

Alexis Geng  
Paris IV, Sorbonne

## Joseph Conrad. L'errance du verbe

*... in its essence it is action [...],  
nothing but action – action observed,  
felt and interpreted with an absolute  
truth to my sensations (which are  
the basis in literature) – action of  
human beings that will bleed to a  
prick, and are moving in a visible  
world<sup>1</sup>.*

Joseph Conrad, *Lettre à William  
Blackwood du 31 mai 1902*

Lorsque paraît en 1896 *An Outcast of the Islands*, second roman de Joseph Conrad, les critiques sont pour la plupart élogieuses, mais quelques voix discordantes se font entendre, qui pointent les défauts présumés du livre – long et fastidieux selon le *National Observer*, submergé par les descriptions d'après le *Sketch*. La prose de l'écrivain polonais anglophone se perd aux yeux de certains dans une surenchère verbeuse qui gâte l'ensemble. H.G. Wells lui-même, pourtant l'un des principaux laudateurs du roman (dans la *Saturday Review*), s'étonne d'une telle prolixité. L'auteur du *Paria* doit selon lui être singulièrement grand pour pouvoir se permettre d'écrire si mal, sans perdre sa force :

Son histoire n'est pas tant racontée que vue par  
intermittences à travers une brume de phrases.  
Son style est comme le brouillard sur sa rivière :  
pendant un moment tout est clair, puis vient un  
grand blanc grisâtre de matière imprimée, des

---

<sup>1</sup> Frederick R. Karl et Laurence Davies [ed.], *The Collected Letters of Joseph Conrad, Volume II*, Londres, Cambridge University Press, 1986, p. 418.

Alexis Geng, « Joseph Conrad. L'errance du verbe », Rachel Bouvet et Myra Latendresse-Drapeau [éd.], *Errances*, Université du Québec à Montréal, *Figura*, Centre de recherche sur le texte et l'imaginaire, coll. « Figura », n° 13, 2005, p. 41-58.

JOSEPH CONRAD. L'ERRANCE DU VERBE

pages et des pages s'insinuent autour du lecteur et l'engloutissent<sup>2</sup>.

Conrad eut donc à se défendre de ce qui fut considéré par la suite comme une exceptionnelle maîtrise de la langue anglaise – d'autant plus exceptionnelle qu'il était étranger –, même si, comme le signale John Batchelor,

l'opinion qu'il y a dans les romans de Conrad plus de rhétorique que de matière [opinion que ne partage pas Wells] devait être énoncée plus souvent après sa mort et contribua à sa baisse de popularité dans les années 1930<sup>3</sup>.

Concernant les remarques de Wells, dont l'article l'avait à la fois flatté et blessé, Conrad livra sa pensée à Fisher Unwin :

Mon style est peut-être atroce, mais il produit son effet – il est aussi immuable que – disons – ma peinture, et je n'ai pas envie de le déguiser en mettant des chaussures faites par Wells (ou par quiconque)<sup>4</sup>.

Au reproche de dilution du récit, il répondra, entre autres, dans sa note pour *Chance* :

*A critic had remarked that if I had selected another method of composition and taken a little more trouble the tale could have been told in about two hundred pages. I confess I do not perceive exactly the bearings of such criticism or even the use of such a remark. [...] For that matter, the whole history of mankind could be written thus if only approached with sufficient detachment. The history of men on this earth since the beginning of ages may be resumed in one phrase of infinite poignancy: They were born, they suffered, they*

<sup>2</sup> John Batchelor, *Joseph Conrad, une biographie critique*, Paris, Éditions Autrement, 1997, p.93.

<sup>3</sup> John Batchelor, *Joseph Conrad, une biographie critique, op.cit.*, p. 458.

<sup>4</sup> Joseph Conrad, « Lettre à Fisher Unwin du 28 mai 1896 », *Œuvres complètes, Un paria des îles [notice]*, Bibliothèque de la pléiade, tome I, Paris, Gallimard, 1982, p. 1242.

ALEXIS GENG

*died... [...] But in the infinitely minute stories  
about men and women it is my lot on earth to  
narrate, I am not capable of such detachment*<sup>5</sup>.

Quels qu'en soient les excès supposés – plus évidents quand Conrad n'utilisait pas de narrateurs internes (très précieux pour limiter le flux), notamment à ses débuts –, la riche imagerie suggestive de ses ouvrages répondait de toute évidence à une nécessité. Concernant le *Paria*, la prose qui « engloutissait » le lecteur, selon H.G. Wells, figurait efficacement l'étrange pouvoir d'engloutissement de Sambir, ce lieu qui digèrera successivement le « déporté » Willems et Almayer – on peut alors comprendre les critiques qui eurent l'impression d'être eux-mêmes digérés par la « matière imprimée ». Que la forêt tropicale se soit, par un mimétisme troublant, réincarnée en phrases aussi denses et inextricables qu'elle-même, témoigne d'une certaine attitude de Conrad face au réel, qui ne date pas de son accession au statut d'écrivain – officier de marine marchande, il était en ce sens déjà auteur. Et c'est précisément par la compréhension de cette attitude et des ambitions de l'écrivain polonais que passe l'appréhension plus vaste de ce qu'on désigna tout d'abord comme une verbosité excessive. Si Conrad est volubile – quel que soit le mode de narration choisi –, c'est peut-être parce qu'il s'est soumis à des exigences si intenables qu'il a pu sembler se perdre, errer véritablement, d'une errance à la fois principe et phénomène, ou plutôt, phénomène devenu principe d'écriture. S'interroger sur cette abondance, c'est s'offrir la possibilité de comprendre la façon dont Conrad sut amadouer le langage, sans jamais

