

**CORPS PROPRE ET CORPS DU TEXTE DANS *THE SECRET AGENT* DE
JOSEPH CONRAD : DU MORCELLEMENT DES CORPS A LA FRAGMENTATION
SIGNIFIANTE DU TEXTE ***

**Nathalie MARTINIÈRE
Université de Limoges**

Conrad publie *The Secret Agent* en 1907, 6 ans après la mort de la reine Victoria, 7 ans avant le début de la première guerre mondiale. Ce roman, comme d'ailleurs ses romans "exotiques", est marqué par une très grande sauvagerie, peut-être d'autant plus impressionnante que l'action se situe dans Londres, au cœur-même d'une civilisation dite avancée.

Statut du progrès scientifique, retentissements de celui-ci sur la vision du monde qu'ont ses contemporains, questions politiques et bouleversements idéologiques, modernité, tous ces thèmes sont abordés de manière oblique par Conrad qui juxtapose et imbrique petite et grande histoire, domaine public et domaine privé dans ce récit de l'échec d'une tentative de faire sauter l'observatoire de Greenwich.

Le martyre de l'idiot Stevie qui explose avec la bombe constitue le pivot de l'intrigue et initie une prolifération de figures de destruction, annihilation, cannibalisme nécrophage qui sont une des particularités du roman. A cette mise en pièce du corps répond une altération parallèle des structures conventionnelles de la narration, fondée essentiellement, là aussi, sur la fragmentation.

Conrad élabore dans ce roman une esthétique du fragment, qui fait écho aux interrogations métaphysiques suscitées par l'époque où il écrit, époque dont une des caractéristiques essentielles est la perte des repères traditionnels. S'yajoutent les modifications dans la perception du réel corollaires des découvertes scientifiques de l'époque.

* Cet article a paru dans la revue *L'Epoque Conradianne* n° 27 (2001), pp. 83-98.

En outre, ce choix esthétique s'inscrit à la fois dans une tradition apocalyptique immémoriale et dans l'émergence de l'absurde qui caractérise en grande partie la modernité.

Les exemples de violence abondent dans *The Secret Agent* : projet de destruction de l'observatoire de Greenwich décidé par l'attaché d'ambassade (russe) Vladimir, cruauté du chauffeur du fiacre envers son cheval qu'il maltraite, présence menaçante du Professeur, fanatique fou de vanité, transformé en bombe humaine qui menace de se faire sauter avec tout ce qui l'entoure à tout moment, et bien sûr trois morts violentes (mort de Stevie par explosion prématurée de la bombe qu'il transporte, assassinat de son beau-frère Verloc, par Winnie, sa femme, rapidement suivi du le suicide par noyade de celle-ci).

De ces trois morts violentes cependant, celle de Stevie constitue le point d'orgue, le nœud qui scelle toutes les autres manifestations de violence, dans un paroxysme de cruauté et d'horreur. Toute l'intrigue s'organise autour d'elle : elle entraîne le meurtre et le suicide qui suivent, elle révèle la folie et l'absurdité qui dominent le roman.

Fondé sur un épisode réel dont Conrad avait eu connaissance par un ami, le martyre de Stevie s'ancre dans la réalité de la fin du 19^{ème} siècle, agité par un activisme anarchiste et révolutionnaire menaçant la paix bourgeoise et l'intégrité démocratique d'un pays comme la Grande-Bretagne. Entre 1880 et 1900, les attentats anarchistes furent nombreux (morts de Sadi Carnot, Alexandre II, Elisabeth d'Autriche, McKinley), et en 1894, un français, Martial Bourdin, tenta de détruire à l'aide d'une bombe l'observatoire de Greenwich. La tentative échoua, mais il perdit la vie dans l'explosion, et comme Stevie, ne put être identifié que grâce à une carte qu'il portait sur lui et qui indiquait son nom.

