

Rémy Arab-Fuentes
Doctorant en littérature britannique
Équipe CLIMAS
Université Bordeaux Montaigne

**« *Un coup de vent est une tempête* », le langage de Conrad à l'épreuve de
l'expérience dans *Typhoon* de Joseph Conrad.**

Joseph Conrad est un écrivain britannique d'origine polonaise. Né en 1857 en Ukraine, Conrad s'engage dans la marine française à Marseille en 1874, fait le tour du monde à bord de différents navires, puis s'engage dans la marine britannique en 1878. En 1894, il abandonne sa carrière de marin et publie son premier roman en anglais, qui est donc, après le français, sa troisième langue. En 1924, Conrad meurt en Angleterre avec à son actif dix-neuf romans, de nombreuses nouvelles, des récits biographiques, des essais, ainsi qu'une adaptation théâtrale. De nos jours, il est l'un des écrivains de langue anglaise les plus reconnus.

Conrad a fortement puisé dans son expérience personnelle de marin pour écrire ses romans. Il a situé ses histoires aux confins des empires coloniaux, sur les côtes d'Afrique, d'Asie et d'Amérique du Sud. Ainsi l'élément maritime est souvent présent dans l'œuvre de Conrad, ne serait-ce qu'en toile de fond. Il arrive souvent, mais pas exclusivement, que l'action se situe dans un village côtier, ou au cœur d'un archipel. En anglais, ce genre a un nom, celui de *maritime fiction*, ou encore *nautical fiction*. Dans ce genre, l'élément marin est bien sûr présent, mais l'action se passe majoritairement sur la côte. Chez Conrad, cette action ne concerne d'ailleurs pas directement les autochtones comme on peut le voir chez Charles Dickens ou encore Jane Austen. Au contraire, Conrad aime à suivre les aventures d'un *outsider*, une figure de l'exilé, de l'étranger plongé au milieu d'une culture à laquelle il n'appartient pas.

Cependant, *Typhoon* est un court roman maritime, dans le sens anglais de *sea novel*, ce que Jean-Michel Boyer appelle un « roman d'aventure maritime¹ ». L'action se passe à bord d'un navire et la terre ferme n'apparaît que comme un pays lointain dans lequel les personnages ne mettent plus les pieds. Seuls trois récits majeurs de Conrad mettent en scène, et au premier plan de la scène, les mésaventures que rencontrent des navires en haute mer :

¹Alain-Michel Boyer, « Pour une typologie du roman d'aventures maritimes », Marie Blain et Pierre Masson *Réveries marines et formes littéraires*, dir. Marie Blain et Pierre Masson, Nantes, Université de Nantes, Pleins Feux, « Horizons comparatistes », 2001, pp. 60-75.

par ordre chronologique, *The Nigger of the Narcissus* (1897), « *Youth* » (nouvelle de 1902) et enfin *Typhoon* (roman court de 1903). *Typhoon* sera l'objet de notre étude car ce roman synthétise et sublime de nombreux aspects abordés dans *The Nigger of the Narcissus* et « *Youth* ». Dans le roman à l'étude, l'emphase est mise sur la dimension démesurément destructrice de la catastrophe naturelle qui s'abat sur le navire, une catastrophe qui donne d'ailleurs son titre au roman.

Le roman *Typhoon*, au titre absolument programmatique, ne présente rien qui pourrait troubler l'horizon d'attente des lecteurs quant à son contenu. Depuis Homère déjà, les récits de tempête foisonnent dans la littérature. Les Anglais, quant à eux, en sont évidemment très familiers au moins depuis la dernière pièce de Shakespeare *La Tempête*. Cependant, il faut garder à l'esprit que le début du XX^e siècle, le moment de la publication de *Typhoon*, marquait un tournant dans l'histoire de l'Angleterre ; ses prouesses navales lui avaient assuré une économie très forte basée sur le commerce avec les colonies dont la sécurité était assurée par une domination franche des anglais sur les mers depuis le XVI^e siècle¹. Aussi, les romans maritimes font partie intégrante du patrimoine littéraire britannique : on dit d'ailleurs que le roman moderne anglais naquit avec *Robinson Crusoe*, mais l'élément marin traverse également les œuvres de Jonathan Swift ou encore Robert Louis Stevenson.

L'imaginaire marin s'est particulièrement développé avec le romantisme anglais, la mer étant un réceptacle idéal de la notion de Sublime si présente dans cette littérature. L'exemple premier est celui de Turner, Turner qui, selon Ruskin, « pouvait mesurer les humeurs de la nature² ». Conrad, quant à lui, ne peignait pas, même si certains se sont accordés pour dire que sa prose était très impressionniste³. Il s'est donc attaché à mesurer les humeurs de la mer avec son propre matériau : le langage.

Typhoon est l'histoire du *Nan-Shan*, un bateau à vapeur que le capitaine MacWhirr a pour mission d'emmener au port de Fou-Tchéou, en Chine. Dans la cale, en guise de passagers, deux cents coolies – des travailleurs chinois – qui retournent au pays avec dans leurs malles le salaire de toute une saison. En pleine mer, le capitaine MacWhirr consulte son baromètre anéroïde et remarque bien que la pression atmosphérique baisse. L'équipage lui fait part de son inquiétude mais, même si tous les signes de l'arrivée imminente d'un typhon sont réunis, le capitaine MacWhirr refuse de contourner le cataclysme qui, selon toute

¹John Peck, *Maritime Fiction: Sailors and the Sea in British and American Novels*, New York, Palgrave MacMillan, 2001, pp. 1-9.

²Eric Shanes, *The life and masterworks of J.M.W. Turner*, New York, Parkstone Press, rééd. 2008.

