

THÈSE / UNIVERSITÉ RENNES 2
sous le sceau de l'Université européenne de Bretagne
pour obtenir le titre de
DOCTEUR DE L'UNIVERSITÉ RENNES 2
Mention : Etudes anglophones
École doctorale : ALL – Arts,Lettres, Langues

présentée par
Jaine Chemmachery
Préparée au sein de l'EA 1796
Laboratoire ACE – Anglophonie : communautés, écritures
UFR de rattachement : UFR Langues

Modernité et colonisation : les nouvelles sur l'empire de Rudyard Kipling et de Somerset Maugham

Thèse soutenue le 28 juin 2013
devant le jury composé de :

Madame Émilienne BANETH-NOUAILHETAS
Professeur, Université Rennes 2/ Directrice de thèse

Madame Claire JOUBERT
Professeur, Université Paris 8 – Saint Denis / Co-directrice de thèse

Madame Catherine DELMAS
Professeur, Université Stendhal – Grenoble 3

Monsieur Thierry GOATER
Maître de conférences, Université Rennes 2

Madame Vanessa GUIGNERY
Professeur, ENS Lyon

Madame Nathalie MARTINIÈRE
Professeur, Université de Limoges

Chemmachery Michaux, Jaine. Modernité et colonisation : les nouvelles sur l'empire de Rudyard Kipling et de Somerset Maugham - 2013



THÈSE / UNIVERSITÉ RENNES 2
sous le sceau de l'Université européenne de Bretagne

pour obtenir le titre de
DOCTEUR DE L'UNIVERSITÉ RENNES 2
Mention : Etudes anglophones
École doctorale : ALL – Arts,Lettres, Langues

présentée par
Jaine Chemmachery
Préparée au sein de l'EA 1796
Laboratoire ACE – Anglophonie : communautés, écritures
UFR de rattachement : UFR Langues

Modernité et colonisation : les nouvelles sur l'empire de Rudyard Kipling et de Somerset Maugham

Thèse soutenue le 28 juin 2013
devant le jury composé de :

Madame Émilienne BANETH-NOUAILHETAS
Professeur, Université Rennes 2/ Directrice de thèse

Madame Claire JOUBERT
Professeur, Université Paris 8 – Saint Denis / Co-directrice de thèse

Madame Catherine DELMAS
Professeur, Université Stendhal – Grenoble 3

Monsieur Thierry GOATER
Maître de conférences, Université Rennes 2

Madame Vanessa GUIGNERY
Professeur, ENS Lyon

Madame Nathalie MARTINIÈRE
Professeur, Université de Limoges

Chemmachery Michaux, Jaine. Modernité et colonisation : les nouvelles sur l'empire de Rudyard Kipling et de Somerset Maugham - 2013

À mes parents et à Alain

Yes, it is very good to get away once more and pick up the old and ever fresh business of the vagrant, loafing through new towns, learned in the manners of dogs, babies, and perambulators half the world over, and tracking the seasons by the up-growth of flowers in stranger people's gardens.
(Kipling, Letters of Travel, *17)*

As soon as the child learns to speak, he says: "Tell me a story."
(Rabindranath Tagore, "Tell Me A Story", *99)*

REMERCIEMENTS

Je remercierai en premier lieu ma directrice de thèse Émilienne Baneth-Nouailhetas pour sa bienveillance mais aussi son exigence à l'égard de mes travaux. Ses conseils avisés m'ont été d'une aide précieuse pendant ces années de thèse. Je remercie également le Professeur Claire Joubert, ma co-directrice de thèse, pour son extrême disponibilité, ses conseils tout aussi avisés et ses séminaires passionnants. Ses remarques et ses relectures exigeantes ont largement contribué à l'élaboration de ce travail de recherche. Je tiens à leur exprimer ma gratitude et à leur dire le plaisir qui est le mien de soutenir aujourd'hui cette thèse sous leur direction commune.

Je remercie mes parents, Pauline et Francis Chemmachery, ma sœur Jency, mon frère Tony, qui m'ont plus que soutenue durant ces années de thèse.

Je remercie également les professeurs et/ou chercheurs qui m'ont donné le goût de la recherche et l'envie de poursuivre dans cette voie. Je pense, entre autres, à Frédéric Regard qui m'a fait découvrir le Kipling auteur de *Kim*, à Elleke Boehmer et Robert Young dont les séminaires à Oxford m'ont familiarisée avec les études postcoloniales, enfin à Laetitia Zecchini et Lise Guilhamon pour leur séminaire très stimulant sur les littératures et théories postcoloniales.

Mes amies Sarah Bouttier, Sophie Chapuis, Mélanie Heydari, Violaine Lambert, Océane Marigny, Aloysia Rousseau, pour leurs encouragements quotidiens, les discussions et les pauses auxquelles elles prirent part durant nos longues journées passées à la Bibliothèque Nationale de France. Je remercie certaines d'entre elles pour leurs patientes relectures.

Je remercie également mes amies et collègues de Paris 8 et de Rennes 2 pour leurs relectures et leur soutien, en particulier Jennifer Randall, Vanessa Sylvanise, Julie Beluau, Amel Dhifallah, Isabelle Rannou et Gwenola Le Bastard.

Je remercie enfin Alain et ma petite fille Anjali d'avoir été présents à mes côtés et d'avoir simplement permis l'aboutissement de cette thèse.

TABLE DES MATIÈRES

REMERCIEMENTS 5
TABLE DES MATIÈRES 7
Liste des abréviations utilisées 11
INTRODUCTION 13
PREMIÈRE PARTIE 39
PARCOURS CRITIQUE DES LECTURES DE KIPLING ET DE MAUGHAM 39
Chapitre I. Des textes pris dans l'Histoire 43
I. Exotisme et chronique 43
1. 1890-1900 : Kipling, auteur de chroniques exotiques 44
2. Somerset Maugham : auteur exotique, auteur de chroniques 61
II. L'impérialisme, lieu de divergence 80
1. Kipling et l'impérialisme 81
2. Maugham : un auteur impérialiste ? 94
3. Proposition sur la « littérature coloniale » 104
III. Popularité des écrits de Kipling et de Maugham 108
1. Kipling : un auteur populaire de son temps 109
2. Maugham, un auteur *middlebrow* 114
Chapitre II. Performativité de la critique 121
I. Décanonisation contemporaine de Kipling et de Maugham 121
1. Kipling : un auteur pour la jeunesse 122
2. Maugham : irrémédiablement *middlebrow* 133
3. Différentiels de pouvoir entre catégories littéraires 136
II. Affiner le concept de nouvelle 146
1. Entre filiation et affiliation à des genres populaires 147
2. Nouvelle et roman, écriture marginale contre écriture centrale 173
III. Quelle place pour la nouvelle et la littérature populaire ? 183
1. Une critique à l'origine d'un canon exclusif et excluant 183
2. La littérature, lieu de pouvoir et d'autorité culturelle ? 186
DEUXIÈME PARTIE 197
PERSPECTIVES POSTCOLONIALES 197
Chapitre III. « Helpless colonialists » : une spécificité de la nouvelle coloniale ? 199
I. Menace(s) sur le colonisateur 199
1. L'espace colonial menaçant 200
2. Dégénérescence de l'homme blanc 211
3. Des tropes spécifiques à la nouvelle ? 219
II. La nouvelle, « voix solitaire »? 223
1. « They were lonely folks who understood the dread meaning of loneliness » 223
2. Absence de culture et déliaison 235

Chapitre IV. Décolonisation postcoloniale du savoir européen 241

I. Savoir colonial : l'impossible exhaustivité 242

1. L'impossible désir panoptique des colonisateurs 242
2. L'observateur observé : *Under Eastern Eyes* 259

II. L'*uncanny* et le double 265

1. Doute et scepticisme : l'*uncanny* 265
2. Duplicités spectrales 275
3. Le spectre casanier 282

III. La nouvelle fantastique : le politique par la poétique 286

1. Dire la modernité ambivalente 286
2. Fantastique et marginalité, lieux du politique 291

TROISIÈME PARTIE 301

LA NOUVELLE COMME LIEU DE CRISE 301

Chapitre V. Trouble dans le récit de la nation 305

I. La déstabilisation des valeurs de la modernité européenne 306

1. Le travail et l'impossible émancipation de l'individu 306
2. L'impossible apport du progrès et de la modernité 316
3. Méprise et occasion manquée 332

II. Au cœur des ténèbres de la civilisation européenne 340

1. La menace contre soi 340
2. « We disgraced ourselves as Englishmen » 344
3. Immoralité anglaise 350

III. Rituel et théâtralité : nation inventée, nation éclatée 354

1. L'énonciation du rituel, création et mise en crise de la nation 355
2. Rituel et différenciation 360
3. La société coloniale : entre théâtralité et indifférenciation 369
4. Nouvelle et théâtralité 385

IV. Nostalgie et exil, dire la nation depuis les marges 391

1. Construire l'ailleurs depuis l'ici 391
2. La nouvelle coloniale, genre de l'exil(é) ? 400

Chapitre VI. La nouvelle coloniale, lieu d' « explosition » du sujet moderne 411

I. Corps fragmentés 412

1. Le colonisateur métamorphosé et violenté 412
2. Corps colonial et corps textuel en crise 422

II. La disjonction spatio-temporelle, métaphore de la modernité coloniale 434

1. Le temps colonial : entre vieillissement et régression 434
2. La nouvelle, une temporalité autre ? 444

Chapitre VII. La nouvelle coloniale, entre modernité et modernisme 455

I. Menace de la fragmentation 456

1. Énonciation fragil(isé)e et écritures polyphoniques 456
2. Mise en abyme du fragment 463
3. Le silence comme prélude à et objet de l'énonciation 474
4. Le cadre, facteur de stabilisation ? 482

II. Entre anticipation et domestication du modernisme 487

1. La nouvelle en plein essor au XIXe siècle 487
2. Kipling, auteur proto-moderniste 492
3. Maugham et le modernisme populaire 497
III. La nouvelle coloniale, une écriture de la marge 511
1. Représentation de la marge chez Kipling : un lieu de pouvoir ?..... 512
2. Maugham : écrire depuis les marges 522
3. Trouble et décentrement..... 528
CONCLUSION 547
BIBLIOGRAPHIE 559
ANNEXES 605
INDEX 621

Liste des abréviations utilisées

Kipling :

- *PT* : *Plain Tales from the Hills*

- *ST* : *Soldiers Three*, contenant les recueils *Soldiers Three, The Story of the Gadsbys, In Black and White*

- *MWWBK* : *The Man Who Would Be King and Other Stories*, contenant les recueils *Wee Willie Winkie, Under the Deodars, The Phantom-Rickshaw*

-*LH* : *Life's Handicap*

-*N* : *The Naulahka*

-*K* : *Kim*

- *DW* : *The Day's Work*

- *TD* : *Traffics and Discoveries*

-*DC* : *Debits and Credits*

- *SM* : *Something of Myself*

- *BW* : *A Book of Words*

Maugham :

- *FET* : *Far Eastern Tales*

- *MFET* : *More Far Eastern Tales*

- *EW* : *East and West*

- *TWO* : *The World Over*

- *WN* : *A Writer's Notebook*

- *MGR* : *The Merry-Go-Round*

- *M* : *The Magician*

- *OHB* : *Of Human Bondage*

INTRODUCTION

Kipling fut longtemps considéré comme un héraut de l'impérialisme[1], tant pour son investissement personnel et politique dans la défense de l'impérialisme que pour certains de ses écrits explicitement doctrinaux tels les poèmes « Recessional » (1897) et « The White Man's Burden » (1899). Pourtant, l'auteur n'en demeure pas moins extrêmement populaire en Angleterre, notamment grâce à son roman *Kim* (1901), à ses *Just So Stories* (1902) et à « If » (1910), poème dont la notoriété perdure et dont l'ubiquité dans la culture britannique contemporaine ne laisse pas d'intriguer[2].

George Orwell rappelait déjà en 1942 à quel point l'œuvre de Kipling s'était sédimentée dans la langue et la culture anglaises sous la forme de proverbes et d'expressions telles « the white man's burden », « East is East and West is West », « the Great Game », « The female of the species is more deadly than the male », « He travels the fastest who travels alone », etc. Plus récemment, Alexis Tadié reprenait le même thème :

> les vers de Kipling ou ses récits, qu'il s'agisse des Livres de la jungle, des nouvelles qui mettent en scène les soldats en Inde, de Kim, ou des contes pour enfants, appartiennent maintenant, au même titre que les comptines, à l'imaginaire anglais. Les références à Kipling traversent, du cinéma au court central de Wimbledon – où figurent deux vers de « If » –, la culture britannique.[3]

L'auteur et ses productions littéraires participent donc, aujourd'hui encore, d'une certaine culture populaire britannique. Selon un sondage effectué par la BBC en 1995, « If » serait d'ailleurs le poème préféré des Anglais[4]. Sa popularité est certainement liée aux valeurs

[1] Cf. l'ouvrage de Léon Lemonnier intitulé *Kipling, chantre de l'impérialisme britannique*, Paris : J. Tallandier, 1939.

[2] Les références à « If » se déclinent sous la forme d'affiches, voire de textes imprimés sur des vêtements ou sur d'autres objets de consommation.

[3] TADIÉ Alexis, préface à la traduction française de *Kim*. 1902. Louis FABULET, Charles F. WALKER (trad.), Paris : Gallimard, 1993, p. 7.

[4] Cf. le site http://www.newcriterion.com/articles.cfm/rudyard-kipling-unburdened-3806. Dernière consultation le 28 juillet 2010.

prônées par le poème qui semble faire l'apologie d'une masculinité flegmatique qui reflèterait la « quintessence » de l'anglicité.

Mais le poème paraît également faire référence à des qualités plus pragmatiques, malgré son ton grandiloquent : il met en avant l'esprit d'entreprise, d'initiative, et le goût du risque : « Or [If you can] watch the things you gave your life to, broken / And stoop and build 'em up with worn-out tools ». Cette même idée est déclinée dans les vers suivants : « If you can make one heap of all your winnings/ And risk it on one turn of pitch-and-toss,/ And lose, and start again at your beginnings/ And never breathe a word about your loss ». Si l'idée du profit n'est pas mentionnée en tant que telle chez Kipling, elle émerge certainement derrière le leitmotiv de la refondation et traduit un certain esprit d'entreprise caractéristique du capitalisme[5]. Or ce sont les mêmes thèmes qu'explorent les nouvelles de Somerset Maugham à travers un biais à la fois plus anecdotique et plus sombre : son évocation des empires coloniaux semble toujours teintée de l'idée de corruption, de destruction, du pari perdu.

L'idée de la force de l'individu face au groupe constitue une autre thématique du poème, présente dans le système d'opposition qui met en parallèle « you » et « they » : « If you can trust yourself when all men doubt you ». Cette thématique de la foi en l'individu peut aussi être rattachée à l'idéologie du capitalisme. La voix du poète construit ainsi une figure de la masculinité moderne – « You'll be a Man, my son! » – qui peut être mise en relation avec l'*ethos* « capitaliste » au sens wébérien du terme, mais aussi avec l'*ethos* « colonial ». En effet, l'esprit d'entreprise lié au capitalisme et au désir de profit va de pair avec celui qui pouvait animer la colonisation et pousser les colonisateurs à explorer des territoires inconnus. Le signifiant « man » est ici surinvesti d'une charge politique et idéologique, que l'on retrouve comme un écho lointain et ironique dans les nouvelles de Somerset Maugham, dont les personnages semblent constamment mettre à l'épreuve ces étalons de l'éthique coloniale.

Cette lecture du poème « If » permet de poser avant tout un premier lien entre le capitalisme, comme mode de la modernité, et le colonialisme. Le moment historique de collusion entre capitalisme et colonialisme, mais aussi entre nation et empire, participe de la « modernité » telle qu'elle est relue en particulier par le champ postcolonial. C'est ce qu'évoque Simon Gikandi, spécialiste africain-américain de littératures anglophones, notamment du roman africain : « the great categories that came to define the modern age –

[5] Dans *L'Éthique protestante et l'esprit du capitalisme*, Weber indique par exemple : « Nous appellerons action économique "capitaliste" celle qui repose sur l'espoir d'un profit par l'exploitation des possibilités d'échange, c'est-à-dire sur des chances (formellement) pacifiques de profit » in WEBER Max, *L'Éthique protestante et l'esprit du capitalisme*. 1904-1905. In Isabelle KALINOWSKI (trad.), Paris : Flammarion, 2009, p. 12.

race and citizenship, civility and authority, for example – were haunted from the start by the colonial question »[6]. Le rapport entre nation et empire, plus généralement entre les institutions politiques modernes – dont l'État-nation – et la matrice de l'Empire britannique, est aujourd'hui établi par de nombreux historiens. Dans *No Enchanting Palace*, l'historien Mark Mazower défend ainsi l'idée que l'Organisation des Nations Unies est encore informée par la pensée impérialiste britannique. L'Empire, en tant que « world community in the making »[7], aurait directement façonné le modèle international de l'ONU après la Seconde Guerre Mondiale. Nicholas Dirks remonte plus loin dans le temps et met en évidence l'origine concomitante de l'empire et de la nation : « [Nation] also had its origins in empire. As the nation imagined itself through texts, maps, and consuming desires both for foreign adventures and distant goods, the colonial era began »[8].

Le terme « modernité » recouvre une multitude de notions et de concepts multiformes : celle-ci est tantôt entendue comme un moment historique localisé entre 1492 et 1789 selon les historiens français notamment[9], tantôt comme un concept philosophico-politique. Mais on entend aussi par Modernité un mouvement culturel et artistique en France, porté en particulier par Charles Baudelaire. Dans « Le peintre de la vie moderne » (1863), Baudelaire évoque l'intérêt que peut représenter le passé pour sa beauté, mais aussi pour sa valeur historique. Baudelaire évoque à ce titre la figure du flâneur à la recherche de la modernité, désireux de « dégager de la mode ce qu'elle peut contenir de poétique dans l'historique, de tirer l'éternel du transitoire »[10]. La Modernité baudelairienne connaît son apogée lors de la Première Guerre Mondiale, en parallèle de la révolution russe ; il s'agit d'un mouvement littéraire et artistique qui ne recouvre pas exactement la même temporalité ni les mêmes enjeux que le *Modernism* anglophone. Les liens que la Modernité trace avec l'Angleterre se retrouvent en effet davantage à travers les *symbolists*, notamment Symons en Angleterre, tandis que les modernistes anglais donnent lieu à de nouvelles théorisations du concept de *modern*[11].

---

[6] GIKANDI Simon, *Maps of Englishness: Writing Identity in the Culture of Colonialism*, New York : Columbia University Press, 1996, p. 3

[7] MAZOWER Mark, *No Enchanting Palace: The End of Empire and the Ideological Origins of the United Nations*, Princeton : Princeton University Press, 2009, p. 90.

[8] DIRKS Nicholas B. (ed.), *Colonialism and Culture*, Ann Arbor : University of Michigan Press, 1992, p. 15.

[9] Il s'agit de la modernité qu'ils opposent à l'histoire antique, à la médiévale et à la contemporaine.

[10] BAUDELAIRE Charles, « Le peintre de la vie moderne ». 1868. *Œuvres complètes, II*, Paris : La Pléiade, Gallimard, p. 694.

[11] On songe ici à la théorisation du concept de *modern* proposé par Virginia Woolf dans « Modern Fiction » (1925) et « Mr Bennett and Mrs Brown » (1923).

On peut considérer la modernité comme une période, commençant selon le positionnement historique, à la Renaissance, ou aux XVIIIe et XIXe siècle. Le terme renvoie dans tous les cas à une période de grands changements d'ordre politique, économique et social dans le monde, et recouvre plus qu'une simple définition chronologique. La période « moderne » se caractérise par une superposition de phénomènes aussi variés que les diverses révolutions qui ébranlent l'Europe, l'essor technique et scientifique, l'émergence d'une pensée renouvelée de l'homme au sein de l'univers[12], une théorisation du politique et de l'économique autour de l'État-nation, du colonialisme et du mode de production capitaliste. L'imbrication complexe de ces phénomènes dans la modernité est ainsi résumée par les historiens de l'empire, Peter Cain et Anthony Hopkins :

> The impulses drawing Britain overseas merged economic considerations with a wider programme of development that aimed at raising the standard of civilisation as well as the standard of living, and was accompanied, accordingly, by exports of liberal political principles and missionary enterprise.[13]

La modernité conçue comme idéologie comporte en effet une pensée du progrès qui implique une visée téléologique de l'histoire selon laquelle les sociétés humaines évolueraient de manière rationnelle jusqu'au moment où les institutions sur lesquelles elles reposent ne pourraient plus être améliorées[14]. Elle renvoie alors au projet de rationalité européenne, incluant la promotion de la raison, du progrès, de la civilisation, et s'articule toujours à la colonisation – bien que cette visée ne fût pas initialement au cœur du projet colonial. Le sociologue et psychologue indien Ashis Nandy met bien en évidence le fait que la vision européenne pour le monde au XIXe siècle reposait largement sur la colonisation et plus particulièrement sur le principe de différenciation qui la guidait :

> a fully homogenized, technologically controlled, absolutely hierarchized world, defined by polarities like the modern and the primitive, the secular and the non-secular, the scientific and the unscientific, the expert and the layman, the normal and the abnormal, the developed and the underdeveloped, the vanguard and the led, the liberated and the savable.[15]

---

[12] Dans *L'Ordre du discours* (Paris : Gallimard, 1971), Michel Foucault voit dans les Lumières et l'Europe de la fin du XVIIIe siècle et du début du XIXe siècle une rupture épistémique incluant, entre autres, la construction du concept de l'homme comme objet de savoir.

[13] CAIN Peter J., HOPKINS Tony G., *British Imperialism: Innovation and Expansion, 1688-1914*, London : Longman, 1993, p. 468.

[14] G. W. Friedrich Hegel, dans *La Raison dans l'histoire* (1822-1830), développe cette conception linéaire et progressiste de l'histoire.

[15] NANDY Ashis, *The Intimate Enemy: Loss and Recovery of Self under Colonialism*, Delhi : Oxford University Press, 1983, p. x.

Outre cette visée dichotomique, la modernité se caractérise aussi par une dimension processuelle dont le développement de flux et d'interactions entre les diverses zones du monde, à ce moment de l'histoire, participe. Ces processus restent visibles aujourd'hui à travers le phénomène de « mondialisation ». Selon Arjun Appadurai, alors que la structure politique de l'État-nation – création-phare des temps modernes – permettait l'élaboration de constructions identitaires relativement stables, les phénomènes de migrations à grande échelle et la circulation des *mass media* ont bouleversé les repères jusqu'alors fonctionnels, faisant du monde contemporain un espace particulièrement instable[16]. Or, la mondialisation est un phénomène dont la colonisation représente les prémisses. Cette dernière a effectivement reposé sur le développement de réseaux, de relations politiques, économiques, commerciales, etc., à grande échelle entre zones géographiques distinctes. C'est précisément pour cela que l'historien P. D. Morgan considère le monde au XIXe siècle en termes de « vast interconnected world » ou de « entire interconnected system »[17]. Cette modernité-là ne saurait donc renvoyer à une forme de stabilité.