Le propos de Conrad n'est cependant pas essentiellement politique, même si le roman manifeste clairement son mépris intime pour les anarchistes et sa haine viscérale des russes. Il se défend ainsi de mener une attaque en règle des milieux anarchistes auprès de C. Graham (*Life and Letters II*, 07/12/1907, p. 60) : "I don't think that I've been satirizing the

revolutionary world. All these people are not revolutionaries — they are shams.” Mais il est difficile de ne pas penser que pour lui, les anarchistes sont tous plus ou moins des imposteurs. Ainsi insiste-t-il sur l’irresponsabilité et la lâcheté des instigateurs de l’explosion, qui tous deux récusent les conséquences de leurs actes. Vladimir, qui initie le processus, déclare avec aplomb à Verloc : “I am a civilized man. I would never dream of directing you to organize a mere butchery, even if I expected the best results from it” (p. 36), propos auxquels fait écho un monologue intérieur de Verloc : “Mr Verloc never meant Stevie to perish with such abrupt violence. He did not mean him to perish at all.” (p. 187)

S’il est proche des réalités politiques de la fin du 19ème siècle, Conrad ne s’intéresse néanmoins pas prioritairement à l’anecdote réelle et à ses implications politiques : il leur préfère l’étude des réactions d’un petit groupe de personnages fictifs. L’interconnection du public et du privé, la mise à nu de l’intimité profonde de personnages ballottés par une réalité sociale, politique et culturelle qui les dépasse et où leurs repères se dissolvent, et les questions philosophiques et métaphysiques qu’une telle anecdote lui permet de mettre en lumière et de travailler, sont les éléments qui suscitent l’intérêt du romancier, plus que l’aspect politique de l’événement. Comme épitome de ces questions et remises en question, l’explosion centrale, celle d’un individu, l’idiot Stevie.

A ce propos, deux éléments méritent d’être soulignés et mis en parallèle. D’une part, il s’agit du caractère monstrueux de la mort réservée à Stevie, qui aboutit à la transformation d’un être jeune, robuste et plein de santé en “a heap of rags, scorched and bloodstained, half concealing what might have been an accumulation of raw material for a cannibal feast” (p. 77).

Cette désintégration de l’humain est d’ailleurs tellement obscène que les journaux ou le policeman qui a trouvé le corps ne peuvent en rendre compte que sur un ton détaché, comme on parlerait d’un objet : “fragments of a man’s body blown to pieces” (p. 65), titre le journal du soir, tandis que le constable annonce à son supérieur : “He’s all there. Every bit of him. It

was a job.” (p. 78), “Look at that foot there. I picked up the legs first, one after another. He was that scattered you didn’t know where to begin.” (p. 79), “And here he is all complete, velvet collar and all. I don’t think I missed a single piece as big as a postage stamp.” (p. 80)

Ces déclarations mettent en évidence, avec un humour involontaire plus que macabre de la part du constable, le fait que la somme des parties n’égale pas le tout, même si tout à sa conscience professionnelle qui lui commande de ramasser soigneusement les morceaux, il semble ne pas s’en apercevoir.

Mais il en va autrement de l’inspecteur chargé de l’enquête, sensible lui à l’horreur de la scène et capable d’empathie avec la malheureuse victime :

The Chief Inspector, stooping guardedly over the table, fought down the unpleasant sensation in his throat. The shattering violence of destruction which had made of that body a *heap of nameless fragments* affected his feelings with a sense of ruthless cruelty, though his reason told him the effect must have been as swift as a flash of lightning. The man, whoever he was, had died instantaneously; and yet it seemed impossible to believe that a human body could have reached that state of disintegration without passing through the pangs of inconceivable agony. No physiologist, and still less a metaphysician, Chief Inspector Heat rose by the force of sympathy, which is a form of fear, above *the vulgar conception of time. Instantaneous!* He remembered all he had ever read in popular publications of long and terrifying dreams dreamed in the instant of waking; of the whole past life lived with frightful intensity by a drowning man as his doomed head bobs up, screaming, for the last time. The inexplicable mysteries of conscious existence beset Chief Inspector Heat till he evolved a horrible notion that ages of atrocious pain and mental torture could be contained between two successive winks of an eye. And meantime the Chief Inspector went on peering at the table with a calm face and the slightly anxious attention of an indigent customer bending over what may be called *the by-products of a butcher’s shop* with a view to an inexpensive Sunday dinner.

(pp. 78-79)¹

La réaction de Heat met en lumière cette oscillation récurrente dans le roman entre la vision de l’humain dans sa globalité et sa réduction à des organes séparés, dissociés. Ce “heap of nameless fragments” n’est qu’un fugitif instant “the man”, “a human body” pour l’inspecteur, et redevient bien vite “the by-products of a butcher’s shop”. Priver ainsi le cadavre de son humanité permet en effet aux deux policiers qui le contemplant une mise à distance destinée à retirer de son horreur à la scène en lui retirant sa réalité. L’être humain ne constitue plus alors que les morceaux d’un puzzle, une énigme dont la clé est bien entendu l’identité perdue.

