



Karain : un souvenir, de Joseph Conrad, ou les aventures d'une goélette hétérotopique

Joseph Conrad's *Karain* (1898), or the adventures
of a heterotopic schooner

Jean-Pierre Naugrette



Pour citer cet article

Jean-Pierre Naugrette, « *Karain : un souvenir*, de Joseph Conrad,
ou les aventures d'une goélette hétérotopique », *Fabula / Les
colloques*, « « Un morceau flottant d'espace » : les hétérotopies
maritimes dans les littératures britannique et française (XVIIIe-
XXe siècles) », URL : [https://www.fabula.org/colloques/
document13407.php](https://www.fabula.org/colloques/document13407.php), article mis en ligne le 08 Janvier 2026,
consulté le 10 Janvier 2026

Karain : un souvenir, de Joseph Conrad, ou les aventures d'une goélette hétérotopique

Joseph Conrad's *Karain* (1898), or the adventures of a heterotopic schooner

Jean-Pierre Naugrette

Karain: A Memory fut d'abord publiée en novembre 1897 dans *Blackwood's Magazine*, avant d'être reprise dans *Histoires inquiètes (Tales of Unrest)* en 1898. Joseph Conrad lui-même précise, dans sa courte préface à ces contes, que ce fut sa première contribution à ce magazine qui devait accueillir *Au cœur des ténèbres (Heart of Darkness)* de février à avril 1899. *Karain* est située dans l'archipel malais, que Conrad avait connu de première main comme capitaine de la marine marchande, au point d'écrire à son éditeur Blackwood qu'il n'y a aucune action, dans la nouvelle, qui ne soit « étayée par une histoire de voyageur »¹ (cité dans Sherry, 1971, p. 140). Sa structure narrative, qui repose sur un récit en abyme d'un récit-cadre, annonce *Au cœur des ténèbres*, mais aussi *Le Compagnon secret*, où le récit fait par le fugitif meurtrier au capitaine du bateau qui l'a recueilli, nu, en pleine nuit, occupe une place centrale. Elle traite d'un thème cher à Conrad, celui des confrontations entre des négociants européens et les habitants indigènes d'une région exotique (voir Watts, dans Conrad, 1990, p. vii). Ici, en l'occurrence, entre l'équipage d'une goélette anglaise, dont fait partie le narrateur anonyme, venu traficoter des armes et de la poudre, et entre un roitelet local qui se fait appeler rajah, le Karain du titre. Pour Cedric Watts, c'est du Kipling dans une prose plus luxuriante : même type de récit fondé sur une réminiscence, même motif d'un groupe d'amis britanniques réunis dans un espace restreint, traitement voisin des superstitions orientales, connaissance approfondie de la politique locale, hommage à demi sérieux aux pouvoirs d'exorcisme de la reine Victoria, ici comme effigie sur une pièce de monnaie (Watts, dans Conrad, 1990, p. xi-xii). Une lecture hétérotopique de cette nouvelle se focalisera sur le traitement conradien de la goélette aussi anonyme que le narrateur, par l'intermédiaire de trois phases ou fonctions.

¹ Lettre de Joseph Conrad à William Blackwood du 13 décembre 1898, en réponse à un article de Sir Hugh Clifford dans le *Singapore Free Press* critiquant chez Conrad « la complète ignorance des Malais, de leurs mœurs et de leurs coutumes ».

Fabula / Les Colloques, « « Un morceau flottant d'espace » : les hétérotopies maritimes dans les littératures britannique et française (XVIIIe-XXe siècles) », 2026

© Tous les textes et documents disponibles sur ce site, sont, sauf mention contraire, protégés par une licence Creative Common.

Fonction 1 : scène d'ouverture, émergence du théâtre

Le chapitre introductif soulève un rideau oriental et place le lecteur comme spectateur d'une scène sur laquelle Karain, venu à bord de la goélette anglaise avec quelques fidèles, est en position de réclamation et de déclamation. Celui qui est décrit comme « le maître d'une parcelle insignifiante sur la terre » se sert de la goélette comme d'une scène : « Du pont de notre goélette, mouillée au milieu de la baie, il indiqua par un geste du bras théâtral parcourant le contour déchiqueté des collines l'étendue de son domaine. » Le geste est sans doute démesuré puisque ce chef vénéré et redouté règne sur un peuple composé, nous a déjà précisé le narrateur, d'une simple « cohorte de fidèles » et que le domaine en question consiste seulement en « trois villages » (Conrad, [1898] 2022, p. 11). Tout près de lui, écrit le narrateur,

[...] un vieillard silencieux vêtu d'une casaque noire richement brodée était le seul de tous les Malais du groupe à ne point suivre le geste impérieux [*masterful gesture*] du regard. Il ne levait même pas les paupières. Il courbait la tête derrière son maître, et, immobile, tenait sur son épaule droite, poignée, en l'air, une longue épée dans un fourreau d'argent.

