

JOSEPH CONRAD

UN POLONAIS AUX CONFINS DE L'OCCIDENT

Publié sous la direction de
Maria DELAPERRIÈRE



PARIS

INSTITUT D'ÉTUDES SLAVES
9, rue Michelet (VI^e)

2009

L'impressionnisme de Conrad et la littérature polonaise

D'après les définitions encyclopédiques, l'impressionnisme est un courant élaboré en France dans la deuxième moitié du XIX^e siècle, essentiellement en peinture, avec des équivalents dans d'autres domaines artistiques. Le principe essentiel de l'impressionnisme en littérature réside dans la représentation de la perception subjective et passive du monde intérieur. Dans le domaine de la poétique du roman, l'impressionnisme a assoupli la composition et rendu plus libres la continuité temporelle et la relation de causes à effets. Ainsi, l'univers représenté se fractionne en scènes éclatées et il finit par être modelé à la manière dont le perçoit l'esprit du personnage. Dans le domaine stylistique, l'impressionnisme a modifié en premier lieu la description en introduisant la description subjectivisée et instantanée si bien que ce sont les qualités fugaces, et non permanentes, des objets qui furent privilégiées. Une telle manière d'envisager l'impressionnisme fonctionne déjà depuis quelques dizaines d'années dans les études littéraires. Le problème vient cependant de ce que parallèlement à la notion d'impressionnisme littéraire, élaborée à partir de la tradition picturale française et limitée à la technique narrative en vogue au tournant des XIX^e et XX^e siècles, se rajoute une tout autre conception de l'impressionnisme dans la littérature, issue quant à elle de la tradition philosophique et littéraire anglo-saxonne. Dans mon intervention, je n'évoquerai que cette deuxième tradition. Je n'apporte rien de nouveau quant à sa caractéristique, ce courant ayant fait depuis longtemps l'objet d'une quantité abondante de travaux. Je voudrais toutefois m'interroger sur les conséquences de l'absence des outils véhiculés par cette tradition dans les études littéraires d'aujourd'hui consacrées au modernisme¹.

1. Cf. W. Bolecki, «Modernizm w literaturze polskiej XX w.» (La modernité dans la littérature polonaise du XX^e siècle), *Teksty Drugie*, 2002.

Le terme « impressionnisme », dès ses débuts, reçoit des connotations péjoratives révélatrices de la déception des critiques face aux conséquences d'une création « impressionniste ». En effet, « l'impression » désigne une perception passagère et passive d'effets éphémères alors que la terminaison *-isme* implique une action systématique, une doctrine, un programme, une activité idéologique. Mais il a suffi de la première exposition consacrée aux peintres impressionnistes pour que les significations péjoratives du terme « impressionnisme » soient oubliées tandis que le terme lui-même est rapidement devenu l'un des plus populaires de l'histoire de l'art. Toutefois, la contradiction sémantique, inscrite dans cette appellation, a suscité depuis le début des doutes quant à savoir s'il était possible de parler d'« impressionnisme en littérature ». Autrement dit, les catégories picturales sont-elles opératoires dans le champ littéraire, et donc, avant tout, dans la langue ? Déjà en 1979, Ferdinand Brunetière, dans son livre intitulé *L'Impressionnisme dans le roman*, à côté de propos élogieux consacrés à l'impressionnisme, exprime le regret que ce style conduise l'écrivain à ne présenter que les apparences de la réalité, c'est-à-dire sa surface ondoyante, instable et capricieuse. Des écrivains anglais et américains se sont également servis de ce terme pour désigner une représentation du monde manquant de profondeur, qui réduit la réalité aux perceptions visuelles superficielles. C'est, pour une grande part, à Ford Madox Ford que l'on doit la propagation de cette interprétation de l'impressionnisme littéraire dans la critique de langue anglaise. Les reproches les plus virulents, vis-à-vis d'un programme littéraire conçu de cette manière, ont été exprimés par Ezra Pound qui excluait purement et simplement l'impressionnisme de la littérature : « L'impressionnisme, écrivait-il, appartient au domaine de la peinture, c'est une question qui relève de l'œil. » Cependant la question de « l'impression » est apparue dans la littérature anglaise non en tant que terme pictural mais philosophique. La problématique de l'impressionnisme, comprise en tant qu'analyse du phénomène de l'impression, se développe à partir des écrits de Locke, de Berkeley et de Hume, consacrés à l'étude des capacités cognitives de l'homme et des moyens mis en œuvre afin de représenter le monde extérieur, c'est-à-dire à partir du problème philosophique des sources de notre savoir où les sens, les sentiments, la mémoire, les idées, les images, les perceptions et les impressions occupent une place prépondérante. « L'impression » constituait un terme clef dans le *Traité* de Hume qui fait débuter son ouvrage par la division de « toutes les perceptions de l'esprit humain » en « impressions et idées » et divise ensuite les impressions en

