Stratégies narratives dans René Leys et The Good Soldier

Autor(en): **Maeder, Beverly**

Objekttyp: **Article**

Zeitschrift: **Études de Lettres : revue de la Faculté des lettres de l'Université de Lausanne**

Band (Jahr): **- (1985)**

Heft 1

PDF erstellt am: **30.05.2024**

Persistenter Link: https://doi.org/10.5169/seals-870559

Nutzungsbedingungen

Die ETH-Bibliothek ist Anbieterin der digitalisierten Zeitschriften. Sie besitzt keine Urheberrechte an den Inhalten der Zeitschriften. Die Rechte liegen in der Regel bei den Herausgebern.
Die auf der Plattform e-periodica veröffentlichten Dokumente stehen für nicht-kommerzielle Zwecke in Lehre und Forschung sowie für die private Nutzung frei zur Verfügung. Einzelne Dateien oder Ausdrucke aus diesem Angebot können zusammen mit diesen Nutzungsbedingungen und den korrekten Herkunftsbezeichnungen weitergegeben werden.
Das Veröffentlichen von Bildern in Print- und Online-Publikationen ist nur mit vorheriger Genehmigung der Rechteinhaber erlaubt. Die systematische Speicherung von Teilen des elektronischen Angebots auf anderen Servern bedarf ebenfalls des schriftlichen Einverständnisses der Rechteinhaber.

Haftungsausschluss

Alle Angaben erfolgen ohne Gewähr für Vollständigkeit oder Richtigkeit. Es wird keine Haftung übernommen für Schäden durch die Verwendung von Informationen aus diesem Online-Angebot oder durch das Fehlen von Informationen. Dies gilt auch für Inhalte Dritter, die über dieses Angebot zugänglich sind.

Ein Dienst der *ETH-Bibliothek*
ETH Zürich, Rämistrasse 101, 8092 Zürich, Schweiz, www.library.ethz.ch

http://www.e-periodica.ch

STRATÉGIES NARRATIVES DANS *RENÉ LEYS* ET *THE GOOD SOLDIER*

Deux romans écrits dans l'année précédant la première guerre mondiale par deux écrivains qui s'ignoraient... Leur comparaison ne se justifie par aucune influence, aucun lien réel, mais par des ressemblances au niveau de l'esthétique. C'est la quête de l'Autre qui fournit la trame de chacun des deux romans, mais elle est menée par le narrateur d'une manière qui remet en question le sens même de sa narration.

Cet article reprend le chapitre final d'un mémoire de licence. Il est précédé du résumé d'un autre chapitre.

Victor Segalen écrivit *René Leys* et Ford Madox Ford *The Good Soldier* au moment où Proust publiait *Du côté de chez Swann* et où Joyce achevait d'écrire son *Portrait of the Artist as a Young Man* et entamait la rédaction de *Ulysses*. Nourris tous deux de lectures du roman français du XIXe siècle, Segalen et Ford admiraient Flaubert. Récusant le naturalisme, ils estimaient que le roman est une expression personnelle de l'esprit de l'auteur. Mais tandis que le romancier Ford tâchait de créer des romans originaux écrits selon les principes qui lui étaient chers, le poète Segalen tâchait plutôt de faire éclater le roman traditionnel[1].

Ford voyait dans le roman une forme aux possibilités quasi illimitées, «the only vehicle for the thought of our day»[2]. Segalen pensait, apparemment, que la référence à une suite d'événements — la base même du roman — était indigne de tout développement littéraire[3]. Un compromis fait par Segalen avec le monde du roman le rapproche momentanément de l'univers de Ford[4], dans la mesure où *René Leys* est la chronique, faite de scènes et de dialogues, d'une relation entre deux personnes. Ford, pour sa part, dans l'espace du roman qu'est *The Good Soldier*, abandonne l'ordre linéaire et diachronique de sa composition habituelle, ce

qui brouille non seulement la chronologie de l'histoire mais la perception que le lecteur peut avoir de cette histoire et de ses personnages. Ce qui rapproche *René Leys* de *The Good Soldier* c'est une manière d'afficher par des signes clairs mais inhabituels l'existence de sens multiples et de mettre en évidence ce qu'il y a d'évasif dans les deux récits. Les stratégies mises en jeu attirent l'attention précisément sur le statut des romans en tant que textes fabriqués à partir de mots. L'ordonnance du langage existe alors comme une valeur parallèle à celle de l'«histoire», qui comprend l'intrigue ou la suite des événements racontés.

Modes d'identification avec le double

Edward Ashburnham, «the good soldier» dans le roman de Ford, et René Leys, dans le roman qui porte son nom, sont des objets d'observation et de réflexion. Pour Dowell et Segalen (ainsi se nomme le narrateur de *René Leys*), qui s'expriment à la première personne, ils représentent une sorte d'idéal. Le contact fréquent et prolongé entre le héros et la première personne en tant que personnage semble être marqué d'une certaine distance protocolaire; mais cette même première personne en vient par la narration à s'identifier avec son héros au point que celui-ci devient son double. Ce processus est articulé de façon très différente dans *René Leys* et *The Good Soldier*. Il n'empêche que la dynamique du déploiement du thème fait partie de l'originalité foncière de chacun des deux romans.

* * *

Le cas de René Leys est plus net que celui d'Ashburnham. Leys est la vedette de l'histoire et le seul personnage «palpable» en dehors de Segalen lui-même. Le manque de focalisation interne, le manque d'accès privilégié aux pensées de Leys, contribue pourtant, comme dans le cas d'Ashburnham, à l'hermétisme du héros, dont l'énigme ne sera jamais résolue.