La référence de Nandy à la technologie, celle d'Appadurai aux *mass media* nous invite à regarder l'articulation entre cette conception de la modernité et le développement de l'imprimerie. Dans son ouvrage *Imagined Communities*, l'historien Benedict Anderson expose le rapport entre la modernité, le développement des États-nations et ce qu'il nomme « print-capitalism » : « the convergence of capitalism and print technology on the fatal diversity of human language created the possibility of a new form of imagined community, which in its basic morphology set the stage for the modern nation »[18]. Il conceptualise ainsi l'émergence pour un peuple d'un imaginaire commun de la nation qui repose sur une variété de textes. Le moment qu'évoque Anderson est celui de la naissance du roman. Le nœud entre capitalisme, modernité et colonisation nous intéresse particulièrement dès lors que la création de la nation par les textes est reflétée par l'idée de la textualité du colonialisme :

[16] Cf. APPADURAI Arjun, *Modernity at Large: Cultural Dimensions of Globalisation*, Minneapolis ; London : The University of Minnesota Press, 1996.

[17] Cité dans CANNADINE David, *Ornamentalism: How the British Saw Their Empire*. 2001. London : Penguin Books, 2002, p. xvii.

[18] ANDERSON Benedict, *Imagined Communities: Reflections on the Origins and Spread of Nationalism*. 1983. London ; New York : Verso, 1991, p. 46.

> The Empire in its heyday was conceived and maintained in an array of writings – political treatises, diaries, acts of edicts, administrative records and gazetteers, missionaries' reports, notebooks, memoirs, popular verse, government briefs, letters "home" and letters back to settlers.[19]

Le colonialisme reposait sur une multitude de textes – rapports coloniaux, discours politiques, fiction(s) – qui avaient pour effet de le construire et de le consolider. Il est donc pertinent de considérer que la modernité en question est aussi celle qui voit émerger une littérature coloniale.

On s'appuiera également ici sur la proposition d'Elleke Boehmer pour mieux cerner la notion. Selon Boehmer : « Colonial literature, which is assumed to be literature reflecting a colonial ethos, usually lacks more precise definition, partly because it is now not much canonised, and partly because it is so heterogeneous »[20]. En effet, tant la littérature produite à l'époque coloniale que celle qui est spécifiquement informée par la doctrine colonialiste peut être qualifiée de « coloniale ». Le même terme permet donc de renvoyer à des littératures dont le colonialisme constitue l'arrière-plan et à d'autres qui sont si lourdement informées par l'idéologie qu'il ne reste plus beaucoup de matière au littéraire. Cela est d'autant plus problématique que la littérature de l'époque est hantée par l'empire, comme le note l'historien Patrick Brantlinger : « imperialist discourse, like actual expansion of the Empire, was continuous, informing all aspects of Victorian culture and society »[21] ». Il ne s'agit évidemment pas de considérer que toute la littérature victorienne est coloniale mais on gardera à l'esprit que l'empire est simplement indissociable de la culture moderne anglaise, en particulier au XIXe siècle.

C'est précisément ce moment singulier de collusion entre modernité et colonisation que l'on se propose d'analyser à partir des nouvelles coloniales de Rudyard Kipling (1865-1936) et de Somerset Maugham (1874-1965)[22]. Du fait de leurs contextes de publication respectifs, les productions de ces deux auteurs renvoient à deux moments de l'histoire de l'Angleterre, mais aussi à deux configurations politico-culturelles du colonialisme. Kipling

[19] BOEHMER Elleke, « Imperialism and Textuality », in *Colonial and Postcolonial Literature : Migrant Metaphors*, 1995. Oxford ; New York : Oxford University Press, 2005, p. 14.

[20] *Ibid.*, p. 2.

[21] BRANTLINGER Patrick, *Rule of Darkness: British Literature and Imperialism 1830-1914*, Ithaca ; London : Cornell University Press, 1988, p. x.

[22] On entendra par « nouvelles coloniales » les nouvelles de Kipling et de Maugham qui se distinguent de leurs autres écrits qui ne traitent pas de l'empire. Cela ne signifie pas qu'elles traitent de l'empire comme d'un simple contexte mais n'implique pas non plus qu'elles s'inscrivent de manière exclusive dans une perspective idéologique colonialiste. Ce point fera l'objet d'une explicitation ultérieure.

ancre en effet ses nouvelles dans le contexte du *Raj* et de l'Afrique du Sud à la fin du XIXe siècle ; Maugham dépeint la vie des Européens durant l'entre-deux-guerres dans les colonies anglaises et hollandaises d'Asie du sud-est[23]. Maugham écrit aussi ses nouvelles dans un contexte historique différent de celui de Kipling. Ce dernier publie ses nouvelles dans un contexte général d'expansion de l'Empire britannique, caractérisé entre autres par la rivalité entre puissances européennes en Afrique (ou *scramble for Africa*) et l'accroissement du territoire britannique vers le nord et le sud du sous-continent indien. Les nouvelles anglo-indiennes[24], premiers écrits de Kipling, sont imprégnées de l'élan qui poussa les colonialistes à la conquête de l'actuel Afghanistan et des régions frontalières de l'Inde ; la nouvelle « The Man Who Would Be King » (1888) en est une illustration évidente. La fin de la période d'écriture kiplingienne coïncide avec les prémisses de la déstabilisation de l'Empire britannique[25] alors que les nouvelles de l'auteur n'évoquent plus réellement la question coloniale dès les années 1910. Maugham s'aventure, en revanche, dans l'écriture de nouvelles sur l'empire durant l'entre-deux-guerres. Cette période est marquée par l'émergence des premiers mouvements anticolonialistes dans les colonies anglaises et par un désaveu de la colonisation et de son intérêt économique pour l'Angleterre par les Libéraux, dans les années 1930. Mais l'auteur écrit aussi à un moment où l'Empire britannique se consolide, à une période au cours de laquelle la colonisation conquérante de la fin du XIXe siècle donne lieu au développement de colonisations de peuplement et d'exploitation. Le fait que Maugham soit moins idéologiquement impliqué, en tant qu'auteur et citoyen, dans la défense de l'Empire britannique, problématise d'emblée son rapport à la question idéologique, en particulier coloniale. Si une relative proximité thématique peut être construite autour de la peinture fictionnelle des Anglais dans leurs colonies asiatiques, des distinctions ayant trait à la fois à l'énonciation et au positionnement idéologique des deux auteurs seront donc à repérer

[23] La *Dutch East India Company* fut fondée en 1602. Batavia, désormais connue sous le nom de Jakarta, joua dès 1620 le rôle de bureau central, in ANDAYA Barbara W., ANDAYA Leonard Y., *A History of Malaysia*, London : Macmillan, 1982, pp. 71-72. Le terme *Malaya*, souvent employé dans les nouvelles de Maugham, renvoie à l'empire qui, historiquement, comportait l'archipel malais, lui-même composé de la péninsule malaise, de l'île de Borneo – dont le nord constituait les états de Sabah et Sarawak – et des *Dutch East Indies*.

[24] On emploie le terme « anglo-indien » pour désigner « les Anglais qui vivaient et travaillaient en Inde, d'abord comme colonisateurs « traditionnels » (planteurs, marchands…), puis comme administrateurs » in BANETH-NOUAILHETAS Émilienne, *Le Roman anglo-indien : de Kipling à Paul Scott*, Paris : Presses Universitaires de France, p. 13. Ce n'est qu'en 1912 que la signification du terme change et en vient à désigner les personnes métisses, issues d'une union entre Indiens et Britanniques, suite à une revendication portée par les Eurasiens. Dans cette étude, le terme « anglo-indien » sera donc employé pour désigner les Anglais vivant en Inde tandis que l'on parlera d'Eurasiens ou de métis pour évoquer les personnes d'origine à la fois indienne et européenne.

[25] Kipling écrit jusque dans les années 1930. Ses derniers textes correspondent donc à un moment où l'Empire britannique rencontre un certain nombre de difficultés alors que des revendications nationalistes émergent de plus en plus dans les colonies anglaises, notamment dès les années 1920 en Inde.

alors même que Kipling est de toute évidence plus volontiers associé à l'impérialisme que Maugham.

Il paraît pertinent de faire dialoguer ces écrivains dont les nouvelles dépeignent la crise que représente, historiquement parlant, la colonisation. Les premiers écrits de fiction coloniaux de Kipling et l'ensemble des nouvelles coloniales de Maugham mettent l'accent sur le mal-être physique et psychologique de personnages anglais dans des contextes coloniaux distincts. Les affinités repérées dans la représentation de la colonisation comme crise chez les deux auteurs suggèrent qu'il existe une sorte de récit de la condition coloniale qui transcende, d'une certaine façon, les contextes historiques même si l'idée de cette thèse est de favoriser les spécificités poétiques des nouvelles de chacun des auteurs. Mais l'objet principal de ce travail est surtout d'analyser les effets produits par le décalage qu'opère la nouvelle sur le rapport entre modernité et colonisation tel qu'il est pensé par les *Postcolonial studies*, et sur la forme moderne du roman. Les nouvelles coloniales de Kipling et de Maugham, par leur genre et leur dimension coloniale, se situent de manière doublement décalée par rapport au centre que représente le roman domestique[26]. Celles-ci, bien que datant respectivement de la fin du XIXe siècle et de l'entre-deux-guerres, recoupent aussi certaines problématiques auxquelles s'intéressent les études postcoloniales comme celles de la mondialisation et de la situation des nations dans le monde, du cosmopolitisme, de la fin de l'histoire.

La pensée postcoloniale, largement tributaire des penseurs anticolonialistes tels Frantz Fanon, vise entre autres à repérer les effets présents du colonialisme sur l'histoire et sur le monde et à analyser l'ambivalence du discours colonial :

> Entendu de manière large comme la prise de contrôle des atouts économiques et géostratégiques d'un pays ou d'un peuple par un autre, l'exportation ou l'imposition d'une idéologie « exogène » voire l'occupation d'un pays par une armée étrangère à des fins de contrôle stratégique, le colonialisme demeure une dynamique

[26] Le biographe de Katherine Mansfield, Antony Alpers, rappelle une conversation dans laquelle Mansfield éprouve un certain trouble à l'idée de dire qu'elle est écrivain mais qu'elle n'écrit « que » des nouvelles :

« "I am a writer"

"Do you write dramas?"

"No". It sounded as if she were sorry she did not.

"Do you write tragedies, novels, romances?" I persisted, because she looked as if she could write these.

"No", she said, and with still deeper distress; "only short stories, just short stories."

Later on she told me she felt so wretched at that moment she would have given anything if she could have answered at least one "yes" to the "big" things » in ALPERS Antony, *The Life of Katherine Mansfield*, New York : Viking Press, 1980, p. 381. Cette conversation apparut à l'origine dans "Olgivanna", "The Last Days of Katherine Mansfield", *Bookman* (New York), LXXIV, mars 1931, pp. 6-13. Le terme « big » connote directement l'idée de domination culturelle associée au roman et aux autres genres littéraires que Mansfield ne pratique pas.

> contemporaine active. Les écrivains, les critiques, les théoriciens qui se réclament du post-colonialisme ne se mettent donc pas en simple rapport avec un passé historique limité et circonscrit, mais postulent la présence du colonialisme dans le contemporain, et la nécessité de poursuivre l'analyse des discours coloniaux.[27]

Le champ postcolonial cherche aussi à interroger les fondations sur lesquelles reposent les savoirs et les idéologies de la modernité européenne, entendue ici à la fois comme moment historique et comme concept philosophique et politique. Selon Robert Young, théoricien du postcolonial, il existe une collusion entre le savoir européen et l'histoire du colonialisme européen : « seemingly impartial, objective academic disciplines had in fact colluded with, and indeed been instrumental in, the production of actual forms of colonial subjugation and administration »[28]. Le projet de la critique postcoloniale s'avère donc multiple, à la fois théorique et pratique, et résolument politique :

> [Postcolonialism consists in showing] the extent to which not only European history but also European culture and knowledge was part, and instrumental in, the practice of colonisation and its continuing aftermath. Second, identifying fully the means and causes of continuing international deprivation and exploitation, and analyzing their epistemological and psychological effects. Third, transforming those epistemologies into new forms of cultural and political production that operate outside the protocols of metropolitan traditions and enable successful resistance to, and transformation of, the degradation and material injustice to which disempowered peoples and societies remain subjected.[29]

Les études postcoloniales cherchent en particulier, depuis la publication d'*Orientalism* d'Edward Said en 1978, et dans la lignée des travaux décisifs d'Homi Bhabha et de Gayatri Chakravorty Spivak dans les années 1990, à penser ensemble modernité et impérialisme en interrogeant la notion de discours[30]. Dans les années 1990, Said construisait un rapport d'interaction entre modernité et empire en évoquant « the centrality of imperialist thought in modern Western culture »[31]. Selon Said, à la fois poéticien et comparatiste, l'impérialisme moderne est constitutif de la culture occidentale telle qu'on la connaît aujourd'hui. Said voit dans le projet de la modernité coloniale l'origine et l'aboutissement d'un discours historique autour du savoir, auquel s'articule la notion de pouvoir, et s'appuie explicitement sur les

[27] BANETH-NOUAILHETAS Émilienne, « Le post-colonialisme : histoire de langues », *Hérodote* 120, 2006/1, pp. 48-76, p. 49.

[28] YOUNG J. C., *Colonial Desire: Hybridity in Theory, Culture and Race*; London ; New York : Routledge, 1995, pp. 159-160.

[29] YOUNG Robert J. C., *Postcolonialism: An Historical Introduction*, Bodmin : MPG Books, 2001, p. 69.

[30] Robert Young dit d'ailleurs de ces trois auteurs qu'ils forment : « the Holy Trinity of colonial-discourse analysis » in YOUNG Robert J. C., *Colonial Desire*, *op. cit.*, p. 163.

[31] SAID Edward, *Culture and Imperialism*, New York : Alfred A. Knopf, 1993, p.65.

travaux de Michel Foucault autour du rapport savoir/pouvoir. Said est le premier à présenter l'orientalisme comme un discours, et par là-même comme une pratique, de domination. Il met ainsi à nu le système de représentation mentale et symbolique de l'Orient par l'Occident – système qui contribua à l'élaboration du projet impérial moderne – et assimile l'ensemble des écrits orientalistes à une « formation discursive » au sens de Foucault[32].

Dès les années 1980, Homi Bhabha réfléchissait à l'imbrication entre modernité et colonisation dans son essai « Difference, Discrimination and the Discourse of Colonialism » (1983), puis dans *The Location of Culture* (1992). À partir d'un travail mêlant histoire, psychanalyse lacanienne et littérature, il postula l'ambivalence du discours colonial dans la lignée des travaux de la critique Sara Suleri[33], là où Said n'avait pas véritablement interrogé la teneur de ce type de discours :

> In the colonial discourse, that space of the other is always occupied by an idée fixe: despot, heathen, barbarian, chaos, violence. If these symbols are always the same, their ambivalent repetition makes them the signs of a much deeper crisis of authority that emerges in the lawless writing of the colonial sense.[34]

Bhabha montre ainsi en quoi le discours colonial ne représente pas tant l'autre qu'il projette sa différence. Si l'autorité de ce discours est toujours posée, la nécessité de constamment la réaffirmer engendre un décentrement du discours autoritaire. C'est précisément parce que l'autorité en question fait l'objet d'une « hybridation » au contact d'autres cultures qu'elle se voit dissociée de son origine et de sa position de pouvoir. Le théoricien poursuivit ensuite sa réflexion dans les années 1990 en montrant comment une « modernité », mise en œuvre dans la pratique énonciative par un acte de performativité subjective, était susceptible de décentrer la « modernité » en tant qu'idéologie occidentale. Ce postulat sera particulièrement central pour l'étude que l'on se propose de mener ici.

Gayatri C. Spivak invoque aussi dans ses travaux la nécessité de déconstruire la souveraineté européenne et les fondements du savoir occidental et s'appuie dans cette optique sur les écrits de Jacques Derrida. Elle élabore un rapport entre la production du sujet humaniste et le colonialisme et indique comment cette collusion a conforté l'Europe dans son

---

[32]Foucault entend par « formation discursive » : « un ensemble de règles anonymes, historiques, toujours déterminées dans le temps et dans l'espace qui ont défini à une époque donnée, et pour une aire sociale, économique, géographique ou linguistique donnée, les conditions d'exercice de la fonction énonciative » in FOUCAULT Michel, *L'Archéologie du savoir*, Paris : Gallimard, 1969, p. 153.

[33] Cf. SULERI Sara, *The Rhetoric of English India*, Chicago : University of Chicago Press, 1992.

[34] BHABHA Homi K., *The Location of Culture*. 1994. London ; New York : Routledge, 2004, pp. 143-144.

statut de sujet souverain du monde. Dans son célèbre essai « Can the Subaltern Speak ? » (1988), Spivak s'interroge sur les effets de la violence coloniale, en particulier sur la manière dont elle a fait taire certaines voix marginales, « subalternes »[35], notamment celles des femmes indiennes dans le cadre du colonialisme britannique.

Les travaux de Robert Young dans les années 1990 et 2000 mettent particulièrement en lumière le débat postcolonial autour du rapport modernité/colonisation[36]. Selon lui, il n'est pas question de séparer la pensée coloniale de son socle européen : « [the] question [is] rather of repositioning European systems of knowledge so as to demonstrate the long history of their operation as the effect of their colonial other »[37]. Young s'appuie ouvertement sur le propos de Fanon selon lequel l'Europe est une création du Tiers-Monde[38]. Il rappelle aussi que dans sa préface aux *Damnés de la terre*, Jean-Paul Sartre avait été le premier à mettre en évidence le rapport de corrélation entre l'humanisme européen et le colonialisme. Pour autant, là où les penseurs anticolonialistes se situaient explicitement sur le plan de la critique politique, l'historien de l'Inde moderne et contemporaine Jacques Pouchepadass signale que les études postcoloniales ont développé une critique « plus épistémique, une critique qui avait pour fondement la textualité du colonialisme »[39]. C'est précisément cette question de la textualité que l'on souhaite interroger.

Il est surprenant que malgré la théorisation postcoloniale de la colonialité comme envers de la modernité, ce rapport soit élaboré exclusivement sur la base du roman, forme moderne par excellence. Lorsque l'historien Patrick Brantlinger indique : « imperialist discourse, like actual expansion of the Empire, was continuous, informing all aspects of Victorian culture and society »[40], il entend avant tout par « Victorian culture », « Victorian

---

[35] Par l'emploi du terme *subaltern*, Spivak tend à se rattacher au courant subalterniste. Le terme est en effet employé dans le sens que lui donnent les *Subaltern Studies* : il concerne un individu dont la représentation sur l'espace public et la voix sont entravées par des pressions exercées par les classes hégémoniques, bien qu'il soit partie prenante de cet espace public. Selon l'historien marxiste Ranajit Guha, [the term is] « used in subaltern studies as a name for the general attribute of subordination in South Asian society whether this is expressed in terms of class, caste, age, gender and office or any other way » in GUHA Ranajit (ed.), *Subaltern Studies: Writings on South Asian History and Society*. 1982. Delhi : Oxford University Press, 1998, p. vii.

[36] C'est aussi le propos d'Achille Mbembe qui dit de la pensée postcoloniale qu'elle « met à nu […] la violence inhérente à une idée particulière de la raison ». Mbembe entend ici par « idée particulière » la conception de la raison héritée des Lumières. Cf. « Qu'est-ce que la pensée postcoloniale ? », Entretien avec Achille Mbembe, *Esprit* 330, décembre 2006, pp. 117-133. URL : http://www.eurozine.com/articles.2008-01-09-mbembe-fr.html. Dernière consultation le 3 février 2011.

[37] YOUNG Robert J. C., *White Mythologies: Writing History and the West*. 1990. London ; New York : Routledge, 2004, p. 158.

[38] Cf. FANON Frantz, *Peau noire, masques blancs*, Paris : Seuil, 1952.

[39] NAUDET Jules, « La portée contestataire des études postcoloniales. Entretien avec Jacques Pouchepadass », *La Vie des idées*, 16 septembre 2011. ISSN : 2105-3030. URL : http://www.laviedesidees.fr/La-portee-contestataire-des-études.html. Dernière consultation le 19/08/2012.

[40] BRANTLINGER Patrick, *Rule of Darkness*, *op. cit.*, p. x.

literature » – comme le suggère le titre même de son ouvrage, *Rule of Darkness: British Literature and Imperialism 1830-1914* – mais encore plus spécifiquement, « Victorian novel ». Dans l'introduction à son ouvrage, Brantlinger s'insurge en effet contre l'idée courante selon laquelle l'impérialisme était absent des *romans* victoriens. C'est bien de ce genre littéraire dont il est question dans tout l'ouvrage, à l'exception du moment qu'il consacre à Conrad, auteur auquel on reviendra car les *novellas* de l'auteur posent certainement problème par leur statut intermédiaire entre le roman et la nouvelle.

