



HAL
open science

Le saut manqué: aventure et suspension de Sherlock Holmes à Lord Jim

Nathalie Jaëck

► **To cite this version:**

Nathalie Jaëck. Le saut manqué: aventure et suspension de Sherlock Holmes à Lord Jim . Hervé Fourtina, Nathalie Jaëck, Joël Richard. Aventure(s), Presses Universitaires de Bordeaux, pp.131-142, 2008, 978-2-86781-482-2. hal-01599962

HAL Id: hal-01599962

<https://hal.science/hal-01599962>

Submitted on 3 Oct 2017

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

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

Le saut manqué : aventure et imminence de Sherlock Holmes à *Lord Jim*

Arthur Conan Doyle et Joseph Conrad, deux figures autour desquelles s'articule en Angleterre la mythologie de l'aventure, font explicitement ce choix polémique de l'aventure, à une période charnière de l'histoire du roman. Tandis que les frères Goncourt, tenants du naturalisme, assènt dans leur *Journal*, en 1895, qu'il faut « tuer l'aventure dans le roman » (Raimond 30)¹, Doyle et Conrad, deux grands voyageurs – rappelons que Conrad, engagé dans la marine marchande britannique, finira par devenir capitaine de vaisseaux et parcourra le monde avant de se consacrer à l'écriture, tandis que Conan Doyle s'embarquera six mois sur le baleinier *Hope* en partance pour les zones de pêche arctiques – pressentent indépendamment que l'aventure, genre réputé mineur, déconsidéré par la critique de l'époque, relève paradoxalement de la modernité, que se joue dans l'aventure quelque chose de moderne². Tous deux vont donc mettre en œuvre une mutation du roman d'aventure, intensifier et formaliser ce concept, et amorcer l'inversion cruciale de Ricardou : « Le récit n'est plus l'écriture d'une aventure, mais l'aventure d'une écriture » (Ricardou, *Problèmes* 111).

Le rapprochement peut sembler hasardeux – pour résister à dire aventureux – entre Conan Doyle, auteur canonique victorien des histoires populaires de Sherlock Holmes, et Joseph Conrad, précurseur formaliste célébré. Pourtant, je voudrais proposer ici de mettre en écho deux scènes jumelles, deux sauts manqués mythiques et contemporains : d'une part, le saut suspendu, fictif, de Sherlock Holmes dans les chutes du Reichenbach, où Conan Doyle, lassé de son personnage – « Poor Holmes is dead and damned; I couldn't revive him if I would, at least not for years, for I have had such an overdose of him that I feel towards him as I do towards pâté de foie gras, of which I once ate too much, so that the name of it gives me a sickly feeling to this day³. » – le précipite en 1893, dans la nouvelle « The Final Problem », en même temps que son ennemi juré, le professeur Moriarty, inventé pour l'occasion, avant de le faire ressusciter 10 ans plus tard, en 1903, dans « The Adventure of the Empty House », et d'autre part, en 1900 dans *Lord Jim*, le saut impossible, impensable de Jim, officier irréprochable qui pourtant

Nathalie JAËCK

abandonne le navire dont il a la charge, alors qu'il le croit voué au naufrage, et « saute » sans en avoir véritablement conscience, sans sembler l'avoir décidé, dans le canot de sauvetage. Ces deux sauts ont en commun qu'ils constituent le centre absent du récit, l'incident, perpétuellement imminent, vers lequel il tend sans jamais l'actualiser. Doyle et Conrad développent les mêmes stratégies textuelles pour que le saut, crucial, proliférant, obsession textuelle qui colonise le récit et le dépouille de tout autre événement, n'ait jamais véritablement lieu : ils le déconstruisent dans un perpétuel état instable d'avènement, en instance, en souffrance dans le texte – un texte qui, dans le cas de Conan Doyle, fait symptôme dans l'œuvre totale, et constitue une exception, un intrus formel.