« premières » et « secondaires » en dissociant celles liées aux sens des impressions liées à la mémoire, etc. Une telle conception de l'impression (la représentation d'un monde objectif) culmine dans l'œuvre de Henry James, Ford Madox Ford, Stephen Crane, Marcel Proust et Joseph Conrad. Pour ces auteurs, et bien d'autres écrivains, l'impressionnisme signifiait « le reflet de la vie, telle que celle-ci se révèle à travers une expérience individuelle subjective ». « L'impressionnisme » désignait donc une création littéraire alliant le subjectivisme de l'écriture à l'omniscience de l'auteur au sein du modèle objectivisant de la littérature réaliste. Le but de l'écriture impressionniste ainsi comprise était de reproduire le courant dynamique de la vie avec toutes ses variantes et complications possibles. L'impression signifiait la connaissance par les sens, mais aussi la perception, le sentiment, la représentation, la mémoire ainsi qu'une idée au stade embryonnaire.

À la fin du XIX^e siècle, l'impression est également devenue l'une des catégories de la psychologie empirique mais aussi un terme à travers lequel la culture artistique englobait les traditions multiples du colorisme : en commençant par la peinture vénitienne du XV^e siècle, en passant par la peinture espagnole du XVII^e et du XVIII^e siècles, jusqu'à l'illuminisme des paysagistes anglais du XIX^e siècle (Constable et Turner) et la peinture française avec toutes les variantes de l'impressionnisme. Au XX^e siècle, la catégorie de l'« impression » est devenue dans la phénoménologie une composante essentielle de ce qu'on appelle les « données primaires de l'expérience ». Pour cette raison certains chercheurs associaient l'impressionnisme littéraire à la philosophie de William James, Henri Bergson et Edmond Husserl en appelant cette forme de création « phénoménologie littéraire » et en démontrant son importance dans la naissance du modernisme et, par la suite, du Nouveau Roman français, mais avant tout dans la formation du style propre à la littérature moderne qui existe jusqu'à nos jours. Pour éviter le genre de situation où le terme « impressionnisme » se trouve plongé dans un chaos sémantique et dans les approximations caractéristiques des études littéraires contemporaines, la chercheuse américaine, J. Matz a proposé un retour vers la signification philosophique première du terme « impression » ainsi qu'une étude approfondie de cette signification dans les œuvres des plus grands écrivains modernistes, entre autres de Henry James, de Marcel Proust, de Virginia Woolf et de Joseph Conrad.

Le terme d'« impressionnisme » est devenu particulièrement populaire dans les études anglo-américaines des années 80 du XIX^e siècle. En 1884, Walter Besant a prononcé une conférence intitulée « The Art

of Fiction » où il prétendait que « tout ce qui dans la littérature [fiction] est inventé et ne résulte pas d'une expérience ou d'une observation personnelle n'a aucune valeur² ». La même année, Henry James, polémiquant directement avec Besant, a publié sous le même titre son essai le plus célèbre : *The Art of Fiction*, dans lequel il soutient que :

Le roman apporte l'illustration la plus complète de l'impression immédiate et personnelle suscitée par la vie. Or cette impression [...] décide de la valeur, plus ou moins grande, de la vie car celle-ci est fonction de l'intensité de l'impression³.