C'est selon l'ordre chronologique du journal que Segalen structure sa reconnaissance de Leys en tant que son double. Le journal date et enregistre tant les événements et les récits rapportés par Leys que les réflexions du narrateur sur ces mêmes événements et récits, tout récents. Il consiste donc en une succession de passés proches, voire de présents, qui créent une impression d'immédiateté. Cette succession de quasi-présents tend néan-

moins vers un avenir, car l'intrigue est motivée par la quête menée par Segalen pour pénétrer dans la Cité interdite de l'empereur mandchou. Parallèlement, se déroule la quête de la «pénétration», comme dit le narrateur lui-même, sous sa forme érotique. La virtualité de cette double pénétration sera déviée, en quelque sorte, par les aventures et les réussites que le jeune Leys racontera les unes après les autres à son interlocuteur-scribe.

On peut distinguer trois étapes dans le développement de l'identification de Segalen avec son double. Dans un premier temps l'attente de Segalen est conditionnée par sa quête de connaissances et d'expériences imprévues, exotiques, chinoises. Malgré son jeune âge, Leys devient le professeur de son aîné Segalen, l'initie à la langue chinoise et répond à l'attente passionnée de celui-ci en racontant quelques anecdotes intimes à propos du Milieu, du Palais impérial. Segalen se lassera alors des listes anodines que lui récite son second professeur, le Chinois, Maître Wang: «Quel Empire bien ordonné!», écrit-il, «J'aimerais mieux un peu plus d'imprévu» (p. 84)[5].

A un deuxième stade, l'imprévu prend cependant la forme de l'attendu subconscient, ce qui permet au narrateur d'écrire: «Je commence à le connaître comme un jeu d'esprit de moi-même... Ce brave petit René Leys, j'en arrive presque à deviner ce qu'il va me dire... ce qu'il me dit» (p. 142). Ses ambitions galantes, par exemple, il les satisfait par procuration par le récit de Leys racontant ses amours avec l'Impératrice et avec sa concubine. Connaisseur de la vie chinoise, acteur habile, conteur chevronné, René Leys parvient à faire vivre à celui qui s'identifie avec lui les éléments du rêve. Le narrateur en dit: «Grâce à lui, je pénètre véritablement le milieu le plus intime du Palais» (p. 166)[6].

Troisièmement, enfin, le doute s'installe et Segalen prend Leys à partie pour l'énormité de ses «histoires». Au niveau de l'histoire du moins, sinon au niveau narratif, l'identification avec le double s'écroule sous l'effet de l'intrusion dans le roman de références à l'aggravation de la situation politique, aux agissements de Yuan Che-k'aï et à la chute de la dynastie Ch'ing. Ces événements, puisqu'ils sont du domaine du vérifiable objectif, sont opposés à la logique interne du roman. Segalen remplace alors l'ancienne technique d'interrogation par une narration parfois sarcastique qui défie les histoires de Leys. A ce stade, les puits et le regard profond de Leys (pp. 225 et 226) sont la figure de l'abîme qui sépare Segalen de l'ancien double. Il n'empêche que l'ultime suggestion sarcastique de Segalen — «As-tu songé dans *'tes histoires'*

au poison?» (p. 227) — suffira pour provoquer l'ultime syncope, la mort de Leys, le «mage».

Dans sa conclusion, après avoir relu son journal, Segalen écrit: «Il est vrai que sa réponse dépassait mon attente» (p. 237). L'ironie dramatique dont cette dernière tranche du journal est empreinte donne sa tonalité au livre entier: le narrateur se surprend à prendre des récits — ceux de Leys, doublés des siens — pour une représentation du réel.

* * *

L'identification de Dowell avec son double Ashburnham dans *The Good Soldier* peut sembler vague comparée à celle qui lie Segalen à René Leys. Le développement de cette identification est occulté par la présence forte de Leonora et Nancy mais surtout par le désordre chronologique qui caractérise la narration. Cette forme temporelle met en évidence une «intrigue» qui découle des découvertes progressives du narrateur qui raconte et qui est décalée par rapport à l'histoire. Car c'est en s'engageant dans l'acte narratif que Dowell en vient à connaître le monde et, dans un même mouvement, à reconnaître chez Edward un modèle de ses propres désirs refoulés. Sans motivation calculée, sans chronologie fixe, l'identification de Dowell avec l'Autre est empreinte de la même oscillation qui caractérise l'œuvre entière, composée de messages divergents simultanés ou juxtaposés. On peut cependant discerner deux étapes majeures qui correspondent à deux phases de l'écriture.

Lors de la première étape (jusqu'au chapitre IV de la quatrième partie compris), le double n'est pas reconnu comme tel. Le lecteur ne fait que deviner l'identification derrière les affinités telles que l'appartenance à une même classe de «good people» et le vide intérieur, «nothing» (p. 30)[7]. Mais un lien de substitution érotique s'établit dans l'histoire: Edward devient l'amant de la femme de Dowell, alors que Dowell lui-même n'a jamais pu le devenir. Ce lien trouve un écho implicite dans la narration, qui met en parallèle la virginité et l'innocence de Dowell et celles du jeune Ashburnham.

L'érotisme manqué n'est qu'une facette de l'exotisme complexe qui anime l'attachement de Dowell pour Edward. Dans *René Leys*, Leys s'identifie à l'Empereur défunt et occupe une partie de sa fonction au Palais. C'est au deuxième degré que Sega-

len pénètre un monde inconnu par substitution. Pour Dowell, Edward lui-même est exotique: anglican avec un penchant pour le catholicisme, caricature de l'Anglais imperturbable, représentant d'un âge féodal déchu. Dans *The Good Soldier*, comme dans *René Leys*, l'exotique relie l'inconnu historique et géographique à tout un monde moral et psychologique. En ce sens, le sentimentalisme, la passion et le sens du mélodrame que Dowell observe chez Edward sont aussi, pour l'enfant du pays de William Penn, des traits foncièrement étrangers. Dowell ne reconnaît pas que son enlèvement de Florence relève du mélodrame; il ne constate pas la fascination latente qui imprègne sa narration de la passion folle et débordante de Peire Vidal pour La Louve (pp. 19-23) ou d'Edward pour la Dolciquita (pp. 147-151).