Dans plusieurs de ses travaux, Said évoque aussi longuement la manière dont les œuvres victoriennes du canon anglais sont informées par la pensée impérialiste et mentionne avant tout le genre du roman. Le chapitre 2 de *Culture and Imperialism*, intitulé « Consolidated Vision », s'ouvre sur l'idée qu'il existe de nombreuses références à l'empire dans le roman anglais. Said y rappelle par exemple que les personnages de Dickens entretiennent des liens avec l'Empire britannique. Ainsi, lorsque Said lance son célèbre appel :

> We must therefore read the great canonical texts, and perhaps also the entire archive of modern and pre-modern European and American culture, with an effort to draw out, extend, give emphasis and voice to what is silent or marginally present or ideologically represented […] in such works[41]

il est entendu qu'il fait référence au socle romanesque de la culture anglophone. Le Kipling qu'il invite d'ailleurs à relire est surtout l'auteur de *Kim*, et non l'auteur de nouvelles. Said entend, comme Brantlinger, le terme « culture » dans un sens restreint et tend à l'assimiler à « literature ». Il met surtout en évidence le trio « modernité/impérialisme/roman » lorsqu'il déclare que le roman, en tant qu'*artefact* de la société bourgeoise – et donc produit de la modernité – est impensable sans l'impérialisme :

> Of all the major literary forms, the novel is the most recent, its emergence the most datable, its occurrence the most Western, its normative pattern of social authority the most structured; imperialism and the novel fortified each other to such a degree that it is impossible […] to read one without in some way dealing with the other.[42]

On posera donc l'hypothèse, à partir de la lecture des nouvelles de Kipling et de Maugham, que ce genre littéraire, historiquement et culturellement associé à la modernité,

[41] SAID Edward, *Culture and Imperialism*, *op. cit.*, p. 66.
[42] *Ibid.*, p. 71.

opère une prise critique sur le rapport entre colonisation et modernité, mais aussi sur le roman. C'est ici que l'on pourra retrouver l'une des conceptions de la modernité évoquée en amont. En s'inscrivant dans le sillage de Baudelaire, le poéticien Henri Meschonnic propose en 1988 sa propre conceptualisation de la modernité en la présentant comme transhistoricité : « La modernité est un combat. Sans cesse recommençant. Parce qu'elle est un état naissant, indéfiniment naissant, du sujet, de son histoire, de son sens »[43]. Pour Meschonnic, ce qui fait la modernité d'une œuvre, c'est sa capacité à générer du sens dans sa confrontation renouvelée au temps, à l'histoire, à la langue, lorsqu'elle est mise en œuvre par un sujet. La modernité selon Meschonnic implique un rapport au monde constamment réactualisé, redéfini ; elle est donc propice à produire un rapport de tension critique au monde : « La modernité telle que je l'entends […] est une trans-historicité, un indicateur de subjectivité »[44]. En ce sens, la modernité s'apparente à une zone de friction d'où peuvent émerger de nouveaux sens et est à rapprocher de l'idée de crise[45]. Il ne s'agira pas pour nous de vérifier si les nouvelles de Kipling et de Maugham peuvent être qualifiées de « modernes » au sens de Meschonnic mais davantage de voir s'il existe une force transformatrice de ces textes susceptibles d'actualiser ou de déplacer les discours passés, les catégories qui nous permettent de concevoir et de comprendre l'histoire et le monde. En somme, on tâchera d'analyser ce que ces nouvelles, par leur dimension décentrée, font aux concepts de « littérature » et de « culture », et à celui de « nouvelle » en particulier[46].

Ceci nous amène donc à réfléchir à deux questions : celle du rapport entre nation et littérature d'une part, et celle du rapport entre poétique et politique par l'entremise d'une réflexion sur les genres littéraires, d'autre part. Alors que le poème « If », en tant que poème préféré des Anglais, appartient au patrimoine littéraire, culturel et national de la Grande-Bretagne, le lien spécifique entre nation et littérature est largement évoqué par le comparatiste américain Timothy Brennan : « Nations, then, are imaginary constructs that depend for their existence on an apparatus of cultural fictions in which imaginative literature plays a decisive

[43] MESCHONNIC Henri; *Modernité modernité*, Lagrasse : Verdier, p. 9.
[44] *Ibid*., p. 227.
[45] *Ibid*., p. 36 : « La crise est la condition du sens en train de se faire, subjectivement, collectivement. Quand il est arrêté, c'est un énoncé révolu ».
[46] Ceci revient à soulever la question du rapport entre « art, language et effectivité critique » qu'évoque Claire Joubert dans un article sur F. R. Leavis. Elle ajoute : « [rapport] entre ce que dit et fait une œuvre, et ce qu'elle fait *à* la société qui la lit. Entre sa valeur intrinsèque, offerte à l'évaluation critique, et sa valeur *pour*, qui s'offre elle à, disons, la « postérité » ; lancée dans l'histoire de son effet culturel, sa « modernité » au sens de Woolf » in JOUBERT Claire, « L'anglais de F. R Leavis et l'acritique littéraire », in BANETH-NOUAILHETAS Émilienne, *La Critique, le critique*, Rennes : Presses Universitaires de Rennes, 2005.

role »[47]. Brennan indique également que l'émergence d'un nationalisme européen alla de pair avec celle du roman[48], genre selon lui propice à englober la dimension plurielle de la nation : « [the] novel historically accompanied the rise of nations by objectifying the "one, yet many" of national life, and by mimicking the structure of the nation, a clearly bordered jumble of languages and styles »[49]. La littérature est loin d'être déconnectée de la nation d'où elle émerge dès lors qu'elle contribue simplement à en produire l'histoire[50]. L'étude du poème « If » permet de réfléchir à ce que d'autres genres peuvent « faire » au concept de nation. Alors qu' « If » est le lieu d'un discours en définitive stable, on peut imaginer qu'un poème, par sa forme et par une pratique singulière du rythme qui le rattache à la nouvelle[51], peut produire un trouble dans les discours idéologiques. Dès lors qu'elle intègre en son sein d'autres discours – le poème et l'épigraphe chez Kipling, par exemple – ou qu'elle menace de basculer dans d'autres catégories telles l'anecdote ou la simple histoire dans le cas de Maugham, la nouvelle coloniale telle qu'elle est pratiquée par ces deux auteurs joue avec les limites du genre. Ne fragilise-t-elle pas ainsi la possibilité même du récit, et par extension, celle du récit de la nation britannique ? Il sera question de voir ici si la nouvelle coloniale, par sa forme, peut se prévaloir d'une capacité de déstabilisation idéologique spécifique.

Les nouvelles coloniales de Kipling et Maugham, par ce qu'elles représentent dans leurs diégèses et effectuent sur leurs plans d'énonciation respectifs, semblent dire, occasionnellement, l'ambivalence d'une modernité qui serait à la fois désir de maîtrise du monde grâce au déploiement de stratégies taxonomiques de classification dans le cadre de la colonisation, mais aussi impossibilité de ce projet, du fait de la dimension nécessairement processuelle et non stabilisée de ce dernier. Or c'est précisément parce que le discours diégétique et la narration dans les nouvelles du corpus paraissent déstabiliser les certitudes modernes, en interrogeant par exemple le progrès et la civilisation censés avoir été apportés par la colonisation aux sujets colonisés, que l'approche postcoloniale paraît porteuse. Il s'agit donc de repérer aussi ce que la nouvelle peut apporter au travail postcolonial.

---

[47] BRENNAN Timothy, « The National Longing for Form » in BHABHA Homi K. (ed.), *Nation and Narration*. 1990. New York : Routledge, 2007, p. 49.

[48] *Ibid.*, p. 49 : « And the rise of European nationalism coincides especially with one form of literature – the novel ».

[49] *Ibid.*, p. 49.

[50] C'est aussi ce que suggère Edward Said : « Novels participate in, are part of, contribute to an extremely slow, infinitesimal politics that clarifies, reinforces, perhaps even occasionally advances perceptions and attitudes about England and the world » in SAID Edward, *Culture and Imperialism*, *op. cit.*, p. 75.

[51] TIBI Pierre, « la nouvelle semble être le lieu et l'enjeu d'une rivalité entre le poétique et le narratif » in « La nouvelle : essai de définition d'un genre », *Cahiers de l'Université de Perpignan*, no. 4, été 1988, p. 12. Cf. également GERLACH John, *Towards the End: Closure and Structure in the American Short Story*, Alabama : The University of Alabama Press, 1985, p. 7 : « The short story blends the brevity and intensity of the lyric poem with the narrative traits (plot, character and theme) of the novel ».

Dans un essai intitulé *The Lonely Voice*, le nouvelliste et théoricien de la nouvelle Frank O'Connor propose une distinction intéressante entre nouvelle et roman : « The novel can still adhere to the classical concept of civilized society, of man as an animal who lives in a community […] but the short story remains by its very nature remote from the community »[52]. Cette théorisation de la nouvelle comme lieu solitaire, retiré, s'articule bien à l'hypothèse de cette thèse. Il s'agirait ici de voir en la nouvelle un genre propice à une déstabilisation postcoloniale de concepts modernes tels que la nation. Il est donc possible de repenser la notion de modernité autrement que dans le sens que lui attribuent les *Postcolonial studies*. Celle-ci peut en effet se penser en relation au littéraire, comme artisticité, comme force de subversion idéologique et instrument de mise en crise des épistémies, mais aussi comme un lieu qui engage un rapport au monde constamment redéfini.

L'intégration spécifique des nouvelles de Maugham à ce travail permet de proposer un comparatisme entre deux écrivains problématiques, l'un néanmoins considéré comme étant plus marginal que l'autre. Le cas de Maugham est d'autant plus intéressant que l'auteur est à la fois partout et nulle part : il est en effet présent dans bon nombre d'anthologies anglaises de la nouvelle tandis qu'il n'apparaît pas dans le canon de la littérature britannique aujourd'hui[53]. Alors que la nouvelle opère un premier décalage par rapport au roman et à l'histoire de la nation qui en découle, on étudiera le décalage supplémentaire que produira l'étude des nouvelles de Maugham, ancrées dans la culture populaire, face à la nouvelle. Il sera ainsi nécessaire de négocier le paradoxe qui lie dans le cas de Kipling, mais surtout de Maugham, popularité, majorité et minorité. En effet, si la nouvelle au XIXe siècle explose, notamment grâce au déploiement de nouvelles formes de circulation de la fiction, en particulier du magazine, Kipling et Maugham – aussi lus soient-ils – restent en marge de ce qui fait littérature, aux yeux de la critique littéraire, à leur époque comme aujourd'hui, en partie à cause de la question du rapport entre littérature et idéologie.

Les nouvelles des deux auteurs entretiennent un lien avec des phénomènes liés à la modernité historique et philosophique tels que la montée des idéologies, la poussée du capitalisme et du libéralisme, à travers leur évocation de l'émergence de l'individu par rapport

---

[52] O'CONNOR Frank, *The Lonely Voice: A Study of the Short Story*. 1963. Hoboken : Melville House Publishing, 2004, p. 20.

[53] Comme le note la théoricienne du genre de la nouvelle, Clare Hanson : « Perhaps no story-teller […] has been so reviled as Somerset Maugham. Yet he remains obstinately there, incapable of being dismissed by anyone interested in the forms and distinctions of the short story. […] He is one of the most widely read of all English writers » in HANSON Clare, *Short Stories and Short Fictions, 1880-1980*, New York : St Martin's Press, 1985, p. 49.

à d'autres formes de communauté – famille, société anglo-indienne, etc. – ce qui amène à s'interroger sur l'interaction entre ces textes et l'idéologie. La mise à mal des héros britanniques dans un contexte colonial a pu être interprétée, dans le cas de Kipling, comme la preuve du positionnement idéologique d'un auteur désireux de faire valoir le courage à toute épreuve des Anglais. Mais il est possible de voir dans cette peinture du fait colonial tout à fait autre chose. C'est donc précisément par un retour aux textes, pour repenser leur ancrage idéologique, que l'on cherchera à construire des affinités, mais aussi des singularités, entre les poétiques coloniales de Kipling et de Maugham. Ce corpus bicéphale et mixte, du fait de la tension entre *(high) literature* et *popular culture*, mérite d'être étudié par le filtre postcolonial afin d'évaluer les spécificités d'effets entre un texte reconnu comme littéraire par la critique, bien qu'il ne soit pas canonique pour autant, et un texte perçu davantage comme un objet culturel. La comparaison entre ces deux auteurs vise, dans ce cadre, à complexifier la notion de « littérature coloniale » qui, trop souvent, est considérée comme univoque.

Les deux auteurs écrivent à des moments de crise effectifs, ou consécutifs à des crises, mais ils écrivent aussi, et surtout, sur les changements qui affectent et affolent le monde à la fin du XIXe siècle et au cours du XXe siècle. Le moment d'émergence du genre de la nouvelle en Angleterre correspond aussi à ce moment historique moderne. Le genre de la nouvelle se développe dans plusieurs pays d'Europe durant la seconde moitié du XIXe siècle, dans ce contexte de modernité politico-historique. Les praticiens du genre y sont notamment Guy de Maupassant pour la France, Nikolai Gogol et Anton Tchekhov pour la Russie, pour n'en citer que quelques uns. En revanche, le monde anglo-saxon est le lieu d'une théorisation et d'une pratique simultanée de la nouvelle à cette époque.

L'auteur américain Edgar Allan Poe propose une théorie du genre qui reste d'actualité aujourd'hui. L'auteur définit par *short story*, terme qui ne renvoie d'ailleurs pas à la même réalité historique que la « nouvelle » française ou que la *Novelle* allemande du XIXe siècle, un récit dont la chute constitue l'élément principal, et donc, tout ce vers quoi la nouvelle doit converger. Dans sa relecture des *Twice-Told Tales* de Nathaniel Hawthorne, il indique :

> If wise, [the writer of short-stories] has not fashioned his thoughts to accommodate his incidents; but having conceived, with deliberate care, a certain unique or single effect to be wrought out, he then invents such incidents – he then combines such events as may best aid him in establishing the preconceived effect […]. In the whole

> composition there should be no word written, of which the tendency, direct or indirect, is not to the one preestablished design.[54]

Il est particulièrement intéressant que cette première théorisation de la nouvelle émane des États-Unis, soit ce qui s'avère être au XIXe siècle une (post)colonie britannique. Parmi les grands théoriciens et praticiens de la nouvelle de la fin du XIXe et du début du XXe siècle dénombre-t-on les piliers Henry James, Katherine Mansfield, James Joyce et Samuel Beckett, autant de figures qui écrivirent depuis les marges coloniales de l'Angleterre et furent associées au modernisme. Kipling et Maugham écrivent aussi depuis certaines marges : celle de ce qui est entendu par littérature à leurs époques respectives, mais aussi d'autres. On rappellera que Kipling passa les six premières années de sa vie en Inde avant d'être envoyé en Angleterre pour y être éduqué et d'y retourner à l'âge de 17 ans. Il éprouva par la suite un sentiment d'exil constant face à l'Angleterre, comme le montre l'extrait d'une lettre qu'il envoya à son ami Charles Eliot Norton : « We discovered England, which we had never done before and went to live in it. England is a wonderful land. It is the most marvellous of all foreign countries that I have ever been in »[55]. Si l'on ne peut parler d'exil géographique au sujet de Maugham, l'ex-centricité qui le caractérise tient, d'une part, à sa formation de médecin et à la pluralité des métiers qu'il exerça en marge de l'écriture, dont celui d'agent secret durant la Première Guerre Mondiale ; d'autre part, à son orientation sexuelle qu'il eut à cœur, selon le critique Philip Holden, de réprimer constamment en mettant en scène dans ses écrits une figure auctoriale résolument hétérosexuelle[56]. Ces indications biographiques feront l'objet d'un traitement plus long au cours de la thèse. Il semble que le genre de la nouvelle entretienne un rapport singulier à la notion d'exil et à la modernité que l'on pourra très certainement articuler au modernisme, mouvement aujourd'hui perçu comme majeur, et pourtant construit autour de figures d'exilés.

---

[54] POE Edgar Allan, « Review of *Twice-Told Tales* », in *The Works of Edgar Allan Poe*, London : John Camden Hotten, 1872, pp. 636-637. Poe opère une première brèche dans la modernité qui passe par la nouvelle, ou plutôt par le *tale* – forme qui mènera d'ailleurs à celle-ci.

[55] Citation tirée de l'ouvrage de Philip Mason, *Kipling: The Glass, the Shadow and the Fire*, London : Jonathan Cape, 1975, p. 128.

[56] Cf HOLDEN Philip, *Orienting Masculinity, Orienting Nation: W. Somerset Maugham's Exotic Fiction*, London ; Westport, Connecticut : Greenwood Press, 1996, p. 23 : « [Maugham's] writing is coded as similar to heterosexual manliness, requiring control and the fixing of meaning; on the other, it is linked to the semiotic dissidence of homosexuality ». Il sera d'ailleurs nécessaire de voir en quoi les instances d'ambiguïté, les fissures narratives dans les écrits de Maugham apparaissent au sein de constructions raciales, mais aussi genrées, dans les écrits concernés.

Le modernisme, mouvement artistique et culturel assimilé parfois un peu hâtivement à la période 1880-1930, se caractérise, entre autres, par des innovations stylistiques, une déstructuration de la langue, mais aussi une critique de l'ontologie du sujet[57]. Face à des pratiques dites modernistes telles que la décentration du sujet poétique chez T. S. Eliot, la fin ouverte chez Joyce ou encore l'écriture économe chez Hemingway, comment la polyphonie et l'apparente instabilité de la voix narrative chez Kipling et Maugham dialoguent-elles avec le modernisme ? Alors que ce mouvement tend à être conçu comme un mouvement esthétique global, lié à la crise des valeurs née de la modernité capitaliste et de l'industrialisation, mais aussi aux bouleversements politiques provoqués par la Première Guerre Mondiale, il est possible d'imaginer des ponts entre le caractère potentiellement déstabilisateur des nouvelles de Kipling et de Maugham et le fait que le modernisme soit né d'une période de crise et constitue lui-même une crise face à la littérature qui le précède. En particulier face à la théorisation du *modern* par Woolf, comment s'inscrivent les nouvelles des deux auteurs, mais surtout leur différence ? Dans « Mr Bennett and Mrs Brown » (1923), Woolf propose de remettre au centre la jeunesse de la littérature, en prônant le toujours à-dire et à-venir du sens :

> I believe that all novels, that is to say, deal with character, and that it is to express character – not to preach doctrines, sing songs, or celebrate the glories of the British Empire, that the form of the novels, so clumsy, verbose, and undramatic, so rich, elastic, and alive, has been evolved.[58]

Si Woolf admet que le personnage est au cœur du roman, elle invite ses lecteurs à s'éloigner de la manière dont les Édouardiens ont « pratiqué » l'écriture romanesque en s'appuyant sur le goût du détail, ce qui les a menés, selon elle, à passer à côté de l'écriture du *character*[59]. À la lecture de Joyce, Woolf lance un appel à accepter le principe du fragment :

> We must reconcile ourselves to a season of failures and fragments. We must reflect that where so much strength is spent on finding a way of telling the truth, the truth itself is bound to reach us in rather an exhausted and chaotic condition. […] Tolerate the spasmodic, the obscure, the fragmentary, the failure.[60]

---

[57] Cf. BRADSHAW David (ed.), *A Concise Companion to Modernism*, Malden (Massachussets) ; Oxford ; Victoria : Blackswell Publishing, 2003.

[58] WOOLF Virginia, « Mr Bennett and Mrs Brown » in *The Captain's Death Bed and Other Essays.* 1950. London : Hogarth Press, 1951, p. 102.

[59] Woolf conceptualise ainsi le fait que l'invention du personnage n'appartient pas à un moment historique donné mais que ce dernier doit constamment être réinventé au fil du temps.

[60] *Ibid.*, pp. 117-119.

Comment le caractère de « nouvelle » des écrits étudiés de Kipling et de Maugham s'inscrit-il face à cette promotion du fragment et de l'incomplétude ? D'ailleurs, il importera de s'interroger sur la validité même de la catégorie « nouvelle » car celle-ci ne va pas de soi pour les récits étudiés. Les textes courts de Kipling sur l'empire ne sont-ils pas appelés *tales* par leur auteur, là où ses écrits ultérieurs ont pu être qualifiés de romans condensés[61] ? Quant aux écrits de Maugham, ne pourraient-ils être assimilés à de simples histoires ? La question de l'effet opéré par ces textes sur le genre de la « nouvelle » est donc au cœur de la réflexion.

Kipling et Maugham sont par ailleurs largement exclus du canon moderniste. En tant qu'auteurs de nouvelles coloniales au cours de la seconde moitié du XIXe siècle et de la première moitié du XXe siècle, ils semblent se positionner de part et d'autre du *Modernism*, en deçà ou au-delà. Alors que les écrits de Kipling s'y rattachent, comme le montrent Frédéric Regard[62] en France et Janet Montefiore[63] en Angleterre, ceux de Maugham sont situés hors du champ de la *high culture*, durant l'entre-deux-guerres. Les deux écrivains sont d'ailleurs laissés à l'écart du canon littéraire anglais, et pas seulement moderniste, contrairement à Joseph Conrad et E. M. Forster, auteurs de nouvelles qualifiés, entre autres par la critique, d'écrivains modernistes et/ou anticolonialistes[64]. Kipling et Maugham se prévalent donc d'un positionnement doublement décalé, tant par rapport à la nouvelle moderniste que par rapport au roman colonial. Par cette situation singulière, ils se font donc critiques du roman colonial par la nouvelle, mais aussi critiques de la nouvelle moderniste par la double entrée du colonial et du populaire. C'est ce nœud associant écriture de la nouvelle, expression de voix en marge de la nation, modernisme et histoire coloniale – et plus généralement histoire de la nation britannique, qui se trouve au cœur du travail.

---

[61] Cf. C. A. Bodelsen qui associe la nouvelle de Kipling dans sa version la plus tardive à : « a kind of greatly concentrated novel » in BODELSEN C. A., *Aspects of Kipling's Art*, Manchester : Manchester University Press, 1964, p. 90.

[62] REGARD Frédéric, « Réalisme, fragmentation et roman de formation : l'épiphanie du sens chez Rudyard Kipling » in MOUREY Jean-Pierre (dir.), *Logiques de la fragmentation*, Saint Etienne : Presses Universitaires de Saint-Etienne, 1996.

[63] Cf. MONTEFIORE Janet, « Latin, Arithmetic and Mastery, A Reading of Two Kipling Fictions », in BOOTH Howard J. & RIGBY Nigel (eds.), *Modernism and Empire*, Manchester ; New York : Manchester University Press, 2000.

[64] Le théoricien de la nouvelle Charles May rappelle : « most critics agree that it is Conrad who pioneered the true modern tale with a narrative technique that looks backwards to Poe and forward to Joyce » in MAY Charles, *The Short Story: The Reality of Artifice*. 1995. London ; New York : Routledge, 2002, p. 15. Conrad lui-même indique dans une lettre datant de 1902 : « I am *modern*, and I would rather recall Wagner the musician and Rodin the Sculptor who both had to starve a little in their day…They too have arrived. They had to suffer for being "new". And I too hope to find my place in the rears of my betters. But still – my place » in DAVIES Laurence, KARL Frederick R. (eds.), *The Collected Letters of Joseph Conrad*, vol. 2, 1898-1902, London : Cambridge University Press, 1986, p. 418.

La nouvelle est conçue, à bien des égards, comme un genre marginal. Ainsi Maugham indique-t-il à son sujet : « the short story is a minor art, and it must contend itself with moving, exciting and amusing the reader »[65]. On peut ne pas adhérer à la vision, somme toute limitée, de la nouvelle selon Maugham mais l'auteur a le mérite de signaler le rapport de pouvoir institutionnel qui peut exister entre les genres littéraires au sein de la littérature. La marginalité peut ici s'entendre dans le sens de « populaire » mais renvoie aussi à la qualification par une certaine critique de la nouvelle comme genre marginal par rapport au roman[66]. Alors que les nouvelles coloniales des deux auteurs représentent des personnages marginaux, voire des subalternes – soit de simples soldats de l'armée britannique – dans le cas de Kipling, on peut se demander quelles sont les modalités de mise en œuvre de ce type de personnages. Par ailleurs, la présence de références populaires à travers les épigraphes kiplingiens, d'énoncés « étrangement inquiétants » dans le cadre de récits fantastiques et/ou de formules ironiques s'inscrivent dans cette réflexion sur la marge et la capacité de ces écrits à potentiellement miner le discours dominant et idéologique pour en révéler les failles.