---

<sup>5</sup> « Un critique a dit que si j'avais choisi une autre méthode de composition et pris un peu plus de peine, ce récit aurait pu être raconté en 200 pages environ. J'avoue ne pas très bien comprendre le sens de ce reproche, ni même l'utilité d'une telle remarque. [...] Si l'on va par là, toute l'aventure de l'humanité pourrait être contée de la sorte, si seulement on l'abordait avec un détachement suffisant. L'histoire des hommes sur terre depuis le début des siècles pourrait se résumer en une phrase infiniment poignante : « ils naquirent, souffrirent, moururent... ». [...] Mais pour ce qui est des infimes histoires d'hommes et de femmes, qu'il est mon destin ici-bas de raconter, je ne suis pas capable d'un tel détachement. » Joseph Conrad, *Conrad's Prefaces to his Work*, [traduction de Roger Hibon], New York, Haskell House Publishers, 1971, p.148.

délayer.

### L'esprit de besogne

Un tel penchant pourrait s'expliquer en partie par le caractère autobiographique du matériau, le « minerais de sa propre vie<sup>6</sup> », à partir duquel Conrad forgea nombre de ses récits – étant entendu qu'on s'intéresse surtout ici à la « matière malaise » et aux récits de marins. La dimension autobiographique de la fiction s'incarnerait ainsi dans la prétendue prolixité de l'écrivain, marin exilé de la mer, qui restituerait avec fidélité – vertu cardinale pour lui – et précision l'univers de ses déambulations. Mais Conrad, Polonais errant, n'était pas un aventurier – pas plus que ses romans ne sont de vrais romans d'aventure. Son « expérience enregistrée<sup>7</sup> » ne contenait sans doute de « romanesque » qu'en germe, avant qu'il la soumette à une patiente et minutieuse refonte, entreprise de « recyclage » dans laquelle l'imagination a la plus grande part. Si *Youth* est présentée comme un « tour de force de la mémoire<sup>8</sup> », si *The Shadow-Line* est un récit à peine « fictionnalisé », la plupart de ses œuvres tiennent plutôt de la réinvention totale. La mémoire exhume des sources, parfois minimes, matériau brut qu'il se charge d'amalgame et de transformer.

Conrad est écrivain, pas mémorialiste – et l'on ne s'intéresse pas à la laborieuse et toujours contestable collecte des scories de l'expérience figées dans le corps de la fiction. Toutefois, il n'est pas erroné d'affirmer que l'écrivain ordonnait, par l'entremise de la fiction, les éléments disparates de son passé, transfigurés, métamorphosés, déclinés en figures et épisodes symboliques, au point que certains commentateurs ont pu, sur la foi d'une ressemblance graphique entre les mots *Patna* et *Patria*, déchiffrer dans le saut de Jim son propre saut hors de Pologne, et dans le sentiment de culpabilité du personnage une

---

<sup>6</sup> John Galsworthy, « Souvenirs sur Conrad », *Hommage à Joseph Conrad*, Paris, Nouvelle Revue Française n°135, 1991 [1er décembre 1924], p. 16.

<sup>7</sup> G. Jean Aubry, « *Youth is a feat of memory. It is a record of experience* », dans *Conrad's Prefaces to his Work, op. cit.*, p. 73.

<sup>8</sup> Voir note précédente.

## ALEXIS GENG

projection du sien – enfant de patriote naturalisé britannique et écrivain en anglais – à l'égard du pays natal en souffrance. À en croire André Gide, ce fut une mise à distance nécessaire : « il était singulièrement maladroit au récit direct; ce n'est que dans la fiction qu'il se sentait à l'aise<sup>9</sup> ». Maladroit, il l'était également, d'après son propre témoignage, pour la création fictionnelle pure, incapable comme il l'indique d'inventer un « mensonge persuasif<sup>10</sup> ». Qu'il ait aspiré à la restitution – préhension autant que compréhension – de son expérience à travers la fiction, ou (et) à la fiction en s'appuyant sur son expérience, il lui a toujours semblé, à tort ou à raison, ne pouvoir se passer du matériau de son existence.

Seulement, le passé ne prend pas la pose. Sensations et souvenirs s'évanouissent, se recomposent. La mémoire, loin de les figer, prend parfois soin de les voiler ou de les remanier. Restituer la réalité d'un univers sensible à partir de la mémoire, c'est mobiliser les forces de l'imagination qui complètent, transforment. L'imagination ne se nourrit pas simplement du terreau de la mémoire, elle participe au mécanisme mémoriel. C'est un effort d'imagination que doit faire Conrad pour revoir son passé, l'archipel indonésien, les différents visages de la mer et des marins, les kampongs à la lisière de la jungle, la sourde hostilité végétale qui gît au cœur de la mangrove... À tel point qu'on peut se demander si chez l'auteur polonais la mémoire n'est pas l'une des formes que prend l'imagination. Imagination créatrice, soit faculté de créer des images, et plus encore, imagination prise dans son acception psychologique, imagination reproductrice, soit la capacité de reproduire les images d'objets déjà perçus, et de mettre en image le passé. Imagination et fidélité cohabitent ici étrangement.