Je voudrais donc proposer de faire de ces célèbres sauts manqués la marque de la mutation du roman d'aventure au tournant du siècle : tandis qu'ils évident méthodiquement le récit de tous les événements typiques du genre, de toutes les poursuites, îles, combats, et autres *topoi* nécessaires, ils détournent l'aventure du contenu vers la forme, ils deviennent de véritables *précipités* d'aventure, et illustrent la formule de Jacques Rivière : « L'aventure, c'est la forme de l'œuvre plutôt que sa matière » (Rivière 69). Avec ce saut imminent, les récits se construisent comme ce que Conrad appelle dans sa préface à *Lord Jim* des « free and wandering tale[s] » (Conrad 5), ils ouvrent un espace d'écriture aventureuse, un espace de dilatation qui échappe aux paradigmes classiques du roman d'aventure, et qui propose une forme littéraire inédite, cultivant l'imminence et l'indifférenciation, un texte instable, transitoire, virtuel, un texte qui renonce à signifier, pour s'aventurer dans l'espace neutre d'une écriture désancrée.

Semblant obéir à l'injonction stevensonienne, qui déplore la saturation textuelle chez Zola et plaide en 1883 pour un art de l'omission – « Jesus, there is but one art: to omit » (Stevenson 234)⁴ – Doyle comme Conrad, tout en se revendiquant du roman d'aventures, font une expérience limite et contre-nature de l'évacuation des contenus, et pratiquent une sorte d'évidement systématique du texte : « The Final Problem » comme *Lord Jim* se caractérisent avant tout et paradoxalement par un déficit d'aventure, si bien qu'au regard de la définition de Jankélévitch, « Pour qu'il y ait aventure au sens usuel de ce mot, il faut qu'une série d'épisodes ou de péripéties s'enchaîne à travers la durée » (Jankelevitch 831), les deux ouvrages font figure d'usurpateurs, de faux en écriture. Alors que Conan Doyle, dès son premier recueil de nouvelles, inscrit explicitement les histoires de Sherlock Holmes dans le champ théorique de l'aventure – il donne au premier recueil de nouvelles le titre de *The Adventures of*

LE SAUT MANQUÉ : AVENTURE ET IMMINENCE DE SHERLOCK HOLMES À LORD JIM

Sherlock Holmes, et ce choix de l'aventure perdurera jusqu'au dernier recueil, *The Casebook of Sherlock Holmes*, à l'intérieur duquel toutes les histoires sauf une seront introduites par le marqueur préféré, jusqu'à la dernière, « The Adventure of the Retired Colourman » – il troque, dans ce cas unique qui nous intéresse, « adventure » pour « problem », et par là même problématise l'aventure dès le seuil du récit. De fait, « The Final Problem » constitue un double choc pour les habitués du *Strand Magazine* : d'une part, cette nouvelle dissidente annonce dès la première phrase la mort probable du héros, déclenchant un mouvement de protestation mondial – « It is with a heavy heart that I take up my pen to write these the last words in which I shall ever record the singular gifts by which my friend Mr. Sherlock Holmes was distinguished » (Doyle 469, « The Final Problem »)⁵ – d'autre part, elle rompt avec son code typique, et congédie tout à la fois irruptions inopinées de clients en détresse, secrets et voyages en diligence, dangers et meurtres, incidents mystérieux et déductions spectaculaires. Le texte ne coïncide plus avec lui-même, et l'aventure est réduite à peau de chagrin, comme Holmes le confirmera d'ailleurs lors de son retour dans « The Adventure of the Empty House », histoire qui, révisionniste, vient rectifier dix ans plus tard le récit rebelle, et le faire rentrer dans le rang textuel : « I had imagined that I had reached the end of my adventures » (Doyle 487, « The Adventure of the Empty House »).

Le seuil de *Lord Jim* met en scène le même évidemment spectaculaire, la même annulation de l'horizon d'attente. Le jeune officier, nourri aux romans d'aventure populaires, rêve pour lui-même d'une vie d'aventures, d'un destin de héros :

On the lower deck in the Babel of two hundred voices he would forget himself, and beforehand live in his mind the sea-life of light literature. He saw himself saving people from sinking ships, cutting away masts in a hurricane, swimming through a surf with a line; or as a lonely castaway, barefooted and half-naked, walking on uncovered reefs in search of shellfish to stave off starvation. He confronted savages on tropical shores, quelled mutinies on the high seas, and in a small boat upon the ocean kept up the hearts of despairing men – always an example of devotion to duty, and as unflinching as a hero in a book (Conrad 9)⁶.