³Linda Anderson, « *Conrad's use of impressionistic technique in Typhoon* », in *The Journal of the Joseph Conrad Society (U.K.)*, vol. 3, n° 1, April 1977, pp. 3-5.

vraisemblance, va s'abattre sur le navire. Il justifie tant bien que mal son entêtement, en avançant que tant qu'il n'aura pas affronté le typhon, il ne pourra pas dire que le typhon était bel et bien là. Le bateau et son équipage affrontent donc l'énorme tempête en tentant de maintenir le cap. À plusieurs reprises, le navire menace de sombrer. À plusieurs reprises, les vagues immenses envahissent le pont et manquent de jeter un homme à la mer. Dans la cale, une véritable vision d'horreur s'offre à l'équipage : les deux cents coolies se battent pour tenter de récupérer l'argent échappé de leurs malles et dispersé par le roulis incessant du navire. En pleine tempête, l'équipage doit alors neutraliser les passagers afin de récupérer l'argent et ainsi restaurer l'ordre. Une fois cela fait, ils survivent, grâce à la noble témérité de leur capitaine certes, mais surtout par chance, car MacWhirr n'aura fait que tenir la barre, contre vents et marées. Le navire arrive tel une épave à bon port, *fluctuat nec mergitur*. Le dernier défi de l'équipage est donc de redistribuer l'argent aux travailleurs chinois libérés de la cale, ce qui est fait très équitablement, nous dit-on.

Au milieu de l'océan la perspective nous renvoie une étendue infinie, il est donc très intéressant de voir que l'équipage du *Nan-Shan* se réfère constamment à ses instruments de mesure, comme pour tenter de se représenter la démesure du monde naturel. Ainsi, à travers l'utilisation des baromètres et autres jauges de pression, le terme « mesure » prend son sens d'évaluation et de limite. Inversement, la démesure se retrouve dans le gigantisme de la catastrophe qui s'abat sur les marins. Dans cet article, nous essaierons de montrer que Conrad remet en question la capacité du langage à représenter l'expérience d'un réel aux contours flous. Pour ce faire, nous commencerons par analyser le rapport particulier qu'entretient le capitaine MacWhirr avec le langage. Ensuite, nous verrons comment s'articule la description du typhon à travers un tel rapport. Nous finirons par nous interroger sur la capacité du langage à articuler le réel et intégrerons cette réflexion dans la problématique de genre et d'histoire littéraire que semble poser le roman maritime.

Loin des clichés sur les marins, le capitaine MacWhirr est plutôt frêle et ne semble pas particulièrement taillé pour le commandement d'un bateau à travers le Pacifique : il est loin du héros marin typique comme il est représenté par exemple chez Pierre Loti. Il suffit de comparer le portrait de notre capitaine MacWhirr et celui de Yann Gaos, protagoniste de *Pêcheur d'Islande*, écrit par Pierre Loti en 1886, soit une quinzaine d'années avant que Conrad n'achève *Typhoon*.

[*MacWhirr's physiognomy and mind*] presented no marked characteristics of firmness or stupidity; it had no pronounced characteristics whatsoever; it was simply ordinary, irresponsive, and unruffled. [...] He would sit, in business offices ashore, sunburnt and smiling faintly, with downcast eyes. [...] He was rather below the medium height, a bit round-shouldered [...]. As if unable to grasp what is due to the difference of latitudes, he wore a brown bowler hat, a complete suit of a brownish hue, and clumsy black boots.¹

[Yann] dépassait un peu trop les proportions ordinaires des hommes, surtout par la carrure qui était droite comme une barre ; quand il se présentait de face, les muscles de ses épaules, dessinés sous un tricot bleu, formaient comme deux boules en haut de ses bras. Il avait de grands yeux bruns très mobiles, à l'expression sauvage et superbe.²

Alors que la représentation du marin chez Loti se rapproche du stéréotype, il est intéressant de voir que Conrad propose un anti-portrait du capitaine de bateau. MacWhirr n'a pas l'étoffe d'un héros, aucun trait chez lui n'est suffisamment saillant pour être un héros conquérant des mers. Les adjectifs qui le qualifient sont tous négatifs, et son accoutrement est aussi peu adapté que l'adjectif « *clumsy* » en hypallage sur « *boot* ». De plus, pour tout lecteur assidu de Conrad, la description de la taille de MacWhirr fait écho à celle de Lord Jim, un marin qui apparaît dans un roman que Conrad achevait trois ans plus tôt : « *He was an inch, perhaps two, under six feet*³ ». Ce roman présente le jeune Jim, une figure du Quixote, lecteur assidu de « *light holiday literature*⁴ » et rêvant d'aventures en mer. Plus vieux, lorsqu'il est confronté au naufrage de son navire, il faillit à ses idéaux et saute du navire en perdition sans se préoccuper de ses passagers. Il ne parvient pas à accomplir son devoir de marin pour des raisons qui restent inexplicables à la fin du roman. Le marin qui nous intéresse aujourd'hui, MacWhirr, lui, malgré sa taille limitée, est en mesure de sauver son navire. Ou bien, pour être plus précis, le typhon ne détruit pas le navire. Sa survie n'est pas assurée par le capitaine car contrairement à tout bon protagoniste de roman d'aventure, MacWhirr n'est jamais célébré pour son héroïsme. En insistant sur la taille des personnages, Conrad met l'accent sur les limites des hommes. Bien sûr, dans le roman que nous étudions, l'adversaire est de taille puisqu'il s'agit d'un typhon, dont le nom est associé au plus dangereux, mais surtout au plus grand des monstres de la mythologie grecque : le titan Typhon, fils de Gaïa et de Tartare. Ainsi la démesure du mythe vient s'ajouter à la démesure du cataclysme météorologique. L'absence du déterminant dans le titre *Typhoon* est un premier pas vers la personnification du cataclysme puisque, par la suite, le texte finit par présenter le combat du capitaine avec le typhon comme un duel. Finalement, ce que Conrad nous offre, c'est une autre vision de l'univers marin, une vision beaucoup moins romantique que celle présentée dans d'autres

¹ Joseph Conrad, *Typhoon and other Stories*, New York, Everyman's Library, 1991, p. 157.

² Pierre Loti, *Pêcheurs d'Islande*, Paris, Poche, « Classique », 1997, p. 18.

³ Joseph Conrad, *Lord Jim*, New York, Everyman's Library, 1992, p. 7.

⁴ *Ibid.*, p. 8.

romans maritimes plus traditionnels. Il n'est d'ailleurs pas sans incidence que MacWhirr, contrairement à Jim, soit complétement dénué de toute imagination.