L'officier de marine marchande, devenu romancier sédentaire, revint sans cesse en pensée sur ses pas, et ce même dans des lieux où il avait à peine posé les pieds. De ses pérégrinations malaises, comme des autres, il sut tirer un

---

<sup>9</sup> André Gide, « Joseph Conrad », *Hommage à Joseph Conrad*, op. cit., p. 20.

<sup>10</sup> Joseph Conrad, *Inquiétude [Tales of Unrest]*, Note de l'auteur, Paris, Gallimard, coll. « Folio », p. 14.

## JOSEPH CONRAD. L'ERRANCE DU VERBE

maximum. Il était au départ commode, comme l'indiquent ses biographes, de s'annexer l'île de Bornéo, jusque-là délaissée par les narrations d'auteurs dits exotiques, parmi lesquels il fut rangé au début de sa carrière, et sa connaissance de l'endroit était suffisante pour lui permettre de subjuguier le lecteur britannique. Mais il est question d'autre chose. Pourquoi ces retours constants en Malaisie ou, par exemple, cette récurrence d'épisodes de tempête, moments intenses et cruciaux de la vie d'un équipage mis à l'épreuve, si ce n'est pour essorer la matière de l'expérience? D'une certaine manière, l'ancien marin expérimentait les affres de son nouveau statut d'écrivain. « L'écrivain ne sait jamais si l'œuvre est faite. Ce qu'il a terminé en un livre, il le recommence ou le détruit en un autre<sup>11</sup> ». Aussi « verbeux » qu'il fut, Conrad sembla donc estimer avec le *Paria* (puis *The Rescue*), sorte de *prequel*, que son premier roman (*Almayer's Folly*) n'avait pas encore exploité toute la substance d'un tel décor, de telles situations. Il restait tant à raconter.

L'accumulation, la récurrence obsessionnelle de certains motifs, la « verbosité » de l'écrivain sont alors bien plus les incarnations rhétoriques d'une exigence d'exactitude dans la recreation que la logorrhée d'un auteur qui s'approprie complaisamment l'exotisme indonésien. Si l'écriture se trouve affectée, c'est qu'aucun détail n'est superflu lorsqu'il s'agit d'épuiser la fascination exercée sur l'ancien marin par les immuables évolutions de la mer et des astres. À la profusion du réel correspond la profusion du verbe. Cette volubilité aspire – vainement, désespérément – à une certaine forme d'exhaustivité, et se nourrit de l'insatisfaction née de l'impossibilité à y parvenir. Ici le détail n'en est pas un, et ne se réduit pas à un ornement. Rien n'était, semble-t-il, plus étranger à Conrad que le sentiment de facilité dans le domaine de la création.

Dès lors, on n'arrive à rien si l'on se contente de considérations psychologisantes, en relevant chez Conrad une méticulosité maniaque. Au fond, on peut aussi bien considérer

---

<sup>11</sup> Maurice Blanchot, *L'espace littéraire*, Paris, Gallimard, coll. « Folio/Essais », p. 14.

ALEXIS GENG

que si le narrateur, fasciné, décrit trente fois le miroitement de la mer en 200 pages, c'est parce que l'auteur n'y parvient jamais complètement – puisqu'il ne le décrit jamais deux fois exactement de la même manière, essayant toujours de rajouter ce qui lui semble dans l'instant faire défaut –, que parce qu'il est si satisfait de la façon dont il le décrit qu'il ne cesse de faire la démonstration de son talent – bien qu'il ne le décrive jamais deux fois exactement de la même manière, pour ne pas trop se répéter... En somme, on n'a rien dit de l'œuvre de Conrad tant qu'on ne l'a pas confrontée à ses ambitions.

*To make you see*

La critique consistant à stigmatiser cette écriture qui « ne peut s'empêcher de peindre chaque brin d'herbe pour suggérer un champ<sup>12</sup> », selon le *Sketch*, est pertinente, en partie du moins, parce qu'elle dénote un fait littéraire avéré, et qu'elle parle de suggestion – et de peinture. La définition de son art, Conrad la livre – entre autres – dans la préface-manifeste du *Nigger of the Narcissus* :

*Art itself may be defined as a single-minded attempt to render the highest kind of justice to the visible universe [...]. It is an attempt to find in its form, in its colours, in its light, in its shadows, in the aspects of matter, and in the facts of life what of each is fundamental [...] the very truth of their existence<sup>13</sup>.*

*[...] Fiction – if it at all aspires to be art – appeals to temperament. [...] All art, therefore, appeals primarily to the senses. [...] It must strenuously aspire to the plasticity of sculpture, to the colour of painting, and to the magic suggestiveness of*

<sup>12</sup> Joseph Conrad, *Un paria des îles [notice]*, op.cit., p.1240.