Pendant ce temps, « [i]mposant de fierté, Karain campait sur sa majesté et respirait calmement » (p. 12-13). Sur les planches de la goélette, deux personnages occupent ainsi l'avant-scène, face au décor de la baie. D'un côté le roi expansif, impérieux et impérial, le maître pour lequel ses sujets, pourtant hommes libres, se disent « Votre esclave » (p. 11). Conrad s'inspire peut-être ici du personnage d'Attwater dans *Le Creux de la vague* de Stevenson (1893), qui aime aussi à déclamer comme pour mieux asseoir son autorité et son empire sur sa colonie de sujets :

« Maisons vides, mer vide, plages solitaires ! dit Attwater. Et pourtant Dieu entend cette cloche ! Et pourtant nous sommes assis, dans cette véranda, sur une scène éclairée avec les cieux entiers comme spectateurs ! Et vous appelez cela solitude ? » (Stevenson, [1893] 1993, p. 160.)

La différence vient du fait qu'Attwater, éduqué à Cambridge, est une figure de tyran colonial, un « maître » au sens occidental du terme, critiqué comme tel pour sa brutalité, alors que Karain est un roi autochtone qui se fantasme en monarque : dans *The Mimic Men* (1967) et toute son œuvre, V. S. Naipaul reprendra à Conrad cette critique de la posture indigène qui se veut imitative d'un paradigme occidental. De l'autre ce vieillard mystérieux, planté à ses côtés tel un garde du corps, d'un hiératisme que le cinéma pourrait rendre en la personne de l'acteur Morgan

Freeman, le seul à ne pas suivre le geste qui réclame l'allégeance ou la parole qui déclame la tirade. Comme souvent chez Conrad, la référence shakespearienne affleure, et avec elle l'ironie du narrateur face à l'*hubris* du fantasme impérial : « Telle était la scène sur laquelle, superbement costumé pour son rôle, il se pavait, d'une dignité incomparable, se rengorgeant du pouvoir qu'il avait de susciter l'absurde espérance de quelque chose d'héroïque à venir [...]. » ([1898] 2022, p. 14-15.) Cette fois c'est bien à Macbeth et son fameux discours final que le narrateur fait allusion, lorsque le roi bientôt déchu apprend le décès de sa femme : « La vie est une ombre qui marche, un pauvre acteur qui se pavane et se trémousse une heure en scène, puis qu'on cesse d'entendre ; c'est une histoire que conte un idiot, pleine de bruit et de fureur, et qui n'a point de sens ! » (Shakespeare, [1623] 1937, V, 5, p. 144.)

Le narrateur distingue bientôt entre deux régimes. Dans la journée, Karain cabotine, parade dans « ce paysage de théâtre [*the scenic landscape*] qui s'immisçait dans la réalité de nos vies par son décor irréel de contours et de couleurs » (Conrad, [1898] 2022, p. 19). Que la métaphore théâtrale soit filée de la sorte, et que le théâtre soit pris comme modèle du récit d'aventures n'est pas une surprise. Le pont d'un navire constitue une scène idéale pour planter les personnages du roman d'aventures, y installer une confrontation dramatique. C'était le cas dans *Le Maître de Ballantrae* de Robert Louis Stevenson (1889), avec ce chapitre où Mackellar, l'intendant de la famille Durie, est embarqué à bord du *Nonesuch* en compagnie de son ennemi juré, James Durie, qu'il tente de passer par-dessus bord. Le roulis et le tangage du bateau ne sont que les images maritimes de sa propre oscillation entre répulsion et fascination pour celui qui sera toujours le Maître. En 1925, Bertolt Brecht parlait de « *filmische Optik* » à propos du roman de Stevenson, et de fait le cinéma, avec par exemple *Plein soleil* de René Clément (1960), adapté du roman *Monsieur Ripley* (*The Talented Mr Ripley*, 1955) de Patricia Highsmith, reprendra souvent ce dispositif². Le modèle théâtral est utilisé par le romancier d'aventures pour transplanter rapidement son action, planter une scène, figurer la mer, une côte ou une île tel un décor peint, comme dans la célèbre scène d'ouverture du *Comte de Monte-Cristo* d'Alexandre Dumas (1844-1846), plantée à Marseille avec l'arrivée d'un bateau en provenance d'Orient. Il avance avec une lenteur funèbre qui rappelle le bateau fantôme manœuvré par des morts au chapitre X du *Gordon Pym* d'Edgar Allan Poe (1838), et semble annoncer la barque dans *L'Île des morts* d'Arnold Böcklin (1880-1886) dans la description qu'en fait J.-B. Pontalis, « cette barque qui s'approche lentement du débarcadère pour y livrer son chargement » ([2004] 2006, p. 22). Conrad décrit le navire, dans *La Ligne d'ombre*, avec des métaphores de théâtre : « C'est un curieux effet de machinerie : le soleil monte et descend, la nuit

² Voir sur ce sujet Jean-Pierre Naugrette, dans *Cinématismes. La Littérature au prisme du cinéma* (2012).

