnalité, là peut résider tout le charme des *sailor's yarns*. Mais ceci est un défaut inévitable, non un défaut d'intention : l'expression pleine et entière (« that full utterance »), quoiqu'impossible, reste l'aimant de tout le projet, « our only and abiding intention » (136), et le tenter, comme Jim au tribunal, par amour de la vérité (23) une loi. Plus subtile est l'influence que la fiction

¹⁹ On aura peut-être remarqué l'écho avec la description de Jim sur le pont du *Patna*, séduit par « the charm of vagueness » qu'ont ses rêves héroïques.

“*Driven by a dream*” : magie de la fiction dans *Lord Jim*

peut exercer sur la narration. Si Marlow se reconnaît dans l’esprit romanesque de Jim, qui « parle à son cœur », en prenant le relais narratif, il renoue avec ses illusions de jeune homme qui peuvent de la sorte devenir une force motrice du récit qu’il lui faudra, autant que possible, tempérer de la désillusion causée par la dure loi de la vie en mer.

On voit que la belle formule d’Adam Zachary Newton – « Jim is subjected to a consistent parody of damaged heroism-a boy’s life in an adult novel. »²⁰ – gagne à être méditée du point de vue de Marlow. « A boy’s life in an adult novel », ce pourrait être une excellente définition du roman d’initiation, *Huckleberry Finn* en tête. Mais pour Jim, l’initiation est manquée, tandis que la formule s’appliquerait au regard rétrospectif, désabusé, de Marlow sur l’époque où il était lui aussi porté par un rêve. *Lord Jim* devient le roman d’initiation d’un narrateur, initiation aussi interminable que la narration qui en est le signe.

Marlow-narrateur est le héros que se donne la fiction pour parcourir ses tensions constitutives. À travers lui, le représentant de sa profession, la fiction délègue son autre – la philosophie comme pensée de la loi, pour simplifier – pour explorer, navigation heureuse, malheureuse, ses rapports avec cet autre ainsi constitué, la fiction légère, non philosophique devrait-on dire. Ainsi, son rôle d’intermédiaire, de caboteur, entre faits, ou loi, et fiction passe entre narrateur et sujet – Marlow et Jim – et entre Marlow-narrateur et Marlow-personnage. Comme je l’ai suggéré en introduction, ceci ne réduit pas l’intérêt de *Lord Jim* à celui d’une construction herméneutique, où la fiction se penche sur elle-même. Il serait sans nul doute possible, en nouant différemment les fils de la démonstration et en en tirant d’autres, d’étudier comment cette construction, par ailleurs instable au possible, est aussi un agencement d’interrogations sur les rapports entre loi et langage qui ont une portée éthique en un sens qui n’est synonyme ni de morale, ni de justice.²¹ C’est toutefois une autre

²⁰ A. Z. Newton, *Narrative Ethics*, 100.

²¹ J’ai en tête ici les thèses de Giorgio Agamben sur la question de ces rapports, qui est une constante de l’œuvre à laquelle il retourne plus particulièrement dans les deux volumes parus d’*Homo Sacer*.

Richard Pedot

voie que je choisirai où les termes du conflit deviendront, sans remplacer ni exclure les précédents, raison et désir, et où l'on retrouvera cadavres, fantômes et autres mythes.