En effet, le Capitaine MacWhirr est un empiriste chevronné incapable de faire preuve de la moindre imagination. « *Having just enough imagination to carry him through each successive day, and no more, he was tranquilly sure of himself. [...] It was in truth as impossible for him to take a flight of fancy as it would be for a watchmaker to put together a chronometer with nothing except a two-pound hammer and a whip-saw in the way of tools.*¹ » La notion de *fancy*, que Porée traduit par « fantaisie », est une notion éminemment romantique, puisqu'elle a été théorisée par Coleridge dans sa *Biographia Literaria*². C'est un mode de souvenir qui abroge les lois du lieu et du temps, et qui est modifié bien souvent par la volonté du sujet. On s'approche donc ici de la notion de contrefaçon du souvenir ou des faits. Ce manque de fantaisie soustrait MacWhirr au temps qui passe (on note la comparaison avec un horloger) et son ignorance de ce qui va advenir lui assure une certaine quiétude. Il est par nature totalement immunisé contre les anticipations de ce qu'il va devoir affronter. Puisqu'anticiper c'est se représenter un danger potentiel, plus souvent avec que sans l'aide de l'expérience, être immunisé contre les anticipations d'un danger revient à être immunisé contre les représentations de ce danger. Mais ici le texte nous dit que MacWhirr n'a jamais rencontré de typhon, à proprement parler : « *Dirty weather he had known, of course. [...] But he had never been given a glimpse of immeasurable strength and of immoderate wrath, the wrath that passes exhausted but never appeased – the wrath and fury of the passionate sea.*³ » La banalité de l'expression « *dirty weather* » – expression que l'on pourrait très bien utiliser sur la terre ferme – est violemment contrastée par les hyperboles qualifiants la puissance du typhon en mer. MacWhirr, à son insu, se représente un événement exceptionnel de manière triviale. Nous comprenons ici que la démesure du cataclysme fait son originalité et sa dangerosité. C'est un premier indice quant à la spécificité du roman maritime : il permet de mettre en scène des événements qui ne sont pas « mesurables » (cf. « *immeasurable* ») car exceptionnels, inédits, non référencés.

La vie en mer, pourtant, repose sur une quantité de données chiffrées, et le capitaine est souvent montré en train de consulter ses outils de mesure. MacWhirr ne contemple pas l'immensité de l'océan mais fait plutôt confiance à ses différents instruments de mesure, venus assister l'homme pour trouver son chemin dans un monde marin sans repères : « *he*

¹ *Op. cit.*, p. 158.

² Samuel Taylor Coleridge, *Biographia Literaria*, London, Everyman's Library, 1965, p. 167.

³ *Op. cit.*, p. 171.

*steps out of the chart-room and has a good look all around, peeps over at the sidelights, glances at the compass, squints upwards at the stars.*¹ » Ici, pas moins de quatre verbes de perception, tous liés à la vue et témoignant d'une intense activité intellectuelle nécessaire pour garder le cap. Quant aux mesures relevées, elles sont de la plus haute importance pour l'équipage, même si les marins et les ingénieurs à bord du vapeur ne sont pas unanimes sur leur priorité : « *Who cared for his crimson barometer? It was the steam – the steam – that was going down [...].*² »

C'est à se demander alors pourquoi MacWhirr, en relevant des données très claires, si importantes, refuse de dévier de sa trajectoire, et fonce tout droit sur le typhon. « [*The captain*] *stood confronted by the fall of the barometer he had no reason to distrust. The fall – taking into account the excellence of the instrument, the time of year, and the ship's position on the terrestrial globe – was of a nature ominously prophetic.*³ » Les mesures, les signes, quoique clairs et émanant d'appareils fiables, restent à interpréter, et la responsabilité du marin est engagée. C'est là que MacWhirr fait preuve d'une certaine déficience. Sa raison ne laisse aucune place à l'interprétation, il n'y a pas de place pour un quelconque écart. « *Observing the steady fall of the barometer, Captain MacWhirr thought, "There's some dirty weather knocking about."*⁴ » C'est avec cette formulation aussi vague que banale que MacWhirr référence toutes les mesures qu'il lit sur ses instruments. Quelle que soit la dégradation climatique, tout est du « sale temps » pour lui, il n'applique aucun degré d'intensité, aucune nuance dans la description. « *Fine weather* » et « *dirty weather* » sont d'ailleurs les seules indications qu'il renseigne quotidiennement dans son carnet de bord.

La manière subjective dont MacWhirr assimile la réalité est cruciale dans le projet conradien. En effet, dans sa note de l'auteur, Conrad annonce qu'il a imaginé le personnage de MacWhirr précisément comme point de vue central : « *something more was required; a leading motive that would harmonize all these violent noises, and a point of view that would put all this elemental fury into its proper place.*⁵ » C'est ce point de vue, cette alternative à la mesure froide et objective des instruments que nous allons analyser maintenant.

Alors que l'équipage fait encore entièrement confiance aux mesures relevées sur les instruments pour identifier le danger – la pression atmosphérique en particulier, mais on relève aussi la température dans la salle des machines, on nous dit qu'il y fait

¹ *Ibid.*, p. 169.

² *Ibid.*, p. 175.

³ *Ibid.*, p. 159.

⁴ *Ibid.*, p. 171.

⁵ *Ibid.*, p. 156.

précisément 117° F – des descriptions beaucoup moins précises apparaissent. Nous donnerons un exemple, dans lequel un membre de l'équipage observe l'horizon alors que le navire subit une houle terrible, juste avant l'arrivée du typhon. « *“Oh Heavens!” ejaculated the engineer in a feeble voice. He lifted his eyes to the sky, and then let his glassy stare descend to meet the horizon that, tilting up to an angle of forty degrees, seemed to hang on a slant for a while and settle down slowly.*¹ » Dans sa traduction, Marc Porée choisit d'ajouter un nombre : « Vingt Dieux ». Cette traduction, très bien sentie, connote la confiance sans borne que voue l'ingénieur aux nombres. Bien sûr, l'inclinaison de l'horizon est due au roulis du navire à cause de la houle. L'horizon ne s'incline à quarante degrés que par effet d'optique. Cette description, qui ne peut nous sembler qu'étrange – car qui a déjà vu un horizon à quarante degrés ? – a le mérite de déplacer la focalisation à l'intérieur du personnage. Aucun verbe de perception ne vient introduire la perspective du marin, et l'illusion est donnée comme réalité. Cela a pour effet de modifier, remodeler le monde. Ce sont les frontières du monde connu qui changent, son horizon, c'est-à-dire, étymologiquement sa limite – *horizein* signifiant délimiter en grec. L'idée même de limite subit un déplacement, elle est remise en question, et devient subordonnée à une certaine subjectivité.