Fabula / Les Colloques, « « Un morceau flottant d'espace » : les hétérotopies maritimes dans les littératures britannique et française (XVIIIe-XXe siècles) », 2026

© Tous les textes et documents disponibles sur ce site, sont, sauf mention contraire, protégés par une licence Creative Common.

oscille sur nos têtes comme si quelqu'un tournait une manivelle de dessous l'horizon.»³ ([1917] 1996, p. 139.) Dans sa préface de 1919 aux *Histoires inquiètes*, relisant *Karain* bien des années après sa publication, il dit que la nouvelle produisit en lui l'effet de quelque chose vu à travers « une paire de jumelles » à partir d'une position plutôt avantageuse : moins des jumelles de marine que des lunettes de théâtre. Il faudrait ici parler d'optique théâtrale. Le navire romanesque ou théâtral participe de ce « système d'ouverture » dont parle Foucault à propos des hétérotopies, « un lieu ouvert, mais qui a cette propriété de vous maintenir au dehors » ([1966] 2009, p. 32), définition qui pourrait désigner la position du spectateur dans la salle, face à la scène sur laquelle se joue l'aventure. Chez Conrad, il faut donc prendre le mot au double sens d'ouverture d'une scène initiale, comme on parle d'une ouverture d'opéra, avec un rideau qui se lève sur une baie en Malaisie, et d'ouverture à un monde inconnu, exotique au sens de Victor Segalen dans son *Essai sur l'exotisme* (1908), à savoir comme « perception du divers ». À propos des Malais qui montent à bord, le narrateur dit qu'ils « peuplaient le pont étroit de notre goélette de leur foule ornementée et barbare, avec les couleurs bigarrées de leurs sarongs bariolés, de leurs turbans rouges, de leurs casaques blanches et de leurs broderies [...] » (Conrad, [1898] 2022, p. 10).

Le deuxième régime est nocturne. Chez Conrad, il est souvent propice à la confidence et à l'émergence d'histoires, comme dans l'ouverture du « Conte » (« The Tale », *Tales of Hearsay*, 1925), où l'irrésistible marée de la nuit envahit la longue pièce où se trouvent le narrateur et la femme qui lui réclame une histoire. Oubliant son cabotinage de la journée, Karain vient souvent rendre visite à l'équipage de la goélette la nuit, signalé par un seul « remous de pagaines là-bas dans l'obscurité étoilée de la baie » ([1898] 2022, p. 21). Il est toujours flanqué de son « vieux porte-épée », sans lequel il ne se déplace jamais, gardant « une aversion pour tout espace libre derrière lui » (p. 22). Loin de la flamboyance de la journée, de la scène sur laquelle il aime se pavanner, Karain est décrit comme préférant l'espace clos de la cabine : « C'était seulement à bord de la goélette que, entouré de visages blancs, d'images et de bruits insolites, Karain semblait oublier l'étrange obsession qui se lovait tel un fil noir dans la somptueuse pompe de sa vie publique. » Son seul trône est le fauteuil en bois du navire, il fume un *cheroot*, boit de la limonade, se définissant comme « simple gentleman, venu visiter d'autres gentlemen » (p. 23). C'est alors qu'il se met à raconter des histoires, sur son enfance, son pays natal, « un petit État bugis sur l'île de Célèbes » (p. 26), sur sa mère, qui « avait gouverné un petit État semi-indépendant sur la côte à l'entrée du golfe de Boni » (p. 26-27) — sans doute une allusion géopolitique à la guerre entre les Hollandais et la reine

³ Cf. *Le Dit du vieux marin*, première partie, strophe 7. Voir aussi Prosper Mérimée, « La Partie de tric-trac » : « [...] nous étions tous rassemblés sur le pont, attendant le spectacle monotone mais toujours majestueux d'un coucher de soleil en mer » ([1830] 2007, p. 114).