Dans son étude sur le discours colonial, Homi Bhabha évoque ce qu'il nomme le « Tiers-Espace », à savoir un espace d'énonciation au sein duquel la performativité énonciative, la répétition toujours renouvelée et historique des valeurs constitutives du grand récit de la nation occidentale engendre un effet de « différance » amenant ces mêmes valeurs à se voir dissociées d'elles-mêmes :

> The intervention of the Third Space of enunciation […] properly challenges our sense of the historical identity of culture as a homogenizing, unifying force, authenticated by the originary Past, kept alive in the national tradition of the People. In other words, the disruptive temporality of enunciation displaces the narrative of the Western nation.[67]

Les nouvelles de Kipling et de Maugham sont peut-être susceptibles de déplacer le récit de la nation occidentale parce qu'elles mettraient en œuvre, par une capacité de décentrement liée à leur position littéralement marginale, une temporalité dérangeante qui s'articulerait à la notion

[65] MAUGHAM Somerset, introduction à *Tellers of Tales* (1939), in WOOD Michael G. (ed.), *Selected Prefaces and Introductions of W. Somerset Maugham*. 1933. New York : Arno Press, 1977, p. 108.

[66] BESNAULT-LEVITA Anne, « À partir de Flannery O'Connor : quelques notes sur la nouvelle et la binarité », in LIÉNARD-YETERIAN Marie, PRÉHER Gérald (dirs.), *Nouvelles du Sud: Hearing Voices, Reading Stories*, Palaiseau : Éditions de l'École Polytechnique, 2012, p. 26 : « Toujours, ou presque, définie par rapport au roman, souvent positionnée de façon désavantageuse dans la hiérarchie des genres (sauf au moment de son avènement moderniste), la nouvelle s'est longtemps considérée comme esthétiquement et idéologiquement à la marge ».

[67] BHABHA Homi K., *The Location of Culture*, *op. cit.*, p. 54.

de « tiers-espace » de Bhabha. L'hypothèse consiste donc à envisager la nouvelle comme force d'exploration du discours idéologique colonial dans le littéraire, force qui agirait par le biais de la marginalité littérale de ce genre.

Le travail de Bhabha sur le concept de *newness* se révèlera certainement utile pour penser ensemble la question de la marge, celle du genre et celle de la modernité comme force de transformation des discours passés dans les nouvelles coloniales de Kipling et de Maugham. Dans un essai intitulé « How Newness Enters the World », Bhabha évoque la manière dont la posture de minorité est susceptible de déstabiliser la notion d'autorité culturelle du fait qu'elle s'énonce depuis les interstices de la temporalité moderne, au présent. Prenant l'exemple des *Versets sataniques*, Bhabha montre comment Rushdie y crée un espace de contestation discursive qui déplace et replace le Coran au sein d'une perspective relativiste sur le plan historique et culturel[68]. La brièveté et la dimension marginale des récits coloniaux de Kipling et de Maugham peuvent-elles être articulées au concept de *newness* tel que l'énonce Bhabha, « a newness that is not part of the "progressivist" division between past and present, or the archaic and the modern; nor […] a "newness that can be contained in the mimesis of "original and copy" »[69] ? C'est dans le cadre de cette réflexion sur les effets performatifs des nouvelles que la démarche comparatiste se révélera porteuse de sens. On étudiera en effet la manière dont il convient d'appréhender des œuvres exclues du champ des études littéraires, comme le sont – toutes proportions gardées – les nouvelles de Maugham, sans que ces dernières ne se voient pour autant réappropriées par des domaines tels que la sociologie et l'histoire, bien qu'elles aient certainement des choses à « dire » sur ces questions.

La question sera finalement de voir s'il existe une poétique du politique dans les nouvelles des deux auteurs ou si ces dernières ne font que reproduire une idéologie présente dans le contexte culturel qui est le leur, perceptible alors depuis une situation d'extériorité par rapport aux œuvres. Alors que l'ouvrage de Fredric Jameson, *The Political Unconscious* (1981), vise à faire émerger le politique enfoui dans le littéraire, on tâchera de voir dans quelle mesure des textes peut-être moins chargés de littérarité peuvent être réintégrés dans le

[68] BHABHA Homi K., *The Location of Culture*, *op. cit.*, pp. 323-324 : « It is not that the "content" of the Koran is directly disputed; rather, by revealing other enunciatory positions and possibilities within the framework of Koranic reading, Rushdie performs the subversion of its authenticity through the act of cultural translation – he relocates the Koran's "intentionality" by repeating and reinscribing it in the locale of the novel of postwar cultural migrations and diasporas ».

[69] *Ibid*., p. 325.

champ des études littéraires. On ne cherchera pas à faire dire à ces œuvres un message politique qui ne serait pas le leur mais à voir quelle « politique de la littérature », au sens du philosophe Jacques Rancière, les nouvelles de Kipling et de Maugham mettent en œuvre :

> La politique de la littérature n'est pas la politique des écrivains. Elle ne concerne pas leurs engagements personnels dans les luttes politiques ou sociales de leur temps. Elle ne concerne pas non plus la manière dont ils représentent dans leurs livres les structures sociales, les mouvements politiques ou les identités diverses. L'expression « politique de la littérature » implique que la littérature fait de la politique en tant que littérature […] Elle suppose qu'il y a un lien essentiel entre la politique comme forme spécifique de la pratique collective et la littérature comme pratique définie de l'art d'écrire.[70]

Le corpus d'étude porte sur des œuvres, on l'a dit, traitant de périodes distinctes de l'histoire des colonisations anglaise et européenne. Kipling commence à publier ses premiers écrits anglo-indiens dans la décennie 1880-1890. Ses textes de jeunesse paraissent dans des journaux édités en Inde[71] et sont destinés avant tout à un public de lecteurs anglo-indiens avant d'être rassemblés dans le recueil *Plain Tales from the Hills* (1888). Par la suite, l'auteur publie ce que l'on nommera provisoirement des « nouvelles » dans des magazines publiés en Inde comme *The Week's News*, la revue de l'*Indian Railway Library*, *Quartette* – l'édition spéciale de Noël de la *Civil and Military Gazette*, avant de réunir ces dernières dans les recueils *Soldiers Three*[72] (1888) et *Wee Willie Winkie*[73]. Ce sont les textes sur lesquels on reviendra assidûment dans ce travail. Les autres nouvelles kiplingiennes qui feront l'objet d'une analyse approfondie sont celles qui furent publiées en Angleterre et aux Etats-Unis, à l'issue du second séjour de Kipling en Inde (1882-1889) : il s'agit des recueils *Life's Handicap*[74] (1891) et *The Day's Work*[75] (1898). Le choix d'étudier principalement les écrits

[70] RANCIÈRE Jacques, *Politique de la littérature*, Paris : Galilée, 2007, p. 11.

[71] Kipling publie ses premiers *tales* dans la *Civil and Military Gazette*, dont la publication à Lahore et Simla débute en 1972 et dans le *Pioneer*, dont le siège se situait à Allahabad.

[72] Recueil qui réunit les nouvelles initialement publiées en 1888 en trois recueils : *Soldiers Three* (1888), *The Story of the Gadsbys* (1888) et *In Black and White* (1888).

[73] Recueil qui réunit les nouvelles initialement publiées en 1888 en trois recueils : *Under the Deodars* (1888), *Wee Willie Winkie* (1888) et *The Phantom-Rickshaw* (1888). Harold Orel rappelle que les suppléments au *Pioneer*, rassemblés en six recueils au sein de l'*Indian Railway Library Series*, étaient vendus au prix d'une roupie dans les gares. Ils étaient ainsi achetés par des voyageurs qui les faisaient circuler à travers toute l'Inde, et au-delà, jusqu'en Angleterre. Cf. OREL Harold, *The Victorian Short Story*, Cambridge : Cambridge University Press, 1986, p. 141.

[74] Certaines des nouvelles de ce recueil furent publiées sous un mode sériel dans des magazines américains tels le *Macmillan's Magazine*, le *Harper's Weekly*, puis réunies dans des sous-recueils comme *The Courting of Dinah Shadd and Other Stories* (1890) et *Mine Own People* (1891), avant d'être publiées dans *Life's Handicap* en 1891. D'autres font leur première apparition dans le *Boston Herald* et le *Lippincott's Magazine*, comme « At the End of the Passage » (1890) avant d'être publiées dans le recueil *Life's Handicap*.

de Kipling antérieurs à 1898 est dû au fait que les récits postérieurs à cette date traitent nettement moins de la question coloniale. Il est possible de déterminer des phases au sein du corpus kiplingien. Si les premiers écrits de l'auteur, ses *tales*, traitent exclusivement de la société anglo-indienne, les nouvelles qu'il rédige par la suite depuis l'Angleterre et les Etats-Unis évoquent toujours l'empire, mais elles portent davantage la trace de la dérive conservatrice de leur auteur et de son ancrage politique et idéologique de plus en plus affirmé. Il semble que plus l'auteur se radicalise dans son conservatisme, plus son écriture fictionnelle tend à se départir d'une poétique de la nouvelle pour se rapprocher d'une poétique plus romanesque.

Maugham publie officiellement, pour sa part, quatre-vingt-onze nouvelles, qui paraissent initialement dans des magazines populaires anglais et américains au nombre desquels *Hearst's International*, *Cosmopolitan*, *Argosy*. Les nouvelles de Maugham qui feront ici l'objet d'un travail plus approfondi sont celles qui traitent des îles du Pacifique sud colonisées par l'Angleterre et les Pays-Bas ; celles-ci sont réunies dans les recueils *The Trembling of the Leaf* (1921), *The Casuarina Tree* (1926) et *Ah King* (1933) avant d'avoir fait l'objet de deux recueils publiés dans les années 2000, *Far Eastern Tales* et *More Far Eastern Tales*[76]. Les nouvelles publiées dans ces derniers correspondent à la période durant laquelle Maugham parcourt le monde, en particulier l'Asie[77]. Il aurait été possible d'intégrer au corpus primaire les nouvelles de Maugham sur la Première Guerre Mondiale, nouvelles qui mettent en scène l'espion Ashenden. Mais par souci à la fois de commodité et de cohérence, on a choisi de restreindre le corpus primaire correspondant à Maugham à une trentaine de nouvelles traitant strictement de l'empire afin de favoriser le plus possible le travail d'analyse textuelle sur ce corpus bicéphale.

Cette thèse s'élaborera autour de trois grands volets. Le premier moment de la réflexion sera consacré à une analyse des lectures et des jugements critiques opérés sur les nouvelles coloniales de Kipling et de Maugham au fil du temps. Il s'agira de voir comment

---

[75] *The Day's Work* comprend douze nouvelles écrites, pour la plupart, entre 1893 et 1896, lorsque Kipling vivait dans le Vermont.

[76] Cf. bibliographie. Ces éditions seront celles qui seront utilisées le plus fréquemment dans cette étude. On fera occasionnellement référence à des nouvelles qui n'ont pas été recueillies en ces lieux mais qui, après avoir initialement été publiées dans les trois recueils mentionnés dans le texte, furent publiées à nouveau en deux tomes, *East and West* et *The World Over* dans les années 1950.

[77] Entre 1916 et 1925, Maugham vogue sur les mers du Sud : il se rend en Chine (1919) où il écrit *The Moon and Sixpence*. L'année 1921 est celle qui le voit voyager successivement vers Hawaï, l'Australie, la Malaisie et Borneo. Il publie cette année-là les nouvelles du recueil *The Trembling of a Leaf*. L'année suivante, Maugham se rend en Birmanie, dans le Siam et en Indochine, tandis que son dernier voyage en Malaisie remonte à l'année 1926. Si ses recueils de nouvelles « exotiques » paraissent après ces voyages, la plupart des textes du recueil *The Casuarina Tree* (1926) sont publiés entre 1923 et 1925.

certaines lectures de la fiction de ces auteurs s'articulent à certains moments critiques de l'histoire de l'Angleterre, tant culturelle que littéraire. Comme ces questions sont cruciales pour le présent travail, on proposera dans un premier chapitre un parcours critique des grandes générations de lectures faites des nouvelles de Kipling et de Maugham au fil des âges. Ce que l'on souhaite étudier dans le premier pan du travail, c'est aussi la marginalisation qui s'opère au fil du temps sur les créations de ces écrivains, en particulier sur leurs nouvelles coloniales, ce qui fera l'objet d'un second chapitre. La critique littéraire anglaise participe de la création et de la transformation du canon littéraire anglais. De là à dire qu'elle cherche à récrire aujourd'hui une histoire postcoloniale du passé colonial de l'Angleterre en excluant du canon littéraire contemporain les œuvres les plus polémiques, en prise avec des passages sinueux de l'histoire anglaise, il n'y a qu'un pas qu'il sera sans doute nécessaire de franchir. L'objet de ce travail initial est donc de réfléchir aux interactions entre critique, politique et littérature afin d'étudier les effets qu'une lecture postcoloniale des nouvelles de Kipling et de Maugham produit sur les catégories qui permettent de penser le monde aujourd'hui.

Le second volet de ce travail, composé des chapitres III et IV, visera donc à analyser au prisme du postcolonial les récurrences thématiques et énonciatives des nouvelles de Kipling et de Maugham, en particulier la question de la représentation de *helpless colonialists* et celle de l'incapacité de la puissance coloniale à acquérir un savoir sur la colonie. On s'interrogera également dants cette section sur l'existence d'une spécificité ou non du traitement de la colonisation par le genre de la nouvelle.

Ceci nous conduira à un dernier moment dans lequel il sera question du rapport entre le potentiel de trouble de la nouvelle et sa position de marginalité. Le chapitre V aura pour objet la thématisation du mal-être des personnages, les multiples images de fragmentation – celle du corps colonial, à la fois individuel et collectif, mais aussi celle des voix et celle de la nouvelle en tant que forme et genre. On y étudiera comment ces éléments participent de la mise en crise de la narration de la colonisation, et par là-même de celle de la nation, telle qu'elle a pu être élaborée par le roman[78]. Il sera question dans le chapitre VI de l'énonciation par les nouvelles de l' « explosition » du sujet moderne, soit à la fois son exposition mais aussi son implosion, voire son explosion, à l'épreuve du colonial. Ceci nous permettra, dans un dernier chapitre, d'interroger la propension de la nouvelle à trancher « dans le vif des

[78] Si pour la nouvelle, selon Élisabeth Vialle, « la référence obligée, matricielle, reste le roman », celle-ci s'inscrit par rapport à lui « en creux, non pas tant par ses manques et ses insuffisances que par sa capacité à trouver d'autres réponses, à emprunter un autre discours » in VIALLE Élizabeth, « La nouvelle : entre plis et replis » in LIÉNARD-YETERIAN Marie, PRÉHER Gérald (dirs.), *Nouvelles du Sud*, *op. cit.*, p. 32. On ajoutera qu'elle s'inscrit en creux par rapport au roman par sa capacité à trouver, non pas seulement d'autres réponses, mais bien d'autres questions.

rhétoriques nationalistes »[79] et à étudier plus spécifiquement les différences qui se jouent entre les nouvelles de Kipling et de Maugham. Le chapitre reposera pour cela sur un travail de mise en regard des nouvelles du corpus entre elles, mais aussi sur un dialogue avec d'autres nouvelles appartenant à des traditions variées, notamment au canon moderniste.

[79] JOUBERT Claire, « Le comparatisme comme critique : littérature/s, culture/s, peuple/s » in BANETH-NOUAILHETAS Émilienne, JOUBERT Claire (dirs.), *Comparer l'étranger :Enjeux du comparatisme en littérature*, Rennes : Presses Universitaires de Rennes, 2006, p. 43.

PREMIÈRE PARTIE

PARCOURS CRITIQUE DES LECTURES DE KIPLING ET DE MAUGHAM

L'objet de cette thèse est d'étudier la prise singulière et critique que produit la nouvelle sur le rapport entre modernité et colonialité tel qu'il est envisagé par le champ postcolonial. Ce travail s'élaborera à partir d'une lecture comparée des nouvelles coloniales de Kipling et de Maugham. Un premier moment sera consacré à une étude du rapport entre critique, littérature et politique à partir d'un parcours sélectif des générations de lectures faites des œuvres de Kipling et de Maugham au fil du temps. Ce dernier permettra de considérer les grands axes à travers lesquels ces textes ont été appréhendés au cours de l'histoire. L'analyse de la manière dont ces textes furent discutés mènera à un traitement des questions génériques spécifiques à ces œuvres. On proposera ainsi une perspective inédite de relecture de ces textes, à la fois parce que ceux-ci seront appréhendés par le biais des théories postcoloniales et parce que leur mise en dialogue par la comparaison produira, à n'en pas douter, des effets critiques porteurs[1]. La démarche comparatiste qui motive ce travail aura deux objets : elle concernera les jugements critiques proposés au fil des ans par des lecteurs, professionnels ou non, de la fiction – en particulier des nouvelles – de Kipling et de Maugham. Mais elle s'appuiera aussi sur des micro-lectures des textes des deux auteurs afin de faire émerger des points signifiants jusqu'alors occultés ou minimisés par la critique.

Les auteurs du corpus ont chacun fait l'objet de lectures critiques analysées séparément. Le parcours de la critique kiplingienne proposé par Élodie Raimbault en 2009 est particulièrement utile[2] et on retiendra, dans le cas de Maugham, celui opéré par Philip Holden

[1] Certains critiques ont déjà comparé ces auteurs. Dès 1926, le critique et poète Edwin Muir indiquait : « Mr. Maugham has not Mr. Kipling's brilliant and delightful powers of characterisation, but he gives us, what Mr. Kipling never gives, an intelligent criticism of life » (MUIR Edwin, recension pour *Nation and Athenaeum*, XL, 9 octobre 1926, p. 30. Cité dans CURTIS Anthony et WHITEHEAD John (eds.), *W. Somerset Maugham: The Critical Heritage*, London ; New York : Routledge & Kegan Paul, 1987, p. 170). En 1987, Archie Loss inscrivait durablement Maugham dans une filiation avec Kipling : « Maugham's work, which was essentially nineteenth-century in form, lay somewhat to the right of this solid centre. In the end, Maugham's work is closer to that of earlier authors like Rudyard Kipling or Poe – not to mention Maupassant – than it is to the work of most of his contemporaries », (« Archie K. Loss » in ARCHER Stanley (ed), *W. Somerset Maugham: A Study of the Short Fiction*, New York : Twayne Publishers, 1993, p. 117). Les comparaisons opérées entre les écrits des deux auteurs sont souvent le fait d'observations superficielles et s'appuient rarement sur un véritable travail d'analyse littéraire. C'est à cela que l'on tâchera de remédier dans le présent travail.

[2] Cf. la thèse d'Élodie RAIMBAULT intitulée *Figures de l'espace et de la frontière dans la fiction de Rudyard Kipling*, thèse soutenue le 20 novembre 2009 sous la direction du Professeur Jean-Pierre Naugrette (Paris : Université Paris 3 – Sorbonne Nouvelle). Élodie Raimbault distingue quatre grands moments de la critique sur les œuvres de Rudyard Kipling. Elle évoque une première période, 1890-1940, caractérisée par une production critique riche et passionnée, puis une deuxième inaugurée par l'appel lancé par T. S. Eliot en 1941 à réhabiliter Kipling en tant qu'écrivain et poète. Ce deuxième moment de la critique kiplingienne se poursuit jusqu'à la fin des années 1970 et se caractérise par une concentration accrue de la critique sur la dimension artistique des écrits de l'auteur. Les deux dernières périodes de la critique sur Kipling, selon Élodie Raimbault, correspondent, d'une part, aux années 1980 et à la nouvelle attention portée par les études postcoloniales aux écrits de Kipling ; d'autre part, à la période qui commence avec les années 2000 et qui se poursuit aujourd'hui, période qui « s'efforce de faire se rencontrer les approches historiques et littéraires sans restreindre le champ d'investigation, s'intéressant aussi bien aux textes impérialistes qu'aux récits plus personnels, à l'importance de Kipling dans la culture populaire qu'à son rôle dans l'histoire littéraire » (*ibid*., p. 17).

dans les années 1990[3]. Ces panoramas critiques feront l'objet d'une mise en rapport inédite dans ce travail.

L'étude des différentes lectures critiques des nouvelles de Kipling et de Maugham permettra surtout de réfléchir à la dimension politique de la critique littéraire. Il s'agira en effet de repérer des lignes de convergence et/ou de divergence entre les lectures faites des nouvelles des auteurs et de voir en quoi certaines prises de positions critiques peuvent être associées à des moments problématiques de l'histoire de la nation et de la littérature anglaises. Il est indispensable de commencer par ce parcours afin de poser une cartographie générale des courants de pensée autour de la modernité et de l'impérialisme qui traversent l'Europe, en particulier l'Angleterre, à la fin du XIXe siècle et durant la première moitié du XXe siècle. Ceci nous permettra de voir comment le travail sur la nouvelle trouve sa place dans cette histoire critique.

Les convergences de lectures des œuvres de Kipling et de Maugham, malgré l'absence de simultanéité de leurs contextes de production – et c'est là tout l'intérêt de repérer ces affinités de lecture – invitent à réfléchir à la potentielle « modernité » de ces œuvres. Y'a-t-il dans ces écrits un acte à l'œuvre dans l'écriture qui viendrait remobiliser un état de la culture pour y inventer de nouveaux modes artistiques, linguistiques, politiques ; peut-on évoquer à leur sujet une modernité transhistorique au sens d'Henri Meschonnic ? Il s'agit donc de voir quel rapport au monde historique et politique est engagé par ces textes, au fil des âges et jusqu'à aujourd'hui. Le monde dans lequel Kipling écrit ses textes sur l'empire est celui de l'Angleterre de la fin du XIXe et du début du XXe siècle tandis que celui de Maugham correspond au contexte anglais de l'entre-deux-guerres. Que disent ces textes et les lectures qui en ont été faites des successives conceptions du « moderne » et de l' « empire » au cours de l'histoire ?

Cette démarche comparatiste repose sur le fait que les nouvelles coloniales de Kipling et de Maugham dépeignent la vie de personnages européens, notamment anglais, dans deux empires distincts, respectivement l'Inde britannique et les îles des empires britannique et hollandais d'Asie du sud-est. Elles constituent en somme deux écritures anglaises de l'impérialisme britannique. Toutefois, leur représentation de la colonisation anglaise, placée sous le mode de la crise, suggèrent l'existence de préoccupations communes autour de la viabilité de l'empire et de la nation anglaise dans le monde moderne. Contrairement à E. M.

[3] HOLDEN Philip, *Orienting Masculinity, Orienting Nation*, *op. cit*. Le parcours de la critique proposé en introduction de l'ouvrage, bien que succinct et un peu ancien, reste à ce jour d'une grande utilité dès lors que les écrits de Maugham font l'objet d'études critiques contemporaines très rares.