Après une certaine attente, le typhon s'abat sur le navire. Lorsque le typhon arrive, la narration extradiégétique – dite à point de vue « vertical » – prend bien soin d'adopter la perspective du capitaine. Il n'est bien évidemment pas question ici de se représenter un typhon à travers des images satellites.

Le typhon s'abat sur le *Nan-Shan* alors que MacWhirr est sous le pont, en train de dormir dans sa cabine. De manière tout à fait intéressante, ce sont les yeux de MacWhirr qui semblent commander à sa conscience. Dans un parallélisme remarquable, on nous dit en rejet d'un paragraphe « *Captain MacWhirr closed his eyes.*² », puis après seulement trois courtes phrases, un nouveau rejet : « *Captain MacWhirr opened his eyes.*³ » Tous les efforts sont faits pour nous faire entrer dans la perspective du capitaine. D'abord la fermeture des yeux de MacWhirr correspond à l'extinction de sa conscience, à son endormissement. La très courte narration qui précède leur réouverture commente de manière omnisciente sur ce qui se passe de l'autre côté de la porte de la cabine. Voilà comment la narration reprend au réveil de MacWhirr : « *He thought he must have been asleep. What was that loud noise? Wind? Why*

¹ *Ibid.*, p. 175.

² *Ibid.*, p. 184.

³ *Ibid.*, p. 185.

*had he not been called?*¹ » La première phrase au discours rapporté laisse place à des interrogations formulées au discours indirect libre, qui donnent sur une phrase nominale très brève représentant un flux de conscience. Au fil des phrases, la focalisation s'internalise, et nous sommes transportés dans la conscience paniquée du capitaine qui s'est laissé surprendre.

Cependant, une perspective humaine, subjective – horizontale – est nécessairement limitée, si bien que l'arrivée du typhon est décrite par étape, comme si la puissance du typhon était trop grande pour être appréhendée par tous les sens à la fois. Il y a deux étapes bien distinctes : d'abord celle de l'ouïe, puis celle de la vue, afin de décrire la démesure du cataclysme de manière progressive.

La première manifestation du typhon est donc sonore. Un membre de l'équipage vient rapidement avertir MacWhirr de la situation avant de se retirer de la cabine : « *The head disappeared with a bang, and a heavy splash and patter of drops swept past the closed door as if a pailful of melted lead had been flung against the house. A whistling could be heard now upon the deep vibrating noise outside. The stuffy chart-room seemed as full of draughts as a shed.*² » Faisons attention aux sonorités de la langue. L'utilisation des onomatopées montre les problèmes que rencontre le langage à décrire précisément ce phénomène. Le signe linguistique, comme nous le suggère Ferdinand de Saussure, est composé d'un signifiant et d'un signifié liés de manière tout à fait arbitraire. Une onomatopée tente de supprimer cet arbitraire du signe, de motiver la relation entre signifiant et signifié de manière acoustique³. En fait, l'onomatopée tente de faire coïncider le signifiant et le signifié par mimétisme. En décrivant de manière performative le réel, l'onomatopée vient tenter de supprimer la relation arbitraire qui existe entre le signifiant et le signifié. Le signifiant tente de coller au mieux à son signifié. L'onomatopée porterait donc la *mimésis* à son paroxysme : l'idéal de l'onomatopée ici est de raconter de manière immédiate, c'est-à-dire sans *médium*. Un langage sans langage. Les tentatives d'imitation acoustique ne s'arrêtent pas aux onomatopées puisqu'elles sont accompagnées d'allitérations venant agir de manière performative sur la description. L'allitération des sifflantes non-voisées [s] vient discrètement accompagner celle des plosives [p], [t], [k], [d] et actualiser phonétiquement la description qui nous est faite d'un sifflement (« *whistling* ») en contrepoint du vacarme du typhon (« *deep vibrating noise outside* »). Ce contrepoint aussi, le texte tente de le rendre de manière mimétique et

¹ *Ibid.*, p. 185.

² *Idem.*

³ Ferdinand de Saussure, *Cours de linguistique générale*, Paris, Payot, « Payotèque », 1974, pp. 101-102.

acoustique. Ce recours au caractère mimétique de l'image acoustique suggère que les mots en tant que signes linguistiques semblent incapables de rendre justice à la violence du typhon.

Enfin, toujours dans l'extrait que nous avons cité, deux comparaisons étranges tentent d'assimiler les bruits du typhon à des bruits plus familiers car certainement plus terrestres : le bruit du vent qui souffle dans une remise, du plomb fondu qui coule sur du bois. La première comparaison en « *as if* », dite « chimérique », agit comme une sorte de pierre philosophale et change l'eau de la mer en plomb liquide. La comparaison est motivée par la lourdeur avec laquelle l'eau s'abat sur la porte. Elle retranscrit en perspective, c'est-à-dire à travers la perception du capitaine MacWhirr, le poids de l'élément qui est décrit (le poids qui est une mesure entre autres). L'autre intérêt de cette comparaison en ce qui nous concerne est de pouvoir dénoter les trombes d'eau qui s'abattent sur la porte sans en donner la quantité exacte puisqu'elle n'est pas mesurable. Cette comparaison produit donc un détournement dans la représentation. Face au démesuré, voire à l'incommensurable, la littérature est confrontée à des problèmes de représentation. La solution proposée ici fait la part belle à la subjectivité. Ce n'est qu'en assimilant les faits à travers la perception d'un personnage que la représentation peut effectivement saisir son objet. En bref, c'est en s'affranchissant des mesures, en étant inexact que l'on obtient une meilleure représentation du réel.

Cette subjectivité passe ensuite par un autre sens du capitaine MacWhirr : sa vue. Après avoir non sans peine ouvert la porte qui le sépare de l'extérieur, MacWhirr peut enfin voir de ses propres yeux un typhon aux allures post-apocalyptiques : « *Ahead of the ship he perceived a great darkness lying upon a multitude of white flashes; on the starboard beam a few amazing stars drooped, dim and fitful, above an immense waste of broken seas, as if seen through a mad drift of smoke.*¹ » Dans cette description, l'accent est mis sur la quantité, comme pour mesurer l'ampleur du typhon : on note l'utilisation de « *great* », « *multitude* », et « *immense* ». Ces mots, bien qu'ils désignent une quantité importante, ne mesurent pas précisément. Le choix de traduction de Marc Porée est remarquable. Il propose l'hyperbole « des milliers d'éclairs ». En faisant cela, Porée ne fait que rendre l'effet du texte original : tenter de rendre mesurable quelque chose qui ne l'est pas. En effet, le substantif *darkness* en anglais n'est pas comptable. Cependant associé à l'article indéfini *a*, il le devient. Transformer *darkness* en nom comptable permet d'éviter l'utilisation d'un substantif qui viendrait définir plus précisément le phénomène.