¹ C’est moi qui souligne.

Mais cette identité n'est mystérieuse qu'un court moment, car Heat découvre bien vite un morceau d'étiquette (comme chez le boucher) qui lui révèle l'adresse de la victime. Cette étiquette avait été cousue dans le manteau du malheureux Stevie par sa sœur inquiète qu'il se perde, oublie son identité et son adresse. Cet excès de précaution ne rend toutefois pas son identité à Stevie, car alors l'affaire prend pour Heat une tournure nouvelle : "He no longer considered it eminently desirable to establish publicly the identity of the man who had blown himself up that morning" (p. 81). Et il n'aura de cesse de dérouter l'enquête pour épargner Verloc qui lui sert en effet d'indicateur. Après avoir perdu son intégrité physique de la manière la plus radicale, Stevie perd donc une seconde fois son identité et se dissout dans l'anonymat, au nom de ce qui arrange Heat. Il y demeurera définitivement puisque l'affaire s'éteindra avec la mort des autres membres de la famille.

Cette question de l'identité, perdue, ignorée ou divisée, est d'ailleurs centrale dans le roman, puisque Winnie mourra également sans qu'on puisse l'identifier. La dissolution de son identité dans la mort ne fait alors que répondre à une personnalité clivée dans la vie, Winnie jouant la comédie de l'épouse parfaite alors qu'elle n'aime que son frère. Quant à Verloc, il multiplie les identités, faux papetier vendant de la pornographie, anarchiste d'opérette, agent provocateur de l'ambassade et informateur de Heat. Toutes ses fausses identités se superposent, masquant l'être humain jusqu'au moment de son assassinat.

L'identité des personnages pose donc problème avant même toute violence faite aux corps, et la violence physique se contente finalement de refléter, de sceller dans la chair des personnages, le clivage de leur personnalité, la dissolution pour eux-mêmes autant que pour les autres, de leur identité, de leur vivant même. Aucun personnage dans le roman n'existe en tant que sujet, tous ne sont qu'objets manipulés par les autres.

La mise en question de l'identité, constante dans *The Secret Agent*, atteint évidemment son paroxysme avec Stevie. Parce qu'il est légèrement demeuré, Stevie est constamment instrumentalisé par les autres personnages, et son aliénation mentale symbolise finalement

l'aliénation systématique de tous les personnages. Ainsi Stevie est, selon les cas, l'objet sur lequel se sont fixées les pulsions maternelles de sa sœur, et qu'elle étiquette effectivement comme un objet à ramener à sa propriétaire s'il s'égare, un outil pour Verloc qui l'utilise pour aller déposer la bombe à l'observatoire, non sans y avoir été involontairement encouragé par sa femme, qui, soucieuse de rendre le jeune homme indispensable à son mari, insiste sur le fait que "You could do anything with that boy, Adolf. He would go through fire for you." (p. 152) Rien d'étonnant alors à ce que Stevie finisse dans une explosion et soit transformé en viande de boucherie! La bombe ne fait qu'achever le processus entamé par l'affection dévorante de sa sœur, qui le réduit à l'état d'objet, même tendrement soigné.

Ainsi s'explique la figure récurrente du cannibalisme dans le roman, qui réapparaît lors de chaque mort et signe un retour à des mœurs primitives : après avoir sacrifié son beau-frère, Verloc fait usage du couteau à découper posé sur la table pour se servir de la viande (pp. 188-189) et apaiser sa faim, participant ainsi symboliquement à la consommation du corps de Stevie, dont il est à l'origine du dépeçage :

The piece of roast beef, laid out in the likeness of funereal baked meats for Stevie's obsequies, offered itself largely to his notice. And Mr Verloc again partook. He partook ravenously, without restraint and decency, cutting thick slices with the sharp carving knife, and swallowing them without bread. (p. 205)

On notera que le narrateur souligne que ce repas n'est pas "civilisé" : Verloc engloutit sa viande sans pain. L'explosion de la bombe a renvoyé les personnages à des mœurs primitives, et effacé les marques attendues de civilisation. Winnie utilise ensuite le même couteau pour exécuter son mari, profanateur et assassin autant que victime future. La boucle ne sera bouclée que lorsqu'elle-même se sera "noyée", métaphoriquement tout d'abord, dans les rues de Londres ("The street frightened her [...] This entrance into the open air had a foretaste of drowning", p. 217) , avant d'aller se noyer pour de bon dans la Manche. Lorsqu'on sait que Winnie a failli épouser un jeune boucher avant Verloc, l'ironie désespérée et la sauvagerie extrême que Conrad prend soin d'associer à la situation prennent toute leur ampleur.