Forster ou à Joseph Conrad, deux figures dont les œuvres concernent également la représentation de la colonisation britannique[4], Kipling et Maugham ont aussi fait l'objet d'une forme particulière de déclassement, de décanonisation, que l'on souhaite interroger. Que révèlent la canonisation et la décanonisation de certains textes par rapport à d'autres lorsqu'il est question du rapport entre culture, littérature et roman ? La nouvelle, forme de prédilection davantage pour Kipling que pour Maugham, sera au cœur de cette étude comparatiste alors même que ce genre tend à être déconsidéré face au roman par la critique littéraire, à l'époque où Kipling écrit comme aujourd'hui.

Kipling et Maugham sont tous deux perçus, à divers moments de l'histoire littéraire, comme des auteurs de chroniques, des écrivains exotiques, impérialistes et populaires. Dès lors qu'ils écrivent à des moments historiques distincts, ces qualificatifs ne leur sont pas toujours attribués simultanément. Néanmoins, certains recoupements sont effectués à des moments spécifiques de l'histoire de la nation et de l'histoire littéraire anglaises que l'on tâchera de repérer. Le parcours critique[5] initial, développé dans le premier chapitre, permettra de tracer les mutations idéologiques[6] qui caractérisent la réception de ces auteurs dits coloniaux.

La critique littéraire n'est pas sans effets. Elle propose des catégorisations qui sont plus ou moins durablement accolées aux textes et aux auteurs qu'elle observe. On étudiera donc dans un deuxième chapitre les effets performatifs produits par la critique sur les écrits de fiction de Kipling et de Maugham, en particulier la marginalisation passée et contemporaine de leurs nouvelles par rapport au genre du roman, plus « central » aux yeux de la critique littéraire.[7]

---

[4] Conrad écrit des *novellas*, ce qui fera l'objet d'une réflexion ultérieure dans ce travail. L'écriture de la colonisation chez Forster, en revanche, s'opère davantage sur le mode du roman, comme dans *A Passage to India* (1924).

[5] Le terme « critique » signifie ici : « corpus de commentaires, une voix à la fois unifiée dans une corporalité révélatrice, et multiple dans ses manifestations (« la critique est divisée », dit-on), de représentants d'une profession qui se voudrait simultanément interne et externe à l'art » in BANETH-NOUAILHETAS Émilienne (dir.), *La Critique, le critique*, *op. cit.*, p. 10.

[6] L'idéologie suppose une certaine représentation du monde. On entendra ce terme dans le sens que lui confère Michel Foucault dans les années 1970. L'idéologie ne se substitue pas au savoir, mais « sans l'effacer ni l'exclure, se localise en lui, structure certains de ses objets, systématise certaines de ses énonciations, formalise tels de ses concepts et de ses stratégies » in FOUCAULT Michel, *L'Archéologie du savoir*, *op. cit.*, pp. 241-242.

[7] Le poids littéraire et culturel que représente le *three-decker novel* est évidemment plus parlant dans le cas de Kipling que de Maugham. Le premier écrit dans son autobiographie au sujet de *Kim* : « Yet I dreamed for many years of building a veritable three-decker out of chosen and long-stored timber – teak, reen-heart, and ten-year-old oak knees – each curve melting deliciously into the next that the sea might nowhere meet resistance or weakness; the whole suggesting motion even when, her great sails for the moment furled, she lay in some needed haven – a vessel ballasted on ingots of pure research and knowledge, roomy, fitted with delicate cabinet-work below decks, painted, carved, gilt and wreathed the length of her, from her blazing stern-galleries outlined by bronzy palm-trunks, to her rampant figure-head – an East Indiaman worthy to lie alongside *The Cloister and the Hearth* » (*SM*, 121). À travers cette métaphore du bateau, Kipling évoque la grandeur du roman victorien et

Chapitre I. Des textes pris dans l'Histoire

Kipling et Maugham ont fait l'objet de jugements souvent intransigeants de la part de la critique, ce qui a eu pour principale conséquence le cantonnement de leurs œuvres à des catégories mineures. Cette section se propose de repérer et de problématiser les différentes lectures des œuvres de Kipling et de Maugham proposées par la critique, professionnelle ou non, au fil du temps. Elle vise également à analyser le sens des convergences dans la manière dont les écrits de l'un et de l'autre furent et sont parfois encore aujourd'hui considérés. Elle posera les jalons d'une réflexion sur l'histoire de la pensée et des grands courants qui composent cette dernière durant l'ère victorienne jusqu'à l'entre-deux-guerres. L'analyse des nouvelles coloniales de Kipling et de Maugham permet de regarder deux configurations politiques et culturelles de l'impérialisme anglais, mais aussi de voir comment ces écrits peuvent nous aider à redéfinir les catégories qui permettent de conceptualiser le littéraire, la modernité mais aussi l'histoire.

I. Exotisme et chronique

Tout jugement critique s'inscrit nécessairement dans un contexte idéologique et historique dont il ne saurait se défaire. Ainsi le choix d'attacher l'étiquette « exotique » aux premiers écrits coloniaux de Kipling s'opère-t-il à une époque où l'Angleterre ne perçoit ses colonies que comme de lointaines contrées. On étudiera donc le caractère problématique de ces choix, mais surtout, des textes concernés. Quels « problèmes » ces textes posent-ils à leurs lecteurs en fonction des époques auxquelles ils sont lus ? Quelles difficultés soulèvent-ils par rapport aux conceptions successives de l'impérialisme et de l'histoire ?

Dans le cadre de ce panorama historique et critique, on choisira de présenter les étiquettes appliquées aux deux auteurs en traitant successivement le cas de chacun au risque de sembler délaisser la démarche comparatiste, ce qui n'est pas le cas. Ce choix est au

---

révèle indirectement la pression exercée par la critique littéraire sur les écrivains pour qu'ils produisent la seule véritable œuvre digne de ce nom à leurs yeux, un grand roman. Kipling note alors : « not being able to do this, I dismissed the ambition as "beneath the thinking mind" » (*Ibid*, 221). Il avait par ailleurs indiqué en amont : « *Kim*, of course, was nakedly picaresque and plotless – a thing imposed from without » (*SM*, 121). Contre l'écriture romanesque imposée d'en-haut, l'écriture picaresque s'est imposée d'elle-même à l'auteur, de même que la fiction brève. Si initialement, celle-ci releva d'une contrainte pour Kipling (la forme et la taille des *Plain Tales* lui furent imposées par la rédaction des journaux auxquels il contribua en Inde), il put difficilement s'en défaire par la suite, comme si le format court et l'écriture de la nouvelle relevaient d'une nécessité.

contraire nécessaire car il permet de mettre en évidence les différences historiques et contextuelles de production et de réception des œuvres.

1. 1890-1900 : Kipling, auteur de chroniques exotiques

Les premières lectures critiques des textes de Kipling apparaissent au moment où émergent sur la scène littéraire anglaise l'auteur et ses textes anglo-indiens. Les écrits réunis sous le titre *Plain Tales From the Hills*, avant d'être publiés dans un recueil en 1888, paraissaient dans la rubrique des faits divers d'un journal publié en Inde, *The Civil and Military Gazette*[8]. Le fait que ces textes aient été publiés dans une telle rubrique permet de saisir pourquoi certains lecteurs les ont appréhendés comme des témoignages sur la vie en Inde. Contrairement à ce qui apparaît dans les recueils ultérieurs de Kipling, *Life's Handicap* (1891) ou *The Day's Work* (1898), publiés en Angleterre et aux États-Unis, l'apparente simplicité énonciative et thématique des *Plain Tales*, exaltée dans le titre même du recueil, conforte les lecteurs du XIXe siècle dans l'idée que Kipling leur présentait un aperçu fidèle, non sophistiqué, de l'expérience anglo-indienne. Les *Plain Tales* en somme sont lus comme de véritables chroniques de l'Inde coloniale.

Dans de nombreuses amorces de nouvelles, le narrateur se définit comme anglo-indien et met en avant le rapport d'intimité qui le lie à des personnages eux-mêmes membres de la société anglo-indienne. Cela contribue à créer un effet de proximité qui peut expliquer la tendance des lecteurs anglais de l'époque à lire ces textes comme des témoignages historiques. Dans « The Mark of the Beast » (1890 ; 1891), le narrateur indique peu après le début du récit : « My friend Strickland of the Police » (*LH*, 178). De même, la plupart des textes qui mettent en scène les trois soldats fétiches de l'auteur s'ouvrent sur des formules telles : « Mulvaney, Ortheris, and Learoyd are Privates in B Company of a Line Regiment, and personal friends of mine » (« The Three Musketeers », *PT*, 53). En outre, les informations fournies par chaque narrateur anglo-indien renvoient à un savoir interne sur le fonctionnement du monde anglo-indien. Le narrateur de « A Germ-Destroyer » (1887 ; 1888) fournit par

[8] Kipling travaille pour la *Civil and Military Gazette* de novembre 1886 à juin 1887. Il écrit pour celle-ci une quarantaine de textes courts qui sont ensuite majoritairement publiés dans les *Plain Tales From the Hills* (1888). Il publie également d'autres écrits de fiction anglo-indiens dans un second journal, le *Pioneer*, pour lequel il travaille entre 1887 et 1889. Ceux-ci constituent par la suite les recueils *Soldiers Three*, *Wee Willie Winkie*, *The Phantom Rickshaw*, *In Black and White*, *Under the Deodars* et *The Story of the Gadsbys*, tous publiés en 1888.

exemple des informations liées au fonctionnement politique et administratif de l'Inde britannique : « Once in every five years, as you know, we indent for a new Viceroy; and each Viceroy imports, with the rest of his baggage, a Private Secretary » (*PT*, 92). Le recours au présent simple, l'emploi d'une terminologie spécifique et l'absence de modalisation verbale sont autant de stratégies poétiques qui accentuent le caractère informatif et assertif de ces propositions et confèrent au narrateur une forme d'autorité. Ce dernier exprime ainsi son appartenance au monde anglo-indien en exhibant un savoir apparemment encyclopédique sur celui-ci, comme le rappelle Émilienne Baneth-Nouailhetas : « il [le narrateur anglo-indien] affirme sa connaissance de l'Inde, sa compétence d'observateur narrateur et de descripteur réaliste, crédible, voire son statut exceptionnel d' « initié » – ou de lecteur de signes »[9]. Pourtant, le narrateur met ironiquement sur le même plan « baggage » et « Private Secretary », ce qui laisse entendre la nécessité de ne pas prendre ces informations pour argent comptant et rappelle presque performativement le caractère fictionnel de cet énoncé poétique.

L'une des remarques du journaliste littéraire écossais Robert Buchanan en dit long sur la façon dont les premiers écrits de Kipling étaient considérés. Après avoir commenté dans « The Voice of the Hooligan » (1900), essai au titre pour le moins éloquent, des écrits de Kipling faisant mention de personnages de militaires, l'auteur s'écrie :

> Are we to assume, then, that there are no refined gentlemen among our officers, and no honest self-respecting human beings about their men? Is the life of a soldier, abroad as at home, a succession of savage escapades, bestial amusements, fuddling, tippling, and intrigues with other men's wives, redeemed from time to time by acts of brute courage and of sang-froid in the presence of danger?[10]

L'emploi du verbe « assume » souligne le statut que Buchanan confère à ces textes, celui de vignettes anglo-indiennes censées être authentiques. L'auteur perçoit ainsi la fiction de Kipling comme une distorsion factuelle. Il ne conçoit pas que les écrits anglo-indiens de Kipling, dont il considère qu'ils ont vocation à être des témoignages véridiques sur la vie en Inde britannique, puissent faire autre chose que les louanges de la situation coloniale anglaise en Inde, alors que celle-ci était généralement idéalisée à ce moment de l'histoire de l'Angleterre. Le commentaire de Buchanan s'inscrit en effet dans ce que l'historien Allen J.

[9] BANETH-NOUAILHETAS Émilienne, *Le Roman anglo-indien*, *op. cit.*, p. 21.

[10] BUCHANAN Robert, « The Voice of the Hooligan » (1900) in GREEN Roger L. (ed.), *Rudyard Kipling: The Critical Heritage*, London ; New York : Routledge, 1997, p. 241.

Greenberger nomme *the era of confidence*[11], période de l'histoire de l'Angleterre qui s'étend de 1880 à 1910 et qui se caractérise, selon lui, par la foi de la nation anglaise en son destin impérial. Dans l'anthologie qu'il consacre aux nouvelles de Kipling dans les années 1950, Maugham évoque cette période en des termes similaires :

> In 1882 […] Great Britain was at the height of her power. A map showed in pink vast stretches of the earth's surface under the sovereignity of Queen Victoria. The mother country was immensely rich. The British were the world's bankers. British commerce sent its products to the uttermost parts of the earth […] The army, though small, was confident. […] The British navy was the greatest in the world. In sport the British were supreme. […] It looked as though nothing could ever change this happy state of things.[12]

Les premiers écrits de fiction de Kipling, publiés en 1888, s'inscrivent donc dans cette période d'expansion coloniale triomphante pour l'Angleterre[13].

Il est surprenant de noter aujourd'hui l'apparente confusion que les lecteurs de la fin du XIXe siècle opèrent entre Kipling, l'auteur de fiction, et le(s) narrateur(s) des nouvelles : « Mr Kipling's *Under the Deodars* is more conventional and less interesting than his studies of native life »[14] indique ainsi Andrew Lang, l'un des premiers critiques à s'intéresser à Kipling. L'emploi du terme *studies*[15] par Lang assimile les textes de l'auteur à des travaux d'anthropologie sur le mode de vie des Indiens et les prive de leur force d'énonciation poétique, de leur statut même de texte de fiction. S'inscrivant dans le même type de lecture,

---

[11] Cf GREENBERGER Allen J., *The British Image of India: A Study in the Literature of Imperialism 1880-1960*, London ; New York : Oxford University Press, 1969, Dans ce même ouvrage, Greenberger qualifie les périodes 1910-1935 et 1935-1960 respectivement de *Era of Doubt* et *Era of Melancholy*.

[12] MAUGHAM Somerset, *Maugham's Choice of Kipling's Best*, New York : Doubleday & Company, 1952, p. ix.

[13] Durant les années 1880-1890, les politiques impérialistes des Etats-Unis, de l'Allemagne et de la France redonnent un nouvel essor à l'impérialisme britannique. La période 1880-1900 se caractérise notamment par le *scramble for Africa*, phase de colonisation accélérée du continent africain par les puissances coloniales européennes. L'Angleterre se découvre aussi un nouvel ennemi en la Russie dès lors que le contrôle de la frontière sino-indienne est en jeu. En 1886, elle annexe l'*Upper Burma* qui constitue la dernière extension de grande envergure de l'Empire britannique dans le sous-continent indien et poursuit son expansion en Chine et dans le Pacifique sud. La colonisation britannique de l'Afrique du Sud devient, quant à elle, effective lors de l'annexion du Zoulouland en 1887 et de l'inauguration par Cecil Rhodes, en 1889, de la *British South Africa Company* qui vise à développer l'exploitation minière du sous-sol de la région. Les célébrations des deux Jubilés de la reine Victoria en 1887 et 1897 consacrent l'unité impériale britannique. Les premiers écrits de Kipling s'inscrivent donc dans ce moment d'essor de l'empire.

[14] LANG Andrew, « Mr Kipling's Stories » (1899) in GREEN Roger L., *Rudyard Kipling: The Critical Heritage*, *op. cit.*, p. 46.

[15] Le mot *studies* est d'ailleurs récurrent dans les premières recensions critiques des fictions de Kipling. Cf WARD Thomas Humphrey, « Mr Kipling's Writings » (1890), *ibid.*, p. 51 : « One of his favourite studies lies in the lower ranks of the British Army ».

l'auteur et journaliste Thomas Humphrey Ward loue le savoir de Kipling sur l'Inde: « He has given evidence of a knowledge of Indian life which would be extraordinary in any writer »[16]. C'est aussi ce qu'Andrew Lang suggère lorsqu'il écrit en 1891 : « When we have lost India, when some new power is ruling where we ruled, when our empire has followed that of the Moguls, future generations will learn from Mr. Kipling's works what India was under English sway »[17]. La connaissance intime que Kipling possède de l'Inde, mentionnée de façon récurrente dans les premières recensions critiques de ses écrits, lui confère un statut de témoin plus que d'écrivain. Ses œuvres anglo-indiennes héritent donc, sous l'effet d'un glissement herméneutique, de la même étiquette : elles auraient vocation à enseigner au lecteur « la vérité » de l'Inde britannique, « what India *was* under English sway »[18] (nous soulignons). Kipling s'inspira certes de son expérience de la vie en Inde, où il vécut entre 1882 et 1889, en plus de ses six premières années, pour écrire ses *tales* mais la réduction de ses productions fictionnelles à des vignettes authentiques sur l'Inde est éminemment problématique.

Parallèlement à la tendance de l'époque à faire de Kipling un auteur de chroniques sur l'Anglo-Inde, l'écrivain est repéré pour le réalisme de ses écrits dès la fin du XIXe siècle : « Between excess of psychological analysis and excess of superhuman romance, there was a great void in the world of Anglo-Saxon fiction. It is this void which Mr. Kipling […] has filled by his exotic realism and his vigorous rendering of unhackneyed experience » note ainsi le poète et critique anglais Edmund Gosse[19]. L'idée du réalisme kiplingien n'est pas par la suite remise en question, comme le montre l'expression employée par Jean-Pierre Hulin pour évoquer les *tales*. Ce dernier évoque en effet le « réalisme assez pessimiste » de ces écrits dans un texte accompagnant leur traduction en français pour la Pléiade[20].

Ce n'est pas le réalisme en soi des écrits de l'auteur qui pose problème ; le réalisme constitue au demeurant l'une des grandes directions prises par la nouvelle au cours du XIXe siècle. Ce que ces lectures simultanées autour du réalisme et du caractère scientifique des écrits de Kipling révèlent, c'est la confusion opérée par les premiers lecteurs des textes anglo-indiens de l'écrivain entre le témoignage, qui s'appuie *a priori* sur une expérience vécue, et le

[16] *Ibid.*, p. 53.

[17] LANG Andrew, « Mr Kipling's Stories » (1891), *ibid.*, p. 71.

[18] Dans un article de 1889, Lang évoque déjà l'idée que les textes de Kipling ont vocation à enseigner quelque chose de l'Inde : « It may safely be said that *Plain Tales from the Hills* will teach more of India, of our task there, of the various peoples whom we try to rule, than many Blue Books » in LANG Andrew, « An Indian Story-teller », *ibid.*, p. 48. Les *Blue Books* font référence aux almanachs et à d'autres types de compilations de statistiques et d'informations tenus par les Britanniques, notamment durant la période coloniale.

[19] GOSSE Edmund, « Rudyard Kipling » (1891), *ibid*., p. 106.

[20] HULIN Jean-Paul, « Simples contes des montagnes. Notices et notes » in KIPLING Rudyard, *Oeuvres*, vol. 1, Pierre Coustillas (ed.) et al., Paris : Gallimard (Pléiade), 1988, pp. 1350-1351.

récit réaliste qui, lui, s'inscrit dans une démarche strictement poétique. Le critique Bonamy Dobrée ramène Kipling dans le champ de l'écriture en évoquant les fables réalistes de ce dernier, définissant par « fable » « something which has never happened »[21]. Ce n'est évidemment pas parce que l'auteur affirme faire preuve d'exactitude dans le portrait qu'il dresse de la société anglo-indienne[22] qu'il décrit pour autant une quelconque réalité de la vie anglo-indienne dans ses récits de fiction. Comme le rappelle Tzvetan Todorov dans son texte de présentation à *Littérature et réalité*,

> Pour les écrivains du XVIIIe et XIXe siècle comme pour leurs lecteurs, le réalisme en littérature […] est un idéal : celui de la représentation fidèle du discours, celui du discours véridique, qui n'est pas un discours comme les autres mais la perfection vers laquelle doit tendre tout discours ; toute révolution littéraire s'accomplissait alors au nom d'une représentation encore plus fidèle de la « vie ».[23]

Aujourd'hui, il est courant de considérer que l'œuvre d'art crée son propre système de référentialité. Tout écrivain peut certes transmettre une forme de savoir à son lecteur mais les récits de Kipling à la fin du XIXe siècle se limitent à cette fonction pour les lecteurs de l'époque. Or, comme le postule Philippe Hamon, « le discours réaliste est simplement un discours *ostentateur de savoir* (la fiche descriptive) qu'il s'agit de *montrer* (au lecteur) en le faisant *circuler* (dans et par un récit, et en l'accompagnant des signes les plus ostensibles de l'*autorité*) »[24]. C'est précisément ce que les textes de Kipling font lorsqu'ils présentent des narrateurs ostensiblement savants.

La colonisation ne saurait être autre que triomphante à cette époque de l'histoire de l'Angleterre ; dès lors, les portraits trop plats de Kipling, ces *plain tales*, ne remplissent pas la fonction que certains attendent d'un texte de fiction sur l'empire, celle de véhiculer l'idéologie colonialiste de l'Angleterre. La description des héros de Kipling frappe par son caractère dépouillé : « Mrs Bronckhorst was not exactly young, though fifteen years younger than her husband. She was a large, pale, quiet woman, with heavy eyelids over weak eyes,

---

[21] DOBRÉE Bonamy, *Rudyard Kipling: Realist and Fabulist*, London ; New York ; Toronto : Oxford University Press, 1967, p. 151.

[22] Dans son autobiographie, Kipling indique qu'il écrit ses nouvelles pour la *Civil and Military Gazette* dans le but de satisfaire ses lecteurs critiques avides d'authenticité : « they wanted accuracy and interest, but first of all accuracy », in KIPLING Rudyard, *Something of Myself: For My Friends Known and Unknown*. 1937. Edinburgh : R. & R. Clark, 2008, p. 205.

[23] TODOROV Tzvetan, « Présentation » in GENETTE Gérard, TODOROV Tzvetan (dirs.), *Littérature et réalité*, Paris : Seuil, 1982, p. 7. À cette conception, Todorov oppose celle des théoriciens de la seconde moitié du XXe siècle : « [pour ces derniers], le réalisme est un style littéraire ni plus ni moins valorisé qu'un autre, dont il est possible de décrire les règles […] en lisant les œuvres réalistes, le lecteur doit avoir l'*impression* qu'il a affaire à un discours sans autre règle que celle de transcrire scrupuleusement le réel, de nous mettre en contact immédiat avec le réel tel qu'il est » (*ibid*., p. 7).