¹ *Op. cit.*, p. 186.

Il est remarquable qu'entre l'œil du marin et l'horizon se dresse un trait de fumée, comme un obstacle venant perturber la perception et donc la représentation. Malgré tout, à ce stade du roman, le navire constitue toujours un centre de référence stable, puisque la vision est guidée par des repères nautiques bien connus (« *ahead* » et « *starboard* »).

Plus tôt dans le roman, on nous dit que par beau temps les mers de Chine sont parfaitement déchiffrables pour un capitaine. « *They are seas full of every-day eloquent facts, such as islands, sandbanks, reefs, swift and changeable currents – tangled facts that nevertheless speak to a seaman in clear and definite language.*¹ » La liste de ces termes à la signification bien claire rassure, comme s'ils étaient tous identifiés déjà, et bien répertoriés. Mais l'arrivée d'un typhon change la donne. Malgré tous ses efforts pour appréhender, identifier la catastrophe, le capitaine MacWhirr semble incapable de déchiffrer les informations « *the increase of the clamour filled his ears while he was getting ready to go out and confront whatever it might mean.*² » Le mot « *mean* » nous renvoie bien entendu à l'idée de signification. Il s'agit pour notre capitaine de faire sens de tous ces faits. Le typhon est une expérience qui ne parle pas d'elle-même clairement et qui a donc besoin d'être articulée par un centre de conscience.

Il est clair désormais qu'avec le typhon, le langage subit une véritable désintégration, et ce jusque dans les dialogues. En effet, la chaîne parlée est largement perturbée par des vents violents. C'est comme si après avoir éprouvé la capacité du langage à signifier, le typhon s'affairait à détruire l'axe syntagmatique, et venait transformer toute tentative de communication en texte à trous pour essayer de deviner le sens. Voici les premiers mots qu'adresse le second à son capitaine alors que le typhon s'abat sur le navire : « *Watch – put in – wheelhouse shutters – glass – afraid – blow in.*³ » Ces mots, bien qu'ils portent tous un sémantisme plein (en tant qu'adjectifs, verbes, substantifs) ne constituent pas une phrase cohérente. Le vent malmène le langage et cette violence est inscrite à même la syntaxe de la phrase. Certains mots sont substitués par de simples tirets. Ces derniers ont pour fonction paradoxale de lier les mots entre eux tout en les séparant. « *“Light air – remained – bridge – sudden – north – east – could turn – thought – you – sure – hear.”*⁴ » Même si l'on comprend l'information grâce aux bribes de langage qui nous parviennent, nous voyons que le langage est complètement désarticulé, qu'il est partiellement oblitéré par la violence du typhon.

¹ *Ibid.*, p. 167.

² *Ibid.*, p. 186.

³ *Idem.*

⁴ *Ibid.*, p. 187.

Les hommes ne s'entendent plus à cause du typhon, ils sont en permanence en train de crier pour couvrir le bruit du vent. La destruction du langage crée de la déliaison parmi les hommes, mais fabrique surtout un jeu de perspectives qui abolit les distances à bord du navire : « *Jukes to leeward could hear these two shouting within six inches of his face, as you may hear on a still night half a mile away two men conversing across a field.*¹ » La comparaison montre bien que les repères spatiaux sont brouillés à cause du bruit du typhon. Les distances sont complètement faussées et avec elles, les membres de l'équipage qui étaient auparavant si proches sont maintenant divisés. Impossible de vraiment mesurer lorsque le langage subit une telle violence puisque le langage lui-même est l'instrument de mesure, et qu'une fois qu'il est malmené, les perspectives subissent les conséquences de sa désintégration. Après s'être attaquée à la destruction du repère dans l'espace, la violence du typhon modifie un autre repère, celui du temps.

L'exemple le plus impressionnant concerne la dilatation du temps du récit. Mesurons le roman et comparons temps du récit et temps de l'histoire. *Typhoon* fait en tout quatre-vingt pages. Les vingt premières racontent dans une brève analepse la construction du *Nan-Shan*, puis de manière sommaire l'anticipation du typhon sur plusieurs jours ; les quarante pages suivantes mettent en scènes – au sens de Genette – l'affrontement avec le typhon. Dans la diégèse, cet affrontement dure environ quarante-huit pages. Les dix pages suivantes racontent le moment d'accalmie de vingt minutes dans l'œil du typhon et comment le capitaine MacWhirr prévient son équipage que le pire est à venir. Quant aux dix dernières, elles racontent l'arrivée au port par beau temps et le partage d'argent entre les travailleurs. La seconde partie du typhon est passée sous silence malgré l'avertissement de MacWhirr qui résonne comme autant de promesses d'aventures. En fait, la résolution de l'histoire est la plus anti-climatique qui soit. Alors qu'il s'apprête à de nouveau risquer sa vie en retournant dans la deuxième partie du typhon, le capitaine MacWhirr fait preuve d'une abnégation *quasi* effrayante : « *I wouldn't like to lose [the Nan-Shan].*² » Mais au lieu d'en rester là, et de laisser durer le suspense, le chapitre se termine tout simplement par l'euphémisme suivant : « *He was spared that annoyance.* » Ensuite le récit reprend en début de chapitre suivant par la phrase « *On a bright sunshiny day, with the breeze chasing her smoke far ahead, the 'Nan'Shan came into Fu-chau.*³ » L'ellipse est plus que remarquable, elle est choquante, à la fois par son refus de narrer l'aventure qui attendait le vapeur, et par le contraste

¹ *Ibid.*, p. 197.

² *Ibid.*, p. 231.

³ *Idem.*

météorologique saisissant. Sans suspense, l'aventure se termine, dans cette magnifique ellipse. Le temps ne peut plus suivre de manière mimétique l'évolution du typhon.