<sup>13</sup> « L'art lui-même peut se définir comme la tentative d'un esprit résolu pour rendre le mieux possible justice à l'univers visible [...] C'est une tentative pour découvrir dans ses formes, dans ses couleurs, dans sa lumière, dans ses ombres, dans les aspects de la matière et les faits de la vie même ce qui leur est fondamental [...], la vérité même de leur existence. ». Joseph Conrad, *Conrad's Prefaces to his Work*, Traduction de Robert d'Humières révisée par Maurice-Paul Gautier, op. cit., p. 49.

JOSEPH CONRAD. L'ERRANCE DU VERBE

*music – which is the art of arts*<sup>14</sup>.

*[...] 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. That – and no more, and it is everything*<sup>15</sup>.

Il s'agit toujours d'impressionner, mais pas au sens courant. Il s'agit de transmettre une impression, une série d'impressions, le « contour et la sonorité des phrases<sup>16</sup> » primant sur l'argument ou l'idée. Selon Ramon Fernandez, l'art de Conrad se fait « projection graphique<sup>17</sup> » des perceptions. L'esthétique perce sous la rhétorique. Un tel « impressionnisme » s'incarne dans le verbe – sans lui faire autant violence que le style « émotif » de Céline, mais avec une ambition qui n'est pas moindre –, et s'attache au monde comme aux êtres, à la « vérité même de leur existence », qu'il n'est plus question de disséquer, mais de rendre aussi fidèlement que possible. Conrad sature son texte de visions, ne se contente jamais d'ébauches, tente de faire voir et sentir la texture du réel. Son écriture devient un théâtre aux illusions, un prolifique théâtre aux illusions, parce que la fidélité implique que l'illusion soit la plus parfaite possible. Ainsi, lorsque Conrad détaille un personnage, un paysage, il ne tente pas seulement d'en énumérer les caractéristiques – il veut qu'il soit là, soudain, convoqué plus encore qu'évoqué. De là ces digressions, cette façon de ralentir la narration pour en faire surgir le décor, en indiquer les inquiétantes subtilités, et cet attachement à ce qui n'est pas pure aventure. Cette dernière, avec Conrad, n'est pas l'unique centre du récit, qui circule autour d'une réalité profondément problématique. Ses phrases

<sup>14</sup> « Un roman s'adresse [...] au tempérament [...] Tout art doit d'abord s'adresser aux sens [...] Il lui faut aspirer de toutes ses forces à la plasticité de la sculpture, à la couleur de la peinture, à la suggestivité magique de la musique, qui est l'art par excellence. » *Ibid.*, p. 51.

<sup>15</sup> « La tâche que je m'efforce d'accomplir consiste, par le seul pouvoir des mots écrits, à vous faire entendre, à vous faire sentir, et avant tout à *vous faire voir*. Cela et rien d'autre, mais c'est immense. », *Ibid.*, p. 52.

<sup>16</sup> « The Shape and Ring of Sentences », *Ibid.*, p. 51.

<sup>17</sup> Ramon Fernandez, « L'art de Conrad », *Hommage à Joseph Conrad*, *op. cit.*, p. 89.



ALEXIS GENG

sont autant de circonvolutions (circumnavigations) du langage, autour d'un noyau obscur. « Le monde qu'il regarde avec des yeux si perçants lui apparaît avant tout mystérieux<sup>18</sup> », même s'il notera par ailleurs sa certitude que le monde repose sur quelques idées simples.

Le réel est un sujet éminemment hermétique, dont on ne peut guère pour Conrad tirer autre chose qu'une science farouchement subjective. « *Another man's truth is only a dismal lie to me*<sup>19</sup> ». *Faire voir* l'univers visible, c'est révéler le mystère du monde, des êtres et de l'action, dont on approchera au mieux la signification. Jamais cette « science du mystère<sup>20</sup> », qui abreuve le lecteur de sensations, de couleurs, de sons, ne tend à en livrer une interprétation parfaitement intelligible, qui ne lui rendrait pas justice. Aux arcanes de l'univers visible correspond la sophistication narrative d'une écriture qui n'a pour vocation que de s'enfoncer dans ses ténèbres. À la multiplicité d'une réalité qui n'est semblable pour personne répond la multiplication des narrateurs, dans des récits enchâssés. Si les romans de Conrad sont dits psychologiques, c'est uniquement parce qu'ils s'attachent aux cheminements d'êtres dont on peut avoir de brefs aperçus, et non parce qu'ils élucident méthodiquement la loi qui les structure. L'époque s'intéressait déjà suffisamment à la possibilité de sonder, devant l'apparente incohérence d'un acte, l'opacité des instances qui le commandent, et le jugent, pour que l'écrivain ne s'emploie qu'à représenter ses équivoques. « Je ne veux pas aller au fond », assurait Conrad. « Je veux considérer la réalité comme une chose rude et rugueuse sur laquelle je promène mes doigts. Rien de plus<sup>21</sup> ». Il ne s'agit pourtant pas de rester à la surface, mais de faire deviner la

---

<sup>18</sup> André Chevrillon, « Conrad », *Hommage à Joseph Conrad, op. cit.*, p. 63.