Le morcellement des corps est d'ailleurs une caractéristique qui précède la mort de Stevie. Les personnages entre eux se perçoivent avant tout par morceaux, et le narrateur nous les présente de la même manière, fragmentée. Ainsi, Ossipon, l'un des anarchistes, ancien étudiant en médecine, ne considère-t-il ses semblables qu'à la lumière de la phrénologie : "That's what he [Stevie] may be called [ie, a degenerate] scientifically. Very good type, too, altogether, of that sort of degenerate. It's good enough to glance at the lobes of his ears. If you read Lombroso — " (p. 46). Deux pages plus loin, le narrateur applique le même traitement phrénologique à Ossipon : "The disdainful pout of Comrade Ossipon's thick lips accentuated the negro type of his face." (p. 49), commentaire destiné à souligner la sauvagerie profonde du personnage, et par conséquent celle de ce type de classification des êtres humains à partir de détails de leur physiologie.

Pourtant, le narrateur lui-même procède constamment par collage de descriptions de parties du corps de ses personnages, magnifiées car symbolisant les traits de personnalité prédominants chez chacun. Ainsi insiste-t-il sur l'obésité de Verloc ou de Michaelis, signe chez l'un d'une indolence autant morale que physique, symbole chez l'autre de l'assimilation, de l'ingestion à l'intérieur-même de son corps de l'esprit de la prison où il a été enfermé 15 ans.

Ces effets de microscope enlèvent aux personnages leur intégrité, ils proposent avec la plus grande crudité la vision de parties, de fragments de personnages mais laissent de côté leur humanité, comme le dénonce un des anarchistes, commentant les théories phrénologiques chères à Ossipon :

'Does he know that, this imbecile who has made his way in this world of gorged fools by looking at the ears and teeth of a lot of poor, luckless devils? Teeth and ears mark the criminal? Do they?' (p. 47)

Conrad souligne, à travers la déclaration de son personnage, le caractère non-valide car insuffisant et réducteur, de la fragmentation opérée par la science sur un organisme complexe, l'être humain.

La déshumanisation d'un personnage vivant atteint enfin son point culminant avec Winnie, elle-même décrite par fragments, avant d'être comparée à une statue ("massive and shapeless like a recumbent statue in the rough", p. 149, "a figure half-chiselled out of a block of black stone", p. 225).

Comment ne pas évoquer alors l'influence de la science et de ses découvertes à l'époque où Conrad rédige le roman, aussi bien sur un personnage comme Ossipon que sur Conrad lui-même et son narrateur ? Car les progrès scientifiques si nombreux nous condamnent à une fragmentation indépassable de nos connaissances, et donc de notre compréhension de la réalité. Et paradoxalement, s'ils étendent notre connaissance dans un domaine limité, ils brouillent notre perception d'ensemble et déstabilisent notre position. La science ne nous permet pas de mieux comprendre la réalité dans son ensemble, mais seulement des fragments de réalité.

Conrad le rappelle constamment dans *The Secret Agent* : Ossipon est par exemple dépeint comme prisonnier volontaire de ses croyances scientifiques, qu'il considère comme vérités suprêmes. Il est ridiculisé par le narrateur pour cette foi aveugle qui le rend incapable de percevoir le personnage qui lui fait face autrement que comme un objet d'étude, un monstre :

Alexander Ossipon, anarchist, nicknamed the Doctor, author of a medical (and improper) pamphlet, late lecturer on the social aspects of hygiene to working men's clubs, was free from the trammels of conventional morality — but he submitted to the rule of science. He was scientific, and he gazed scientifically at that woman, the sister of a degenerate, a degenerate herself — of a murdering type. He gazed at her, and invoked Lombroso, as an Italian peasant recommends himself to his favourite saint. He gazed scientifically. He gazed at her cheeks, at her nose, at her eyes, at her ears ... Bad! ... Fatal! Mrs Verloc's pale lips parting, slightly relaxed under his passionately attentive gaze, he gazed also at her teeth. ... Not a doubt remained .. a murdering type. ... If Comrade Ossipon did not recommend his terrified soul to Lombroso, it was only because on scientific grounds he could not believe that he carried about him such a thing as a soul. But he had in him the scientific spirit [...] (pp. 238-239)

Pour lui, Winnie est un “type”, pas un être humain.