Ainsi, la violence démesurée du typhon, puisqu'elle a un impact sur la capacité du langage à décrire, à mesurer le réel, demande un renouvellement de la narration.

La foi du Capitaine MacWhirr dans la référentialité du langage est totalement ébranlée par le typhon. En fait, elle montre ses limites au moment crucial, juste avant d'affronter le typhon. Alors que la puissance du vent inquiète l'équipage, MacWhirr prononce les mots qui ont inspiré le titre de cet article. Le capitaine dit : « *a gale is a gale*¹ ». Cette tautologie – c'est-à-dire un renvoi du langage à lui-même – vient irrémédiablement couper le langage de la réalité qu'il est censé décrire. Elle le fait abdiquer devant sa mission première qui est de décrire et d'identifier le réel. Les traductions successives de ce passage montrent bien que l'approche très factuelle du langage de MacWhirr est vouée à l'échec et qu'il est très difficile de mesurer la portée du simple terme « *gale*² ». Gide, premier traducteur de *Typhoon*, propose comme traduction « un grain est un grain » alors que plus tôt dans le roman, il traduit « *gale* » par « tempête ». La traduction plus récente de Marc Porée propose « un coup de vent est un coup de vent ». Si nous superposons les traductions, la tautologie disparaît, ne fonctionne plus : « un coup de vent est une tempête ». Les traductions mettent en relief un aspect important de l'attitude de Joseph Conrad face au langage. Même dans l'anglais original, la tautologie n'a jamais fonctionné. Elle n'a fait que montrer la cyclicité du langage. Ainsi, elle a posé les limites d'un langage qui se veut uniquement axé sur la transparence, la référentialité outrancière qui ressemble fortement à de l'évidence dans l'esprit de MacWhirr.

La fragmentation du langage qui touche *Typhoon* a aussi des répercussions sur le genre, et le type de narration employé. Sur le plan narratif, il faut noter une sorte de dédoublement, voire une multiplication. Le voyage en mer du *Nan-Shan* est raconté par un narrateur extradiégétique mais également par plusieurs marins qui racontent dans leurs lettres ce qu'il advient du *Nan-Shan*, soit des narrateurs intradiégétiques. Nous avons en effet par intermittence accès à la correspondance des personnages et *Typhoon* prend parfois des allures de roman épistolaire.

¹ *Ibid.*, p. 184.

² Les dictionnaires ne s'accordent pas sur la valeur de « *gale* » sur l'échelle de Beaufort : certains mentionnent l'échelle de 7, d'autres vont jusqu'à admettre qu'un vent avec une force de 10 répond toujours à l'appellation « *gale* ». La définition du *Oxford companion to Ships and the Sea* précise que le vent doit souffler entre 34 et 47 nœuds pour être qualifié de « *gale* ». Quant au *Oxford Dictionary of Weather*, il restreint l'appellation de « *gale* » aux vents qui vont de 34 à 40 nœuds. Il précise cependant que dans l'usage courant le terme « *gale* » s'applique à n'importe quel vent violent et dangereux.

Au début du roman, nous avons accès aux lettres que MacWhirr écrit à sa femme, qui ne pense plus grand-chose de lui. Ses lettres mensuelles présentent toutes les formules stéréotypées possibles et sont rapidement reléguées au rang de répétitions banales et sans intérêt par le mode itératif avec lequel elles sont annoncées. De façon très ironique, avant l'arrivée du typhon, toutes ses lettres comportent la mention « *The weather has been very fine this trip.*¹ »

Bien sûr, après le typhon, le contenu des lettres change. L'équipage envoie des lettres décrivant la catastrophe. Lorsque la femme de MacWhirr reçoit la lettre de son mari qui narre précisément la rencontre avec le typhon, sa lecture en est très distraite, à tel point que, de manière tout à fait symptomatique, le langage est tout aussi fragmenté que lorsque les interlocuteurs se parlaient en plein typhon : « "... *They are called typhoons ... The mate did not seem to like it ... Not in books ... Couldn't think of letting it go on...*" *The paper rustled sharply. "... a calm that lasted more than twenty minutes," she read perfunctorily; and the next words her thoughtless eye caught, on the top of another page, were: "see you and the children again..."*² ». On voit que les lacunes du langage persistent à travers la subjectivité de Mme MacWhirr, la porosité de la chaîne parlée est la même que celle des marins en pleine tempête. L'impressionnisme est poussé jusqu'à l'extrême ici, puisque nous n'avons accès qu'à des bouts de phrases, comme des coups de pinceaux appliqués bien visiblement sur une toile. Si jamais l'on était tenté de trop vite blâmer le récepteur, Madame MacWhirr, pour sa lecture distraite et inattentive – inattention qui serait la seule cause de l'inefficacité du langage –, on nous dit que de l'autre côté du canal de communication, chez l'émetteur MacWhirr, les difficultés pour écrire sont bien présentes. Alors que dans sa cabine il tente de noter sur le journal de bord la distance parcourue par le navire, sa position sur le globe ou même la puissance du vent, en somme de renseigner le journal avec des mesures précises, l'encrier, comme possédé, mais surtout sous l'effet du roulis, esquive la pointe du stylo, comme si la réalité échappait constamment à la précision des chiffres, à la précision du langage.

En arrivant à bon port, le navire semble venir de très loin : « [...] *for in her short passage she had been very far ; sighting verily, even the coast of the Great Beyond, whence no ship ever returns to give up her crew to the dust of the earth.*³ » Le *Nan-Shan* est allé au bord du monde connu, il a dépassé la limite. Le Grand Au-delà est surtout au-delà de toutes

¹ *Ibid.*, p. 168.

² *Ibid.*, p. 234.