L'identification avec le double Ashburnham, qui existe auparavant à l'état d'une virtualité, se réalisera dans une seconde étape (chapitres V et VI de la quatrième partie), quand Dowell fait acte de reconnaissance. Les chapitres V et VI se distinguent par une grande variété et concentration d'images et de métaphores créées par la voix narrative. Les images typiques du reste du livre — les yeux bleus vides, une robe bleue, un maintien sculptural, la coiffure impeccable — cèdent le pas à des images horrifiques des fantasmes qui habitent le narrateur. En voici l'une des plus marquantes:

> These two women pursued that poor devil and flayed the skin off him as if they had done it with whips. I tell you his mind bled almost visibly. I seem to see him stand, naked to the waist, his forearms shielding his eyes, and flesh hanging from him in rags. I tell you that is no exaggeration of what I feel. (p. 214)

L'affectivité ainsi libérée peut dès lors admettre et expliciter une ressemblance avec Edward en ce qui concerne la passion érotique et les désirs refoulés. Edward est l'objet d'une passion folle de la part de Nancy, la femme que Dowell désire posséder. L'identification avec Edward permet à Dowell d'aimer Nancy de façon passionnée, et d'être aimé par elle, dans l'imagination[8].

La mort du double à la fin du livre symbolise la mort spirituelle de Dowell-personnage, que le narrateur représente dans une vue contemporaine comme gardien et prisonnier, infirme et infirmier, nubile et désespéré. Parallèlement Dowell-narrateur perd sa nouvelle vitalité et revient, dans les derniers paragraphes du roman, aux images de son portrait initial d'Edward: «His eyes

were porcelain blue... His face was perfectly expressionless; his voice was deep and rough» (p. 228). Cette description prépare la scène du suicide en réintroduisant le vide qui doit exister en dehors du récit, au-delà de la fin du roman.

Si c'est l'écriture qui permet à Dowell de s'identifier avec Edward et de reconnaître l'existence de la passion, la passion n'atteint Dowell que par son discours de narrateur. Comme si l'acte narratif était capable en soi de créer les accès de haine et les visions infernales des deux derniers chapitres. Comme si la passion de Dowell surgissait de la manière qu'il attribue à la passion d'Edward pour Nancy, qu'il décrit ainsi:

> It was as if his passion for her hadn't existed; as if the very words that he spoke, without knowing that he spoke them, created the passion as they went along. Before he spoke, there was nothing; afterwards, it was the integral fact of his life. (p. 110)

Dans un sens, la passion de Dowell, c'est l'écriture, source d'émotions fortes, et activité qui domine plus qu'elle n'est contrôlée. Quand l'acte narratif vient à son terme, la passion se meurt.

La première personne, personnage et narrateur

> J'étais son ami, — devrais-je dire avec le même accent, le même regard fidèle, — sans plus chercher de quoi se composait exactement notre amitié... dans la crainte de la tuer, ou de le tuer une seconde fois... ou — ce serait plus coupable encore, — d'être mis brusquement en demeure d'avoir à répondre moi-même à mon doute, et de prononcer enfin: *oui* ou *non*? (*René Leys*, p. 239)

> I didn't know what to say. I wanted to say [to Edward Ashburnham], 'God bless you', for I also am a sentimentalist. But I thought that perhaps that would not be quite English good form, so I trotted off with the telegram to Leonora. She was quite pleased with it. (*The Good Soldier*, p. 229)

C'est ainsi que Segalen et Dowell, narrateurs, concluent leurs récits par la référence au suicide de leurs héros devenus leurs doubles. Si ces deux exemples illustrent l'ascendant des héros Ashburnham et Leys sur leurs narrateurs, dont la dernière pensée est un souvenir de l'ami mort, l'accent est mis cependant sur la conclusion de l'acte narratif et sur la relation entre le récit et l'his-

toire. Ashburnham et René Leys constituent des objets de la réflexion du personnage à la première personne dans sa propre histoire; ils sont en même temps des forces qui conditionnent le travail du narrateur qui raconte. Tout comme Stephen dans *A Portrait of the Artist as a Young Man* ou Marcel dans *A la recherche du temps perdu*, Segalen et Dowell sont à la fois «je» narrant et personnage. Mais à la différence des narrateurs de Joyce et de Proust, Dowell et Segalen ont comme tâche avouée l'examen, non pas d'eux-mêmes, mais de l'Autre, à la façon du narrateur Marlowe dans les livres de Conrad.

Il faut bien faire ici la distinction entre le rôle de personnage et celui de témoin et narrateur, bien qu'il existe des moments — dans le récit au présent, par exemple — où les deux semblent se confondre. La distinction ne fonctionne donc pas continuellement, notamment dans *René Leys*. Mais la combinaison des deux fonctions dans la première personne constitue l'un des moyens par lequel chaque roman accumule des sens ambigus par étagement et devient ainsi un roman subversif.