[24] HAMON Philippe, « Un discours contraint », *ibid*., p. 145.

and hair that turned red or yellow as the lights fell on it » lit-on dans « The Bronkhorst Divorce-Case » (1888) (*PT*, 179). Dans cette description, l'emploi d'adjectifs courts, souvent monosyllabiques – « large », « pale », « quiet » – crée un effet de simplicité qui confère au personnage un caractère ordinaire. Mrs. Bronkhorst n'a rien d'une héroïne, encore moins d'une héroïne coloniale, qui se définirait par des actes héroïques[25]. Cet exemple illustre la tendance des textes de Kipling à ne pas idéaliser les acteurs de l'Inde britannique même si l'auteur en est fait, un peu malgré lui, le porte-parole. Kipling est donc lu comme le « chroniqueur » exclusif de la vie en Anglo-Inde tandis que le réalisme qui se dégage de ses récits n'est perçu que comme une promesse de véracité, et non comme ce qu'il est, à savoir une poétique.

La virulence avec laquelle la fiction de Kipling est accusée d'être infidèle à la réalité souligne précisément la force de l'énonciation poétique des écrits concernés et sa propension à créer des « effets de réel » :

> Le baromètre de Flaubert, la petite porte de Michelet ne disent finalement rien d'autre que ceci : nous sommes le réel ; c'est la catégorie du « réel » […] qui est alors signifiée. […] Il se produit un effet de réel, fondement de ce vraisemblable inavoué qui forme l'esthétique de toutes les œuvres courantes de la modernité.[26]

L'effet de réel est tel chez Kipling que sa fiction en vient à dénoter le réel pour les lecteurs du XIXe siècle alors qu'elle ne fait que le signifier. Un exemple frappant d'effet de réel produit par ces textes concerne le fait que les personnages militaires de Kipling inspirèrent de « vrais » soldats. Si l'on peut supposer que Rudyard Kipling s'est inspiré d'exemples réels pour créer Mulvaney, Learoyd et Ortheris, certains militaires auraient commencé à imiter le parler des personnages de simples soldats mis en scène dans les nouvelles et les poèmes de Kipling[27]. On peut donc se demander ce qui, au début du XXe siècle, dérange dans les écrits de Kipling. Est-ce la prétendue vulgarité de l'œuvre kiplingienne ou plus vraisemblablement,

---

[25] En cela, les descriptions des personnages des *Plain Tales* diffèrent de celles que l'on peut trouver dans des nouvelles ultérieures de Kipling, celles des recueils *Life's Handicap* (1891) et *The Day's Work* (1898), où les serviteurs de l'empire sont dépeints davantage comme des héros, du moins comme des êtres dévoués entièrement à la tâche impériale et accomplissant de grandes œuvres dans ce cadre.

[26] BARTHES Roland, « L'effet de réel », in GENETTE Gérard, TODOROV Tzvetan (dirs.), *Littérature et réalité*, *op. cit.*, p. 89.

[27] OREL Harold, « Rudyard Kipling and the Establishment: a Humanistic Dilemma », *Cahiers Victoriens et Edouardiens*, vol. 18, novembre 1983, p. 25 : « More than one military historian has noted that British soldiers have learned to talk like Tommy Atkins after reading *Barrack-room Ballads, Departmental Ditties, Plain Tales from the Hills*, and *Soldiers Three* ». Somerset Maugham fait un constat similaire au sujet de l'influence de Kipling sur le langage militaire une décennie plus tôt : « When one traveled in the East, it was astonishing how often one came across men who had modeled themselves on the creatures of his [Kipling's] invention » in MAUGHAM Somerset, « The Short Story » in *Points of View*, New York : Arno Press, 1977, p. 178.

la force artistique de cette dernière, susceptible de porter la relation spéculaire entre fiction et réel que les historiens ou Maugham pensent repérer ? L'œuvre n'inquiète-elle pas Buchanan, précisément par son pouvoir de transformation du réel ?

Kipling, dans son *Book of Words* (1928), publié moins d'une décennie avant son décès, évoque dans une fable le pouvoir du langage :

> There is an ancient legend which tells us that when a man first achieved a most notable deed he wished to explain to his Tribe what he had done. As soon as he began to speak, however, he was smitten with dumbness, he lacked words, and sat down. Then there arose…a masterless man, one who had taken no part in the action of his fellow, who had no special virtues, but who was afflicted…with the magic of the necessary word. He saw; he told; he described the merits of the notable deed in such a fashion…that the words "became alive and walked up and down in the hearts of all his hearers". Thereupon, the Tribe seeing that the words were certainly alive, and fearing lest the man with the words would hand down untrue tales about them to their children, took and killed him. But, later, they saw that the magic was in the words, not in the man. (*BW*, 3-4)

Le texte révèle une conscience effective du pouvoir des mots. Ce dernier est tel qu'il conduit dans la fable à la nécessité de l'action en réaction aux effets générés par l'énonciation. Le meurtre du poète s'apparente à une réponse active, en écho à un acte premier qui est celui de la prise de parole, de l'acte d'énonciation. Le texte indique qu'il existe une dimension proprement performative du discours. Le seul fait d'énoncer un mot constitue un acte à part entière ; le dire, constitutif du littéraire, est un faire. La littérature est bel et bien « acte » et plus précisément, « acte politique » au sens où, par sa mise en œuvre du sens, de la langue, et par son rapport constamment redéfini à l'histoire[28] et au temps, elle est susceptible de transformer les conceptions du politique et de la culture. Il s'agira de voir dans quelle mesure les nouvelles de Kipling, en particulier, répondent à cette conception de la modernité littéraire.

Le rapport au réel n'est pourtant pas le seul lieu problématique contre lequel se heurtent les premiers critiques de Kipling. Au-delà de la question de la chronique, Kipling est également perçu comme un écrivain exotique à la fin du XIXe siècle. On étudiera plus particulièrement la portée de cette étiquette, toujours dans le souci de voir ce qu'elle dit du rapport des formulations critiques à l'idéologie, mais aussi de celui des textes littéraires au monde et à l'histoire.

[28] On s'appuie ici sur les théories développées par Émile Benveniste dans *Problèmes de linguistique générale*. Benveniste y indique que le lien entre le sujet et l'histoire se fait par le biais du langage.

Dans ses premiers écrits anglo-indiens, Kipling dépeint des paysages ou des personnages qui pourraient être rapprochés d'une forme d'exotisme, comme dans « Lispeth » (1886 ; 1888) :

> Lispeth had a Greek face. […] She was of a pale, ivory colour, and, for her race, extremely tall. […] Had she not been dressed in the abominable print-cloths affected by Missions, you would, meeting her on the hillside unexpectedly, have thought her the original Diana of the Romans going out to slay » (*PT*, 7).

Si l' « exotisme » suppose un positionnement, un point de référence à partir duquel le regard est porté sur l'autre, on pourrait dire que Lispeth constitue un « autre exotique » de la femme anglaise. Pourtant, l'autre présenté dans la narration n'est pas celui auquel on pourrait s'attendre : la voix narrative indique ironiquement que l'altérité de Lispeth tient à son profil gréco-romain et déçoit ainsi toute attente d'exotisme oriental de la part d'un potentiel lectorat anglais.

Les textes anglo-indiens de Kipling n'acquirent en définitive de dimension exotique que lorsqu'ils furent exportés vers Londres. Ceux qui paraissaient dans la *Civil and Military Gazette*, le *Pioneer* ou la revue de l'*Indian Railway Library*[29] n'avaient rien d'exotique pour les Anglo-indiens en poste dans les colonies tandis qu'ils tenaient lieu de représentation, parfois satirique, de leur propre société. En revanche, pour les métropolitains qui les découvrirent à la fin du XIXe siècle en Angleterre, ces mêmes écrits ne manquèrent pas de figurer un ailleurs « exotique ». Aussi la possibilité de parler d'un exotisme kiplingien est-elle nécessairement tributaire du contexte de réception. L'exotisme n'est pas intrinsèque à l'œuvre kiplingienne ; c'est bien le contexte de réception des textes anglo-indiens de Kipling qui confère ou non à ces derniers une dimension exotique.

Les premiers écrits anglo-indiens de Kipling[30] sont lus par le prisme de l'exotisme, même si on ne note pas de véritable théorisation au début du XXe siècle de ce dernier[31].

[29] Les textes qui constituent le recueil *Soldiers Three* (1888) furent, pour certains, initialement publiés dans le magazine de l'*Indian Railway Library* et dans *The Week's News* d'Allahabad.

[30] L'attribution à certains textes de Kipling de la qualité « exotique » par la critique n'est pas sans lien avec les nombreux voyages que l'écrivain a effectués de son vivant : Kipling, né en Inde et éduqué en Angleterre, retourne en Inde à l'âge de 17 ans et y devient journaliste. Il est amené à parcourir le monde dans les années suivantes, se rendant notamment aux Etats-Unis, en Afrique du Sud, en Nouvelle-Zélande et au Japon. Rudyard Kipling est à ce titre – tout comme Somerset Maugham plus tard – qualifié de *globe-trotter*. Cf. CHESTERTON G. K., *Heretics*. 1905. Rockville, Maryland : Serenity Publishers LLC, 2009, p. 28 : « Mr. Kipling, with all his merits, is the globe-trotter; he has not the patience to become part of anything ».

Ceux-ci sont lus comme tels dès lors qu'ils évoquent des contrées inconnues pour les Anglais de la métropole : « [these stories] appear to lift the veil from a state of society so immeasurably distant from our own and to offer us glimpses of unknown depths and gulfs of human existence »[32]. Andrew Lang est l'un des premiers à qualifier les textes de Rudyard Kipling de « littérature exotique » : « These stories, whatever their merits, are an addition to the new exotic literature, of which Mr. Loti is the leader in France »[33]. Il voit cependant en Kipling l'initiateur d'une forme inédite d'exotisme, un exotisme anglo-indien : « [Kipling's] books had the strangeness, the colour, the variety, the perfume of the East »[34]. Le discours de Lang est imprégné d'orientalisme au sens où Edward Said[35] entend le terme : les mots « strangeness », « colour », « perfume of the East » renvoient à une accumulation d'impressions qui sollicitent tous les sens. Ce type de description synesthétique fait écho à l'évocation par Said du fantasme européen de l'Orient : « The Orient […] had been since antiquity a place of romance, exotic beings, haunting memories and landscapes, remarkable experiences »[36]. Les critiques de Kipling, désireux sans doute de voir dans les œuvres de l'auteur des traces d'exotisme, apportent dans leurs propres commentaires des éléments que les textes kiplingiens ne contiennent pas nécessairement. Il s'agit là de l'un des mécanismes de fonctionnement du rapport entre la lecture de l'œuvre et la production critique. Parallèlement à l'hypothèse selon laquelle la critique est historique, la tendance de la critique littéraire à faire de Kipling un auteur exotique, à le cantonner à une « écriture de l'ailleurs », a partie liée avec l'histoire de l'Angleterre dans les années 1890. En cette ère du colonialisme triomphant, certains lecteurs ont pu désirer voir dans les textes de Kipling et d'autres écrivains contemporains la marque d'une Angleterre conquérante et belligérante. Ce pouvoir pouvait alors se manifester par l'expression d'un savoir sur l'autre dont l'écriture exotique s'avérait le vecteur idéal.

L'idée d'une « écriture de l'ailleurs » informe la notion de « littérature exotique » selon le comparatiste Jean-Marc Moura. Celle-ci repose, selon Moura, sur le *possible*

---

[31] Si Victor Segalen (1878-1919) écrit bien son *Essai sur l'exotisme* à cette période, son texte n'est publié pour la première fois qu'en 1978.

[32] WARD Thomas Humphrey, « Mr. Kipling's Writings » (1890) in GREEN Roger L., *Rudyard Kipling: The Critical Heritage*, *op. cit.*, p. 50.

[33] LANG Andrew, « An Indian Story-Teller » (1889), *ibid.*, p. 49.

[34] LANG Andrew, « Mr. Kipling's Stories » (1891), *ibid.*, p. 71.

[35] Edward Said définit dans *Orientalism* ce qu'il nomme le discours « orientaliste », un discours construit par l'Occident sur l'Orient à des fins stratégiques de domination : « Orientalism can be discussed and analysed as the corporate institution for dealing with the Orient – dealing with it by making statements about it, authorising views of it, describing it by teaching it, settling it, ruling over it: in short, Orientalism as a Western style for dominating, restructuring, and having authority over the Orient. » in SAID Edward, *Orientalism*. 1978. New York : Vintage Books, 1979, p. 3.

[36] *Ibid*., p. 1.

extraordinaire, « la différence, potentiellement merveilleuse, d'un lieu ou d'une culture réels mais autres »[37]. Moura, bien après les premiers critiques de Kipling, associe l'auteur à un « exotisme impérial », alors que les lecteurs de Kipling, au cours du XXe siècle, avaient eu tendance à délaisser la labellisation « exotique » pour faire référence aux œuvres de Kipling :

> En termes de popularité et d'influence, Rudyard Kipling est le grand auteur de l'exotisme européen, au tournant du siècle. Il n'invente pas l'Inde littéraire, mais il apporte à sa représentation des traits si nouveaux et originaux qu'ils marqueront durablement les auteurs exotiques qui écriront par la suite sur le sous-continent.[38]

Moura assimile, dans le cas de Kipling, « littérature exotique » et « aventure coloniale ». L'aventure kiplingienne est exotique pour lui au sens où elle est dotée d' « un cadre nouveau et magnifiquement décrit, aux aspects séduisants, déroutants, parfois merveilleux »[39]. Il la conçoit également comme un lieu de tous les possibles. Dans cet univers exotique, l'homme européen doit agir ; le lointain exotique se fait ainsi espace à reconstruire. Pourtant, les premiers textes de Kipling indiquent avant tout que la possibilité d'action des Anglais est largement entravée dans les colonies. Dans « The Man Who Would Be King » (1888), si les aventureux Carnehan et Dravot espèrent construire leur propre empire, l'issue tragique de la nouvelle révèle que l'espace indien n'est ni le lieu de tous les possibles ni celui du merveilleux. Moura reconceptualise en somme l'exotisme et reproduit la tendance de certains lecteurs du XIXe siècle à réduire Kipling à un praticien de l'ailleurs. Il s'appuie visiblement sur *Kim* pour penser l'exotisme de Kipling. Mais il est difficile, à la lecture des premiers écrits anglo-indiens de Kipling, d'apposer durablement les étiquettes « exotique » ou « écriture de l'ailleurs » aux textes de l'auteur. Les nouvelles kiplingiennes ne participent pas d'une vision exotique de l'Inde : celle-ci n'y est simplement pas le lieu d'une possible rêverie[40] pour les lecteurs. L'Inde que Kipling décrit n'est pas celle des *Mille et Une Nuits*, elle n'est pas une Inde fantasmée, peuplée de tigres et d'éléphants, de princes et de terrifiants fakirs… Kipling a beau être l'initiateur d'un genre anglo-indien, son écriture n'a pas fait de l'Inde un « produit » exotique, contrairement à celle des romancières anglo-indiennes qui lui ont succédé :

---

[37] MOURA Jean-Marc, *La Littérature des Lointains : Histoire de l'exotisme européen au XXe siècle*, Paris : Honoré Champion, 1998, p. 12.

[38] *Ibid.*, p. 103.

[39] *Ibid.*, p. 105.

[40] La rêverie est une composante essentielle de ce que Moura nomme l' « exotisme nostalgique », exotisme qui implique le rejet d'une opposition dichotomique entre les uns et leurs autres et met l'accent sur « les préludes d'une intégration harmonieuse à l'univers exotique » (*ibid.*, p. 336).

> The street was very narrow, the crowd dense and ever moving – a jumble of dark faces with white teeth and eye-balls beneath turbans of every shape and colour. Anne felt bewildered by the glare, the noise, the smell, the chaos, and the succession of countless little shops, like irregular cubicles, gleaming with brass and copper, piled high with baskets of grain and trays of sweetmeats.[41]

Cet extrait d'*Idolatry* illustre la tendance des fictions des romancières anglo-indiennes à se construire autour d'énumérations foisonnantes à caractère orientaliste. Les évocations sensuelles envahissent le texte et débordent la syntaxe. Si elles traduisent une forme de chaos, « le caractère généralisateur des expressions choisies reflète l'impuissance de la langue anglo-indienne à exprimer ce qui dépasse ses cadres référentiels »[42], comme le note Émilienne Baneth-Nouailhetas. De telles descriptions vont à l'encontre de la compétence du descripteur évoquée par Philippe Hamon : « Une description sera donc le lieu d'introduction et d'accentuation, dans un énoncé, non seulement d'une compétence sémiologique, mais aussi d'une compétence du taxinomique en général »[43]. Mais les narrateurs kiplingiens désamorcent toute accusation potentielle d'incompétence sémantique et sémiologique dans les stases descriptives de leurs récits en usant d'une langue simplifiée à l'extrême : « India, as everyone knows, is divided equally between jungle, tigers, cobras, cholera, and sepoys » lit-on par exemple dans « Yoked with an Unbeliever » (*PT*, 30). L'Inde, telle qu'elle est imaginée ici, se réduit à quelques éléments saillants et s'apparente à un décor de carton pâte. Il y a là récriture parodique de la description orientaliste de l'Inde telle qu'on pouvait la trouver dans les récits de voyage contemporains de Kipling. Dans ces derniers, toute représentation de l'Inde s'accompagnait d'éléments liés à la démesure ou à l'extravagance :

> Tout en Inde paraît prodigieux : les pluies de la mousson et les excès de la chaleur ; l'immensité des fleuves et des barrières montagneuses ; la profusion sans égale, la variété infinie de la végétation tropicale ; l'énormité, la singularité des animaux […] la richesse inouïe d'un sol producteur de deux moissons annuelles, d'une multitude de plantes aromatiques, d'épices, d'or, et d'une myriade de pierres précieuses.[44]

Au contraire, la voix narrative de « Yoked with an Unbeliever », par le caractère abrupt et concis de la description, désamorce toute possibilité d'évasion dans un imaginaire exotique. L'ironie de la voix narrative est perceptible dans l'énumération qu'elle effectue d'attributs

---

[41] PERRIN Alice, *Idolatry*, London : Chatto & Windus, 1909, p. 72.
[42] BANETH-NOUAILHETAS Émilienne, *Le Roman anglo-indien*, *op. cit*., p.43.
[43] HAMON Philippe, *Du Descriptif*, Paris : Hachette, 1993, p. 52.
[44] WEINBERGER-THOMAS Catherine (ed.), *L'Inde et l'Imaginaire : India in Western Imagination*, Paris : Editions de l'EHESS/Purusartha, 1988, p. 15.

caricaturaux indiens, « jungle », « tigers », « cobras », et dans le caractère laconique des assertions « as everyone knows » et « divided equally » qui jurent donc avec les descriptions orientalistes contemporaines de Kipling, foisonnantes à souhait. Cette description évoque pourtant ce que pourrait être une construction orientaliste apparemment stabilisée de l'Inde[45]. Said rappelle d'ailleurs que l'énumération constitue le mode favori du discours orientaliste : « Orientalism is absolutely anatomical and enumerative: to use its vocabulary is to engage in the particularising and dividing of things Oriental into manageable parts »[46]. À ce titre, on rappellera que le roman *Kim* est un lieu foisonnant d'énumérations qui inscrivent le roman dans une perception orientaliste de l'Inde, comme le montre cet extrait :

> Here and there they met or were overtaken by the gaily dressed crowds of whole villages turning out to some local fair; the women, with their babed on their hips, walking behind the men, the older boys prancing on sticks of sugarcane, dragging rude brass models of locomotives such as they sell for a halfpenny, or flashing the sun into the eyes of their betters from cheap toy mirrors. (*K*, 81)

À l'énumération marquée par la succession de marques de ponctuation s'ajoutent l'association d'adjectifs, d'adverbes et de compléments du nom, ce qui aboutit à la production d'une langue compacte, susceptible de traduire textuellement l'idée d'un foisonnement indien, cliché orientaliste par excellence.

Or, si particularisation et énumération il y a dans le passage extrait de « Yoked with an Unbeliever », l'excès de morcellement et le caractère respectivement assertif et mathématique des mentions « as everyone knows » et « divided equally » signalent une distanciation narrative ironique face au discours orientaliste. L'expression « as everyone knows », tout en jouant sur le registre du « tout le monde s'accordera sur le fait que », invite précisément le narrataire à s'interroger sur la fiabilité d'une description aussi incongrue de l'Inde présentant sur le même plan des éléments radicalement disparates. L'énoncé pousse le principe synesthésique qui régit ordinairement les descriptions orientalistes à son paroxysme ; mais à défaut de condensation d'effets visuels – évocation de couleurs, de sonorités, de senteurs – la

[45] À cette énumération parodique fait écho celle que l'on a repérée dans « The Cabuliwallah » (1918) de Rabindranath Tagore. Le narrateur décrit ainsi son épouse : « Whenever she hears a noise in the streets, or sees people coming towards the house, she always jumps to the conclusion that they are either thieves, or drunkards, or snakes, or tigers, or malaria, or cockroaches, or caterpillars » (TAGORE Rabindranath, « The Cabuliwallah » (1918), in *Five Indian Masters: Raja Rao, Rabindranath Tagore, Premchand, Dr. Mulk Raj Anand, Khushwant Singh*. 2003. Mumbai : Jaico Publishing House, 2003, p. 93). On note dans la subversion du principe énumératif une propriété de la nouvelle qui s'articule à l'impératif de concision et d'urgence qui gouverne l'écriture de cette dernière. Par ailleurs, l'utilisation des mêmes termes, notamment ceux qui font référence aux animaux dangereux ou à la maladie, suggère qu'il existe un jeu narratif intertextuel entre les discours stéréotypiques sur l'Inde, qui, émanant de l'Occident ou non, tendent à réduire l'Inde à une série de signifiants.

[46] SAID Edward, *Orientalism*, *op. cit*., p. 72.

fragmentation excessive produit un effet de déconstruction immédiate de la construction orientaliste. Kipling refuse de faire de l'Inde un objet exotique ; l'Inde, telle un patchwork anarchique, n'est ici exotique que parodiquement. La voix énonciative, sans renoncer à la potentielle nécessité du stéréotype dans l'appréhension de l'étranger, semble se railler du recours systématique à ce procédé dans le discours orientaliste et de l'enfermement consécutif de l'Inde dans un essentialisme douteux ou un exotisme aseptisé[47].

Une forme de discours exotique apparaît pourtant dans des récits plus tardifs de Kipling, comme dans « The Bridge-Builders » (1893 ; 1898) :

> The raw earth-ends were crawling and alive with hundreds upon hundreds of tiny asses climbing out of the yawning borrowpit below with sackfuls of stuff ; and the hot afternoon air was filled with the noise of the hooves, the rattle of the drivers' sticks, and the swish and roll-down of the dirt » (*DW*, 5).