Une définition semblable – « le roman est une impression » – apparaît également chez d'autres écrivains, entre autres chez Thomas Hardy, Oscar Wilde, May Sinclair, Thomas Ernest Hulme, Virginia Woolf, et avant tout chez Joseph Conrad. Le terme « impression » n'avait pour tous ces écrivains aucun rapport avec la peinture impressionniste, ni avec le type de perception associé à ce mouvement pictural lorsque celle-ci est appréhendée comme sensorielle, éphémère, superficielle et surtout passive ou fragmentaire. « L'impression », dans leurs propos, marquait une tentative pour saisir la relation moderne (et donc « moderniste ») entre l'art et la vie. Autrement dit, c'était une tentative visant à rendre compte des modes narratifs de représentation de la réalité à travers la littérature.

Le terme « impression » désignait dans cette tradition la réflexion portant sur les données de notre expérience ainsi que la réaction intellectuelle à la perception du monde, y compris dans la littérature. La question de savoir ce que représente l'impression constituait une variante de la question de savoir ce que sont et la littérature moderne et l'écrivain moderne. Pour cette raison, des chercheurs anglo-américains travaillant sur le modernisme, entre autres M. Levenson, soutiennent que la problématique de « l'impression » se trouve aux sources du modernisme en littérature et qu'en même temps, sur toute sa durée, elle y occupe une place essentielle, voire omniprésente⁴.

D'après Matz, l'essentiel de la problématique de l'impression réside dans son statut d'existence « entre-deux » (*in-betweenness*). « Une impression n'est jamais ni un sentiment simple, ni une idée, ni un effet sensoriel⁵ ». Grâce à ce statut d'« entre-deux », l'impression

2. Cité d'après J. Matz, *Literary Impressionisms and Modernist Aesthetics*, Cambridge, 2001, p. 85.

3. H. James, *Selected Literary Criticism*, ed. by M. Shapira, intr. F. R. Leavis, Toronto, New Year, 1965, p. 54.

4. J. Matz, *op. cit.*, p. 13.

5. *Ibid.*, p. 16.

offre à l'art des liens bien plus riches que ceux qui pourraient résulter de sa classification dans une des catégories évoquées, par exemple la perception ou l'émotion. L'impression dans la littérature sert de médiateur, à savoir : elle annonce quelque chose de plus riche que sa cause directe. Pour des écrivains comme Peter, James, Proust, Woolf ou Conrad, l'impression joue le rôle clef d'un médiateur entre les données sensorielles et les idées. Elle n'a pas, par conséquent, pour effet de mener à un savoir complet, certain et absolu, mais bien à des résultats incomplets, hasardeux et incertains que ce soit dans le domaine de la connaissance ou celui du jugement porté sur la réalité⁶. Le terme « impression » constituait pour ces écrivains une métaphore par laquelle était nommée cette façon de percevoir dans laquelle le sensualisme de l'empirisme s'accordait à l'imagination, à la réflexion intellectuelle, et le temps présent au souvenir.

Il est donc possible de dire que l'impression en tant que métaphore appartient aux « figures de pensée » littéraires.

Les chercheurs rappellent que la particularité de la tradition anglo-saxonne liée à l'impressionnisme découlait du fait que la formule « la littérature est impression » – utilisée par Hardy et James, Peter et Woolf, Proust et Conrad – n'avait rien en commun ni avec la description fragmentaire, juste ébauchée, momentanée et passive, ni avec la représentation en surface des événements, c'est-à-dire avec toutes ces caractéristiques que l'on considère communément jusqu'à aujourd'hui comme les caractéristiques de l'impressionnisme pictural. Pour les écrivains évoqués précédemment, l'impressionnisme signifiait précisément le contraire : il devait être rattaché à la recherche d'une perception totale du monde, car la littérature – selon la foi de tous les modernistes – semblait être le seul outil adéquat permettant d'atteindre ce but. Ce n'est donc pas à la surface des événements que celui-ci renvoie, mais aux problèmes philosophiques majeurs auxquels se heurte l'homme à travers la littérature, ce n'est pas la fugacité et la momentanéité qui l'habitent mais la problématique de la durée, non la passivité mais une activité intellectuelle intense, enfin, ce n'est pas le fragment mais la réflexion sur la totalité de l'expérience et de l'existence humaine qui constituaient l'objet des œuvres des écrivains impressionnistes.