* * *

Dans son rôle de personnage objet du discours, Dowell apparaît comme un homme passif. Sans métier ni ambition, il réagit plus qu'il n'agit. Même la cour qu'il fait à Florence se réduit à une attente. Le projet de mariage conçu par Florence n'est que la première d'une série de machinations sordides dans lesquelles Dowell est pris sans en être conscient. Le narrateur reconnaît très tôt dans son récit que son personnage ignore tout du monde et du cœur humain (p. 50). Ignorant, c'est un être moralement inférieur à qui Edward et Leonora cachent la situation qui fournira la matière de son récit jusqu'au jour où les jeux sont faits.

A l'inverse de Segalen, le personnage Dowell manque de curiosité et d'imagination. Dowell-personnage croit que Florence est morte d'une crise cardiaque. Le narrateur raconte la formation de cette idée en usant de phrases comme «It was natural enough for my mind to frame the idea», et «It was equally inevitable my mind should frame the thought» (p. 102). Le personnage réfléchit par habitude, ne tenant compte que des indices les plus familiers (le flacon marron de Florence, par exemple), et connus par répétition («As happened now and again», p. 102). L'expérience de son «European career» n'enrichit pas ses connaissances.

Sa vie affective reste également pauvre. Le souvenir que retient le narrateur de sa façon de réagir à la mort de Florence, s'il pouvait être conçu comme une description adéquate d'un état de choc dans d'autres circonstances romanesques, ne relève ici que de l'état habituel de Dowell-personnage:

> And I thought nothing; absolutely nothing. I had no ideas; I had no strength. I felt no sorrow, no desire for action, no inclination to go upstairs and fall upon the body of my wife. I just saw the pink effulgence, the cane tables, the palms, the globular matchholders, the indented ashtrays. (p. 103)

Mais, comme nous l'avons vu, le personnage s'engagera dans une action délibérée et obscurément voulue: il écrira. Il se transformera en narrateur. Et c'est ainsi que sa propre parole lui apprendra à vivre: à s'interroger, à douter, à aimer, à haïr, avant de sombrer dans une attente désespérée contemporaine à la narration, l'attente auprès de Nancy, condamnée à l'aphasie quasi totale et à une mort vivante qui trouvent leurs parallèles dans la vie d'un Dowell ayant terminé son travail d'écriture.

* * *

Le personnage de Segalen, par contre, est actif, curieux, manipulateur. Segalen manipulateur est aussi manipulé par René Leys qui l'amène au spectacle pour lui montrer les personnages qui figurent dans son propre récit, et qui sait, à l'inverse, arrêter son récit au bon moment pour laisser l'interlocuteur Segalen sur sa faim et avide de connaître la suite[9]. Il n'empêche que le personnage Segalen est le moteur conscient du déroulement de l'histoire qui fournit par l'interrogation ou la suggestion le germe des thèmes développés par Leys. Segalen est tout le contraire donc d'un Dowell, victime passive ou récepteur non intentionnel de confessions.

Ce sont la curiosité du narrateur et celle du personnage qui se conjuguent pour donner l'impulsion à la narration; car si Segalen-personnage participe aux dialogues qui font avancer l'intrigue, il s'attache comme narrateur au déroulement de l'action et à ces mêmes dialogues pour pouvoir en faire un «roman», ou, plus précisément, pour pouvoir transformer le récit de Leys en sa propre narration.

Un désir chargé d'impatience est lié à la curiosité du personnage. Il tend vers la connaissance sous forme de pénétration, pénétration du Milieu par le récit de l'Autre et par l'expérience personnelle, et pénétration découlant de la curiosité lubrique. Celle-ci est formulée dans la question: un Européen peut-il être aimé d'une Mandchoue? Elle se manifeste dans les fantaisies de Segalen au sujet de Madame Wang (pp. 127-131).

Notons que cet aspect du désir est traité ironiquement par le narrateur feignant de ne pas feindre d'écrire un roman: «Ah, si j'étais romancier, écrit-il, que la chose serait vite réglée!» (p. 129). L'ironie dont use le narrateur ici à l'égard de la narration met en valeur la mesquinerie des désirs du personnage et la superficialité de ses sentiments. Même l'amitié a un aspect rituel et romanesque, y compris à la fin du roman, quand le personnage et le narrateur-témoin se confondent dans le temps pour s'interroger sur l'attitude qu'il convient d'adopter à l'égard de son amitié avec Leys (p. 239). Il n'y a rien de l'intensité primordiale que peut ressentir un Dowell-narrateur ayant pris un peu de distance d'avec son propre passé de personnage insensible.

* * *

Contrairement à Dowell, Segalen-narrateur ne subira pas de transformation due à l'acte de la narration. La narration est un complément à son activité de personnage; elle ne comble pas une lacune dans le personnage. Dowell est un narrateur qui organise des informations déterminées pour essayer d'en révéler le sens. Segalen est le scribe qui enregistre des faits relatifs à ce qu'il cherche à connaître et à pénétrer en tant que personnage. Si Segalen se montre plus ému en tant que personnage qu'en tant que narrateur, c'est peut-être en partie en raison de la forme temporelle du roman. Alors que Dowell-narrateur scrute un passé plus ou moins lointain armé de nouvelles connaissances qui éclairent son innocence originelle, Segalen écrit sur le champ, dès que l'incident est passé, voire pendant l'incident. Du point de vue de l'histoire, l'assimilation qui passe par la mémoire et qui prépare la prise de conscience transformatrice n'a pas le temps d'avoir lieu. Du point de vue de la narration, à la place de la passion de Dowell, engendrée et attisée par la narration dans le temps présent, le lecteur trouve le détachement progressif du narrateur Segalen qui suit de près son personnage en apprenant que son journal ne fournira pas, au niveau attendu, la matière d'un roman.