Fabula / Les Colloques, « « Un morceau flottant d'espace » : les hétérotopies maritimes dans les littératures britannique et française (XVIIIe-XXe siècles) », 2026

© Tous les textes et documents disponibles sur ce site, sont, sauf mention contraire, protégés par une licence Creative Common.

des Bugis, en 1858-1859, qui s'était soldée par la défaite des autochtones. Ce huis clos nocturne dans la cabine est lui aussi théâtral, comme l'est celui qui régit entièrement *Le Compagnon secret* : c'est bien un dispositif de fermeture qui se met en place, propice à l'émergence des récits enfouis. Alors que le jour le « pont étroit » de la goélette semble s'ouvrir au « paysage de théâtre » devant lequel Karain, le roi-rajah shakespearien, déclame ses tirades devant son peuple soumis, la nuit, il quitte son costume, demandant chaque fois des nouvelles de la Reine, la vraie, Victoria, « la détentrice d'un sceptre dont l'ombre, s'étendant depuis l'Occident sur la terre et sur les mers, dépassait largement son propre arpenter de terre conquise » ([1898] 2022, p. 24).

Fonction 2 : ellipse temporelle, intermède commercial

C'est une fonction zéro, dans laquelle la goélette marchande n'est jamais décrite, parce qu'elle se contente de remplir un rôle purement commercial. Le narrateur indique que deux ans se sont écoulés, que les voyages se sont espacés parce que le trafic d'armes devenait trop dangereux : « il fut décidé [...] qu'un seul et dernier voyage serait entrepris. Après avoir fourni comme de coutume de nombreux indices fallacieux quant à notre destination, appareillé discrètement et fait une très rapide traversée, nous entrâmes dans la baie. » (Conrad, [1898] 2022, p. 34-35.) C'est un déplacement géométrique, d'un point A non défini — quel est le point de départ ? Londres ou bien un comptoir britannique en Malaisie ? — au point B guère plus précisé sur la carte de l'Orient. La Malaisie est ici ce « pays sans lieu [...] dont il serait bien impossible de relever la trace sur aucune carte » dont parle Foucault dans son essai ([1966] 2009, p. 23), propice à l'hétérotopie maritime. Le roman d'aventures maritimes n'a pas besoin de décrire la traversée en détail, elle peut faire partie d'une ellipse, comme celle de l'*Hispaniola* dans *L'Île au trésor* de Stevenson, roman dont Orson Welles, qui l'avait porté sur les ondes avec le Mercury Theatre (18 juillet 1938), disait que tout se passait à terre, dans les premiers chapitres, à l'auberge de *L'Amiral Benbow*, et qu'il fallait expédier au plus vite, dans le montage diégétique, tout ce qui se passait sur l'île. Julie Gay a raison d'avancer l'idée que « ce phénomène de complexification de l'aventure » n'est pas inauguré par Conrad, qu'il a déjà cours chez Stevenson (Gay, 2022, p. 176). Conrad poussera aux limites du roman d'aventures maritimes ces histoires où le bateau est ancré au port (*Un sourire de la fortune, histoire de port*), au large d'une côte (*Le Compagnon secret*), d'une baie (*La Ressource*) ou d'un estuaire (*Au cœur des ténèbres*), position de stase, parfois mortifère comme dans *La Ligne d'ombre* et son navire encalminé, mais propice, si le

mouvement de l'aventure oscille dans les derniers sursauts des virgules du navire sur le point de s'amarrer, à l'émergence du récit, comme dans la fameuse phrase d'ouverture d'*Au cœur des ténèbres* : « La *Nellie*, cotre de croisière, évita sur son ancre sans un battement de ses voiles, et s'immobilisa. »⁴ ([1899] 1989, p. 77.) Dans cette ellipse, la goélette a replié ses ailes.

Le seul changement apporté par ce dernier voyage de contrebande est résumé par la phrase suivante : « La première chose que nous apprîmes fut que le mystérieux porte-épée de Karain était mort quelques jours plus tôt. Cette nouvelle ne nous importa pas outre mesure », commente le narrateur (Conrad, [1898] 2022, p. 35). Comme souvent chez Conrad, le signe précède le sens ou, dans les termes de Jankélévitch, l'aventure n'est pas l'irruption de l'événement lui-même, mais l'avènement ou l'« avent » d'un mystère (1963, p. 12).