Pourtant, ce paragraphe liminaire très compact, qui cumule les paradigmes du genre, définit très précisément et très ironiquement ce que le roman ne sera pas, il condense, *dés-écrit* et se débarrasse en quelque sorte du roman d'aventure typique pour ouvrir une voie alternative, désencombrée des contenus, comme Jim en fait vite l'expérience frustrante, dans une phrase qui fait écho à celle de Sherlock Holmes : « After two years of training he went to sea, and

Nathalie JAËCK

entering the regions so well known to his imagination, found them strangely barren of adventure » (Conrad 11). Vide d'aventures, en manque de héros – le traitement de la taille du personnage dans les deux œuvres, étalon anecdotique mais révélateur, souligne bien que tandis que Sherlock Holmes remplit haut la main ce critère canonique de l'héroïsme, « In height, he was rather over six feet » (Doyle 20, « A Study in Scarlet »), Jim est présenté dès la première phrase du roman comme un héros défectueux, raccourci, comme un héros insuffisant : « He was an inch, perhaps two, under six feet » (Conrad 7) – *Lord Jim* met en scène la réduction du roman d'aventure à sa structure même, à sa seule écriture. En même temps qu'ils sont donc des oraisons funèbres écrites pas des narrateurs biographes et amis, Watson et Marlow, en deuil de leur héros, « The Final Problem » et *Lord Jim* peuvent donc aussi se lire comme des dépouilles textuelles, comme des formes au contenu vacant, contraintes à porter seules la tâche de l'aventure.

Dès lors, une formalisation généralisée s'opère parallèlement dans les deux œuvres, et au suspense contractuel succède une version théorisée, plus structurée, à savoir la suspension, dont Jankélévitch dit qu'elle est le propre de l'aventure : « L'aventure infinitésimale est liée à l'avènement de l'événement. [...] L'aventure est l'instant en instance : l'actualité sur le point de se faire » (Jankelevitch 828). Tandis que dans les histoires de Sherlock Holmes classiques, les événements s'enchaînaient, l'un appelant irrésistiblement le suivant, dans une surenchère effrénée génératrice de suspense, entièrement tendue vers une résolution finale et soulageante, « The Final Problem » comme *Lord Jim* comblent d'emblée l'horizon d'attente, et remplacent le suspense temporaire par une suspension infinie, par un état d'avènement perpétuel. En effet, les deux récits annoncent dès l'abord l'événement saillant, le seul événement, qui contamine et éclipse tous les autres, à savoir le saut et la mort du héros, en même temps qu'ils le retardent indéfiniment, qu'ils repoussent son inscription effective, et le maintiennent jusqu'au terme du récit dans un état de devenir caractéristique de l'aventure, comme le développe Jacques Rivière : « L'émotion qu'il nous faut demander au roman d'aventure, c'est [...] celle d'attendre, de ne pas tout savoir encore, c'est celle d'être amené aussi près que possible sur le bord de ce qui n'existe pas encore » (Rivière 74). Les prolepses sont nombreuses, dans chacun des deux textes, qui ouvrent l'espace de la suspension, qui transforment le texte tout entier en sas : la première phrase déjà citée de « The Final Problem » se voit prolongée de nombreux échos, qui portent la marque de l'imminence : « I was the last that I was ever destined to see of him in this world » (Doyle 478, « The Final Problem »), ou encore les citations suivantes, bien paradoxales, qui minimisent l'importance de cet événement pourtant hypertrophié, qui jugent dérisoire de raconter