Nous avons donc affaire dans ces deux romans à deux moyens apparemment opposés de représenter la double fonction de la première personne[10]. Segalen confond souvent les deux fonctions dans les cas où le narrateur actualise les événements, mais aussi par l'emploi constant du présent pour le récit détaillé des scènes, et par le manque de véritable esprit critique dans la réflexion solitaire. Le récit de Dowell, par contre, tire une bonne partie de sa logique et de son intérêt d'une distanciation du narrateur par rapport à lui-même en tant que personnage. Il se dépeint comme étant «a fool» (voir p. 192, entre autres) au moment du déroulement de l'histoire. Détrompé au moment de l'écriture, il peut s'engager dans la quête du possible et des limites du possible. Segalen n'accède à ce stade que lorsqu'il écrit pour l'avant-dernière fois dans son journal, lorsqu'il y est poussé par le suicide de René. Ce n'est que là qu'il scrute ses pensées, ses actions et ses mobiles passés. «L'irrécusable certitude de [sa] propre culpabilité» (*René Leys*, p. 237) fournit l'unique point de divergence consciente entre le narrateur et son propre personnage, alors que l'écart entre les deux Dowell sous-tend l'histoire entière: «I suppose that, during all that time I was a deceived husband and that Leonora was pimping for Edward» (*The Good Soldier*, p. 68).

Cette accumulation des fonctions est au service d'une ambiguïté qui dépasse celle de la subjectivité du narrateur. Ainsi, dans *René Leys*, le récit de l'irritation de Segalen-personnage contre Leys est souvent suivi par une réflexion où le narrateur déclare son adhésion totale à son ami (voir, par exemple, pp. 168-169, 183-184, 193-194). Comme c'est souvent le cas avec Dowell, le narrateur Segalen ne tient pas toujours compte de ce qu'il a déjà écrit. Il néglige une partie du témoignage de son propre texte, alors qu'il insiste, paradoxalement, sur la valeur des documents qu'il possède — le reçu pour la première nuit que Leys a passée au Palais, des lettres, le journal lui-même. Ce que nous fournit cette première personne narrateur, personnage et pseudo-romancier, ce sont des fragments disparates, voire inconciliables, d'un dessin incomplet. Evidemment, le reçu est indéchiffrable — et devient ainsi une métaphore hyperbolique pour le texte entier, qui résiste dans une certaine mesure au décodage de son histoire.

En ce qui concerne *The Good Soldier*, les contradictions et les hésitations souvent constatées par la critique[11] font partie intégrante du discours présent sur le passé et de la réflexion sur le présent. L'ambivalence des fonctions de la première personne est à l'image de l'aspect fragmentaire et incomplet du texte. Par ail-

leurs, le narrateur insiste sur sa propre capacité et sur la capacité des autres (comme Nancy et Edward, pp. 105-107) de compléter leurs connaissances insuffisantes, mais démontre que la fragmentation des connaissances, à un moment donné et à travers le temps, tient en partie à la complexité de son propre rôle. Lisons Dowell quand il commente la manière dont Edward lui a rapporté le moment fatal où il a déclaré son amour à Nancy:

> At that time I didn't in the least connect him with my wife. But the fellow talked like a cheap novelist. — Or like a very good novelist if it's the business of a novelist to make you see things clearly. (p. 104)

Ainsi, dans cet exemple, Dowell affirme la supériorité de sa narration par rapport à sa vie de personnage. Cet état semble être confirmé par le récit qui suit, celui de la scène entre Edward et Nancy, que Dowell prétend voir «as clearly as if it were a dream that never left me» (p. 104). Or, quand Dowell compare Ashburnham à un «novelist» qui montre les choses clairement, l'ironie est au moins double: d'une part, la «clarté» est trompeuse pour le lecteur qui — comme Dowell face à Edward — ne possède pas les clefs qui lui permettraient de décoder le récit; d'autre part, le «very good novelist» — que Dowell devient en racontant la scène de la déclaration d'amour — est assimilé à un «cheap novelist». La fonction complexe de Dowell se montre ici dans toute sa versatilité. Selon les passages, Dowell peut s'attribuer par bribes les rôles de personnage et narrateur, mais aussi de lecteur et romancier, tout en dévalorisant chacun de ces rôles.

Les limites de l'écriture

Dans ce qui précède, nous avons insisté sur des aspects thématiques et psychologiques d'une stratégie narrative qui met en relief le double rôle de la première personne. Qu'en est-il, par contre, des effets proprement subversifs qui découlent d'un emploi insolite, personnel, voire iconoclaste, de cette première personne?

Par rapport à leurs prédécesseurs «naturalistes» et même «réalistes», ces deux romans de Victor Segalen et de Ford Madox Ford constituent des aventures épistémologiques. Les voix narratives transmettent les dires des autres personnages et s'interrogent elles-mêmes sur les moyens de connaître le monde. Segalen s'accorde les fonctions d'enregistrement, de documentation et

d'expérience des sensations. Mais son optique est bornée, et il se convainc souvent, dans le domaine cognitif, de la validité de ses propres hypothèses. Il fait part au lecteur du journal des questions qu'il se pose à propos des moyens de mener sa quête, à propos des aventures de René Leys et de son caractère. Il nous livre, en somme, ses impressions. Dowell aussi nous livre ses «impressions», comme il le dit, et ses suppositions. Elles constituent le moyen et le fruit de son épistémologie. La transformation affective qui résulte de la narration s'accompagne d'une acquisition de connaissances. Le développement des connaissances est même un des fils conducteurs dans les deux romans. Et dans les deux cas, il découle de la parole des autres personnages, de la parole du personnage à la première personne, et de l'écriture qui enregistre et augmente la parole.