*

Il ne me paraît pas indifférent qu'une des premières allusions à des fantômes dans *Lord Jim*, peut-être bien la première, intervienne discrètement juste avant que l'attention du lecteur soit soudainement attirée, sans l'identifier aussitôt, sur Marlow jusqu'alors perdu dans la masse. Il s'agit d'une description des hommes à tout faire du tribunal et de leur navette : « while gliding along the walls the court peons, buttoned tight in long white coats, flitted rapidly to and fro, running on bare toes, red-sashed, red turban on head, as noiseless as ghosts, and on the alert like so many retrievers » (24). L'activité de ces personnages, assez mystérieuse car on ne sait pas trop l'objet de leurs va-et-vient, peut servir de métaphore redoublée – les fantômes ne sont-ils pas aussi des intermédiaires ? – de la narration de Marlow. On n'omettra pas non plus l'identification de ces hommes à des *retrievers*, ce qui conviendrait aussi à l'entreprise du narrateur-témoin. Cette interprétation reçoit son illustration burlesque dans l'épisode du chien jaune, qui va pratiquement rabattre Jim vers le futur narrateur de son histoire : alors que le premier s'en allait, « [doubting] whether he would ever again speak out as long as he lived » (24), c'est le quiproquo autour de l'animal, « the yellow-dog thing » (25), qui va provoquer la rencontre avec le second.

Tout ceci constitue la transition sans heurts qui aboutit à l'intronisation de Marlow en narrateur, dans le dernier paragraphe du chapitre IV, dont il faut citer la dernière phrase : « with the very first word uttered Marlow's body, extended at rest in the seat, would become very still, as though his *spirit* had winged its way back into the lapse of time and were speaking through his lips from the past » (24 ; je souligne). Tout se passe comme si ce n'était pas Marlow qui a pris la parole mais l'inverse. On n'en déduira pas que *Lord Jim* est une histoire de fantômes, encore que ce soient pas les cryptes, au sens d'Abraham et Torok, et donc les problèmes de doubles et de transmission, qui

“*Driven by a dream*” : magie de la fiction dans Lord Jim

manquent. Mais avant de proposer une interprétation qui devrait nous ramener à la question qui nous occupe principalement, je voudrais insister sur le fait que cette figure du corps qui s'ébroue puis s'immobilise et s'absente pour qu'une parole s'en empare se répète assez souvent pour qu'on puisse parler d'une structure, si l'on me passe l'expression, *revenante*.

Inutile de reparler de la scène, autre scène de transmission, où Marlow est sous le sortilège de Jim, dont on voit bien qu'elle fonctionne de manière symétrique à celle où, comme dans l'exemple précédent, il devient narrateur à son tour. À chaque extrémité de son récit oral, on remarquera deux moments significatifs de ce dispositif. Comme cela a été souvent noté, la première personne dont Marlow recueille le récit, l'un des fugitifs, est, dans les derniers degrés du *delirium tremens*, dans un état voisinant la *possession*, et pourtant, dira Marlow : « I positively hoped to obtain from that battered and shady invalid some exorcism against the ghost of doubt. » (35) Exorciser les fantômes par des ombres humaines qui ont perdu la raison : l'entreprise ne démarre pas avec les meilleures chances de succès. Mais lorsqu'à peine achevée elle recommence, avec l'ouverture du paquet contenant le récit écrit de la fin de Jim, rien ou si peu n'a changé de ce point de vue. Le récipiendaire de la lettre, le « lecteur privilégié », n'est certes pas un invalide mais le fantôme – « his footfalls made no sound on the carpet » (200) – d'un moi ancien, plus aventureux – « his wandering days were over » (*Ibid.*) – qui resurgit comme un esprit venu du passé avec le paquet qu'il s'apprête, plongé dans l'ombre, à découvrir : « but the opened packet under the lamp brought back the sounds, the visions, the very savour of the past » (*Ibid.*) « Tumultuous occupation », s'il en est, commerce occulte, qui évoque la magie noire opérant sur Marlow, et là encore, mais presque simultanément cette fois-ci, la réception se renverse en transmission : grâce à la lecture, le récit *re-prend*.