l'acte même, comme si l'intérêt résidait moins dans l'événement que dans les hésitations, dans les embûches du récit : « I shall be brief, and yet exact, in the little which remains for me to say » (Doyle 477, « The Final Problem »), ou encore « A few words may suffice to tell the little that remains » (Doyle 480, « The Final Problem »). Le saut de Sherlock Holmes est indéfiniment remis à plus tard, il constitue pour le texte un reste inassimilable, une sorte d'horizon fictif. Du fait qu'il est absent de la scène du saut, Watson ne peut que la *déduire*, que la soutirer à la réalité, mettant en œuvre l'une des maximes préférées du détective : « It is an old maxim of mine that when you have excluded the impossible, whatever remains, however improbable, must be the truth » (Doyle 315, « The Adventures of the Beryl Coronet »). L'écart entre le réel et le fictif est ici marqué, et Watson ne s'y trompe pas, qui assimile son propre texte à une interprétation de la réalité, à une *lecture* : « Then I began to think of Holmes's own methods and to try to practise them in reading this tragedy » (Doyle 479, « The Final Problem ») : le réel est frappé d'indétermination, il devient une éventualité, une virtualité, il est suspendu à une actualisation qui n'a jamais lieu, tant l'écriture du saut, laconique, minimale, est aussi fortement modalisée. En quelques lignes, et après plusieurs pages d'approche, Watson en vient, si l'on peut dire, au fait :

A few words may suffice to tell the little that remains. An examination by experts leaves little doubt that a personal contest between the two men ended, as it could hardly fail to end in such a situation, in their reeling over, locked in each other's arms. Any attempt at recovering the body was absolutely hopeless, and there, deep down in that dreadful cauldron of swirling water and seething foam, will lie for all time the most dangerous criminal and the foremost champion of the law of their generation (Doyle 480, « The Final Problem »).

Dans son essai, Jankélévitch explique que « l'aventure porte la désinence du futur » (Kankelevitch 828) : de fait, dans notre cas, ce « will lie », aubaine de l'interprétation, trésor du texte, ouvre infiniment l'espace de l'écriture, renforcé encore par l'aspect continu en ING. Avec cette forme future dans le passé, Watson, qui s'efface derrière le jugement des experts, rempart bien dérisoire contre la progression de l'indéterminé, ne peut empêcher la dilatation de l'espace temporel, puisqu'il rend floue l'origine du repère énonciatif. « Will lie » distend et dissout le présent, il lui fait perdre toute autonomie, tout espace propre, il construit la suspension en même temps qu'il déréalise l'événement. Avec cette forme, Watson renonce à son statut d'énonciateur stable, et le « will », marqueur de visée, empêche que puisse être situé clairement le repérage, que les paroles de Watson puissent être considérées comme acquises. Il rend le repérage fictif, le saut indéterminé, iridescent. L'événement devient, au mieux, « validable ».

Nathalie JAËCK

Conrad traite le saut exactement de la même manière dans *Lord Jim*, un saut perpétuellement remis à un horizon qui se dérobe, à ce que Conrad appelle « a retreating horizon » (Conrad 18) : le texte, progresse au gré des entretiens que Marlow, transformé pour l'occasion en détective, soutire à des témoins aléatoires, et s'efforce d'approcher, d'avoisiner l'inatteignable : « His eyes, roaming about the line of the horizon, seemed to gaze hungrily into the unattainable, and did not see the shadow of the coming event » (Conrad 16). Ici encore, les prolepses abondent, « The affair had been notorious for days » (Conrad 25), reléguant dans ce plus-que-parfait anachronique et ironique un événement encore inconnu, le congédiant avant même de l'avoir mentionné, à la fois surnuméraire et dérisoire. Ce but ultime du récit, ce « fait » toujours retardé hante le texte dès le troisième paragraphe : « His incognito [...] was not meant to hide a personality, but a fact. When the fact broke through the incognito he would leave suddenly. [...] He retreated in good order towards the rising sun, and the fact followed him casually but inevitably » (Conrad 8). Pourtant, ici encore, les prolepses ne conduisent qu'à une ellipse : le fait lui-même est déconstruit, dissout par le récit, déréalisé, irreprésentable. Traité sur le mode de l'ellipse, le saut « n'aura jamais d'autre statut narratif que celui de lacune diégétique »⁷, et échappera à l'inscription factuelle. Cette présence absente du saut est construite par toute une série de citations : « Didn't I somehow get into that boat? » (Conrad 74), « I was plainly there with them, wasn't I? » (Conrad 74), « Hadn't I jumped? » (Conrad 77), « Suppose I had not – I mean to say suppose I had stuck to the ship? » (Conrad 80), « I had jumped, hadn't I? » (Conrad 82). Visiblement, le seul temps du réel, le *preterit* simple, fait ici défaut, on lui préfère une entreprise multiple de déréalisation : irréels du passé, qui refusent l'inscription formelle du temps présent, et empêchent toute coïncidence de l'événement avec lui-même, formes négatives qui invalident l'acte en même temps qu'elles le mentionnent, d'autant qu'elles sont invariablement combinées à des formes interrogatives qui déstabilisent encore l'énoncé, et enfin, ces *tags* systématiques, qui inversent la phrase, renversent la certitude en doute, le réel en fictif. S'il le saut n'est pas dit, il est en revanche abondamment répété, il contamine chacun des épisodes suivants du roman, qui n'ont plus aucune autonomie, qui ne se lisent que comme des réfractions, comme des péripéties de ce saut liminal manqué. Comme pour combler l'absence, les autres personnages sautent abondamment⁸, et Jim lui-même, à Patusan, refuge illusoire, mirage littéraire où le décor du roman d'aventure exotique classique semble faire retour, espace imaginaire et même fictif – « It is like something you read of in books » (Conrad 141), croit pouvoir rejouer la scène du saut à son avantage : « 'This is where I leaped over on my third day in Patusan. They haven't put new stakes there yet. Good leap,