Le rôle que la parole et l'écriture jouent dans l'épistémologie inhérente à *René Leys* et à *The Good Soldier* annonce la régression de la certitude romanesque. Car si la parole constitue le principal fondement de la connaissance de l'Autre et des autres, l'écriture a tendance à miner l'autorité et l'intégrité de la parole, au point qu'elle constitue une subversion romanesque. La subversion se manifeste dans les deux romans lorsque le narrateur modifie un aspect essentiel et typique de son mode de narration pour enregistrer des épisodes cruciaux qui ont une emprise considérable sur lui.

Quant à Segalen, alors qu'il enregistre la majorité des récits de René Leys en discours direct ou indirect, il a recours au discours indirect libre pour évoquer les récits les plus saisissants de son ami. Ainsi, par exemple, le récit de l'attentat au couteau de cuisine, un «minutieux et logique récit» (p. 121), est donné dans ses grandes lignes seulement; le narrateur refuse de transcrire le détail de la parole et de l'expression dramatique qui permettrait au lecteur de dire avec le narrateur: «Je n'ai rien à savoir de plus. J'ai vécu vraiment, un instant, de la vie la plus intime du Palais» (p. 124). Il en va de même pour le récit de la nuit d'amour où le narrateur escamote les détails (l'escamotage est préparé par un jeu aguichant: «Ici, un verbe que je me refuse à noter, purement par décence chinoise» [p. 163]). L'essentiel est donné dans un paragraphe, dont voici la seconde moitié:

> Ce jeune homme est jeune au point de donner comme histoires amicales et amusantes tout ce qu'un homme fait, dompteur de femmes, tient à cœur de garder jalousement pour lui. C'est

> ainsi que j'apprends sans détours «qu'elle est moins grasse que ne la représentent ses portraits» — et que, même déshabillée, elle garde toujours ce «petit triangle de soie qui pend entre les seins et le ventre, et forme une ceinture un peu haute, à la mode mandchoue»... Le reste, tout le reste, m'est livré en peu de mots. (pp. 166-167)

Dowell, pour sa part, fonde la majeure partie de son roman sur la suppression du narrateur intermédiaire. Il prend en charge les récits de Leonora, d'Edward et — mais le cas est ambigu — de Nancy. Le plus souvent la source des renseignements est nommée au départ ou rappelée, comme dans le récit du «Kilsyte case»: «But Edward maintained that it had put ideas into his head. I don't believe it, though he certainly did» (p. 145). Néanmoins, les quelques mentions de sources n'empêchent que le narrateur intermédiaire est rapidement oublié, car Dowell assimile les histoires et les éclaire de son propre commentaire.

Mais Dowell dépasse ce niveau de deux façons notoires. D'abord, il déforme ce qui pourrait vraisemblablement être l'optique de sa source. Quand il dit, «And, at the same time, Leonora was lashing, like a cold fiend, into the unfortunate Edward» (p. 191), la charge émotionnelle ne peut pas provenir de Leonora qui est la source logique des renseignements. La vraisemblance ne compte pas à ce niveau. La voix narrative interprète, en somme, sans fonder l'interprétation sur des bases solides; ou elle ne tient pas compte de la rigueur de ses sources. Deuxièmement, le narrateur raconte souvent ce qu'il ne peut pas savoir. L'évolution de la conscience de Nancy en est un cas flagrant (voir pp. 187, 195-204, 216-217). Il n'est nulle part mentionné que Nancy aurait dévoilé ses pensées intimes à Dowell, ou directement, ou à Leonora comme intermédiaire secondaire. De surcroît, les faits relatés dans la première étape de la narration et ceux qui sont racontés dans la seconde, dix-huit mois plus tard, divergent[12].

En d'autres termes, à certains moments de grande intensité, le récit second de Leys, dans *René Leys*, est remplacé par une évocation allusive assumée par le narrateur; dans *The Good Soldier*, le narrateur passe outre à ses sources hypothétiques en racontant dans son récit ce que la source ne pouvait, dans la représentation mimétique, fournir au narrateur. De façon plus générale, la parole, dans les deux romans, est représentée comme puissante mais traître, potentiellement fausse, potentiellement destructrice. Les moyens qu'emploie le narrateur pour escamoter le narrateur

fictif intermédiaire à des moments dramatiques du roman soulignent le fait que la parole de l'Autre est filtrée, soumise à une sélection forcée et arbitraire. Le lecteur, pour sa part, est ainsi appelé à adopter des critères d'analyse qui ne sont pas ceux de la vraisemblance et de la logique référentielle; il doit accorder une large place à la polysémie de systèmes narratifs qui ne s'accordent pas. Et l'aventure épistémologique se trouve aussi placée sous le signe de la contingence.

Une fois qu'on reconnaît que la parole de l'Autre est relativisée, que peut-on dire de la capacité de l'écriture à mener à bien cette aventure? La voix narrative explicite la fonction de communication à plusieurs stades, comme quand elle déclare, «Well, I think I have made it pretty clear» (*The Good Soldier*, p. 95). Ou alors, dans *René Leys*, quand le narrateur rapporte la nomination de René à la Police secrète en disant, «Ce qu'il ne peut pas écrire à son père, il faut bien qu'il le dise à quelqu'un, à moi» et «Cela explique bien des choses» (p. 94). Les découvertes du narrateur, nous l'avons vu, dépassent amplement celles des personnages. Mais elles aussi manquent d'autorité. Dowell-narrateur introduit ses connaissances par des formules peu confiantes comme «I suppose», «I believe», «I seemed». Le narrateur Segalen non seulement raisonne selon une intelligence souvent erronée de la parole de Leys, mais elle en vient à la fin du roman à revoir tout le journal comme un procès-verbal des paroles échangées, pour faire éclater les limites des interprétations précédentes.