Savoir si ce curieux personnage – au sens passif et actif de l'adjectif – est une projection de l'auteur, implicite ou non, du lecteur ou de toute autre instance, il ne me semble ni possible ni utile d'en trancher. Plus digne d'intérêt en revanche est que l'on se retrouve à nouveau sur un seuil d'indécision, une zone fluctuante d'ombre et de lumière, de mouvement et d'immobilité, où la fiction paraît assister à sa

Richard Pedot

propre naissance comme à sa propre mort, car ces moments de départ sont toujours des temps d'arrêt. Je mentionnerai ici brièvement l'exemple de Stein, dans la scène de son fameux monologue romantique sur l'élément destructeur et sur la nécessité de suivre son rêve « *ewig-usque ad finem* » (130). C'est plongé dans la pénombre, « [a] shadow prowling amongst the graves of butterflies » (129) qu'il entame sa rhapsodie, dont la magie n'envoûte son auditeur qu'aussi longtemps que le rhapsode ne s'expose pas à la lumière – « The light had destroyed the assurance which had inspired him in the distant shadows. » (129)

Plus que la mise en garde nietzschéenne contre la soumission sans réserve à l'idéal, ce qui me retient ici, c'est que la fiction agit depuis l'ombre où elle surgit. Conception parfaitement romantique, dont on semble vouloir nous prémunir, mais le dualisme par lequel on tente d'y parvenir – lumière (les Lumières ?) contre ténèbres – manifeste plutôt une permanence de l'emprise des forces à éloigner. Le sceptique, chez Marlow, ne voyage jamais sans son ombre. Les effets de la fiction qui l'a fait s'embarquer dans l'enthousiasme pour l'inconnu ne sont jamais dispersés, la raison ne l'emporte jamais sans équivoque sur la passion. J'en prendrai deux exemples qui ont leur pertinence pour ce qui suit.

Le premier est situé dans la lumière de l'amour, celui qui unit Jim et Jewel. Marlow s'émerveille :

But do you notice how, three hundred miles beyond the end of telegraph cables and mail-boat lines, the haggard utilitarian lies of our civilisation wither and die, to be replaced by pure exercises of imagination, that have the futility, often the charm, and sometimes the deep hidden truthfulness, of works of art? Romance had singled Jim for its own – and that was the true part of the story, which otherwise was all wrong. (168 ; je souligne)

Romance ? Par quel rêve Marlow est-il soudain emporté ? C'est un rêve ancien et puissant comme la vérité, ou comme un mythe de création, celui de l'amour avant l'amour, je veux dire, pauvres occidentaux que nous sommes, d'avant la Chute. Mais c'est aussi, une fois de plus, la création d'un mythe, plus exactement d'une fiction,

“*Driven by a dream*” : magie de la fiction dans Lord Jim

d'une œuvre d'art. Là est le côté curieux de ce passage : à peine installé le décor pour la naissance d'un mythe – loin de la civilisation écrite – la fiction reprend ses droits, contre le scepticisme du narrateur, qui n'aura fait qu'effacer, ou croire effacer, l'ardoise. Mais le pire, avouons-le, c'est qu'il a raison : Jim aurait dû se laisser emporter par l'histoire d'amour qui s'offrait à lui.

Mais il ne le pouvait. La même histoire d'amour possède une part d'ombre, qui a en fait été exposée peu de temps auparavant, et donc mine les espoirs exprimés par le romantique apparemment retrouvé en Marlow. À la racine de ce mystère, il y a, cela ne devrait plus surprendre, un fait, « the significant fact of an unforgotten grave » (165), la tombe de la mère de Jewel, et cela change tout : « Apparently it is a story much like the others: for me, however, there is visible in its background the melancholy figure of a woman, the shadow of a *cruel wisdom* buried in a lonely grave, looking on wistfully, helplessly, *with sealed lips*. » (165 ; je souligne)

Curieusement, ces lèvres scellées encore, ce cadavre encore, vont parler, murmurer, soupirer, « exhaler » leur triste savoir : « “They always leave us,” she [Jewel] murmured. The breath of *sad wisdom* from the grave which her piety wreathed with flowers seemed to pass in a faint sigh. » (184 ; je souligne)