Cette problématique ne concerne pas uniquement les écrivains de langue anglaise. Une variante des plus caractéristiques de l'impressionnisme ainsi compris apparaît dans l'œuvre la plus célèbre du modernisme français : *À la recherche du temps perdu*. Le roman de

6. *Ibid.*, pp. 17-18.

Proust apporte de nombreux exemples de création d'images et de représentations sensorielles qu'il est possible de rapprocher de l'impressionnisme pictural que l'écrivain lui-même nommait d'ailleurs phénoménalisme pur. Cependant, l'impressionnisme de Proust était d'une tout autre nature. Son impressionnisme puisait sa source non dans la peinture ou dans la vision picturale, même s'il en parle constamment dans son roman, mais dans « l'impression » qui s'oppose à tout ce qui constitue notre expérience extérieure, éphémère et purement sensorielle. Un des leitmotive de son roman, ce sont les réflexions portant sur la « résurgence des profondeurs à la surface » en même temps que celles sur un monde fugace de sensations, de sentiments, de perceptions, d'émotions, d'éblouissements momentanés, etc.

La vie, remarque Proust, transforme l'apparence de la vie par le fonctionnement des processus infinitésimaux, mais le rôle de la littérature ne se limite pas à la collection de ces particules infimes, à l'annotation pointilliste de manifestations d'événements ; elle doit étudier la vie en tant que phénomène dont l'essence immuable et cachée reste un mystère. Selon Proust, ne mérite donc le qualificatif d'impressionniste que l'écrivain capable de comprendre cette différence, et la catégorie de « l'impression », qui dans son roman se voit opposée au phénoménalisme, apparaît comme une tentative de nommer ce mystère et de rechercher sa formule intellectuelle. « Tout ce qui n'est pas fondé en vérité, tout ce qui n'est que contingent⁷ », écrit Proust, en soulignant que seule l'impression, quelle que soit la trivialité de la matière qui la constitue ou l'inconsistance de ses traces, constitue un critère de la vérité et à cause de cela elle mérite d'être retenue par l'esprit, car l'esprit, s'il arrive à extraire cette vérité, peut, grâce à l'impression, et elle seule, atteindre la perfection sublime et la joie la plus pure.

C'est la mise en relation de la « vérité » et de l'« impression » qui permet de comprendre le modernisme inhérent au roman proustien. Ces deux catégories se trouvent déjà inscrites dans le titre métatextuel et auto-interprétatif du roman : *À la recherche...* signifie une recherche particulièrement minutieuse, allant au plus profond de la vérité, un examen, une enquête, des hypothèses interminables consacrées à une question donnée. Pour cette raison il serait intéressant de comparer l'arrière-plan scientifique contenu dans le titre de Proust aux *Études logiques* de Husserl, et de remarquer sa présence dans deux œuvres initiatrices du modernisme et de ... l'impressionnisme en Europe.

7. Marcel Proust, *À la recherche du temps perdu*, *La Fugitive (Albertine disparue)*, GF, Paris, 1986, p. 338.

L'impressionnisme en littérature était considéré non sans raison comme l'équivalent de la phénoménologie en philosophie.

Ainsi, nous voilà arrivés à proximité de la problématique de l'impressionnisme dans la littérature polonaise moderniste du XX^e siècle. L'un des écrivains (en l'occurrence de langue anglaise), responsable de l'absence, pour des raisons évidentes, de l'impressionnisme dans le modernisme polonais – est Joseph Conrad. *L'introduction* à son roman *Le Nègre du « Narcisse »* constitue son *credo* artistique :

Ma mission, que j'essaie d'accomplir, est de faire en sorte que le mot écrit vous fasse entendre, vous fasse sentir, mais avant tout, vous fasse voir⁸.