LE SAUT MANQUÉ : AVENTURE ET IMMINENCE DE SHERLOCK HOLMES À LORD JIM

eh?' A moment later we passed the mouth of a muddy creek. 'This is my second leap. I had a bit of a run and took this one flying, but fell short' » (Conrad 151). Mais, Pontalis le dit bien, « ce qui se répète est ce qui n'a pas eu lieu, n'a pas trouvé son lieu, et qui, n'ayant pas réussi à advenir, n'a pas existé comme événement psychique » (Pontalis 23). Le saut de Patusan est donc doublement fictif : il n'est que la répétition symptomatique du premier saut, l'un de ses nombreux échos bien plus qu'un fait autonome. Il faut dire que les faits n'intéressent pas beaucoup Conrad, qui fait dire à Marlow : « They wanted facts. Facts! They demanded facts from him, as if facts could explain anything! » (Conrad 22), et c'est probablement ici que se situe la croisée des chemins du roman d'aventures, le bout de la route littéraire, la mutation dont le saut absent est l'emblème. En effet, Conrad, qui vide l'aventure de son contenu, emprunte la ligne de fuite analysée par Rivière, et fait désormais porter l'aventure sur la forme, plutôt que sur la matière : le langage, impropre à rendre compte du fait, se révèle comme une forme dilatée, multiple, mystérieuse, comme le lieu même de l'aventure. L'absence intense de l'événement ouvre ce que Deleuze appelle « une zone d'indifférenciation ou d'indiscernabilité »⁹, un espace d'énonciation dilatoire, neutre, qui « déjoue les paradigmes » (Barthes 31)¹⁰. Le saut manqué est donc avant tout faillite narrative, incident formel, béance du langage, précipité d'aventure.

Avant d'examiner cette formalisation de l'aventure, il convient bien entendu de préciser que « The Final Problem » constitue dans le canon des histoires de Sherlock Holmes un événement tout à fait inédit, une anomalie, une sorte de contre-proposition littéraire rebelle, d'alter-texte qui met en scène la faillite du système narratif, en même temps qu'il occit son héros. D'ordinaire, Sherlock Holmes est là, qui veille, en fin de cas, à mettre bon ordre aux divagations narratives du docteur Watson, à régler les arriérés textuels, et à stabiliser la réalité : il énonce les faits, uniques, incontestables, nécessaires – contrairement à Marlow, Holmes les tient en haute estime : « It is a capital mistake to theorize in advance of the facts », expose-t-il dans « The Adventure of the Second Stain » (Doyle 657, « The Adventure of the Second Stain »). Tandis que Watson, narrateur vagabond, fantasma et dilate le réel, propose mille et une interprétations rhizomatiques, fait proliférer la fiction sur le réel, Holmes vient immanquablement rectifier, réduire la réalité au moyen d'un langage surplombant, autoritaire, qui l'ordonne et la clarifie. Dans « The Final Problem » pourtant, Holmes, supposé mort, ne peut résoudre le cas, et laisse donc la parole de Watson en suspens, dans toute son indécision, dans toute sa faillite à dire. Cette faillite de l'interprétation watsonienne ne sera dénoncée que bien