³ *Ibid.*, p. 232.

limites, c'est-à-dire dans la dé/mesure. Impossible donc, de dénoter cette démesure, d'identifier le navire. Un marin voyant arriver le *Nan-Shan* demande : « *Look ! Look at that steamer. What's that ?*¹ ». Les personnages sont désormais à court de mots. Le langage est devenu méconnaissable, incapable de signifier, incapable de nommer les objets qui nous ont pourtant été présentés comme familiers tout au long de l'histoire. « *We turned-to afterwards, and shovelled out on deck heaps of wet rags, all sorts of fragments of things without shape, and that you wouldn't give a name to [...]*.² » La volonté de ne plus nommer ces objets est très significative. En effet, le roman maritime a toujours entretenu d'étroites relations avec le réalisme, et le roman maritime réaliste s'est souvent enorgueilli de commencer l'aventure avec le langage, en noyant le lecteur sous les termes les plus absconds qui soient pour un non-initié à la navigation. Dans l'histoire du genre, on peut par exemple noter la réaction de l'un de ses piliers, le romancier américain James Fenimore Cooper qui a souhaité répondre à Sir Walter Scott, auteur du trop romantique et trop imprécis *The Pirate* (1821). Cooper répondit en 1823 avec *The Pilot* en disant qu'il souhaitait montrer une vision bien plus vraie, bien plus réaliste que celle dépeinte dans *The Pirate*³. En ce qui concerne *Typhoon*, nous voyons ici que ce que nous avons identifié plus tôt comme les repères stables du navire sont maintenant innommables.

Avec Conrad, le réalisme prend ici un tournant plus moderniste. Les repères spatio-temporels fixes et le langage référentiel dénotatif sont des attributs qui permettent de stabiliser une narration souvent omnisciente. Nous avons déjà mentionné l'apparition de lettres dans ce roman, et c'est avec une lettre qu'il finit. Le dernier mot est laissé au second, Jukes, dont le caractère contraste tout au long du roman avec celui du Capitaine MacWhirr. Dans sa lettre, Jukes fait preuve d'imagination, utilise le langage librement, fait de l'humour et surtout n'est pas un narrateur en qui nous pouvons avoir confiance. Il est bien trop sensible aux impressions qui lui parviennent, trop subjectif, et tente de passer sous silence quelques souvenirs gênants ou en invente certains. Cette capacité de projection conduisait Jukes, en pleine tempête, à souvent avoir peur de ce qui pourrait arriver. MacWhirr, pendant ce temps-là, lui qui ne pouvait se projeter et ne faisait confiance qu'aux faits, et jamais au langage, tenait la barre.

¹ *Ibid.*, p. 231.

² *Ibid.*, p. 241.

³ Luis Iglesias, « *The "keen-eyed critic of the ocean": James Fenimore Cooper's Invention of the Sea Novel* », in *James Fenimore Cooper Society Miscellaneous Paper*, n° 23, June 2006, pp. 1-7.

Ainsi la narration se scinde en deux, ou plutôt une narration subjective, erronée, vient remplacer une voix objective dont l'autorité, privée de ses attributs principaux (dont le langage référentiel tel que MacWhirr le conçoit), n'est plus tenable. Face à la démesure du monde, à la démesure des faits, il vaut mieux se contenter des impressions sur les hommes que sur les faits eux-mêmes. La puissance de Conrad, dans ce roman comme dans d'autres, est de mélanger ces deux types de narration et d'insuffler aux faits mesurables et identifiables une dimension subjective de laquelle le sens peut émerger.

Cette même dichotomie se retrouve dans l'approche réflexive que Conrad adopte tout au long de son œuvre. Il parvient à motiver intradiégétiquement un commentaire, ou plutôt une posture métafictionnelle. Certes la manière dont les dialogues en plein cœur du typhon sont présentés obéit aux règles de la *mimésis*, mais nous devons projeter une dimension réflexive sur cette forme de réalisme. On a souvent dit, à la suite de Zola qui voulait faire du langage une « maison de verre », que le réalisme ne pouvait pas être réflexif sous peine d'anéantir l'effet de réel. Mais c'est exactement comme cela que Conrad opère un changement de cap discret et navigue, au tournant du siècle, vers le modernisme.

Cette évolution est liée avec la problématique qui nous occupe ici, surtout dans le cas de *Typhoon*. MacWhirr se rend compte qu'il ne peut ni compter sur les chiffres donnés par ses instruments de mesure ni sur le langage référentiel pour identifier le typhon. Comme nous l'avons vu, les mesures recueillies fonctionnent comme des signes linguistiques vides. Les mots ont perdu leur sens parce que les hommes les ont trop utilisés : « *the words so long used by so many men were, apart from their shape, worn out things, and of a faded meaning.*¹ » Pour le critique russe Victor Chklovski, ce procédé, le fait de parler « par habitude », relève de l'algèbre : les objets sont remplacés par des symboles, par exemple des nombres. Nous pouvons saisir les objets grâce à leur volume, grâce à leurs limites (leurs mesures). Nous ne les voyons pas, nous les reconnaissons seulement. Cette utilisation automatique, algébrique, du langage n'est pas consciente. L'art, toujours selon Chklovski, doit venir défamiliariser notre perception du monde, et « rendre à la pierre sa qualité de pierre ». Il ne suffit pas de reconnaître la pierre (MacWhirr dirait « une pierre est une pierre »), il faut apercevoir sa qualité². En travaillant le mode de la perception, c'est exactement ce que Conrad parvient à faire ici. L'on pourrait rétorquer à Chklovski qu'une défamiliarisation constante, répétée, s'automatiserait forcément. L'on retomberait alors dans l'ennui de l'algèbre, des mots vides et

¹ *Op. cit.*, p. 167.

² Victor Chklovski, *Sur la théorie de la prose*, Paris, Slavica, 1973, pp. 9-28.

creux, incapables de signifier autre chose qu'eux-mêmes. Si *Typhon* ne tombe pas dans cet écueil, c'est parce que ce roman prend consciemment de la distance par rapport à ce qu'il fait. Le procédé de défamiliarisation est toujours conscient. *Typhoon* est à la fois le roman d'aventure maritime que nous attendons, et ne l'est pas. Il est d'ailleurs très intéressant de voir que Conrad choisit d'intégrer ce côté réflexif sur la littérature au cœur de son roman.