Cette dernière expression, *make you see* dans l'original, a rencontré un vif succès dans les écrits consacrés à l'impressionnisme de Conrad. Conrad l'anticipe par des formules où il fait à plusieurs reprises référence à la vue, en commençant par l'expression qui ouvre *l'Introduction* : « univers visible » (*visible universe*) qu'il reprend dans la phrase consacrée aux liens entre les individus et l'ensemble de l'humanité et, au-delà, l'« univers visible », en insistant sur la connaissance « sensorielle » : « tout art, écrivait-il, s'adresse avant tout aux sens⁹ ». À la fin de son *Introduction*, on trouve une brève parabole consacrée à « l'observation du travail d'un agriculteur dans un champ lointain¹⁰ ». À la fin de ce texte, l'écrivain manifeste son espoir de voir un jour les hommes s'attarder un instant à « regarder les formes et les couleurs qui les entourent, la lumière du soleil et les ombres », passage qui s'achève sur une sentence dédiée à la « vérité sur la vie », laquelle se compose d'abord de « l'instant du regard » qui s'achève par « un soupir et des sourires¹¹ ».

Les spécialistes de l'œuvre de Conrad se fiant aux propos de Ford – qui présentait son œuvre ainsi que celle de Conrad comme des illustrations parfaites de l'impressionnisme littéraire dans la littérature – ont interprété son point de vue sur Conrad comme l'expression d'un « positionnement strictement impressionniste¹² ». L'expression anglaise

8. My task which I am trying to achieve is, by the power of the written word, to make you hear, to make you feel – it is before all, to make you see, J. Conrad, *The Nigger of Narcissus (Author's notes)*, Penguin Books, 1987.

9. All art, therefore, appeals primarily to the senses, *ibid.*

10. we watch the motions of a labourer in a distant field, *ibid.*

11. to glance for a moment at the surrounding vision of form and colour, of sunshine and shadows; to make them pause for a look, for a sigh, for a smile [...], *ibid.*

12. I. Watt, *Conrad in the Nineteenth Century*, Berkeley, University California Press, 1979. Voir aussi : « Pink Toads And Yellow Curs: An Impressionist Narrative Device In Lord Jim » in *J. Conrad, Colloquy in Poland 5-12.IX.1972: contributions*, red. R. Jabłkowska, Wrocław, 1975, pp. 11-31.

make you see – je cite Ian Watt, le spécialiste américain de l'œuvre de Conrad – contient une force exceptionnelle qui « éveille chez le lecteur le sentiment d'une influence constante exercée par la narration visant à le faire regarder une situation donnée d'un point vue défini¹³ ».

En commentant une phrase de la lettre de Conrad à William Blackwood (« mon but est d'éveiller l'aptitude à la vision du lecteur¹⁴ »), Watt écrit que cela signifiait le projet de « fonder la narration sur une série d'impressions sensorielles concrètes » et donne de nombreux exemples, y compris les corrections apportées par Conrad sur son manuscrit « visant à se concentrer sur les détails des impressions sensibles¹⁵ ». Cette interprétation, légèrement corrigée par Watt lui-même, s'est assez vite muée en une constante dans les études littéraires et a englobé en un tout cohérent les principes de la peinture impressionniste et la théorie des « points de vue » que l'on doit à James. Cependant, « make you see » de Conrad signifie non pas *voir* mais *comprendre* dans toutes les nuances sémantiques de ce mot. Il en est de même pour les « sens » qui dans l'*Introduction* de Conrad n'ont pas la signification de sens empiriques mais expriment la capacité de ressentir, la sensibilité, l'imagination, etc., comme cela se produit pour le terme « sens » dans l'expression « sens de l'humour ».

Watt polémique ouvertement avec une interprétation trop littérale de la perception conradienne, et bien qu'il rappelle que Conrad n'aimait pas les impressionnistes et considérait leurs tableaux comme d'« horribles produits de la folie¹⁶ », cela ne l'empêche pas de situer l'écriture de cet écrivain dans la zone d'influence de l'impressionnisme pictural. Selon ce chercheur, Conrad n'avait eu connaissance que des critiques dépréciatives à l'égard de ce mouvement esthétique et il ne se rendait pas compte des liens très étroits qui l'unissaient à l'impressionnisme pictural, des liens fondés, comme l'écrit Watt, sur « un sens développé de la vision » qui leur était commun. Quant à la conviction que l'art agit sur son destinataire au moyen de « l'impression transmise par les sens¹⁷ », elle est, selon Watt, dans ce contexte, tout à fait conforme à la doctrine de l'impressionnisme. Ces remarques s'appliquent également à la narration conradienne, dont la technique offre l'exemple original d'un

13. *Ibid.*

14. Lettre du 6.XI.1897. Cf. Joseph Conrad, *Letters to William Blackwood and David S. Meldrum*, éd. William Blackburn, New York, Durham, 1958.