<sup>19</sup> « La vérité d'un autre n'est pour moi qu'un exécration mensonge » [je traduis]. Joseph Conrad, « Lettre à Edward Noble du 2 novembre 1895 », Frederick R. Karl et Laurence Davies [ed.], *The Collected Letters of Joseph Conrad, Volume I*, Londres, Cambridge University Press, 1983, p. 253.

<sup>20</sup> Ramon Fernandez, « L'art de Conrad », *Hommage à Joseph Conrad, op. cit.*, p. 88.

<sup>21</sup> H-R Lenormand, « Note sur un séjour de Conrad en Corse », *Hommage à Joseph Conrad, op. cit.*, p. 27.

## JOSEPH CONRAD. L'ERRANCE DU VERBE

profondeur. Était-il d'ailleurs possible d'aspirer à autre chose? Dans une lettre à Fisher Unwin, Conrad commenta sa nouvelle *An Outpost of Progress* en ces termes : « *it is a story of the Congo. [...] All the bitterness of those days, all my puzzled wonder as to the meaning of all I saw [...] have been with me again, while I wrote*<sup>22</sup> ». L'écrivain donne à voir, en restituant le réel, cette confusion même du sujet lorsqu'il le contemple, et ses incompréhensions. Tous deux procèdent pourtant d'un même mystère.

### Insuffisances du langage

Faire sentir, entendre, voir le monde, et cela, « par le seul pouvoir des mots écrits ». Au marin – comme à tant d'autres – le problème de l'écriture pose celui de l'adéquation entre les mots et l'impression qu'ils doivent produire. Ce qu'il appelle les mots justes<sup>23</sup>, ce ne sont pas tant les mots qui définissent exactement ce qu'ils désignent – cela, c'est la vocation même du langage – que des mots adéquats, qui, par leur force d'évocation, donneraient à voir « la vérité même de l'existence » de l'univers visible – qu'importe alors que le narrateur, s'il est personnage/conteur, soit fruste ou clairvoyant, du moment qu'il *fait voir*.

Il faut éreinter le langage. L'œuvre de Conrad résonne de ce besoin compulsif d'épuiser la matière de ses romans, à la seule force du mot, désir paradoxal de rendre avec précision la vague impression du mystère du monde et des êtres sur la rétine d'un ou plusieurs individus qui le contemplent. S'il n'était question que de vocabulaire technique, la cause aurait été facilement entendue; en jargon maritime, chaque terme représente un objet, un geste, précis, concis, invariable. Inutile d'entasser les images. Mais la réalité ne peut prendre chair dans un langage utilitaire. Dès lors qu'il s'agit de *faire voir*,

<sup>22</sup> « C'est une histoire du Congo [...] Toute l'amertume de ce séjour, toute ma stupéfaction et mon incompréhension quant à la signification de tout ce que je voyais [...] ont revécu en moi pendant que j'écrivais. ». Joseph Conrad, « Lettre du 22 juillet 1896 à Fisher Unwin », *The Collected Letters of Joseph Conrad, Volume I*, traduction d'Odette Lamolle, *op. cit.*, p. 294.

<sup>23</sup> « *the right word* » (Joseph Conrad, « Some reminiscences, A familiar Preface », *Conrad's Prefaces to his Work, op. cit.*, p. 199.)

ALEXIS GENG

les mots peuvent se révéler déficients.

En premier lieu, le langage – que l'on ne saurait résumer aux seuls mots – paraît impuissant à achever le réel, à rendre l'infinité de ses aspects – ou l'infinité des regards qui peuvent être portés sur lui, par une infinité de sujets, et qui lui confèrent tout autant son existence. Quelle que soit la fulgurance, par exemple, des métaphores, il ne se trouve pas de mots définitifs, face à un inépuisable réel. Au-delà de cette insuffisance, Conrad se heurte aux limites de ce qui n'est qu'un code de communication foisonnant de sons associés à des sens. Le mot n'a pas la force évocatrice de l'image, quand bien même il la recompose, et s'y substitue. Il rassemble des caractéristiques, frappe l'imagination, certes, mais ne ressemble pas à l'objet qu'il désigne, ne le reproduit pas, n'en a ni la plasticité, ni la couleur, ni la forme – il s'adresse moins aux sens qu'à l'entendement. Les figures, pas plus que les autres artifices du langage, ne sont à même de compenser parfaitement ces carences, pour *faire voir* un univers visible dont Conrad semble penser qu'il existe tout autant par lui-même que par le sujet qui le contemple. Le corollaire d'une telle défaillance, c'est le risque d'éparpillement, ou d'empâtement du texte, si l'auteur tente de compenser, même brillamment, ces insuffisances par une multiplication de subterfuges littéraires, une surenchère. En tous points, les aspérités du réel excèdent les compétences du langage, outil inadapté à la fonction que lui assigne Conrad. Ce qu'affirme Marlow, l'auteur polonais l'affirme d'une même voix :