Si leur environnement contribue à fragmenter les personnages et à les déshumaniser, Conrad en revanche refuse de les considérer comme de simples “types”, de manière monolithique : ainsi Verloc, présenté au début du roman sous un jour très négatif, son surpoids symbolisant son inanité morale, devient-il au fil du roman un objet d’empathie pour le narrateur qui nous conduit finalement à éprouver pour lui de la compassion au fur et à mesure que sa personnalité se complexifie.

Le romancier s’attache constamment à montrer les effets pervers du progrès scientifique galopant : comme le dit justement Vladimir, la science est devenue un nouveau “fétiche” (p. 36, “there is learning — science. Any imbecile that has got an income believes in that. He does not know why, but he believes it matters somehow. It is the sacrosanct fetish.”). Elle a en cela pris la place de la religion, que les théories de Darwin et de Freud ont fait vaciller sur ses bases. Tout comme Nietzsche, Conrad constate que “Dieu est mort”. Mais il rejette aussi l’instauration de ce nouveau Dieu (la science) dont il montre les limites et l’absurdité face à l’expérience intime des personnages. Certes, Stevie est demeuré, mais il est aussi le personnage que le narrateur prend le plus grand soin de nous présenter comme investi d’une sagesse, d’une compassion et d’un intérêt pour son prochain, animal ou humain, dont aucun autre dans le roman n’est capable.

En effet, si le roman s’intitule *The Secret Agent*, titre qui semble faire de Verloc son centre d’intérêt majeur, et si Conrad dans sa Note d’auteur le définit comme “the story of Winnie Verloc” (p. 10), la présence de Stevie est néanmoins indispensable pour qu’il prenne tout son sens. Passer de Verloc ou de Winnie à Stevie, c’est alors faire d’une histoire sur la bêtise et la lâcheté ou les effets pervers de la passion, un roman sur la condition humaine, sur la conscience humaine isolée, ballotée dans un monde déshumanisé, caractérisé par une sauvagerie grandissante et par l’apparition du non-sens.

Que Stevie soit simple d'esprit est alors doublement signifiant, d'une part parce qu'il symbolise l'aliénation inconsciente de tous les personnages dans un univers qui les instrumentalise, d'autre part parce que Stevie rend perceptible et exprime (comme l'artiste, comme le romancier) le chaos qui l'entourne. Il est remarquable que la figure qui symbolise ce chaos soit le cercle, image traditionnelle de la perfection, ici subvertie :

[...] the innocent Stevie, seated very good and quiet at a deal table, drawing circles, circles; innumerable circles, concentric, eccentric; a coruscating whirl of circles that by their tangled multitude of repeated curves, uniformity of form, and confusion of intersecting lines suggested a rendering of cosmic chaos, the symbolism of a mad art attempting the inconceivable.

(pp. 45-46)

Face à la montée en puissance de la science qui range, classe, étiquette, simplifie souvent à outrance quand elle est abandonnée à des néophytes ignorants comme Ossipon, Stevie représente et exprime le désordre, la perte des repères, la désorientation de l'humain, qui sont les violences les plus grandes faites à ces êtres déroutés. Il rend finalement compte de la réalité mieux que la phrénologie chère à Ossipon ou le méridien de Greenwich censé mesurer le temps, mais incapable de rendre compte de la subjectivité essentielle à sa perception (on pense bien sûr aux 20 secondes que prend le détonateur du professeur avant de faire son office). Cette opposition entre le temps objectif, mesuré par la pendule et le temps subjectif, est parfaitement marquée dans le combat que livre Ossipon, tenant majeur de l'objectivité scientifique toute-puissante, contre ses sens après qu'il a découvert le cadavre de Verloc (ch. 12 & 13). Aux 20 petites minutes écoulées depuis sa rencontre avec Winnie dans la rue s'oppose le sentiment écrasant que le moment est interminable. Tout d'abord, sa perception de la réalité est totalement perturbée par l'horreur qui le submerge. Ensuite, il se raccroche à la mesure du temps par la pendule, comme à l'unique moyen de faire échec à cette horreur en se débarrassant de Winnie, mais l'horreur a finalement raison de lui, et le passage du temps est alors privé de tout sens, ce que marque la désorganisation de son sommeil (il dort dans la journée et relit sans fin le vieux journal qui annonce le suicide de Winnie, étendant l'horreur

de cet événement à l'infini). Horreur, fragmentation subjective de la réalité et non-sens ont réduit à néant le caractère rassurant du temps objectif et de son décompte scientifique.