Nathalie JAËCK

plus tard, dans « The Adventure of the Empty House », où Holmes clôture enfin ce texte resté béant dix ans auparavant – en même temps qu’il en infirme les conclusions, et lui oppose un démenti censeur et révisoniste : « I had no serious difficulty in getting out of it, for the very simple reason that I never was in it » (Doyle 486, « The Adventure of the Empty House »). La parole de Watson est proprement annulée, « The Final Problem » renié, assimilé à « a little fairy-tale » (Doyle 489, « The Adventure of the Empty House ») : « In your picturesque account of the matter, which I read with great interest some months later, you assert that the wall was sheer. That was not literally true. » (Doyle 487, « The Adventure of the Empty House »), ou encore : « When you had formed your inevitable and totally erroneous conclusions » (Doyle 487, « The Adventure of the Empty House »). Dès lors, la machine textuelle se remettra en route, Holmes réécrira en quelques lignes lapidaires et définitives, au *preterit*, ce texte hésitant et provisoire, il ne manquera plus jamais à l’appel, et Watson, en liberté textuelle surveillée, n’aura plus l’opportunité de laisser divaguer son texte.

Dans « The Final Problem », il en va donc tout autrement, et ce texte entrebâillé correspond assez exactement à la définition que propose Jankélévitch du temps de l’aventure, à savoir un de « ces épisodes intenses, [de] ces condensations de durée qui forment le laps de temps aventureux » (Jankelevitch 825). Watson lui aussi utilise ce mot de « laps » : « It was my intention [...] to have said nothing of that event which has created a void in my life which the lapse of two years has done little to fill » (Doyle 469, « The Final Problem »). Episode bref et intermédiaire, mais aussi défaillance de l’écriture, trou référentiel, faillite de la signification, instabilité énonciative. L’écriture de Watson y est bel est bien en détresse aventureuse, le point de vue désancré. Cet appel suicidaire à un autre narrateur que lui, cet auto-effacement comme sujet de l’énonciation fiable, qui laisse vacante la position grammaticale du sujet, résonne comme le SOS littéraire d’un Watson devenu lecteur, simple passager du récit : « And then what had happened? Who was to tell us what had happened then? » (Doyle 479, « The Final Problem ») et fait exactement écho aux mots impuissants de Marlow : « Of course no one can tell » (Conrad 181), or « I cannot say I had ever seen him distinctly » (Conrad 134), ou, dans le tout dernier paragraphe du roman : « Who knows? He is gone, inscrutable at heart » (Conrad 246). Dans les deux cas, les narrateurs ne peuvent tenir la barre du récit, qui leur échappe, qui se développe en tous sens, déboussolé : le texte se diffuse, il gagne alors de manière aléatoire, au gré des rencontres et des témoignages contradictoires d’experts dérisoires, il dérive, abandonnant toute linéarité, empruntant diverses lignes interprétatives contingentes, renonçant à signifier, contraint