*Do you see him [Kurtz]? Do you see the story?  
Do you see anything? It seems to me I am trying  
to tell you a dream – making a vain attempt,  
because no relation of a dream can convey the  
dream-sensation [...]. No, it is impossible; it is  
impossible to convey the life-sensation of any  
given epoch of one's existence. [...] We live, as  
we dream, – alone...<sup>24</sup>*

---

<sup>24</sup> « Le voyez-vous? [Kurtz] Voyez-vous l'histoire? Voyez-vous quoi que ce soit? Il me semble que j'essaie de vous raconter un rêve – une vaine tentative, parce qu'aucune description de rêve ne peut restituer la sensation du rêve [...]. Il est impossible de communiquer l'impression vivante d'une quelcon-

## JOSEPH CONRAD. L'ERRANCE DU VERBE

L'incommunicabilité des sensations, qui fonde cette rude solitude dont Marlow soutiendra dans *Lord Jim* qu'elle est la condition de toute existence, ne devrait pas en principe permettre à Conrad d'exécuter le récit qu'il entreprend pourtant d'écrire. Parce que le langage, insatisfaisant, ne paraît pas plus capable de rendre compte des perceptions individuelles que de la réalité objective – si tant est que cette dernière puisse exister par elle-même. La réalité est ici « évasive », et échappe à l'appréhension par le verbe, quand elle n'échappe pas à la mémoire, pour demeurer aussi inatteignable – et pourtant visible – qu'une ligne d'horizon. Si sa « traque » va enrichir la prose de Conrad, de telles difficultés auraient tout aussi bien pu le réduire au silence. Et du silence, comme du reste, il se servira.

Ainsi certains événements majeurs sont-ils purement et simplement oblitérés par une ellipse narrative, comme si le verbe renonçait même à donner la poursuite. Dans *Typhoon*, c'est une phrase légère et distanciée qui se charge d'escamoter le paroxysme de l'ouragan, l'intensité des pages précédentes rendant toute surenchère verbale dérisoire. Le récit délaisse alors la tempête, et prend pour centre inattendu l'un de ses épiphénomènes, la rixe à fond de cale entre coolies chinois, et l'habileté du pourtant limité capitaine MacWhirr à la régler. Si l'auteur (plus encore que le narrateur) use parfois du silence, ce n'est pas par tempérament, comme c'est le cas pour nombre de ses personnages de marins taciturnes. Le silence contient en puissance toutes les virtualités du langage. Que ce soit avant que naisse la parole, lorsque cette dernière peut encore prendre toutes les formes possibles – ces formes qu'il est impossible de recenser –, ou après qu'elle se soit interrompue, nécessairement inachevée. Le langage s'incarne en parole pour préciser, mais il perd en extension ce qu'il gagne en existence. Lorsque le réel tend – dans la fiction – à s'abolir dans le silence, le défaut de récit devient force d'évocation, qui naît de l'incapacité même d'évoquer. S'il est impossible de mettre en mots – et encore moins de *faire voir* – un événement, c'est donc qu'il

---

que époque de sa vie. [...] Nous vivons, comme nous rêvons – seuls» [je traduis]. Joseph Conrad, *Heart of Darkness*, Londres, Everyman's Library, 1992 [1902], p. 65.

## ALEXIS GENG

est hors du commun. Le silence évocateur du narrateur permet à l'auteur de retomber sur ses pieds et d'inscrire l'indicible en creux dans le corps de son texte.

Quels que soient les procédés utilisés, les objectifs que se fixe Conrad paraissent intenables, dès lors que l'outil qui doit permettre de les atteindre est déficient. Si l'on a pu parler de verbosité, c'est parce que le langage échoue à remplir pleinement sa fonction. Paradoxalement, c'est de cette incapacité du langage à dire complètement le réel, à le *faire voir*, que va naître l'abondance de la prose, qui n'est que capacité à dire, à montrer incomplètement.

### Ni maître

Pour rendre l'univers sensible, l'auteur s'engage dans un voyage verbal inachevable dans sa direction, un voyage accompli qui plus est par l'auteur polonais dans une langue étrangère, qu'il parlait, paraît-il, avec un accent effroyable. Mais une langue *appropriée* (participe et adjectif), la langue de son « expérience enregistrée » de marin britannique. Si l'anglais n'est pas sa langue maternelle, elle est celle du personnage-conteur Marlow.

Se pose alors la question de la maîtrise. Comme le signale John Batchelor, la plupart des œuvres majeures de Conrad sont des « transgressions à ses plans déclarés<sup>25</sup> ». Ainsi *Lord Jim*, au départ prévu pour être une courte nouvelle centrée sur l'épisode du *Patna*, enfla au point de le jeter dans un processus qui se reproduisit quasi-systématiquement par la suite. Conrad ne parvenait pas à épuiser son sujet, ni à achever d'en rendre l'existence. Quelle était donc la part d'incontrôlé dans son œuvre? Elle correspondait à la part d'incontrôlable, d'impossible achèvement. Ces dérives n'étaient pas, en tout cas, les seuls ferments de son insatisfaction. Parfois, également, Conrad se bloquait, devenant tout bonnement incapable d'écrire. Entre stérilité et abondance, maîtrise extrême et perte de contrôle, l'auteur polonais s'enlisait dans le paradoxe : intarissable dans sa correspondance lorsqu'il

---

<sup>25</sup> John Batchelor, *Joseph Conrad, une biographie critique, op. cit.*, p. 74.