15. *Ibid.*

16. J. Watt, *Conrad in the Nineteenth Century*, op. cit., p. 198.

17. *Ibid.*, p. 202.

« impressionnisme visuel complexe ». Conrad – toujours selon Watt – a élaboré une « technique narrative qui constituait l'équivalent verbal des efforts accomplis par un peintre impressionniste en vue de communiquer directement les impressions visuelles¹⁸ ». L'une des trouvailles de l'écrivain aura été sa technique du « déchiffrage différé ». Conrad présentait les impressions de ces personnages de manière à montrer au lecteur le gouffre entre l'« événement et la compréhension en décalage qui s'offrait à celui qui en était l'observateur privilégié¹⁹ ».

Watt a toutefois introduit une correction essentielle à son interprétation de la perception dans l'œuvre de Conrad sous l'influence des travaux de Michael Levenson qui avait remarqué que chez Conrad, ce n'est pas l'acte de la perception lui-même ainsi que le « déchiffrement différé » de son sens qui ont de l'importance, mais la « valeur incertaine du processus d'interprétation en général ». Suite à cette modification, Watt arrive au constat qu'« il est très peu probable que Conrad se serait considéré lui-même comme impressionniste », car il « voulait consacrer autant d'attention au monde intérieur qu'extérieur, autant à la signification qu'à l'apparence ; c'est ce qui explique en quoi il se différencie au bout du compte très nettement des impressionnistes français » ainsi que des écrivains liés à ce mouvement.

Une génération plus jeune de commentateurs de l'œuvre de Conrad, à savoir Levenson que nous venons d'évoquer, Peters, et avant tout Matz, apprécie, certes, les analyses de Watt mais distingue très nettement « l'impressionnisme de Conrad » du mouvement pictural et insiste, non sur l'impressionnisme de la perception ou le sensualisme dans la prose de l'écrivain, mais sur la problématique de la conscience et sur la catégorie de l'impression.

Pour évoquer un peu le modernisme polonais, nous pouvons remarquer qu'un des problèmes interprétatifs dans les traductions polonaises de Conrad, et notamment de son *credo* dans l'*Introduction au Nègre du « Narcisse »*, est – de la même manière que dans les traductions de Proust – l'absence dans la tradition polonaise du sens philosophique de la catégorie d'« impression », que Conrad actualise dans son œuvre.

18. *Ibid.*

19. Cf. M. Levenson, « Consciousness », in *A Genealogy of Modernism: A study of English Literary Doctrine*, 1908-1922, Cambridge, 1985, pp. 1-22 ; cf. aussi : J. G. Peters, *Conrad and impressionism*, Cambridge, 2001 ; J. Matz, *Literary Impressionism... , op. cit.* ; Comp. Todd. K. Bender, *Literary impressionism in Jean Rhys, Ford Madox Ford, Joseph Conrad, and Charlotte Brontë*, New York, 1997.

Conrad dit que « l'art s'adresse avant tout aux sens » (*to the senses*) et qu'à travers les sens (*through the senses*)²⁰, c'est-à-dire grâce au « souci de la forme et de la sonorité des phrases, il vise à s'approcher du relief et de la couleur, fait en sorte que l'éclat magique de la suggestion étincelle un instant à la surface banale des mots [...] », mais il ajoute que ni le relief, ni la musique, ni la couleur ne constituent le but de son écriture. Ce but, indiqué dans l'*Introduction* même, est « the secret spring of responsive emotions », à savoir « le ressort magique des sentiments/émotion ». Conrad explique à plusieurs reprises en quoi consiste cette émotion – elle résulte de la réaction à la « vérité » du mystère que constitue « le sentiment de l'inévitable communauté humaine ». L'écrivain se sert de mots par lesquels il s'approche de l'image, de la couleur, pour arriver à