Fonction 3 : fermeture, émergence du récit spectral

Principe conradien du déchiffrement à retardement, du « *delayed decoding* » cher à Ian Watt⁵ : il faut attendre la dernière scène nocturne du récit-cadre, à bord de la goélette, pour comprendre l'impact de cette annonce et, avec elle, par analepse complétive, tout ce qui a précédé. Le récit est souvent encadré par une prolepse de déchiffrement et une analepse renvoyant le lecteur à ce qui précède, etc., à l'infini. Alors que l'équipage attend en vain, dans la journée, une invitation de la part de Karain à le rejoindre à terre, il reste sur le navire à l'attendre jusqu'à minuit : « Sous la tente de poupe, Jackson le barbu grattait une vieille guitare et chantait, avec un accent exécrable, des chansons d'amour espagnoles ; tandis que le jeune Hollis et moi, affalés sur le pont, faisions une partie d'échecs à la lumière d'une lanterne de cargo. » (Conrad, [1898] 2022, p. 36.) Comme dans *Le Compagnon secret*, la goélette est ce « monde de bois » (Grann, 2023, chap. 1) fermé sur lui-même mais propre à l'émergence du récit. Karain ne donne aucun signe de vie. Le soir du troisième jour, l'orage descend sur la baie, le tonnerre éclate, la goélette se met « à rouler de-ci de-là au gré des bourrasques » (Conrad, [1898] 2022, p. 37) et l'équipage des trois Anglais⁶ se réfugie dans la cabine. C'est dans ce décor nocturne de tempête que Karain, dégoulinant, fait soudain irruption « sur le seuil de la cabine », poitrine nue,

⁴ « *The Nellie, a cruising yawl, swung to her anchor without a flutter of the sails, and was at rest.* »

⁵ Voir Ian Watt, *Conrad in the Nineteenth Century* (1981). Le terme a été forgé par Watt en 1972 lors d'une conférence sur *Lord Jim*.

⁶ Encore un motif que Conrad a pu reprendre de Stevenson et du trio d'aventuriers anglais dans *Le Creux de la vague*. Voir aussi Jules Verne, *Aventures de trois Russes et de trois Anglais dans l'Afrique australe* (1872).

sarong trempé, « son kriss au fourreau dans la main gauche », « regardant par-dessus son épaule tel un homme poursuivi » (p. 38). Alors que le capitaine-narrateur lui déclare, stupéfait, qu'il n'a pas entendu l'appel de son canot, Hollis déclare : « Le bonhomme est venu à la nage » (p. 39), image qui annonce *Le Compagnon secret*, où Leggatt le fugitif débarque, ou plutôt embarque lui aussi à la nage, la nuit, sur le navire du capitaine sans nom. C'est bien, selon les termes de Foucault, un système de fermeture du bateau « par rapport à l'espace environnant » ([1966] 2009, p. 32) qui se met ici en place dans la scène finale du récit-cadre, qui permet à Karain, roi désormais nu, de faire entendre sa voix rétrospective pour conter sa hantise, par un mouvement de réminiscence anamnésique.

À ce stade final, on se heurte à une aporie : est-ce qu'on doit, est-ce qu'on peut raconter l'histoire contée par Karain, dans la cabine à peine éclairée, par une nuit de tempête, dans une obscure baie de Malaisie ? Avant de basculer dans le récit enchâssé, le narrateur-cadre avertit le lecteur en utilisant déjà le mot « effet » que Conrad reprendra dans sa préface :

Il parla enfin. On ne saurait rendre l'effet de son histoire. Il est impérissable, ce n'est qu'un souvenir, et sa vivacité ne saurait être explicitée à un autre esprit, pas plus que les vivaces émotions d'un rêve. Il faudrait avoir vu sa splendeur innée, il eût fallu le connaître déjà — le contempler alors. ([1898] 2022, p. 45-46.)

Si le narrateur la retranscrit, c'est à contrecœur ou, comme il le dit, « imparfaitement » (p. 47), en sachant qu'aucun récit à sa disposition ne saura rendre l'*effet* produit alors, dans ce huis clos narratif. Conrad poussera ce principe très loin dans « Le Conte », où le récit du capitaine suspecté de trahison est tellement emmailloté de bandelettes narratives qu'on ne l'entendra jamais. Qu'il s'agisse du maximum d'ouverture avec les déclamations de Karain sur le pont, peu propices aux confidences, ou du maximum de fermeture avec ce récit chuchoté dans la hantise, le récit conradien oscille, comme le navire sous l'orage, de-ci, de-là, entre deux impossibilités à rendre le récit. C'est bel et bien Conrad qui parle lorsque le narrateur du *Cœur des ténèbres* dit à propos de Marlow : « pour lui le sens d'un épisode ne se trouve pas à l'intérieur, comme d'une noix, mais à l'extérieur, et enveloppe le conte qui l'a suscité, comme une lumière suscite une vapeur, à la ressemblance d'un de ces halos embrumés que fait valoir parfois l'illumination spectrale du clair de lune. » ([1899] 1989, p. 81.) On a souvent dit que la structure d'enchâssement des récits conradiens était une figuration narrative de la configuration analytique : le patient vient se confier à un narrateur-cadre placé en position d'écoute, et c'est le mystère de cette expérience d'écoute qu'il ne saurait complètement traduire.