En fait, j'ai procédé à l'envers, comme si la réalité de la mort d'une mère délaissée venait postérieurement ruiner les espoirs d'un bonheur édénique, alors qu'en fait le mouvement du texte reproduit le passage de l'ombre à la lumière qui présidait au discours de Stein. La fiction, l'histoire d'amour n'est plus alors lumière originelle, ne l'a jamais été, elle est créée après coup, comme antidote rêvé par Marlow pour Jim et pour Jewel. Plus exactement, l'équivoque continue : l'attrait de la *romance*, tragique ou heureuse, ne cesse jamais mais ne triomphe pas plus. Le mouvement du récit à ce sujet pose la même énigme que la conduite de Jim pour Marlow : « I could never make up my mind [...] whether [it] amounted to shirking [its] ghost or to facing [it] out » (119). Pour le dire autrement, le romantisme, ou l'esprit romanesque, ne se réduit pas à représenter soit Éros, soit Thanatos, il en exprime le conflit.

Les enjeux ne sont donc plus simplement herméneutiques. Ce que fait la fiction, ce que fait, dans le cas présent, le roman de Conrad de ce que la fiction fait, est un mouvement toujours sensible mais, contrairement aux insectes de Stein, impossible à épingler. Les quelques réflexions sur ce problème par lesquelles j'aimerais conclure seront en conséquence très hasardeuses. Je prendrai, comme garde-fou, quelques hypothèses de Pierre Fédida sur ce qu'il appelle *la zone de l'endormissement*. Cette zone indécise, entre chien et loup, veille et sommeil, est une zone où, dit l'auteur en évoquant les angoisses des enfants ou de ses patients, l'on se sent menacé de mort apparente. D'où le caractère précieux du conte qui ouvre un espace de parole où trouver le sommeil : « Le mythe et le conte ne sont-ils pas là, de tout temps, pour ré-inventer dans une intemporalité l'espace d'une parole dont l'homme a besoin pour s'endormir lorsqu'il se croit menacé de mort apparente. »²² En n'échappant pas à une certaine schématisation, et si l'on veut bien entendre le concept de parole dans le texte cité, non comme parole individuelle, mais plutôt comme langue, ne pourrait-on pas avancer que les formes voisines du mythe ou du conte dans *Lord Jim* se définissent d'une tentation de (re)trouver le sommeil que *la* fiction perturbe ? Les formes voisines du mythe, cela veut dire celles qui comme lui sont une langue sans parole, toujours assurée dans son fondement – tandis que la littérature, ou dans notre cas la fiction, est une parole sans langue, toujours inquiète de ses origines²³. Cela inclut la fiction « légère », au même titre que les légendes autour de Jim – lesquelles instaurent un schéma pré-réglé intemporel pour les comportements humains.

Ce qui ne veut pas dire qu'il faut tout confondre ; les différences demeurent, et mettent le texte sous tension de la même manière. Je

²² P. Fédida, *Espace du vide et corps de séance*, 159.

²³ G. Agamben, « L'Origine et l'oubli : Parole du Mythe, et Parole de la Littérature », *Image et mémoire*, 45-64. Les thèses développées dans cet article par le philosophe italien aident à saisir un aspect négligé de la structure narrative du roman de Conrad. Celui-ci, en effet, entre en conflit avec le système clos du mythe ou de la *romance* non seulement par la mise en scène de l'impossibilité de conclure mais également, de manière tout aussi pertinente, par la difficulté de commencer un récit, c'est-à-dire d'être confiant en son origine.