notre sentiment de compassion, de beauté et de douleur, à l'unité secrète avec le monde entier, au sentiment subtil et à la certitude inébranlable de la solidarité qui réunit en un seul corps la solitude d'innombrables cœurs humains, à l'union de rêves, de joies, de peines, d'aspirations, d'illusions, d'espoirs et d'angoisses qui lient les hommes entre eux, unissent l'humanité entière : les morts aux vivants, et les vivants à ceux qui ne sont pas encore nés²¹.

Une lettre que Conrad adresse à Edouard Garnett le 5 décembre 1897 témoigne de l'importance de la catégorie de l'« impression » dans le vocabulaire de l'écrivain. Conrad écrit, en commentant les nouvelles de Stephen Crane, que sa façon de voir est très particulière et sa façon de s'exprimer convient du point de vue artistique. C'est un vrai impressionniste, son caractère est particulier et intéressant. Sa pensée est concise, précise, jamais très profonde, mais souvent étonnante. C'est le seul impressionniste véritable et il n'est qu'impressionniste²².

À cet égard, l'étude de l'œuvre de Henry James présente un intérêt encore accru. Conrad y associe le travail de l'historien à une « second-hand impression » (« une impression de deuxième choix »), car ce travail se fonde sur des documents. Conrad lui oppose la littérature :

20. J. Conrad, *The Nigger of the Narcissus* (Author's notes), *ibid.*

21. [...] to our sense of pity, and beauty, and pain, to the latent feeling of fellowship with all creation – and to the subtle but invincible conviction of solidarity that knits together the loneliness of innumerable hearts: to the solidarity in dreams, in joy, in sorrow, in aspirations, in illusions, in hope, in fear, which binds men to each other, which binds together all humanity – the dead to the living and the living to the unborn, *ibid.*

22. Edward Garnett, *Letters from Conrad: 1895-1924*, Londres, 1928. Voir aussi J. Matz, *Literary Impressionism..., op. cit.*, p. 116.

La littérature, c'est l'histoire, l'histoire humaine ou alors elle n'est rien. Mais elle est aussi quelque chose de plus ; elle a des bases encore plus solides, car elle se fonde sur la réalité des formes et sur l'observation des événements sociaux [...]. Ce pourquoi la littérature est plus proche de la vérité²³.

La problématique de l'« impression » conradienne a été très bien saisie par Ramon Fernandez qui, en 1926 déjà, soulignait que l'essence de l'impression dans son œuvre ne réside pas dans le regard ou dans la description mais dans « l'intégralité subjective de la sensation » composée par les sentiments, les souvenirs, les remarques, tout cela pour « rendre l'écart existant entre la pensée et ce que les sens perçoivent directement ».

Chez cet écrivain, disait Fernandez, l'intelligence perspicace de l'observateur opère en symbiose avec l'émotion de l'acteur [...]. Conrad conduit son impressionnisme recherché à une perfection sans égal, alors même qu'il dépeint des actes brutaux ou des sentiments indéterminés. [...] L'art de Conrad est donc le contraire d'un art descriptif [...]. La plus grande originalité de Conrad tient au fait qu'il ait utilisé son impressionnisme comme une méthode permettant de connaître l'homme²⁴.

Nous constatons aisément qu'un tel jugement se situe aux antipodes d'un quelconque impressionnisme pictural. Au sein de la tradition des études littéraires polonaises, l'impressionnisme apparaît uniquement comme un phénomène littéraire engendré par la peinture (par exemple l'époque de la Jeune Pologne). Le terme « impression » ne figure jamais en tant que catégorie intellectuelle rendant compte de la littérature moderniste, que ce soit dans la mémoire littéraire, ou dans les études littéraires polonaises du xx^e siècle. Il n'apparaît pas plus dans la réception de la problématique – se rapprochant le plus de l'impressionnisme – des points de vue (*points of view*). Cette dernière a été envisagée en tant que portant sur les techniques narratives et non sur les possibilités philosophiques de la littérature moderne. « Le point de vue », dans la conception de James, a été conçu davantage selon les catégories de la perception que selon celles de la réflexion. Cependant, la problématique jamesienne des « points de vue » avait un lien très réduit avec la perception « oculaire ». Elle constituait l'une des variantes modernistes de la métaphore de la *perception intellectuelle* en tant qu'objet aussi bien des recherches phénoménologiques (de Husserl à