## JOSEPH CONRAD. L'ERRANCE DU VERBE

s'agissait de rendre compte de ses impuissances à écrire, de son manque de facilité. Il semble selon ses biographes que Conrad, quand le flot de prose arrivait, avait l'impression que celui-ci pouvait se bloquer d'un instant à l'autre, comme s'il ne pouvait exercer sur lui aucune forme d'« autorité ». L'abondance – et la qualité – de sa prose pouvaient-elles de toute façon lutter pour compenser les insuffisances du langage alors qu'elles n'étaient en fin de compte que le symptôme de cette lutte? Son ami Lenormand se demandait pour sa part « s'il ne lui arrivait pas de se tromper, volontairement ou non, sur les mobiles véritables de ses héros<sup>26</sup> ». Comment alors put-il asseoir sa maîtrise d'une œuvre dont le sens lui échappait à l'aide d'un langage déficient? Le problème de l'écriture, tel qu'il l'envisage, ressemble à une gageure: donner à voir, quand les mots ne veulent que désigner, renvoyer à...

### Errance du verbe

On peut ici parler d'errance verbale. Errance plus ou moins inhérente à tout récit, et particulièrement prégnante dans le cas de l'écrivain polonais. Recherche à laquelle ne manque pas le but, mais la possibilité de l'atteindre réellement – recherche devenue interminable errance, inachevable fuite en avant, sans autre vraie destination qu'elle-même, et, sous un certain angle, verbosité. Les images, les impressions se multiplient, pas tant par désir rhétorique d'amplifier que parce qu'elles combattent les insuffisances du langage par leur abondance et leur puissance, et qu'avec elles Conrad tente malgré tout de *faire voir*. Mais à ce stade, l'auteur s'adresse plus à l'imagination qu'aux sens.

Comment *faire voir*, si les mots y sont impuissants? Comment remédier à l'errance? Il suffit de s'en accommoder, et d'en tirer profit. L'errance verbale devient dès lors une planche de salut. L'univers sensible ne pourra être saisi – par les mots –; mais les insuffisances du langage, en provoquant cette errance, ont imprimé à la phrase un mouvement qui le donne à voir dans toute sa complexité. L'errance, débauche

---

<sup>26</sup> H-R Lenormand, « Note sur un séjour de Conrad en Corse », *Hommage à Joseph Conrad, op. cit.*, p. 26.

## ALEXIS GENG

grandiose et échec perpétuel, se révèle être pour Conrad le moyen de concrétiser ses ambitions. Assumée car ressentie comme inévitable, et même profitable, la faillite permanente de l'entreprise, recherche décapitée, devient technique narrative. Si les mots qu'elle emploie ne sont jamais parfaitement adéquats, ne transmettent que quelques impressions, elle est elle-même, par le mouvement qu'elle exécute, adéquate, et acquiert, en tant que mouvement, la force d'évocation que les mots n'ont su trouver. Le verbe ne ressemble pas au monde, mais son errance, elle, l'imité et l'évoque. On l'a dit, la volonté de Conrad de « rendre justice à l'univers visible » n'a rien du désir gratuit de l'esthète et s'accompagne d'une volonté d'en laisser transparaître le mystère. Si le réel est une chose trouble – aussi trouble que l'acte qui s'y produit, dont les motifs restent voilés –, une brume où l'on ne discerne que des silhouettes, l'errance verbale, la brume de phrases, suit fidèlement le modèle qu'elle tente de reproduire, en épouse la forme mouvante et indécise. L'écriture, errante, se fait mouvement mimétique de la prose pour suivre son sujet. Ce n'est sans doute pas tant le mot ou l'image adéquats que cherche l'auteur polonais que le mouvement et la forme même du réel, dont ses phrases suivent les lignes et courbures. Conrad, en fin de compte, s'adresse aux sens; il ne donne pas à voir le monde à l'aide du langage mais à l'aide du mouvement créé par l'échec de ce langage à le *faire voir*, qui en dessine les contours et communique un rythme à la phrase, une musique – « l'art par excellence », parangon de suggestivité.

C'est par un processus analogue que sera rendue la difficulté de dissiper le mystère des êtres et des forces qui les meuvent, de parvenir à leur compréhension. Cela ne saurait être mieux figuré que par l'errance verbale de Marlow lorsqu'il « étudie » Jim et peine à trouver les mots qui conviennent. Errance, parce qu'avant même d'être victime des carences du langage, ce personnage, devenu conteur d'une histoire reconstituée dont il fut témoin, protagoniste et même auditeur, ignore ce que les mots doivent transmettre, n'ayant pu que constater, malgré sa sympathie (au sens fort, qui seule permet de comprendre), l'impossibilité de percer à jour, et donc justement de formuler, de mettre en mots, l'énigme – universelle – que représente Jim, d'en saisir autre chose que des fragments – même s'il