Cedric Watts (dans Conrad, 1990) explique que le « récit interne [*inner narrative*] » est tiré d'une ballade ukrainienne du poète et patriote polonais Adam Mickiewicz,

« Czaty » ou « L'embuscade » (1828). Lorsqu'un gouverneur ou « palatin » ukrainien découvre que sa femme a quitté l'intérieur de son château, il demande à son serviteur, un Cosaque, de l'aider à la retrouver. Embusqués dans une tonnelle, ils la trouvent « sur un tertre de gazon » en train d'être courtisée « en très simple appareil » par un homme qui lui tient un long discours regrettant qu'elle ne cède pas à ses avances. À la fin du discours, elle « s'abandonne entre ses bras, tout en transes ». Le palatin ordonne alors à son serviteur de tirer sur « ce galantin » :

Le cosaque arma, visa, et sans attendre, cassa

À bout portant... la tête... au palatin !⁷ (Mickiewicz, [1828] 1966, p. 73-74.)

Une même structure informe la nouvelle de Conrad, qui transpose la dimension sociale présente chez Mickiewicz sur le plan colonial, en l'enveloppant d'un halo fantastique et « romantique », au sens anglais de *romance* (Dryden, 2000, p. 112-114). Karain raconte comment il a accepté de suivre à travers l'archipel malais son ami intime Pata Matara dont la sœur était partie vivre au loin avec un colon hollandais. Pour laver l'affront, une longue chasse ou course-poursuite après les deux amants fugitifs s'ensuit, au cours de laquelle Karain se décrit comme obsédé par l'image de la femme. Une fois face au couple, Karain refuse de tuer le Hollandais et tue Pata Matara à la place, dont le fantôme ne cessera de le hanter⁸. Watts analyse les deux histoires comme relevant d'une « double trahison : la femme est fantasque, et ses charmes subvertissent le lien de loyauté entre deux hommes, de sorte qu'un homme déterminé à se venger périt aux mains d'un compagnon auquel il faisait confiance⁹ » (Watts, dans Conrad, 1990, p. xii). Deux couples se font face : d'un côté, un homme (1) et une femme ; de l'autre, deux hommes, (2) et (3). La femme a trahi l'homme (2), qui demande à l'homme (3) de tuer l'homme (1) : l'homme (3) tue l'homme (2). On trouve une version analogue dans « Le Lagon » (*Histoires inquiètes*), où Arsat raconte au narrateur comment, pour l'amour d'une femme qu'il a enlevée, il estime avoir trahi son propre frère qui a péri alors qu'il tentait de protéger leur fuite. Hanté par le meurtre qu'il a commis au terme de « cette obscure odyssée de vengeance » (Conrad, [1898] 2022, p. 67), Karain n'a eu de cesse que de protéger ses arrières par l'intermédiaire de son vieux porte-épée,

⁷ Selon Czesław Miłosz dans son *Histoire de la littérature polonaise* ([1969] 1986, p. 311), Conrad se serait également inspiré du poème de Mickiewicz « Digression » pour *Sous les yeux de l'Occident*. Je remercie la bibliothécaire de la Bibliothèque polonaise de Paris pour ces références.

⁸ La dimension spectrale est absente de la ballade ukrainienne, par contre elle est omniprésente dans le poème de Walter Scott « The Eve of St John » (1822), que cite Edmond Marek comme illustrant un « aspect si profondément humain et universel » (1966, p. 81).

⁹ « [...] a double betrayal: the woman is wayward, and her charms subvert the bond of loyalty between the two men, so that a determined avenger perishes at the hand of his trusted companion » (notre traduction). Dans leur introduction à *Tales of Unrest*, Allan H. Simmons et J. H. Stape (2012) citent également comme source possible « Tamango » de Mérimée (1829), autre histoire de vengeance de la part d'un chef indigène charismatique, dans laquelle la prétendue supériorité occidentale et la croyance indigène en la superstition sont renvoyées dos à dos avec la même ironie (p. xxxvii-xxxviii).

qu'on avait trouvé dès la scène d'ouverture à ses côtés, sans comprendre pourquoi à première lecture.