La structure formelle du passage fait de nouveau écho à la description orientaliste de l'Inde telle qu'on pouvait la trouver dans des récits de voyage ou dans les écrits des romancières anglo-indiennes. Le terme « crawl » y était souvent employé pour représenter l'idée d'une foule indigène informe tandis que la mention de l'air chaud de la colonie, « the hot afternoon air », constituait aussi un *topos* de l'écriture exotique reconnaissable, tout comme le procédé énumératif synesthésique : « the noise, […] the rattle, […] the swish ». Pour autant, on note à nouveau une distorsion par rapport aux descriptions orientalistes plus courantes de l'Inde : l'évocation de la foule indienne, bigarrée et foisonnante, laisse ici place à celle d'un simple troupeau d'ânes. De même, le caractère peu évocateur des références sensuelles, du fait qu'elles ont ici pour objet le bruit des sabots des animaux ou celui de gravats, laisse retomber platement la rêverie exotique à laquelle le narrataire métropolitain aurait pu succomber.

À cela s'oppose certainement la peinture de l'Inde dans *The Naulahka* (1892), roman de Kipling caractérisé par une perception très idéologique de l'Inde qui s'inscrit dans le cadre de la pensée impérialiste. Tous les clichés orientalistes semblent en effet rassemblés dans le roman sans que la voix narrative ne prenne ses distances avec ces derniers : la chaleur insupportable (« the scorching sun », (*N*, 43)), les indigènes paresseux[48], mais aussi les

[47] Forster s'inscrit plus tard dans une poétique anti-exotique similaire de l'Inde, comme en témoigne l'*incipit* de *A Passage to India* (1924) : « Except for the Marabar Caves – and they are twenty miles off – the city ... presents nothing extraordinary. Edged rather than washed by the river Ganges, it trails for a couple of miles along the bank, scarcely distinguishable from the rubbish it deposits » in FORSTER E. M., *A Passage to India*. 1924. Harmondsworth : Penguin Books, 1985, p. 29. L'écriture du vide indien s'oppose ici à celle de l'exubérance et du foisonnement qui caractérise de nombreux écrits sur l'Inde.

[48] « There is only one native doctor at the hospital", Mrs. Estes was saying, […] and, of course, he is only a native, that is to say, he is idle » (*N*, 86), indique ainsi l'un des personnages du roman. La voix énonciative, sans

paysages somptueux. Peu après son arrivée en Inde, l'Américain fait l'expérience de la beauté du paysage indien : « Then Tarvin realised the meaning of "the gorgeous East," for the hills were turned to heaps of ruby and amethyst, while between them the mists in the valleys were opal » (*N*, 43). Ne manquaient plus que l'évocation des pierres précieuses pour parachever cette carte postale exotique de l'Inde. Les éléments structurants de la description orientaliste repérés par Catherine Champion sont bien visibles ici, participant d'une perception largement informée par l'idéologie.

L'écriture anti-exotique des nouvelles post-1900 de Kipling s'explique par la visée nettement plus politique et idéologique dans laquelle elle s'inscrit. À l'aube du XXe siècle, Kipling est largement engagé dans le camp pro-impérialiste. Il est donc peu surprenant que les nouvelles de cette époque, aux allures parfois de tracts comme « The Captive » (1902 ; 1904) qui loue le professionnalisme militaire en tant de guerre, aient reflété davantage le contexte impérialiste de l'Angleterre que celles datant de la fin des années 1880[49]. Il n'est plus question pour Kipling de dépeindre un ailleurs indien exotique, ce que l'auteur ne faisait pas au demeurant dans ses nouvelles, mais d'exalter la difficile tâche du colonisateur dans un environnement dépeint comme hostile, donc peu propice à la rêverie exotique.

Il existe peut-être une infime instance d'exotisme repérable, pour un lectorat métropolitain de la fin du XIXe siècle, dans la langue anglaise des simples soldats kiplingiens. Dans « The Three Musketeers » (1887 ; 1888), nouvelle tirée du recueil des *Plain Tales from the Hills*, le soldat Mulvaney désire jouer un mauvais tour à un certain Lord Benira Trig. Il monte un faux enlèvement du parlementaire et s'adresse ainsi au chauffeur chargé de conduire l'homme en question à une adresse erronée :

> "Ye black limb, there's a sahib comin' for this ekka. He wants to go jildi to the Padsahi Jhil' – 'twas about tu moiles away – 'to shoot snipe – chirria. You dhrive Jehannum ke marfik, mallum – like Hell! 'Tis no manner av use bukkin' to the Sahib, bekaze he doesn't samjao your talk. Av he bolos anything, just you choop and chel. Dekker? Go arsty for the first arder-mile fron cantonmints. Thin chel, Shaitan ke marfik; an' the chooper you choops an' the jildier you chels the better kooshy will that Sahib be; an' here's a rupee for ye!" (*PT*, 55)

pour autant soutenir cette conception des Indiens, ne s'en détache pas pour autant, contrairement aux nombreux moments où la voix narrative ou le narrateur se font ironiques dans les nouvelles de Kipling.

[49] « The Captive », en l'occurrence, s'inscrit dans le contexte de la Guerre des Boers (1899-1902) et tire la leçon des déconvenues dont l'Angleterre fit l'expérience au cours de celle-ci.

Les termes vernaculaires ici présents – « ekka », « jildi », « chirria », etc. – pouvaient être compris d'un lectorat anglo-indien et sont le reflet de structures employées en Inde à l'époque coloniale. Mais la lecture de ce passage sans le *Hobson-Jobson*[50] devait être malaisée pour un lecteur métropolitain du XIXe siècle et le serait sans doute aussi pour un lecteur contemporain non familiarisé avec les tournures anglo-indiennes. La poétique du passage produit un effet d'étrangeté au sein du texte anglais qui confine à l'illisibilité. Les termes indiens ne sont pas traduits et seuls certains mots peuvent être compris d'un narrataire anglophone uniquement à l'aide du contexte anglais. On peut ainsi supposer, sans comprendre l'*hindustani*[51], que la phrase « he doesn't *samjao* our talk » veut dire « il ne comprend pas notre langue ». La formule « the *chooper* you *choops* an' the *jildier* you *chels* the better *kooshy* will that Sahib be » n'est sans doute pas immédiatement compréhensible par un lecteur non hindiphone mais ce dernier peut y reconnaître la tournure anglaise du comparatif utilisé dans la variation : « the more…, the more… ». Les italiques soulignent dans le texte l'étrangeté des termes indiens face à la langue anglaise là où de simples guillemets auraient mis en relief cette étrangeté en instaurant une distance effective entre les deux langues. Le texte de Kipling n'évoque pas seulement l'expérience de l'étrange mais fait voir au lectorat anglophone l'étrange, en l'occurrence l'étranger présent dans sa propre langue. Finalement, la valence exotique de ce passage ne réside pas tant dans les termes indiens que dans le sociolecte des soldats et est opératoire avant tout pour un lectorat métropolitain, et non anglo-indien, au XIXe siècle.

La notion d'exotisme demande donc à être réexaminée. S'il est possible d'imaginer un « exotisme du proche », alors certaines nouvelles de Kipling construisent un véritable exotisme britannique qui s'élabore autour de la différence de classe, non de « race ». En effet, le *soldier speech* des écrits de Kipling traduit, au-delà de l'irlandicité à laquelle on reviendra, une prise de parole populaire émanant des classes les plus modestes de la société britannique du XIXe siècle. Les nouvelles du recueil *Soldiers Three* (1888), qui mettent en scène de simples soldats britanniques, se caractérisent en effet par une langue argotique censée rendre compte du parler militaire :

[50] Dictionnaire de termes et d'expressions anglo-indiennes, le *Hobson-Jobson: A Glossary of Colloquial Anglo-Indian Words and Phrases, and of Kindred Terms, Etymological, Historical, Geographical and Discursive*, est élaboré par Henry Yule et Arthur C. Burnell et publié pour la première fois en 1886.

[51] L'*hindustani* est initialement la langue parlée par les conquérants musulmans de l'Hindustan. Il s'agit plus concrètement d'un mélange de *hindi* et d'*urdu* – langues s'appuyant respectivement sur le sanskrit et les langues arabe et perse – qui constitue une véritable *lingua franca* aujourd'hui parlée quotidiennement en Inde du Nord.

> "An', by the Holy Articles av War, whin they wint aboard they cheered him till they cudn't spake, an' *that*, mark you, has not come about wid a draf' in the mim'ry av livin' man! You look to that little orf'cer bhoy. He has bowils. 'Tis not ivry child that wud chuck the Rig'lations to Flanders an' stretch Peg Barney on a wink from a brokin an' dilapidated ould carkiss like mesilf" (« The Big Drunk Draf », *ST*, 40)

Cette citation, à l'image du texte intégral de *Soldiers Three*, invente au cœur de la langue anglaise une langue inédite : le sociolecte d'un simple soldat irlandais, au parler populaire. Si l'un des effets produits par l'énonciation est le rendu mimétique d'une langue « irlando-indienne », parlée par un personnage issu de la classe populaire, cette langue n'en paraît pas moins autre par rapport à la langue anglaise officielle, tout comme elle s'en distingue visuellement. Le texte de Kipling secrète et nourrit donc en son sein une langue étrangère à l'anglais[52]. Il est d'ailleurs parfois nécessaire de lire le texte à voix haute afin de retrouver le sens des mots, ce qui constitue pour le destinataire anglophone du texte une véritable expérience de l'étranger, pas seulement de l'étrange. Kipling invite donc le narrataire anglais à faire l'expérience de l'« étrangèreté »[53] du proche en appréhendant l'étranger dans sa propre langue. Là où l'exotisme relève d'une écriture de l'ailleurs et objectivise son objet comme autre, la poétique mise en œuvre ici ne réifie pas son sujet. Les écrits anglo-indiens de Kipling déconstruisent en somme l'écriture de l'ailleurs sur laquelle repose l'exotisme pour élaborer une véritable poétique de l'étranger portée littéralement « dans et par » la langue[54].

Certains auteurs et critiques comparent Kipling et Maugham à cause de l'exotisme censé caractériser leurs écrits sur l'empire[55]. Maugham était, par ailleurs, un avide lecteur de Kipling qu'il considérait simplement comme le meilleur nouvelliste anglais[56]. Fait amusant, il lit lui aussi les écrits anglo-indiens de Kipling par le prisme de l'exotisme :

---

[52] On reviendra plus longuement sur le *soldier speech* dans le chapitre VII, en particulier dans la réflexion que l'on mènera sur le rapport entre écriture de la nouvelle et écriture de la marge.

[53] On nomme ainsi non pas seulement ce qui est étrange, mais ce qui est étranger.

[54] La formule « dans et par » est souvent utilisée par Émile Benveniste dans les *Problèmes de linguistique générale*, comme le rappelle Gérard Dessons : « [d]ans la poétique de Benveniste, l'expression "dans et par" constitue une figure rhétorique particulière : elle signifie que le langage est *indissociablement* un lieu et un processus », in DESSONS Gérard, *Émile Benveniste. L'invention du discours*. 1993. Paris : InPress, 2006, p. 97.

[55] Au sujet des parallèles élaborés par la critique littéraire entre les deux auteurs au sujet des représentations des femmes, des bas fonds de Londres, de la peinture de l'empire dans leurs écrits, cf ARCHER Stanley, *W. Somerset Maugham: A Study of the Short Fiction*, *op. cit.*, p. 118.

[56] « Rudyard Kipling […] alone among English writers of the short story can bear comparison with the masters of France and Russia […]. He had, like every writer that ever lived, his shortcomings, but remains notwithstanding the best short-story writer that England can boast of » in MAUGHAM Somerset, introduction à *Tellers of Tales* (1939), in WOOD Michael G. (ed.), *Selected Prefaces and Introductions of W. Somerset Maugham*, *op. cit.*, pp. 114-115. Maugham disait d'ailleurs avoir une préférence pour les nouvelles indiennes de Kipling.

> They give you the tang of the East, the smell of the bazaars, the torpor of the rains, the heat of the sun-scorched earth, the rough life of the barracks in which the occupying troups were quartered, and the other life, so English and yet so alien to the English way, led by the officers, the Indian Civilians and the swarm of minor officials who combined to administer that vast territory.[57]

Maugham cite ces mêmes éléments qui, selon Victor Segalen, relèvent du « faux » exotisme, à savoir les clichés foisonnants et impressionnistes de nombreux énoncés sur l'Orient. Or Segalen nous invite au contraire à exclure ces stéréotypes de l'exotisme :

> Jeter par-dessus bord tout ce que contient de mésusé et de rance ce mot d'exotisme. Le dépouiller de tous ses oripeaux : le palmier et le chameau ; casque de colonial ; peaux noires et soleil jaune ; et du même coup se débarrasser de tous ceux qui les employèrent avec une faconde niaise. [58]

Maugham s'inscrit donc, dans les années 1950, dans l'esprit des premières lectures des textes de Kipling. En revanche, il perçoit bien chez Kipling la dimension problématique de la représentation de la vie anglo-indienne. L'exil, l'étrangeté de l'espace de la colonie pour les Européens, leur inadaptation représenteront une part essentielle de la fiction coloniale de Maugham. L'auteur apporte aussi une attention particulière au statut social des personnages de Kipling ; il voit dans les colonisateurs de Kipling une population issue de la petite bourgeoise : « ordinary middle-class people, who came from modest homes in England »[59]. Lui-même réinvestit cette thématique lorsqu'il met en scène des personnages de modeste extraction soucieux d'acquérir une forme d'aristocratie, du moins de reconnaissance sociale, dans les colonies. En revanche, il ne voit dans les personnages de femmes de Kipling que des « allumeuses »[60], ce qui est une lecture pour le moins superficielle du féminin dans le corpus kiplingien. Ce détour par la lecture que faisait Maugham des écrits de Kipling permet de noter que les catégorisations opérées par les lecteurs et les critiques marquent durablement les textes sur lesquels ces derniers se penchent.

Lire Kipling par le prisme exotique revient à cantonner l'auteur et ses écrits à une écriture de l'ailleurs et donc à priver les textes de leur capacité de transformation du réel. Or s'ils n'évoquaient qu'un ailleurs éloigné et inconnu qu'ils rendraient exotique, ils ne sauraient

[57] MAUGHAM Somerset, *Maugham's Choice of Kipling's Best*, *op. cit.*, p. vii.
[58] SEGALEN Victor, *Essai sur l'exotisme*, Paris : Fata Morgana, 1978, p. 41.
[59] MAUGHAM Somerset, *Maugham's Choice of Kipling's Best*, *op. cit.*, p. xi.
[60] *Ibid*., p. xi. Maugham emploie lui-même le terme « allumeuses » dans son texte. Il qualifie dans le même temps les personnages féminins des récits de Kipling de : « shallow, provincial and genteel ».

poser un regard singulier sur le monde moderne depuis lequel l'auteur écrit – ce qu'ils font. Cette première conclusion nous conduit à étudier en comparaison le cas de Maugham, lui aussi sujet à un certain type de lectures au fil du temps.

2. Somerset Maugham : auteur exotique, auteur de chroniques

Quelques décennies après Kipling, Maugham est à son tour lu comme un auteur exotique, spécialiste de l'Asie du Sud-Est. Dans les années 1920, la publication des nouvelles coloniales de Maugham vaut à leur auteur une reconnaissance officielle de la part du public. Les lecteurs qui sortaient de la Grande Guerre étaient ravis de trouver dans ces textes la possibilité de fuir la réalité ambiante. L'exotisme sert alors de support à ce désir d'évasion. Déjà dans *The Merry-Go-Round* (1904), Maugham faisait dire à son personage, Frank Hurrell : « My whole soul aches for the East, Egypt and India and Japan; I want to know the corrupt, eager life of the Malays and the violent adventures of the South Sea Islands... I can get nothing more out of books and civilization » (213-214). Dans le roman autobiographique *Of Human Bondage* (1915) de Maugham, le héros Philip Carey éprouve un désir similaire d'évasion :

> He wanted to go to the East; and his fancy was rich with pictures of Bangkok and Shanghai, and the ports of Japan: he pictured to himself palm-trees and skies blue and hot, dark-skinned people, pagodas; the scent of the Orient intoxicated his nostrils. His heart beat with passionate desire for the beauty and the strangeness of the world. (*OHB*, 718-719)

L'exotisme est très présent dans la fiction de l'auteur, notamment dans ses nouvelles. L'espace exotique y est tantôt présenté comme espace de corruption, comme dans « The Letter » (1924), tantôt désigné comme lieu de régénération face à une civilisation métropolitaine épuisée, comme dans « The Fall of Edward Barnard » (1921)[61] ; dans tous les cas, l'espace exotique constitue une échappatoire face à la la ville métropolitaine moderne.

La critique a longtemps qualifié les nouvelles de Maugham d' « exotic short-stories », comme Maugham lui-même[62]. Or, l'exotisme réside, on l'a noté, dans le regard du lecteur.

[61] Une étude plus approfondie de ces textes sera proposée ultérieurement.

[62] Maugham qualifie lui-même ses nouvelles d' « exotic », entendant par là : « set in some country little known to the majority of readers, and [dealing] with the reactions upon the white man of his sojourn in an alien land and

Pour un lecteur métropolitain de l'entre-deux-guerres, les nouvelles de Maugham pouvaient, à première vue, relever d'un exotisme orientaliste dans lequel le paysage était soit menaçant, soit langoureux[63]. Dans « The Outstation » (1924), alors que la menace d'un drame est imminente dans l'univers diégétique, la description du paysage porte en elle-même la trace du danger :

> The river flowed ominously silent. It was like a great serpent gliding with sluggish movement towards the sea. And the trees of the jungle over the water were heavy with a breathless menace. No bird sang. No breeze ruffled the leaves of the cassias. All around him it seemed as though something waited. (*MFET*, 86)

Les termes « ominously » et « menace » connotent le danger tandis que l'imminence de la menace est figurée par le serpent. L'emploi de « serpent » aux dépens de « snake » accentue le caractère menaçant du paysage en faisant intervenir sur le plan d'énonciation l'intertexte biblique de la Genèse. La menace est d'autant plus trouble qu'elle est inconnue, ce que le pronom indéfini « something » laisse entendre[64]. L'effet paratactique généré par la succession de propositions brèves produit une narration saccadée alors que la répétition anaphorique de « no » traduit une dimension d'inéluctabilité qui va de pair avec l'idée de la menace. Les méandres reptiliens dessinés par le fleuve dans « The Outstation » suggèrent en outre que le ver est déjà dans le fruit ou que la tentation a déjà investi le paysage colonial. C'est ce que l'auteur V. S. Pritchett indique lorsqu'il écrit : « [Maugham is a] Kipling turned inside out, preferring a chaotic jungle of alcohol, beachcombing, and middle-class sex to the ritualistic and orderly hierarchy of Kipling's jungle »[65]. Cette comparaison est particulièrement intéressante dès lors qu'elle définit l'univers des nouvelles de Maugham comme l'envers du

---

the effect which contact with peoples of another race has upon him » in MAUGHAM Somerset, Introduction à *Tellers of Tale* (1939), cité dans WOOD Michael G. (ed.), *Selected Prefaces and Introductions of W. Somerset Maugham*, *op. cit.*, p. 115. À ce titre, il s'oppose à Conrad qui réfute l'exotisme perçu dans ses écrits : « I don't see that there is the slightest exotic spirit in the conception or style of that novel [*An Outcast of the Island* », in « Author's Note », in *An Outcast of the Islands*. 1896. London : Penguin Books, 1975, p. 8. Mais comme le remarque Catherine Delmas, la précision qui suit immédiatement cette réfutation, « it is certainly the most tropical of my Eastern tales », met en lumière l'ambivalence de l'écriture conradienne, en particulier son traitement de l'Extrême-Orient. Cf. DELMAS Catherine, « Deconstructing Orientalism in Joseph Conrad's Malay Novels », in DELMAS Catherine, VANDAMME Christine (dirs.), *Tropes and the Tropics/ Tropes et Tropiques*, revue *L'Époque Conradienne*, vol. 36, Limoges : Pulim, 2011, p. 11.

[63] Comme le rappelle Said : « The Orient is at bottom something either to be feared […] or to be controlled » in SAID Edward, *Orientalism*, *op. cit.*, p. 301.

[64] La menace dans la fiction coloniale est souvent aussi inconnue qu'elle est diffuse, comme le montre ce passage de « Karain » dans lequel le personnage éponyme évoque une menace sans origine distincte : « "Where is the danger?" "Everywhere outside this place", he answered, mournfully. "In every place where I am. He waits for me on the paths, under the trees, in the place where I sleep – everywhere but here" » in CONRAD Joseph, « Karain: a Memory » in *Tales of Unrest*. 1898. London : Penguin, 1977, p. 31. Seule la lecture de la suite de la nouvelle permet d'associer cette menace au spectre de l'homme que Karain a tué.

[65] *Ibid*., p. 118.

décor de l'espace colonial chez Kipling. Le paysage chez Maugham incarne pourtant autre chose que le simple danger exotique ; il participe d'une véritable sémiotique de la dystopie « coloniale ».

Là où il aurait pu n'être que le lieu de la menace ou de la sensualité, et donc faire l'objet d'un simple discours orientaliste, l'espace colonial potentiellement idyllique et utopique se mue en un espace dystopique. Contrairement à ce que serait une contre-utopie, l'opposé d'une utopie, la dystopie suppose une subversion et une dégradation de l'utopie :

> Dystopia conveys the withering away of utopia, its gradual abandonment or reversal. Dystopia is […] not only a state of fallen utopia but the very process of its distortion and degeneration as well. If dystopia is a condition that appears on the ruins of misfired utopian schemes, it nevertheless implies utopia as a subverted or suppressed desire, an initial impulse left unfulfilled.[66]

L'idée de la dégradation semble occultée dans les lectures exotiques qui ont été faites des nouvelles coloniales de Maugham. Or la dégénérescence, telle qu'elle est thématisée dans les écrits de Maugham à travers le paysage, est directement liée à l'une des préoccupations majeures de l'entre-deux-guerres, la crainte du déclin de la civilisation[67].

Le paysage chez Maugham est donc souvent idyllique à première vue mais se transforme progressivement en espace dégradé et dégradant, lorsqu'il n'est pas exposé comme étant factice. Dans « The Pool » (1921), le paysage se fait initialement promesse de sensualité :

> When he rode through the bush his head reeled at the beauty that surrounded him. The country was indescribably fertile. In parts the forest was still virgin, a tangle of strange trees, luxuriant undergrowth, and vine; it gave an impression that was mysterious and troubling. But the spot that entranced him was a pool a mile or two away from Apia to which in the evenings he often went to bathe. There was a little river that bubbled over the rocks in a swift stream, and then, after forming the deep pool, ran on, shallow and crystalline, past a ford made by great stones where the natives came sometimes to bathe or to wash their clothes. The coconut trees, with their frivolous elegance, grew thickly on the banks, all clad with trailing plants, and they were reflected in the green water. It was just a scene as you might see in Devonshire among the hills and yet with a difference, for it had a tropical richness, a passion, a scented languor which seemed to melt the heart. (*EW*, 154)

[66] KLAIC Dragan, *The Plot of the Future: Utopia and Dystopia in Modern Drama*, Ann Arbor : University of Michigan Press, 1991, p. 3.