de se définir comme fondamentalement aléatoire. Ainsi, Watson concède que ce texte qu'il est en train d'écrire n'est qu'une version de la réalité, que d'autres textes existent qui viennent le concurrencer – même s'il essaie d'en juguler le pullulement : « As far as I know, there have been only three accounts in the public press: that in the Journal de Genève on May 6th, 1891, the Reuter's dispatch in the English papers on May 7th, and finally the recent letters to which I have alluded [the recent letters in which Colonel James Moriarty defends the memory of his brother] » (Doyle 469, « The Final Problem »). En plus de cette prolifération textuelle liminale, Holmes vient encore ajouter une autre version dans « The Adventure of the Empty House », dont on pourrait penser qu'elle annule toutes les autres – mais ce serait compter sans les innombrables exégètes holmésiens, qui suturent en permanence le texte source, qui viennent indéfiniment et successivement en envahir les zones de suspens : on peut citer par exemple *The Last Sherlock Holmes Story* de Michael Dibdin, roman qui dénonce à la fois la version de Watson et celle de Holmes comme des faux, et selon lequel Moriarty n'incarnerait rien d'autre qu'une projection d'un Sherlock Holmes schizophrène, qui serait également Jack l'éventreur, et qui se serait bel et bien suicidé dans les chutes du Reichenbach. On le voit, la surenchère textuelle déconstruit l'événement, le rend fictif, particulièrement iridescent, le récit n'est plus qu'une modalité éphémère du réel, au lieu d'en être la copie conforme. Marlow fait le même constat de la virtualité du texte, pour plusieurs raisons. D'abord, le texte de *Lord Jim* retranscrit l'une des fois où Marlow a raconté l'histoire de Jim à son auditoire : « And later on, many times, in distant parts of the world, Marlow showed himself willing to remember Jim, to remember him at length, in detail and audibly. Perhaps it would be after dinner [...] » (Conrad 24). Ainsi, il est posé dès l'abord que ce récit de Marlow est l'extraction d'une occurrence, et qu'il a pris en d'autres occasions de nombreuses autres formes. Surtout, à l'intérieur même du récit, Marlow souligne le caractère aléatoire de la composition : la linéarité causale classique du roman d'aventure, est ici remplacée par une progression hasardeuse, qui se fait au fil des rencontres aléatoires – « I was informed a long time after by an elderly French Lieutenant whom I came across one afternoon in Sydney, by the merest chance » (Conrad 84), et à mesure que Marlow se souvient, ou non, des témoignages. Le récit se présente donc comme un assemblage temporaire et contingent, fondamentalement hasardeux, comme une virtualité de l'histoire, comme une carte aux chemins multiples, il n'est tributaire d'aucun modèle structural : Marlow a rencontré par hasard certains témoins, il aurait pu en rencontrer d'autres, et le récit aurait alors, peut-être, pris un tour complètement différent. Dès lors, le sujet véritable du roman devient le cours du texte, l'aventure de sa composition : le texte est

Nathalie JAËCK

son propre objet, il supprime les contenus, et devient effectivement, selon la définition même de Conrad, le bateau nécessaire à tout roman d'aventures qui se respecte, un « paper-boat »¹¹, un bateau de papier, fragile, menacé, qui part à l'aventure. Le roman d'aventures n'est alors plus une suite de péripéties, mais l'histoire rhizomatique de l'avènement d'un texte, qui correspond à la définition de Jacques Rivière : « L'œuvre, dans son ensemble, au lieu de se développer comme une idée en marche vers ses conséquences, est pareille à une plante qui pousse. [...] Aussi le sens de l'œuvre n'est-il pas tout de suite bien déterminé ; il change à mesure qu'elle croît ; il n'y a pas de flèche pour indiquer où elle va ; elle se forme peu à peu » (Rivière 67-68), définition qui semble annoncer l'idéal de Deleuze : « Ecrire n'est certainement pas imposer une forme (d'expression) à une matière vécue. [...] La littérature est plutôt du côté de l'informe ou de l'inachèvement. Ecrire est une affaire de devenir, toujours inachevé, toujours en train de se faire, et qui déborde toute matière vivable ou vécue » (Deleuze *Critique*, 11).

Ainsi, dans ce double saut manqué, Doyle et Conrad inventent un nouvel espace pour la littérature d'aventure, un espace neutre, disons une esquivance, qui déjoue les structures paradigmatiques, la nécessité du sens, et qui élisent l'aventure comme terrain d'exploration formel. C'est à un « voyage au centre du récit » qu'ils nous invitent. La parole, dispersée, en « archipel » pour reprendre le beau titre du texte de René Char¹², se propose d'y explorer ses propres abîmes ; et ces sauts suspendus incarnent bien la position littéraire cruciale où s'installent, avec d'autres, ces deux auteurs, cette période neutre et potentielle d'étalement littéraire, entre les deux marées que constituent le réalisme et le modernisme. Au milieu, dans cet espace théorique très fécond, très intense, Conrad et Doyle exploitent le potentiel littéraire du transit, d'une littérature indéfinie, en état d'avènement, qui se réclame de l'aventure : « écrire n'a rien à voir avec signifier, mais avec arpenter, cartographier, même des contrées à venir » (Deleuze *Mille*, 11).