En outre, Stevie fait preuve de clairvoyance face à ce chaos et il est bien le seul : Conrad marque là une opposition claire entre son handicap (finalement tout relatif) et le handicap véritable que constitue l'incapacité des autres personnages en cause à regarder le monde qui les entoure autrement que par le petit bout de la lorgnette, à se détacher de leurs préoccupations égocentriques. Alors que Winnie refuse "to look beneath the surface", ce qui symbolise la monomanie obsessionnelle qu'est sa passion pour Stevie, alors que Verloc se croit aimé par sa femme et découvre avec stupeur au moment même où elle le poignarde qu'il est haï, Stevie quant à lui souhaite comprendre la logique qui préside à l'organisation sociale et à ses limites, comprendre pourquoi le cocher bat son cheval, pourquoi il est abandonné à la misère (pauvreté, violence, indifférence générale) : "Unlike his sister, who put her trust in face values, he wished to go to the bottom of the matter." (p. 144) Et il découvre l'injustice, sa propre impuissance et l'indifférence de tous. Le narrateur insiste d'ailleurs sur sa sagesse et sa clairvoyance dans la perception de la réalité et les oppose à l'aveuglement volontaire des autres et surtout de sa sœur :

Supremely wise in his knowing his own powerlessness, Stevie was not wise enough to restrain his passions. The tenderness of a universal charity had two phases as indissolubly joined and connected as the reverse and obverse sides of a medal. The anguish of immoderate compassion was succeeded by the pain of an innocent but pitiless rage. Those two states expressing themselves outwardly by the same signs of futile bodily agitation, his sister Winnie soothed his excitement without ever fathoming its twofold character. Mrs Verloc wasted no portion of this transient life for fundamental information. This is a sort of economy having all the appearance and some of the advantages of prudence. Obviously it may be good for one not to know too much. And such a view accords very well with constitutional indolence. (p. 141)

La présence de Stevie est donc l'unique élément qui dans le roman remet en question la légitimité et l'inexorabilité de l'horreur ambiante. Tel le Christ, il est sacrifié par cette société à laquelle il renvoie l'image insupportable de sa sauvagerie et de son absurdité. Mais contrairement au Christ, le corps de Stevie ne sert qu'à une Eucharistie absurde, inutile, sacrilège et monstrueuse, comme le soulignent les images récurrentes de cannibalisme dans le

roman. Le développement scientifique n'empêche nullement la résurgence de nos instincts les plus primitifs, nous montre Conrad, peut-être même les favorise-t-il.

Fait remarquable, la mort de Stevie n'est pas dépeinte dans le roman, non plus que celle de Winnie. Elles coïncident toutes deux avec des blancs, des trous dans la narration, et ne sont rapportées qu'à travers des articles de journaux, qui demeurent factuels et insistent sur leur caractère mystérieux, tandis que les réactions des différents personnages concernés prennent place autour de ces événements indescriptibles (réactions de Heat, de Winnie et de Verloc après la mort de Stevie, réaction d'Ossipon au suicide de Winnie dont il est le seul à percer le secret) et constituent l'essentiel du roman.

Si Conrad ne les évite pas par principe, les descriptions sanglantes passent néanmoins systématiquement par la médiation du regard et des sensations des personnages. Ainsi les reproches de complaisance dans les détails sanglants faits à Conrad à la sortie du roman ne sont-ils guère valides, car l'horreur en soi ne l'intéresse guère, la perception de cette horreur est ce qui le préoccupe, la réaction des vivants, plus que la description clinique de la mort, et il cherche moins à la susciter chez son lecteur qu'à l'étudier chez ses personnages.