En relisant le texte, on identifie mieux « l'étrange obsession » lovée « tel un fil noir » (p. 23) d'un Karain toujours sur le qui-vive et prompt à sursauter. On saisit que ce « fil noir » n'est autre que celui du récit enchâssé à venir. Lorsque le vieillard décède, la protection tombe, d'où la fuite nocturne vers la goélette ancrée dans la baie : « J'ai couru dans la nuit. L'eau était noire. Je l'ai laissé en plan, en train d'appeler au bord de l'eau noire... Je l'ai laissé, planté seul sur la plage... J'ai nagé... il m'a crié après... J'ai nagé... » (p. 42.) Karain n'est plus le monarque triomphal du début, c'est Richard III hanté par les crimes qu'il a commis dans le célèbre tableau de William Hogarth (1745) représentant David Garrick dans le rôle, à la veille de la bataille de Bosworth, les yeux exorbités, face au public. Au bout de son récit, épuisé, il demande aux Anglais « protection », « force », « Un charme... une arme ! » (p. 75) pour exorciser sa hantise. C'est aux Anglais, dans leur position d'écoute, de chasser le fantôme qui le hante. Espace restreint de la confidence, la goélette est devenue l'ultime espoir de thérapie : « Nous sommes en rupture de ban et ce bateau est notre pays désormais — et la mer est notre refuge. »

C'est Hollis qui trouve la solution miracle. Il va chercher « un petit écrin¹⁰ en cuir » renfermant une « pièce de six pence » du Jubilé de la Reine, celui de la reine Victoria en 1887. Elle est dorée, mais c'est de l'imitation. Il remet alors solennellement la fausse précieuse pièce à Karain en déclarant : « Voici l'image de la Grande Reine, et la chose la plus puissante que connaissent les hommes blancs » (Conrad, [1898] 2022, p. 82)¹¹. Conrad se souvient ici de Rudyard Kipling et de *L'homme qui voulait être roi* (1888), où le cockney Dravot porte une fausse couronne dorée sur la tête, dans le discours hypocrite de Hollis présentant la pièce de monnaie comme un talisman incarnant « un esprit », « l'esprit de sa nation ; un démon impérieux, consciencieux, peu scrupuleux, indomptable... qui fait des tonnes de bien » ([1898] 2022, p. 82-83), et peu susceptible d'être impressionné par un fantôme. Comme chez Kipling, l'Anglais se sert de la superstition pour tromper les indigènes sur la marchandise¹², cependant il ne s'agit plus de conquérir un empire, aussi fantasmé soit-il, mais plutôt d'exorciser, par une figure impériale, un indigène considéré comme un « ami » : c'est lui qui a « voulu être roi », pas les Anglais repliés sur leur trafic d'armes, restés prudemment ancrés dans une baie de Malaisie non identifiée géographiquement. L'hétérotopie joue ici contre le projet impérial qui a besoin,

¹⁰ Cet écrin fait écho, dans le récit-cadre, à l'écrin de perles contemplé par la femme s'étant enfuie avec le Hollandais dans le récit enchâssé de Karain : Conrad fait circuler les objets d'un récit à l'autre, comme pour laisser une trace matérielle commune à des mondes relevant d'une ontologie narrative différente.

¹¹ Voir aussi « Tamango », où le capitaine Ledoux fait présent à Tamango d'« une jolie poire à poudre en cuivre, ornée du portrait de Napoléon en relief » (Mérimée, [1829] 2007, p. 50).

¹² À propos d'*Un sourire de la fortune*, André Green évoque le « moment féthichiste » (2008, p. 105).

comme chez Kipling, d'un espace encore vierge sur les cartes. Karain repart satisfait : « Il prit congé, et parut aussitôt poser le pied sur la glorieuse splendeur de son théâtre, se drapant dans l'illusion du succès inévitable. » (p. 86.) Et de nouveau, après le repli dans la cabine ayant tissé les plis du récit enchassé, un déploiement théâtral : le pont du navire comme tréteau de l'adieu final à Karain restauré dans sa fière et fausse majesté.

On a vu à quel point, dans *Karain*, la goélette était un espace plastique, tantôt extensible comme la scène d'un théâtre s'ouvrant sur un décor exotique, tantôt rétractile, réduit au huis clos de la cabine où s'élève une voix hallucinée. Même si l'effet du récit sur les auditeurs est par nature incommunicable, ce sont les conditions mêmes de sa production qui créent ce que Rilke, dans ses *Notes sur la mélodie des choses* exactement contemporaines de la nouvelle de Conrad, appelle une « communauté » : quand deux ou trois êtres humains se rencontrent, ils ne sont pas pour autant ensemble. Ils

[...] sont comme des marionnettes dont les fils sont tenus par des mains différentes [...]. Ils ne se trouvent les uns les autres que dans une heure qu'ils ont en commun, une tempête qu'ils ont en commun, une pièce unique où ils se rencontrent. Ils ne commencent à avoir des rapports qu'à partir du moment où il y a un fond derrière eux. (Rilke, [1898] 2021, p. 16-17.)

Ce fond, cette communauté entre Karain et les trois Anglais sont largement factices : leur prétendue « amitié » repose sur le malentendu du contexte colonial. Mais c'est surtout le « fond derrière eux », celui du récit, qui les unit. Lorsque le narrateur et Jackson se retrouvent quelques années plus tard à Londres, ce dernier trouve le spectacle du Strand moins réel « que l'autre chose... je veux dire, l'histoire de Karain » (Conrad, [1898] 2022, p. 92).