## JOSEPH CONRAD. L'ERRANCE DU VERBE

sera déconcerté par la simplicité et la justesse du diagnostic de Stein, qui en un mot fait mouche. « *It was for me* [indique Conrad – il semble alors devenir Marlow, mêler sa voix à la sienne – dans sa note pour *Lord Jim*], *with all the sympathy of which I was capable, to seek fit words for his meaning*<sup>27</sup> ». Les mots adéquats, certes, mais pour dire quoi? La *signification* n'est ici qu'une ombre de *signification*. La recherche de mots adéquats – si un mot peut être adéquat – nécessite une connaissance préalable de ce que ces mots doivent restituer, de ce que Jim signifiait. Et une telle connaissance suppose qu'on ait déjà réussi à formuler cette signification, à réunir – si cela est possible – les mots adéquats pour la former. L'aporie engage sur les chemins de l'errance celui (Marlow, dans le roman) qui tâche de rendre avec précision ce qui n'est perçu que confusément, et ne peut, outre quelques éclairs, donner à voir que cette confusion même. Le langage est impuissant à circonscrire ce qui demeure nébuleux. Marlow tâtonne; il ne saurait exprimer ce que *signifie* Jim sans être auparavant parvenu à sa pleine compréhension, sans... avoir déjà réussi à dire ce qu'il *signifie*. Au-delà du quasi-truisme et de l'aporie, comprendre c'est pouvoir/savoir dire, et inversement.

Ainsi, ce qui évoque le plus pleinement le mystère qui entoure Jim, c'est justement l'impossibilité pour Marlow de le traduire en mots, l'incapacité du langage à permettre et à transmettre la connaissance. La tâche que s'assigne Conrad dans sa note est en réalité celle de Marlow – est-ce déjà lui qui parle? –, et c'est parce que son narrateur ne peut pleinement l'accomplir que l'auteur atteint son but. La formule se répète; l'écrivain polonais ne saisit pas le mystère des êtres et des choses à l'aide du langage, mais à l'aide du mouvement créé par l'échec de ce langage à dire les êtres et les choses, et qui en révèle l'irréductible opacité. Plus qu'on ne comprendra, on sentira. Le personnage et ses actes deviennent symboles, aussi obscurs et riches de sens que la réalité même, aussi vastes qu'elle, et suffisamment sibyllins pour l'évoquer précisément. À défaut d'épiphanie, sera restituée l'impression d'un monde

---

<sup>27</sup> « C'était à moi qu'il revenait, avec toute la sympathie dont j'étais capable, de chercher les mots adéquats qui diraient ce qu'il signifiait » [je traduis]. Joseph Conrad, *Conrad's Prefaces to his Work, op. cit.*, p. 67.



## ALEXIS GENG

enfoui dans ses ténèbres. Jim lui-même semble y errer, non seulement physiquement – fuyant dès que les mots de son déshonorant passé refont surface –, mais également dans le langage, lorsqu’il se confesse à Marlow. Sa réticence à endosser la responsabilité de son acte (lorsqu’il se présente comme passif), parce qu’il refuse de s’y reconnaître, se traduit par le refus des mots *lâcheté* et *peur* et la recherche désespérée de substituts qui préserveraient son rêve d’héroïsme – faculté imaginative devenue tare incapacitante. Dans ces instants, il frôle sans cesse l’aphasie. Avec lui, l’imperfection du langage est démontrée. Effectivement, le mot *lâche*, trop imprécis, trop large, ne convient pas. Jim, s’il agit lâchement, n’est pas mu par la lâcheté des autres membres de l’équipage blanc du *Patna*. Comme le serine Marlow tout au long de son récit, « il est l’un des nôtres », pas l’un des leurs.

Rien d’étonnant à ce qu’apparaissent dans l’œuvre d’un émigré doublé d’un marin les motifs de l’errance et de l’exil – ceux des réprouvés, le plus souvent. Rien de nouveau à ce qu’un écrivain se heurte aux limites du langage, et y apporte sa propre réponse. Mais Conrad a de loin dépassé l’usage habituel qui est fait du motif de l’errance (errance physique, morale...), surmontant l’obstacle à la mise en mots par l’instrumentalisation de ce même obstacle. Ce genre de fonctionnement – sorte de stratégie du renversement – lui était semble-t-il familier. On en connaît d’autres variantes. L’un ou l’autre de ses romans devait-il se composer de longues narrations orales? Qu’importait, son conteur parlerait comme un livre...

Ses fameux blocages, et cette façon de se lancer dans la rédaction d’une nouvelle pour se retrouver avec un roman, s’ils le tourmentèrent et furent à la fois la cause et le symptôme de sa constante « dépression » – selon l’expression de ceux de ses biographes qui l’auscultent à distance... –, étaient aussi devenus, du fait de leur éternel retour, un rituel de souffrance grâce auquel, à défaut de trouver la paix ou le confort, il jugulait par l’habitude le sentiment de vertige que suscitaient ces épisodes (on savait ce qui viendrait ensuite, l’aboutissement du récit et le point final – à moins que plus rien ne vienne...). Ainsi intégré au processus créatif, l’obstacle,

JOSEPH CONRAD. L'ERRANCE DU VERBE

de nouveau, en devenait une étape, et finissait par le servir,  
immanquablement.