“Driven by a dream” : magie de la fiction dans Lord Jim

n'en voudrais pour exemple que l'échange entre Marlow et Jewel autour de l'hypothèse d'un départ de Jim, où c'est curieusement le premier qui, par la répétition incantatoire de « never » (188-189), semble vouloir invoquer le temps hors temps du mythe et exorciser, endormir, la crainte de son interlocutrice que son bien-aimé la quitte à la poursuite d'un rêve. Mais la fiction qui résiste au conte à dormir debout de Marlow, son *ever after*, le fait par deux voies opposées en même temps : en tant que fiction romantique – Jim délaissera Jewel, emporté par son idéal – et en tant que fiction démystificatrice, de type réaliste – la triste leçon que la mère souffle à sa fille, depuis sa tombe : « They always leave us ».

Sur l'un de ses versants donc, la fiction agit comme « a voice of unrest », pour emprunter l'expression de C. E. Reeves qualifiant la voix narrative chez Conrad²⁴. En ce cas, elle empêche la narration de se dérouler sans heurt, ce qui se perçoit dans la suite d'interruptions qui rythment ou rompent le rythme de *Lord Jim*. Sur l'autre versant, où elle semble jalouser le mythe, elle console plutôt. Mais elle ne s'épuise jamais dans l'un ou l'autre rôle, ni jamais ne renonce, ses interruptions étant, comme on l'a vu, autant de *reprises*, de *raccommodages*.

Voilà qui ne nous aide guère à donner une réponse tangible à la question « Que fait la fiction ? » Nous en sommes réduits à nous demander ce qu'en savent les auditeurs de Marlow, qui s'en vont mystérieusement dès la fin de son récit : « Each of them seemed to carry away his own impression, to carry it away with him like a secret. » (200) Mais il faudrait être capable de lire la marque laissée sur eux par la magie noire ou blanche du récit, de lire le texte – *the impression* – de leur silence. Qui est aussi le nôtre.

Richard PEDOT
Université de Paris X - NANTERRE

²⁴ C. E. Reeves, « A Voice of Unrest: Conrad's Rhetoric of the Unspeakable ».

Richard Pedot

Œuvres citées

- Agamben, Giorgio. *Image et mémoire*. Arts & esthétique. S. 1. : Hoëbeke, 1998.
- Benjamin, Walter. « Le Conteur : Réflexions sur l'œuvre de Nicolas Leskov ». *Œuvres : III. Folio : Essais*. Paris : Gallimard, 2000. 114-151.
- Blanchot, Maurice. *Le Livre à venir*. 1959. Folio. Paris : Gallimard, 1990.
- Cassin, Barbara. *L'Effet sophistique*. Nrf essais. Paris : Gallimard, 1995.
- Conrad, Joseph. *Heart of Darkness*. 1899. Ed. Robert Kimbrough. A Norton Critical Edition. New York: Norton, 1963.
- Conrad, Joseph. *Lord Jim*. 1900. Ed. Thomas C. Moser. A Norton Critical Edition. New York: Norton, 1996.
- Conrad, Joseph. *The Nigger of the "Narcissus"*. 1898. Ed. Cedric Watts. Penguin Twentieth-Century Classics. Harmondsworth: Penguin, 1988.
- Conrad, Joseph. *The Secret Agent*. 1907. Ed. Roger Tennant. Oxford's World Classics. Oxford: OUP, 1998.
- Erdinast-Vulcan, Daphna. « The Failure of Myth: *Lord Jim* ». Conrad, *Lord Jim*. 493-504. [Rpr. from Daphna Erdinast-Vulcan, *Joseph Conrad and the Modern Temper*, OUP, 1991].
- Fédida, Pierre. *Corps du vide et espace de séance*. Corps et culture. Paris : Delarge, 1977.
- James, Henry. *The Wings of the Dove*. Ed. J. Donald Crowley and Richard A. Hocks. Norton Critical Edition. New York: Norton, 1978.
- Newton, Adam Zachary. *Narrative Ethics*. Cambridge, Mass.: Harvard UP, 1995.
- Reeves, Charles Eric. « A Voice of Unrest: Conrad's Rhetoric of the Unspeakable ». *Texas Studies in Literature and Language* [Austin, Tex] 27.3 (1985): 284-310.