C'est pourquoi la description de l'horreur dans le roman se fait en opposant à une tentation esthétisante néanmoins perceptible en filigrane un humour macabre et une ironie systématique, seuls moyens de transcender le désespoir ou la complaisance dans la bestialité. Ainsi en va-t-il, comme nous l'avons vu de la réaction du constable qui a ramassé les morceaux du corps de Stevie à la pelle, de la scène où Ossipon est précipité contre son gré devant le cadavre de Verloc, des images atroces et grotesques à la fois suscitées dans l'esprit de Winnie par l'évocation de l'explosion :

A park — smashed branches, torn leaves, gravel, bits of brotherly flesh and bone, all spouting up together in the manner of a firework. She remembered now what she had heard, and she remembered it pictorially. They had to gather him up with the shovel. Trembling all over with the shudders, she saw before her the very implement with its ghastly load scraped up from the ground. Mrs Verloc closed her eyes desperately, throwing upon that vision the night of her eyelids, where after a rainlike fall of mangled limbs the decapitated head of

Stevie lingered suspended alone, and fading out slowly like the last star of a pyrotechnic display. Mrs Verloc opened her eyes. (pp. 210-211)

Le début de fascination macabre dont Winnie semble être victime est désactivé par l'ironie dramatique et l'excès de détails, la "sur-esthétisation" de la scène.

L'ironie dramatique, qui se manifeste par exemple dans le caractère systématiquement contre-productif des gestes de générosité des personnages, augmente bien entendu le sentiment de non-sens et d'horreur, elle témoigne de l'absurdité et de l'aveuglement fondamentaux qui président à l'existence de tous, et finalement d'un dysfonctionnement social et intime complet. L'ironie n'évite pas le pathos, elle permet de montrer l'étendue de l'horreur et de lui donner du relief, elle est l'un des recours ultimes, par la transgression que permet le rire, face au non-sens proliférant dont témoigne le roman.

L'autre technique adoptée par le romancier pour lutter contre ce non-sens, et cet écroulement total des repères dont témoigne la diégèse est paradoxalement d'inscrire cette perte des repères traditionnels au cœur même de la narration, en la réorganisant sur le mode même de la fragmentation, par morcellement, ellipses, déroutage, rejet de la linéarité temporelle et réorganisation selon une logique qui renvoie aux événements narrés : élaboration d'un système d'échos entre les chapitres (4&13, 5&6, 3&8) qui imprime une forme circulaire à la narration — laquelle répond au "mad art" que constituent les cercles dessinés par Stevie — ; rupture de la continuité et de la linéarité temporelles aboutissant à un sentiment de paralysie de la narration qui redouble le sentiment de paralysie des personnages et, associé à l'ironie dramatique, souligne l'horreur de la situation; ruptures répétées dans la continuité du roman qui font figure d'équivalents structurels des "sudden holes in space and time" et des "solutions of continuity" décrits par Heat dans sa perception de la réalité, après la contemplation du cadavre de Stevie (p. 76), mais aussi du trou creusé par la bombe dans le parc de Greenwich (p. 51). Ainsi Conrad applique-t-il la même violence à la structure narrative qu'il disloque comme il démembrer le corps de Stevie, pour la reconstruire ensuite selon une logique nouvelle.

Le lecteur est donc constamment sollicité à mettre en place, à reconstruire le déroulement et la progression des faits dans leur logique implacable et leur absurdité, comme Heat est supposé reconstruire le puzzle que constitue le corps de Stevie pour atteindre la solution de l'énigme.

Dans un univers ressenti comme absurde, la solution trouvée par Conrad est donc d'inscrire la montée de l'absurde dans l'écriture même de son roman. Il adopte de ce fait une démarche éminemment moderniste, prend acte de la fragmentation de la perception de la réalité due aux avancées de la science et à la "mort de Dieu" et tente de la transcender par le seul moyen qui — pour lui — reste valide : l'élaboration de nouveaux procédés de narration, de la même manière que Stevie ne peut lutter contre la cruauté du monde qu'en le redessinant en un amas de cercles "suggesting a rendering of cosmic chaos, the symbolism of a mad art attempting the inconceivable" (p. 46).