BIBLIOGRAPHIE

Conrad Joseph, *Karain* (1898), suivi de *Le Compagnon secret*, trad. Jean-Pierre Naugrette, Paris, Le Livre de Poche, 2022.

Conrad Joseph, *Tales of Unrest* (1898), éd. Allan H. Simmons et J. H. Stape, Cambridge, CUP, 2012.

Conrad Joseph, *La Ligne d'ombre* (1917), trad. Jean-Pierre Naugrette, Paris, Flammarion, coll. « GF », 1996.

Conrad Joseph, *Heart of Darkness and Other Tales*, éd. Cedric Watts, Oxford UP, coll. « World's Classics », 1990.

Conrad Joseph, *Au cœur des ténèbres* (1899), trad. Jean-Jacques Mayoux, Paris, Flammarion, coll. « GF », 1989.

Dryden Linda, *Joseph Conrad and the Imperial Romance*, Basingstoke, Palgrave Macmillan, 2000.

Foucault Michel, *Le Corps utopique*, suivi de *Les Hétérotopies* [conférences radiophoniques, 7 et 12 décembre 1966], prés. Daniel Defert, Fécamp, Lignes, 2009.

Gay Julie, *L'Île dans la littérature d'aventures victorienne (Stevenson, Conrad et Wells). Explorations insulaires et renouveau littéraire à la « fin de siècle »*, Paris, L'Harmattan, 2022.

Grann David, *The Wager*, London, Simon & Schuster, 2023.

Green André, *Joseph Conrad : le premier commandement*, Paris, In Press, 2008.

Jankélévitch Vladimir, *L'Aventure, l'ennui, le sérieux*, Paris, Aubier, 1963.

Marek Edmond, « Libres propos sur la ballade ukrainienne de Mickiewicz », *Annales de la faculté des Lettres et Sciences humaines de Toulouse*, « Littératures », n° 13, septembre 1966, p. 73-84.

Mérimée Prosper, « Tamango » (1829), « La Partie de tric-trac » (1830), dans *Mateo Falcone et autres nouvelles*, Paris, Classiques Hachette, 2007.

Mickiewicz Adam, « L'embuscade » (1828), trad. Paul Cazin, dans Edmond Marek, « Libres propos sur la ballade ukrainienne de Mickiewicz », *Annales de la faculté des Lettres et Sciences humaines de Toulouse*, « Littératures », n° 13, septembre 1966, p. 73-84.

Milosz Czesław, *Histoire de la littérature polonaise* (1969), trad. de l'anglais par André Kozimor, Paris, Fayard, 1986.

Naugrette Jean-Pierre, « "L'optique cinématographique" : R. L. Stevenson et G. Greene avec Brecht, lecture de la scène du Prater dans *Le Troisième Homme* », dans Jacqueline Nacache et Jean-Loup Bourget (dir.), *Cinématismes. La littérature au prisme du cinéma*, Berne, Peter Lang, 2012, p. 255-274.

Pontalis J.-B., « L'Autre barque », dans *Le Dormeur éveillé* (2004), Paris, Gallimard, coll. « Folio », 2006.

Rilke Rainer Maria, *Notes sur la mélodie des choses* (1898), trad. Claude David (1993), Paris, Gallimard, coll. « Folio », 2021.

Shakespeare William, *Macbeth* (1623), trad. Maurice Castelain, Paris, Aubier-Montaigne, 1937.

Fabula / Les Colloques, « « Un morceau flottant d'espace » : les hétérotopies maritimes dans les littératures britannique et française (XVIIIe-XXe siècles) », 2026

© Tous les textes et documents disponibles sur ce site, sont, sauf mention contraire, protégés par une licence Creative Common.

Karain : un souvenir, de Joseph Conrad, ou les aventures d'une goélette hétérotopique

Sherry Norman, *Conrad's Eastern World*, Cambridge, CUP, 1971.

Stevenson Robert Louis, *Le Creux de la vague* (1893), trad. Jean-Pierre Naugrette, Paris, Flammarion, coll. « GF », 1993.

Watt Ian, *Conrad in the Nineteenth Century*, Oakland, University of California Press, 1981.

PLAN

- Fonction 1 : scène d'ouverture, émergence du théâtre
- Fonction 2 : ellipse temporelle, intermède commercial
- Fonction 3 : fermeture, émergence du récit spectral

AUTEUR

Jean-Pierre Naugrette

[Voir ses autres contributions](#)

Université Sorbonne Nouvelle, jeanpierrenaugrette@gmail.com

Courriel : jeanpierrenaugrette@gmail.com