Tout comme la connaissance de l'Autre, la découverte de soi — qui n'est pas le but mais le fruit de la démarche épistémologique par l'écriture — ne peut être alors ni complète ni absolue. L'écriture ne peut déceler que le paraître du personnage narrant. L'être reste insaisissable. La description de l'aspect théâtral et pictural que le narrateur relève chez ses personnages est, dans ce contexte, moins une représentation du monde objectif extérieur qu'un reflet de la façon dont fonctionne la conscience narrative, d'une part, et un indice des limites de la narration elle-même, de l'autre. Citons comme exemple que dans *René Leys*, Segalen qualifie son ami de «bon acteur» (p. 126, entre autres), même en dehors de son rôle de comédien dans une troupe d'amateurs, et qu'il juxtapose à cette remarque, à la page suivante, une référence au fait qu'il doit lui-même «raconter '[s]es histoires'» ou «'[s]on roman'» (p. 127). Dans *The Good Soldier*, Florence est qualifiée de «a good actress» (p. 50) et se trouve souvent décrite, comme Edward d'ailleurs, par des références à des couleurs comme le

bleu de sa robe. L'image type est le tableau qu'elle produit quand elle «pose», telle une fille de cabaret, à l'entrée des bains (pp. 27-28). Comme dans l'exemple que nous venons de voir chez Segalen, l'évocation du théâtre de Florence est suivi par une remarque sur les expériences du narrateur lui-même et sur l'acte narratif:

> Ah, she was a riddle; but then, all other women are riddles. And it occurs to me that some way back I began a sentence that I never finished... It was about the feeling that I had every morning before starting out to fetch Florence back from the bath. Natty, precise, well-brushed, conscious of being rather small amongst the long English, the lank Americans, the rotund Germans, and the obese Russian Jewesses [...]. (p. 28)

Les limites de la conscience de soi et de la narration sont ainsi clairement mises en relief grâce à la juxtaposition des références au théâtre, à l'écriture et au sentiment personnel, et grâce au traitement expéditif et superficiel du «feeling» en question. Ainsi la narration, en tant que moyen dont dispose le narrateur pour connaître son propre cœur, reste à la surface des choses et axée sur les apparences.

Les découvertes produites par la narration (ou l'écriture) sont contingentes parce que partielles et contradictoires, mais aussi parce que la contingence fait partie de la nature même de la narration. On peut citer ici la méditation ironique sur l'écriture du roman ou de l'histoire en cours qu'on trouve dans les deux romans. «Je sais d'avance tout ce qui se fera, tout ce qui est... tout ce qui demeure impossible», constate Segalen, «Pourquoi fatiguer de redites ce manuscrit?» (p. 67). «I have stuck to my idea of being in a country cottage with a silent listener, hearing between the gusts of the wind and amidst the noises of the distant sea, the story as it comes», prétend Dowell au début de la quatrième partie (p. 167). Ainsi chaque narrateur justifie l'un des principes de sélection qu'il adopte pour raconter son histoire et, en ce faisant, il nie le sens strict de son affirmation. Car il dit en fait la nécessité d'exercer la discipline de son art tout en prétendant que son manuscrit représente les choses comme elles viennent à l'esprit (Dowell) ou représente tout en suffisance (Segalen). Plus précisément, l'instabilité et la pluralité des grands principes d'organisation mis en pratique par Dowell — la libre association (première et deuxième parties), l'ordre chronologique (troisième partie), la source (quatrième partie, chap. II-III) — attirent

l'attention sur la fonction du narrateur considéré comme celui qui donne forme à sa matière par l'écriture, et fournissent ainsi le démenti de son projet de raconter «the story as it comes». Chez Segalen, les ellipses temporelles et les ellipses constituées par le silence qui entoure les premières syncopes et les premières lettres de Leys tranchent avec la pratique du journal chronologique et avec l'écriture effective. Ils constituent une métaphore formelle pour l'écriture et les connaissances qu'elle dévoile. L'insuffisance de l'écriture comme moyen d'établir des certitudes démontre que le projet narratif médité est globalement irréalisable.

Segalen et Dowell, en tant que narrateurs, sont tous les deux conscients de leur art mais usent de l'ironie en parlant de la fusion de la réalité et de l'art de la fiction. Ce que Dowell manifeste dans un nombre restreint de passages riches, Segalen le fait par des références plus disséminées dans le texte. (Il faudrait mentionner que les deux narrateurs font des allusions désobligeantes aux romans sentimentaux [Dowell] ou aux romans «exotiques» de Loti [Segalen], et des comparaisons ironiques avec les héros des chansons de geste [Dowell] ou des romans modernes [Segalen]). Citons Dowell: «I console myself with thinking that this is a real story and that, after all, real stories are probably told best in the way a person telling a story would tell them. They will then seem most real» (p. 167). Et Segalen: «Cette fois, c'est à mon tour de lui raconter 'mes histoires'... j'allais dire 'mon roman', si le mot n'était décidément périmé par trente années d'abus et de viols répétés de l'école naturaliste» (p. 127). Ces passages illustrent le paradoxe auquel le narrateur moderne doit faire face: il se consacre encore comme ses prédécesseurs à créer une fiction qui paraît représenter une réalité objective ou subjective; mais il insiste sur la fictivité de sa fiction — et, partant, sur la fictivité de la réalité telle que l'on peut la décrire par le langage romanesque. C'est ainsi que l'aventure épistémologique *représentée* par la fiction démontre la contingence des moyens qu'elle emploie — de la parole et de la narration.