D'autre part, personnages et situations dans le roman renvoient constamment le lecteur aux topoi de la mythologie antique ou judéo-chrétienne, ou à ceux des contes de fées. Que le texte soit parfaitement explicite, comme lorsqu'il compare, non sans ironie, Winnie à Penelope (p. 151) ou qu'il utilise un vocabulaire religieux pour caractériser Michaelis comme un martyr et un saint (p. 93), ou qu'il fonctionne de manière plus allusive, comme lorsque sa barbe blonde naissante dessine un halo christique inversé autour de la tête de Stevie, le roman se nourrit de références à la mythologie. La femme est un serpent (p. 234), prête à entraîner la destruction de l'homme, Heat est, tel une Isis moderne, chargé de rassembler les morceaux de Stevie-Osiris, les Verloc périssent les uns après les autres, s'entretenant dans la grande tradition de la tragédie de vengeance, jusqu'à l'extinction complète de la famille. Les images-mêmes de cannibalisme nous proposent une contre-écriture parodique et sacrilège de la Cène de la tradition chrétienne. Car bien entendu, le roman fonctionne constamment sur le mode de la parodie : la "sainte famille" est constituée d'un idiot, d'une monomaniacque et d'un paresseux, fat et légèrement obèse de surcroît. Nous sommes bien loin des Atrides!

Le romancier montre là la subversion des structures mythiques traditionnelles par la modernité. Avec la mort de Dieu et l'avènement de la science, le caractère cathartique et régénérateur des mythes traditionnels disparaît. Les analogies avec de grands mythes devraient normalement exprimer le fait que "le désespoir a un sens, que même la tragédie est profitable à l'expérience humaine."² Mais si la science est un nouveau fétiche, elle déshumanise plus qu'elle n'humanise, et il est impossible de la proposer comme nouvelle métaphysique.

Il en résulte un désespoir profond, l'impossibilité totale de suggérer la moindre figure de régénération : le roman se clôt sur la figure du Professeur, bombe vivante, "deadly, like a pest in the street full of men." (p. 249). Il semble bien que pour Conrad, non seulement "Dieu soit mort", mais qu'absolument rien ne le remplace, sinon une incapacité totale à avoir foi en quoi que ce soit. On pense évidemment à la déclaration de Kutz au seuil de la mort "The horror! The horror!", dans *Heart of Darkness*, ou à cette déclaration du romancier lui-même (lettre à C. Graham, 08/02/1899) "Moi, je regarde l'avenir du fond d'un passé très noir et je trouve que rien n'est permis hormis la fidélité à une cause absolument perdue, à une idée sans avenir." On a là le sentiment d'une prémonition de l'absurde, qui prendra tant d'ampleur dans l'expression artistique du 20^{ème} siècle.

Cette vision de l'absurdité fondamentale de la condition humaine, bien plus que la peinture du monstrueux, constitue un aspect éminemment moderne de l'œuvre de Conrad.* Car s'il peint en fait la même chose que toujours, la même chose que la tragédie antique ou élizabéthaine, la monstruosité, la cruauté, la folie, dans *The Secret Agent*, mort et supplices sont une fin en eux-mêmes et surtout ils n'ont absolument aucune fonction, aucun sens. Ils sont parfaitement vains et inutiles. C'est évidemment le plus monstrueux, le plus insoutenable.

² Clare Rosenfield, *Paradise of Snakes*, Chicago : Chicago University Press, 1967, p. 114.

Face à cette horreur fondamentale, le romancier qui refuse le leurre de nouveaux “fétiches” ne propose de renouvellement possible que dans la forme même de son œuvre, dans un traitement textuel qui prenne en compte le non-sens et inscrive dans la forme la fragmentation et son caractère déroutant, absurde, apparemment stérile. Sa lutte contre la montée de l’absurde consiste donc à l’écrire et à le donner à lire. Ainsi, il l’ordonne en quelque sorte et le dompte un moment. Fragmentation et absurde prennent corps, et donc sens, même si ce sont folie et non-sens qui s’y expriment.

Dans cette vision désespérante encore plus qu’elle n’est violente, le seul signe d’espoir vient de ce que le romancier ne se tait pourtant pas, mais accorde au contraire une confiance très grande à son lecteur pour trouver son chemin dans ce monde fragmenté, désorienté, infini, qu’il a inscrit dans la structure-même de son roman. Finalement, si Conrad diagnostique l’incommunicabilité entre les personnages comme cause fondamentale de toutes les horreurs physiques et mentales qui se produisent dans *The Secret Agent*, il en contredit le caractère implacable en nous la donnant à lire.

Ouvrages cités :

Conrad, Joseph, *The Secret Agent*. 1907. Harmondsworth : Penguin Popular Classics, 1994.

— *Heart of Darkness*. 1902. Harmondsworth : Penguin Classics, 1983.

Jean-Aubry, G, *Joseph Conrad : Life and Letters II*, Londres, 1927.

Rosenfield, Clare, *Paradise of Snakes*, Chicago : University of Chicago Press, 1967.