23. H. James, « An Appreciation », 1905, cf. in *Notes on Life and Letters*, J. M. Dent édition, 1921.

24. Cité d'après la version polonaise de R. Fernandez, *Balzak i Conrad. Przegląd Humanistyczny* (Revue humaniste), 1959, n° 3, pp. 103-109.

Merleau-Ponty) que des divers manifestes ultérieurs de l'avant-garde en Pologne : en commençant par la Forme Pure de Witkacy jusqu'à la conception de la métaphore dans la théorie de l'avant-garde (la métaphore liée avec « la vision »).

L'impressionnisme, ainsi compris, dans la prose du XX^e siècle (je me réfère ici essentiellement à la littérature polonaise) reste donc un phénomène attendant encore d'être décrit, car il n'a jamais été véritablement nommé ni défini. L'absence de la catégorie de l'impression dans les études littéraires, dans son sens philosophique rattaché à la narration, est à l'origine de divers problèmes traductologiques et terminologiques, aussi bien dans le domaine de la poétique que, avant tout, de l'histoire littéraire.

Les principales catégories de la narratologie constituent en effet les constituants successifs des antinomies engendrées par la pluralité (sensuelle, mentale, spatiale, temporelle, émotionnelle, cognitive) de la catégorie du « point de vue » à l'origine de cette « impression » que les écrivains impressionnistes ont considérée comme l'essence même d'un roman moderne. C'est-à-dire l'« impression » en tant que forme de la *conscience* de l'auteur et non en tant que celle de savoir absolu du narrateur. Une « impression » que le roman moderne essayait de saisir à l'aide de catégories telles que la représentation, l'illustration, l'intentionnalité, la personnification, la polyphonie, le sensualisme (perçu sous la forme du *visualisme* ou du pictorialisme), le perspectivisme (la narration plus ou moins proche, autrement dit, la focalisation) ou l'identification plus ou moins émotionnelle et empathique du narrateur ou du lecteur avec le monde, ce qui revêtait un caractère décisif pour Conrad.

L'impression apparaît alors sans doute comme le fondement de la représentation moderniste de la réalité, c'est-à-dire de la « vie ». Dans l'œuvre de Proust, de Woolf, et surtout dans celle de Conrad, la catégorie de l'« impression » occupe une place centrale dans leur écriture qui tente de résoudre la question de savoir comment représenter la vie que Conrad avait appelée un « spectacle énigmatique » (enigmatical spectacle) et Woolf une « claire auréole, un voile semi-transparent qui nous entoure²⁵... »

C'est précisément cette question, en tant que problème lié à la réflexion sur des expériences diverses : émotionnelles, sensorielles, mnémoniques, qui servit de base au programme de nombreux écrivains du modernisme polonais.

25. V. Woolf, « Modern Fiction », *The Times Literary Supplement*, 10 avril 1897.

Afin de décrire la place qu'occupe l'impressionnisme de Conrad dans la littérature polonaise, il ne faut pas se limiter aux références directes à l'œuvre de cet écrivain, lesquelles sont nombreuses surtout si l'on considère celles concernant l'honneur et la fidélité, dans les déclarations d'écrivains tels que Dąbrowska, Herling, Herbert ou Szczepański. L'impressionnisme de Conrad dépasse de loin une thématique ou une notion précises. Il nous apprend à mobiliser un questionnement sans cesse renouvelé sur les outils poétiques devant permettre à l'écrivain moderne de présenter le plus grand des mystères dont il est le témoin, en tant qu'observateur et participant : ce « spectacle énigmatique » que l'on appelle la vie.

(*Traduction de Piotr Biłos et Kinga Callebat*)

Joseph Conrad (le jour de son mariage, le 24 mars 1896)