En effet, le capitaine MacWhirr avait une solution pour éviter la catastrophe. Avant d'entrer dans le typhon, MacWhirr lit un livre, un manuel qui relate tous les moyens possibles pour contourner le typhon, un livre écrit par le capitaine Wilson qui décrit ses stratégies pour braver les tempêtes. Voilà ce qu'on nous dit du capitaine :

He lost himself amongst advancing semi-circles, left-and right-hand quadrants, the curves of the tracks, the probable bearing of the centre, the shifts of wind and the readings of the barometer. He tried to bring all these things into a definite relation to himself, and ended by becoming contemptuously angry with such a lot of words and with so much advice, all head-work and supposition, without a glimmer of certitude.¹

Il ne faut pas croire que MacWhirr ne comprend pas. Le narrateur prend bien soin de nous expliquer que pour obtenir le grade de capitaine il a dû étudier le phénomène des tempêtes en mer et répondre à certaines questions d'ordre théorique. Mais MacWhirr ne suit pas les conseils du livre. Il décide de renouveler sa perception de la tempête. Il dit : « *How can you tell what a gale is made of till you get?*² » S'il refuse de suivre les indications du manuel de navigation c'est parce que : « *There are things you find nothing about in books.*³ » Cette morale sans morale qui met en abyme le procédé de lecture, nous la retrouvons à la toute fin du livre, comme pour nous inviter à toujours relire, à lire autre chose, car il n'y a jamais tout dans un livre. C'est ainsi que *Typhoon* ne peut pas tomber dans le piège dont nous avons parlé plus tôt. On ne peut jamais avoir une lecture automatisée car le langage qu'il utilise met en cause sa propre capacité à identifier, à signifier de manière fixe et définitive.

Nous avons dit que *Typhoon* était un roman maritime sans l'être. Revenons là-dessus avec une citation de Gautier qui affirme : « Je ne crois pas qu'il puisse exister une littérature proprement dite maritime ; c'est une spécialité beaucoup trop étroite quoiqu'elle ait, au premier aspect, un faux air de largeur et d'immensité. La mer peut fournir quatre ou cinq beaux chapitres dans un roman, ou quelque belle tirade dans un poème, mais c'est tout. Le cadre des événements est misérablement restreint : c'est l'arrivée et le départ, le combat, la

¹ *Op. cit.*, p. 182.

² *Ibid.*, p. 183.

³ *Ibid.*, p. 241.

tempête, le naufrage ; vous ne pouvez sortir de là.¹ » Gautier semble souligner deux aspects principaux du roman maritime : d'abord le sublime de la mer dont l'immensité mêle beauté et effroi, puis la succession d'événements propre au roman d'aventure maritime. Nous l'avons vu avec Loti, le roman maritime s'est longtemps attiré les faveurs du romantisme car son cadre permettait de mettre en scène l'inconnu, l'exotisme, le primordial, le danger, la contemplation, la solitude... Gautier reconnaît d'ailleurs cet aspect-là comme une qualité. Il semble en revanche beaucoup moins satisfait du cadre « misérablement restreint » des événements. Il voit se répéter les mêmes motifs dans ces romans d'aventure. *Typhoon* échappe à cette critique souvent assénée au roman maritime. Notons d'abord que dans *Typhoon*, des cinq événements repérés par Gautier, seule la tempête fait l'objet d'une véritable narration – quoiqu'elle soit tronquée vers la fin, comme nous l'avons vu.

Nulle aventure dans *Typhon*. MacWhirr triomphe, mais par médiocrité : il ne brille par aucune de ses qualités, ce qui le différencie du héros de roman d'aventure. Cette absence d'aventure est exactement ce qu'Alain-Michel Boyer appelle « une vacance d'espace d'aventure² ». Nous avons vu que la manière dont le typhon affecte la perception de la temporalité ne permet pas une narration classique de l'aventure, avec cette ellipse qui vient passer sous silence la sortie décisive du typhon. Mais à bien y regarder, le temps et l'espace sont la même chose dans le roman d'aventure. En effet, le temps et l'espace sont les deux composantes nécessaires à l'événement, et c'est l'événement lui-même qui est la mesure du roman d'aventure. L'avancée de l'aventure est subordonnée à la succession des événements. D'abord l'un, puis, une fois qu'il est surmonté, l'autre. À chaque événement, une épreuve, une réussite, un progrès. En refusant l'événement, ici Conrad refuse de donner la mesure à son roman d'aventure. Pour l'équipage du *Nan-Shan*, nous avons affaire à une épreuve hors du temps. À vrai dire, la date de l'événement nous est donnée *a posteriori*, mais ses connotations la propulsent loin dans la sphère du symbolique ; le typhon s'abat sur le navire un 25 décembre ; aussi la survie du *Nan-Shan* tient peut-être du miracle. On termine le roman sur un commentaire d'un des membres de l'équipage : « *I think that MacWhirr got out of it very well for such a stupid man.*³ » Ces mots font écho au tout début du roman alors qu'on présentait MacWhirr comme quasiment idiot. Cette cyclicité crée et est créée par la démesure – démesure dans le sens de gigantisme mais également dans le sens de manque de

¹ Théophile Gautier, *Souvenirs de Théâtre, d'art et de critique*, Paris, Bibliothèque Charpentier, 1904, p. 19.

² *Op. cit.*, p. 68.

³ *Op. cit.*, p. 241.

mesure. Le genre du roman maritime est donc loin d'être restreint puisqu'il parvient ici à s'affranchir de la notion de mesure.

Quant au bateau, qui lui est le vrai cadre, c'est en effet un huis clos, comme le signale Marc Porée dans sa préface. Mais le critique-traducteur nous dit : « Rien, mieux qu'un bateau, fragile coque de noix ballotée par les vagues ne saurait concentrer le destin d'une humanité en butte à la rage des éléments.¹ » Une coquille de noix – un véritable microcosme, qui, précisément parce qu'il est misérablement restreint, peut prétendre à une dimension parabolique existentialiste de la survie de l'homme dans un monde hostile.

On retrouve le même paradoxe dans le traitement ambivalent de la figure du capitaine MacWhirr. D'un côté MacWhirr est clairement montré comme limité – avec la symbolique de sa taille, son incapacité à imaginer, ses lettres tellement prosaïques qu'elles ennuient leur destinataire – mais de l'autre, ce sont ces mêmes limites qui lui permettent de vaincre la catastrophe qui s'abat sur son navire. En effet, incapable d'imaginer ce qui pourrait se passer, il ne prend pas peur et nous donne sa méthode pour vaincre l'adversité, même dans les circonstances les plus horribles : « *Facing it – always facing it – that's the way to get through.*² »

¹ Joseph Conrad, *Typhon*, trad. fr. de Marc Porée, Paris, GF-Flammarion, 1995, p. 12.

² *Op. cit.*, p. 230.