Essayons en conclusion de réunir sous une optique plus généralisante les éléments expérimentaux de ces deux romans. L'expérience est une réussite, au moins partielle, mais une réussite paradoxale fondée sur l'échec. L'entreprise de la vie exotique et de la conquête féminine chez Dowell et chez Segalen se solde par un échec. La rencontre avec l'Autre, le moyen principal utilisé dans l'entreprise au niveau référentiel, n'entraîne pas l'initiation, qu'elle soit existentielle ou sexuelle. C'est un échec pour la virilité,

mais aussi pour la paternité potentielle qui est le repoussoir de la création artistique. En somme, les personnages-narrateurs à la première personne restent profondément incomplets, partagés, aliénés. Et le suicide du double confirme l'aliénation de Segalen et de Dowell dans un Ailleurs devenu désormais impénétrable pour toujours.

Le suicide du double est aussi le lieu où l'échec narratif rejoint l'échec existentiel et masculin. Pour Dowell, la première mort d'Edward, référentielle, provoque la folie de la femme qu'il avait espéré épouser; mais sa deuxième mort, narrative, fait disparaître définitivement le double qui était source de réalisations narratives et source de vie affective et de virilité potentielle. La mort de René Leys correspond dans ses effets à la mort narrative d'Edward. Les deux suicides symbolisent aussi l'impossibilité d'élucider les énigmes que la narration avait tenté de pénétrer. Le désordre créateur du texte persiste malgré la fin d'une vie et la fin du roman. Et c'est parce que le désordre a été créateur que l'échec existentiel, l'échec épistémologique et l'échec narratif constituent une réussite esthétique et romanesque.

Car une certaine réussite romanesque est incontestable. *René Leys* et *The Good Soldier* fondent une histoire prenante et «croyable» dans une forme qui met l'accent sur l'insaisissable et l'inconnaissable. L'analyse psychologique est en partie une chimère; la vérifiabilité événementielle est un leurre. La causalité est elle-même mise en cause. Tout en respectant les principes traditionnels de la vraisemblance des personnages et de l'énigme derrière l'intrigue, ces deux romans participent à une ère d'incertitude et d'expérimentation qui a son pendant politique dans la guerre et la révolution qui assaillent les bases de l'ordre ancien en Europe et en Asie. *René Leys* et *The Good Soldier* ont survécu aux remous littéraires et politiques. Soixante-dix ans plus tard, ce sont des témoignages encore lisibles d'une période de subversion et de transition.

Beverly MAEDER.

NOTES

[1] Ainsi Segalen revêt-il le «roman» d'une forme difficile à définir dans *Le Fils du Ciel* et *Les Immémoriaux*; dans *René Leys* c'est par l'ironie, la parodie et le commentaire qu'il sape la notion de roman.

[2] Ford Madox Ford, *Joseph Conrad: A Personal Remembrance*, London, Duckworth & Co., 1924, p. 208, cité dans Paul L. Wiley, *Novelist of Three Worlds, Ford Madox Ford*, Syracuse, N.Y., Syracuse U.P., 1962, p. 42.

[3] Voir les notes que Segalen écrivit au sujet du roman, parues en appendice dans Henri Bouillier, *Victor Segalen*, Paris, Mercure de France, 1961, pp. 392-395.

[4] Rappelons que la source du roman est un journal. Le personnage René Leys est calqué sur un certain Maurice Roy que Segalen avait connu à Pékin. Segalen a tenu du 14 juin 1910 au 28 octobre 1911 un journal intitulé *Annales secrètes d'après Maurice Roy* qui esquisse la personnalité de Maurice Roy et rapporte certains des faits et anecdotes que Roy a racontés à son confident.

[5] Victor Segalen, *René Leys*, Paris, Gallimard, 1971. Toutes les références renvoient à cette édition.

[6] On peut être sûr que l'auteur Segalen était convaincu de l'importance métaphysique du double, cet Autre qui, plus jeune, incarne les rêves oubliés de l'aîné. Voir la rencontre spirituelle et poétique évoquée dans *Equipée* (Victor Segalen, *Stèles, Peintures, Equipée*, Paris, Le Club du meilleur Livre, 1955, étape 25, pp. 486-490). Voir aussi l'analyse pénétrante de Gérard Macé, «Segalen à la rencontre de l'autre», dans *Ex libris*, Paris, Gallimard, 1980, surtout pp. 150-155.

[7] Ford Madox Ford, *The Good Soldier, The Saddest Story Ever Told*, Harmondsworth, Penguin Books Ltd, 1972. Toutes les références renvoient à cette édition.

[8] L'intensité de cet amour dédoublé se retrouve dans une focalisation sur Nancy. Comme nous le verrons, l'histoire de l'évolution intérieure de Nancy (pp. 195-200) constitue la seule partie de la narration qui ne s'appuie sur aucune autorité tant soit peu précise.

[9] Dans ce sens le rôle que le narrateur Segalen joue vis-à-vis de son lecteur est parallèle à celui que Leys joue vis-à-vis du personnage Segalen.

[10] C'est-à-dire les fonctions extra-diégétique et diégétique dans la terminologie de Gérard Genette, *Figures III*, Paris, Ed. du Seuil, 1972.

[11] Les contradictions et hésitations font partie de ce que Kermode appelle «the deceptive surface» du roman de Ford. Voir Frank Kermode, «Novels: Recognition and Deception», *Critical Inquiry*, Sept. 1974, pp. 103-121.

[12] Thomas Moser cite ces divergences comme un exemple de la négligence de l'auteur: Thomas C. Moser, *The Life in the Fiction of Ford Madox Ford*, Princeton, N.J., Princeton U.P., 1980, p. 163. L'optique de cet ouvrage est diamétralement opposée à celle adoptée dans la présente étude.

B. M.