Nathalie JAËCK
Université Michel de Montaigne Bordeaux 3

NOTES

1. In *Journal*, 7 septembre 1895, XXI, p. 107.
2. Cette partie liée de l'aventure à la modernité est d'ailleurs développée dans plusieurs ouvrages majeurs de l'époque, et défendue par la NRF, notamment dans l'essai de Jacques Rivière, *Le Roman d'aventure*,

LE SAUT MANQUÉ : AVENTURE ET IMMINENCE DE SHERLOCK HOLMES À LORD JIM

- Paris : Editions des Syrtes, 2000 (1913) où il indique : « Je voudrais imaginer ici, tandis bien que mal, le roman nouveau », p. 31. Albert Thibaudet lui emboîte le pas en 1919, dans un essai intitulé « Le roman de l'aventure », in *Réflexions sur le roman*, Paris : Gallimard, 1938 (1919), tandis que la revue tout entière opte pour l'aventure comme modèle de renouveau formel.
3. Cette lettre à un ami est citée dans : Ian Ousby, *Bloodhounds of Heaven: the Detective in English Fiction from Godwin to Doyle*, Cambridge (Mass) & London: Harvard University Press, 1976, p.171.
 4. Il s'agit d'une lettre que Stevenson écrit en 1883 à son cousin Bob Stevenson.
 5. Toutes les références aux histoires de Sherlock Holmes seront à l'édition Arthur Conan Doyle, *The Penguin Complete Sherlock Holmes*, London: Penguin Books, 1981.
 6. Toutes les références à *Lord Jim* seront à Joseph Conrad, *Lord Jim*, London & New York: Norton Editions, 1996 (1900).
 7. Nathalie Martinière (Ed.). *Lord Jim*, Paris : Ellipses Editions, 2003, p. 201.
 8. "He jumped overboard" (Brierly, p. 39) ; "If I thought I was drunk I would jump overboard – do away with myself b'gosh." (l'ingénieur dans son délire, p. 20) "My pony snort, jump and stand, and I fall slowly forward with my head on his mane" (Stein, p. 126) + "when the other jumped out, exposing himself, he pulled the trigger. [...] With the last word he leaped sideways [...] and afterwards got back to the houses unharmed" (l'un des soldats de Dain Waris, p. 223).
 9. Cette notion précisément développée dans l'introduction à *Mille Plateaux*, Paris : Minuit, 1980, où Deleuze et Guattari définissent le rhizome.
 10. « J'appelle neutre tout ce qui déjoue le paradigme », in Roland Barthes, *Le Neutre*, Paris : Seuil, 2002, p. 31.
 11. Dans la préface à *The Shorter Tales of Joseph Conrad*, Conrad trouve cette formule devenue célèbre : « when I launched my first paper boats in the days of my literary childhood. »
 12. René Char, *La Parole en archipel*, Paris : Gallimard, 1962.

OUVRAGES CITÉS

- BARTHES, Roland. *Le Neutre*. Paris : Seuil, 2002.
- CHAR, René. *La Parole en archipel*. Paris : Gallimard, 1962.
- CONRAD, Joseph. *Lord Jim*. London & New York: Norton, 1996 (1900).
- DELEUZE, Gilles et Félix GUATTARI. *Mille Plateaux*. Paris : Minuit, 1980.
- DELEUZE, Gilles. *Critique et clinique*. Paris : Minuit, 1993.
- DOYLE, Arthur Conan. *The Complete Penguin Sherlock Holmes*. London: Penguin, 1981.

Nathalie JAECK

- JANKELEVITCH, Vladimir. « L'aventure, l'ennui, le sérieux », in *Philosophie morale*. Paris : Flammarion, 1998 (1963).
- PONTALIS, J.-B. *Ce Temps qui ne passe pas*. Paris : Gallimard, 1997.
- RICARDOU, Jean. *Problèmes du nouveau roman*. Paris : Seuil, 1967.
- , *Pour une Théorie du nouveau roman*. Paris : Seuil, 1971.
- RIVIERE, Jacques. *Le Roman d'aventure*. Paris : Editions des Syrtes, 2000 (1913).
- STEVENSON, Robert Louis. *Selected Letters of Robert Louis Stevenson*. (ed. Ernest Mehew). New Haven & London: Yale University Press, 1997
- THIBAUDET, Albert. *Réflexions sur le roman*. Paris : Gallimard, 1938 (1919).