[67] Durant l'entre-deux-guerres, de nombreuses publications font état d'une anxiété concernant l'avenir de la civilisation. On citera, entre autres, les travaux d'Oswald Spengler, *The Decline of the West* (1921), mais aussi ceux du géographe Albert Demangeon, *Le Déclin de l'Europe* (1921) et de René Guénon, *La Crise du monde moderne* (1927).

Le texte s'apparente à un réservoir de clichés éculés autour de la forêt vierge et de la beauté luxuriante de la jungle orientale. La description produit un paysage qui se fait promesse d'excitation pour le héros, mêlant mystère et sensualité trouble, ce que suggère l'accumulation de termes connotant l'étrange tels « strange », « mysterious » et « troubling ». Le récit construit à première vue un paysage paradisiaque à travers l'évocation de la rivière et de l'étang. La précision opérée par les adjectifs « shallow » et « crystalline » indique que le lieu paraît dénué de la moindre menace. En revanche, une forme de distanciation narratoriale émane du texte, du fait de la référence aux clichés sur la beauté de la forêt vierge, de la relative platitude de la description mais aussi de l'utilisation du verbe « seemed » qui traduit la réappropriation par le narrateur d'un cliché et souligne son extériorité par rapport à l'objet de son discours[68].

En outre, le ton du texte change avec la remarque narratoriale teintée d'ironie au sujet de la parenté qui existe entre ce paysage et un paysage anglais. L'expression « it was just a scene as you might see in Devonshire » rend manifeste le caractère artificiel de cette construction textuelle de l'exotisme par la mise en lumière de l'outil comparatif « as ». Ce procédé suggère une posture narratoriale critique à l'encontre de l'application quasiment automatique de normes européennes dans l'appréhension du paysage colonial. La description est ainsi construite toute en contradiction. L'effet produit est d'autant plus incongru que la mention du paysage anglais dans le texte suit de près l'évocation des cocotiers et que celle-ci est présentée comme la résultante logique du propos précédent, comme le suggère l'emploi de l'adverbe « just ».

Catherine Delmas, au sujet de l'emploi de la comparaison dans les romans de Conrad, constate : « Similes paradoxically introduce similarity and difference, analogy and ironical distance; metaphors condense but distort representation by introducing an unexpected shift in meaning, and tropes act as a turn of the screw which deconstructs the surface reading of the text »[69]. Ce constat s'applique de toute évidence aux nouvelles de Maugham, en particulier au passage tiré de la nouvelle « The Pool ». Le phénomène de décor de carton pâte noté chez

[68] La multiplication des formules comparatives « it was as though », « it was like » dans les nouvelles de Maugham, notamment dans le passage de « The Outstation » cité précédemment, crée un effet de distanciation narratoriale, comme si la voix narrative signalait ainsi la nécessité de faire preuve de circonspection face à sa propre utilisation du cliché orientaliste du paysage exotique menaçant.

[69] DELMAS Catherine, « Introduction: Deconstructing Orientalism in Joseph Conrad's Malay Novels », in DELMAS Catherine, VANDAMME Christine (dirs.), *Tropes and the Tropics/Tropes et Tropiques*, *op. cit.*, p. 12.

Kipling réapparaît à l'épreuve de cette description[70]. Le supplément textuel que constitue la proposition adjointe à la mention du paysage anglais opère comme invalidation de la proposition précédente. Dans cet extrait, le texte semble s'écrire et se désécrire simultanément. Le fait que cette construction exotique porte en elle-même la possibilité de sa déconstruction – par la mise en scène ostensible de sa facticité – suggère que le paysage idyllique chez Maugham n'est pas juste un paysage exotique.

Contrairement aux personnages féminins de Kipling qui ne perçoivent pas la beauté de l'espace indien, plusieurs nouvelles de Maugham mettent en scène des personnages féminins qui découvrent pour la première fois les colonies et s'extasient à la vue des paysages de Borneo ou de la Malaisie :

> Of course she had read novels about the Malay Archipelago and she had formed an impression of a sombre land with great ominous rivers and a silent, impenetrable jungle. When the little coasting steamer set them down at the mouth of the river, […] her breath was taken away by the beauty, friendly rather than awe-inspiring, of the scene. It had a gaiety, like the joyful singing of birds in the trees, which she had never expected. On each bank of the river were mangroves and nipah palms, and behind them the dense green of the forest. […] She had no sense of confinement nor of gloom, but rather of openness and wide spaces where the exultant fancy could wander with delight. The green glittered in the sunshine and the sky was blithe and cheerful. The gracious land seemed to offer her a smiling welcome. (*FET*, 253)

Comme le suggère Xavier Lachazette[71], Maugham a certainement à l'esprit la *Lingard Trilogy* lorsqu'il fait dire à l'héroïne de « Before the Party » (1922) qu'elle imaginait que Borneo était sinistre : « From the novels she had read she expected the rivers of Borneo to be dark and strangely sinister, but the sky was blue, dappled with little white clouds, and the green of the mangroves and the nipahs, washed by the flowing water, glistened in the sun » (*FET*, 160). Ce passage fait écho à la discussion mentionnée en amont sur le pouvoir du littéraire, susceptible de créer des effets de réel si puissants qu'il tend à se substituer à ce dernier dans l'esprit des lecteurs. Alors que l'héroïne lit des clichés sur l'Orient dans les œuvres de Conrad notamment, le texte de Maugham devient lui-même fournisseur de clichés

[70] Catherine Delmas évoque, au sujet des descriptions conradiennes, le concept de simulacre : « The East is clearly exposed as a simulacrum: the "chromolitograph" of the Tropics turns out to be fake, a glossy surface, a mock *trompe-l'oeil* painting, "un piège à regard" (Lacan, 83), meant to deceive the reader's eyes. Conrad sets forth the decoys of representation and exposes orientalism as a simulacrum, an illusion or a fantasy, urging the reader to catch "a glimpse of the truth" below the glittering surface, in the abyss of representation", *ibid.*, p. 15.

[71] LACHAZETTE Xavier, *W. S. Maugham, The Casuarina Tree: Images and the Colonial Experience*, document PDF publié sur internet (http://perso.univ-lemans.fr/~xlachaz/11)%20Recherche/rec_maugham1.pdf). Dernière consultation le 03/01/2013.

qui construisent un espace oriental moins textuel que pictural, un Orient multicolore. Les images évoquant des couleurs (« the sky was blue », « little white clouds », « the green of the mangroves ») sont pourtant suffisamment banales pour pouvoir suggérer un tout autre espace que Borneo ; seul le terme « mangroves » vient ajouter une pointe d'exotisme permettant de localiser ce qui s'apparente ici à une simple toile de fond pour l'intrigue.

La nouvelle « Flotsam and Jetsam » (1940) décrit l'évolution de la perception du paysage dans le regard de l'héroïne : « then, everything delighted her. She was amused by the river life and the life of the jungle, the teeming growth of the forest, the birds with their gay plumage and the brilliant butterflies » (*MFET*, 158). L'expression « everything delighted her » indique une forme de complétude et suggère que tout dans le paysage « oriental » favorise l'émerveillement. On trouve ici un écho à ce que Sara Suleri, spécialiste de la rhétorique anglo-indienne, indique au sujet du rôle des personnages féminins appartenant à la société colonisatrice sous le *Raj* – personnages qu'elle qualifie d'*amateur ethnographers* :

> For the female as coloniser, the picturesque assumes an ideological urgency through which all subcontinental threats could be temporarily converted into watercolours and thereby domesticated into a less disturbing system of belonging. […] the picturesque becomes synonymous with a desire to transfix a dynamic cultural confrontation into a still life, converting a pictorial imperative into a gesture of self-protection that allows the colonial gaze a license to convert its ability not to see into studiously visual representations.[72]

Un effet de nature morte est en effet produit par la juxtaposition des différents éléments renvoyant au paysage au sein d'énumérations relativement plates. L'espace colonial est certainement dépourvu de conflictualité lorsqu'il passe par le filtre du regard féminin chez Maugham. Tandis que les tensions nées par la rencontre coloniale sont effacées de l'espace colonial fictionnel dans les nouvelles de l'auteur, l'énonciation du paysage colonial se réduit à une succession de signifiants qui fonctionnent parfois comme des coquilles vides et semblent souvent décontextualisés.

Cette description s'oppose pourtant à un passage ultérieur dans lequel Vesta s'écrie : « Oh, Christ, how I hate this country. I hate that river. I hate this house. I hate that damned rubber. I loathe the filthy natives » (*MFET*, 154). L'évolution dans la perception est figurée par la différence entre les temps grammaticaux employés qui signalent le décalage entre la perception passée, le moment du « then », et la perception présente du paysage. Mais l'opposition entre l'utopie et la dystopie est aussi figurée par le système d'écho entre les deux

[72] SULERI Sara, *The Rhetoric of English India*, *op. cit.*, pp. 75-76.

propositions. Par la répétition de termes tels « jungle » ou « river » et l'opposition sémantique entre « delight » et « hate », l'univers dystopique est présenté comme étant l'envers exact de l'utopie initiale, ce qui consolide le caractère systémique du paysage colonial dans les nouvelles de Maugham. En revanche, la répétition anaphorique de « I hate », qui mène à l'exclamation « I loathe the natives », suggère que la dégradation est de l'ordre d'un processus total, faisant inversement écho à la complétude initiale associée au sentiment d'émerveillement. Le paysage, en tant qu'élément structurel, voit donc sa fonction évoluer sur le plan narratologique : simple décor servant d'arrière-plan aux intrigues, il perd progressivement sa fonction esthétique pour devenir un lieu idéologiquement marqué, un motif sur lequel se cristallise le mal-être des colons. La perception subjective opérée par le personnage féminin chez Maugham soutient la trajectoire qui fait évoluer le récit d'une évocation utopique à une évocation dystopique. Dans ce processus, le personnage féminin joue un rôle quasiment métanarratif, celui de lecteur critique invité par le narrateur à interroger sa propre appréhension du texte en tant que « produit exotique ».

L'idée d'une fabrique de l'exotisme est plus évidente encore dans « The Vessel of Wrath » (1931). L'espace colonial y est construit à partir de clichés dont l'accumulation révèle la nature artificielle de la fabrication énonciative du paysage chez Maugham :

> For four shillings you can buy the "Yangste Kiang Pilot," "containing a description of, and sailing directions for, the Yangste Kiang from the Wusang river to the highest navigable point, including the Han Kiang, the Kialing Kiang, and the Min Kiang'; and for three shillings you can get Part III of the "Eastern Archipelago Polit," "comprising the N.E. end of the Celebes, Molucca and Gilolo passages, Banda and Arafura Seas, and North, West and South-West coasts of New Guinea." (*MFET*, 89)

Le passage correspond peu à ce que l'on attend d'un texte de fiction ; le narrateur se prémunit d'ailleurs contre cette attaque en indiquant avoir produit ce texte à partir d'une source extérieure[73]. Les phrases citées entre guillemets sont censées provenir d'ouvrages destinés à des marins désireux de se repérer dans les eaux du Pacifique. Contrairement à l'exemple kiplingien où l'ironie anti-exotique provenait d'un formalisme excessif dans la description de l'Inde, elle repose ici sur l'emploi de termes dont les sonorités sont susceptibles de créer un espace imaginaire extrême-oriental pour un narrataire métropolitain. La répétition des termes « Yiangste », les occurrences nombreuses du mot « Kiang » et la collocation des noms « Han

[73] « In the volume from which I have copied this passage, the compilers with the same restraint have described the Alas Islands » (*MFET*, 90).

Kiang », « Kialing Kiang » et « Min Kiang », renvoyant par ailleurs à de réels cours d'eaux chinois, pourraient favoriser une telle création mentale. Nathalie Martinière note ainsi au sujet de l'emploi des termes « Java » et « Bankok » par Conrad[74] : « The very names function like what Danièle Cohn calls "une fabrique onirique" that triggers his imagination because it is associated with a number of Romantic and exotic clichés which are part of what E. Said calls "a discourse" on the East »[75]. Mais l'allitération en « k » et les assonnances en « i » dans le texte de Maugham entraînent une accumulation d'effets sonores telle que la création d'un imaginaire asiatique est finalement annihilée face à la saturation de l'espace textuel ainsi produite. Ces signifiants cessent de créer du sens pour ne se réduire qu'à une succession de sons à consonance « asiatique ». Les références suivantes aux espaces composant l' « Eastern Archipelago » produisent un effet similaire : à défaut de construire un espace exotique homogène, l'énumération « N.E. end of Celebes, Molucca and Gilolo passages, Banda and Arafura Seas » fait émerger un espace imaginaire éclaté dans le texte. La fragmentation de cet espace est renforcée par les indications cartographiques « North, West, and South-West » qui contribuent à davantage morceler cet espace déjà parcellaire. L'Extrême-Orient, loin d'être un espace homogène et stabilisé, s'apparente ici à un puzzle textuel, toujours susceptible de se désintégrer davantage, tandis que l'impression de parcellisation est portée par le genre même de la nouvelle ; la nouvelle s'avérant en effet être le genre de la fragmentation par excellence[76]. À défaut d'évoquer des lieux exotiques attrayants, les descriptions demeurent sèches et froides, purement géographiques, et ne laissent que peu de place à l'éveil de l'imaginaire. Pourtant, le narrateur soutient ironiquement le contraire :

> These business-like books take you upon enchanted journeys of the spirit; and their matter-of-fact style, the admirable order, the concision with which the material is set before you, the stern sense of the practical that informs every line, cannot dim the poetry that, like the spice-laden breeze that assails your senses with a more than material languor when you approach some of those magical islands of the Eastern seas, blows with so sweet a fragrance through the printed pages. (*MFET*, 90)

Les propositions « the spice-laden breeze that assails your senses with a more than material languor » et « so sweet a fragrance » sont orientalistes à souhait au sens où elles réactivent le

[74] CONRAD Joseph, « Youth: A Narrative » (1898) in *Youth and the End of the Tether*, Harmondworth : Penguin Books, 1975, p. 34 : « I was steering from Java – another blessed name – like Bankok, you know ».

[75] MARTINIÈRE Nathalie, « "I saw it looking at me": the East as vision in "Youth" », in DELMAS Catherine, VANDAMME Christine (dirs.), *Tropes and Tropics/ Tropiques et Tropes*, Revue *L'Époque conradienne*, vol. 36, Limoges : Pulim, 2001, p. 55.

[76] On ne développera pas cette question pour le moment dès lors que la fragmentation fera l'objet d'un traitement plus approfondi dans les chapitres V et VI.

principe de la description foisonnante et synesthésique mentionné précédemment. L'ironie naît du décalage entre l'aridité des énoncés précédents et l'orientalisme sensuel des derniers syntagmes. Les propositions édulcorées construisent tout autant l'orientalisme du paysage qu'elles le démantèlent ironiquement. On concluera cette analyse avec le commentaire de Catherine Delmas au sujet des descriptions « dorées » de Conrad telles « [the] glowing gold tinge on the waters of the Pantai »[77] ou « the sea with a great bar of gold laid on it by the rising moon »[78], car il décrit parfaitement ce qui se joue dans les nouvelles de Maugham :

> [These descriptions] have both a powerful imaginative and evocative power and a metaphorical significance which deconstructs the glamour of the East by highlighting the materialistic concerns and unscrupulous greed of Western adventurers. The "tropics" are thus built and undermined at once in the gap opened up by figurative language.[79]

On peut d'ailleurs lire dans la distanciation opérée par le narrateur une conscience de la dimension commerciale de l'entreprise coloniale. Au-delà du fait que les énoncés orientalistes ici relevés rappellent fortement les brochures touristiques contemporaines, les références monétaires « for four shillings you can have » et « for three shillings you can get » signalent la centralité du commerce dans le processus colonial. Il est donc possible de voir dans l'ironie anti-exotique et dans l'effet d'annonce d'une forme de tourisme destiné aux Occidentaux une réflexion sur la dimension commerciale, capitaliste, qui informe l'entreprise coloniale[80], ce que Marx a théorisé en mettant l'accent sur la notion d'échange. Celle-ci est très présente dans le texte de Maugham à travers l'emploi de la préposition « for » dans les expressions « for four shillings you can buy », « for three shillings you can get ». L'utilisation de « for » formalise l'idée de l'échange tandis que les indications monétaires et les références aux ouvrages renvoient respectivement à l'argent et la marchandise[81] qu'il est possible d'obtenir en échange.

---

[77] CONRAD Joseph, *Almayer's Folly*. 1895. London : Penguin Books, 1976, p. 7.

[78] *Ibid*., p. 13.

[79] DELMAS Catherine, « Introduction: Deconstructing Orientalism in Joseph Conrad's Malay Novels », in DELMAS Catherine, VANDAMME Christine (dirs.), *Tropes and Tropics/Tropes et Tropiques*, *op. cit.*, p. 12.

[80] Déjà dans *Heart of Darkness*, le héros de Conrad, Marlow, relate son premier voyage en Orient. Tandis qu'il désire se remémorer l'innocence de ce séjour, non marqué par des préoccupations commerciales, le fait qu'il fait ce récit à un public composé de représentants de l'organisation commerciale de l'empire, « a director of companies, an accountant, a lawyer » signale la centralité du commerce dans la question coloniale, in CONRAD Joseph, *Heart of Darkness*. 1902. London : Everyman's Library, 1974, p. 151.

[81] La terminologie fait ici écho à celle employée par Karl Marx dans *Le Capital*, en particulier dans le chapitre 2 de la première section (« Marchandise et monnaie ») intitulé « Des échanges ». Cf. MARX Karl, *Le Capital*, Livre I (1867), sections 1 à 4, trad. J. ROY, Paris : Flammarion, 1985, p. 112.

Dans d'autres nouvelles de langue anglaise datant de la fin du XIXe siècle, la dimension intrinsèque entre commerce et colonialisme était déjà soulignée, comme dans « An Outpost of Progress » (1897). Le commerce de l'ivoire y apparaît comme étant vicié de l'intérieur dès lors qu'il est rendu possible par celui de l'humain. C'est l'appât du gain qui entraîne la chute dans la nouvelle de Kayerts et Carlier. Par ailleurs, dans « The Beach of Falesá » (1892-1893) de R. L. Stevenson, la dimension commerciale de l'empire est critiquée explicitement. Cette nouvelle est narrée à la première personne par un Anglais, John Wiltshire, marchand de coprah[82], désireux de s'établir sur l'île de Falesá afin d'y faire du commerce. Or, le système commercial est d'emblée mis en danger par la présence sur l'île d'un poste de commerce rival appartenant à un personnage décrépi, infesté de parasites, nommé Randall. Comme le signale Patrick Brantlinger, « the imagery of parasitism rubs off on Wiltshire; trade itself – the very white presence on the island…seems diseased, parasitic »[83]. Le fait que le lieutenant Case, subordonné de Randall, pousse le narrateur dans les bras d'une femme indigène trouble afin de priver ce dernier d'une clientèle potentielle, constitue une autre critique du commerce colonial, celle du système d'exploitation des femmes indigènes par les Européens.

Dans « The Vessel of Wrath », si les indications mentionnées ne produisent pas ce que le narrateur nomme avec amusement « mystery and beauty, romance and the glamour of the unknown » (*MFET*, 90), liste supplémentaire de clichés orientalistes sur les espaces extra-européens, l'une de ses remarques peut être entendue comme une métaphore de l'écriture de Maugham : « It is strange when you think how sedately it is all set down, with no words wasted, that so much else is given besides » (*MFET*, 90). Le caractère parfois sec et abrupt de l'écriture de Maugham suggère parfois une forme de conscience et d'anticipation de certains phénomènes liés à la modernité[84].

Les textes de Kipling et de Maugham construisent donc en apparence des images exotiques de l'Orient à partir d'énoncés reconnaissables tout en signalant leur caractère artificiel par un effort redoublé de stylisation. Si exotisme il y a, il procède donc d'une stratégie narratoriale visant à l'exhiber d'emblée comme artefact, comme pure construction discursive et énonciative, dans une forme jouant elle-même avec sa nature d'artefact, comme on aura l'occasion de le montrer dans la suite du travail.

---

[82] Amande desséchée de la noix de coco dont on peut extraire une huile.

[83] BRANTLINGER Patrick, *Rule of Darkness*, *op. cit.,* p. 8.

[84] On entendra par « modernité » la période historique inaugurée par l'expédition de Christophe Colomb vers l'Amérique en 1492 et qui s'étend jusqu'au XXe siècle, mais il est ici davantage question de celle qui au XIXe siècle voit naître en Europe des phénomènes tels que l'accélération technique et scientifique liée aux révolutions industrielles, l'accroissement des activités de colonisation et d'impérialisation européennes, etc.

Il est peu surprenant que les œuvres de Kipling et Maugham aient été taxées d' « exotiques » au début du XXe siècle pour le premier et dans les années 1920 pour le second. À ces deux moments de l'histoire, les métropolitains étaient conscients de l'empire, même si les colonies représentaient pour eux des entités lointaines et étrangères. Les textes des deux auteurs, par la description qu'ils proposent de l'univers indien et des îles d'Asie du sud-est, font découvrir respectivement aux lecteurs métropolitains de la fin du XIXe siècle et à ceux de l'entre-deux-guerres des espaces qui pouvaient leur sembler à la fois étrangers et pittoresques.

Aujourd'hui, certains critiques continuent à qualifier les écrits des deux auteurs d' « exotiques » et à en produire des lectures orientalisantes. Les énumérations simplistes de stéréotypes proposées par Stanley Archer au sujet des écrits de Maugham en sont un exemple flagrant : « picturesque scenery, lush tropical foliage, a placid sea, and seductive native women »[85]. Elles reprennent presque, mot pour mot, les descriptions des textes mêmes de Maugham, sans aucune distance critique[86]. De manière assez similaire, en 2009, Selina Hastings évoque la fiction sur l'Asie du Sud-Est de Maugham :

> Those famous tales of his set on rubber estates, on remote outstations, in the card-rooms of the local club, those stories of incest and adultery, of sex-starved missionaries and alcoholic planters, of footsteps in the jungle and murder on the verandah are what remain in the minds of many as the very image and epitome of Maugham's fictional territory.[87]

Le principe énumératif est toujours de rigueur. Hastings cantonne les nouvelles sur l'empire de Maugham à un rôle bien particulier, celui de décrire uniquement le quotidien des colons dans des espaces extra-européens et de nourrir les fantasmes des métropolitains sur les colonies. Ce que ces deux lectures de Maugham indiquent, c'est bien la difficulté à produire

[85] ARCHER Stanley, *W. Somerset Maugham: A Study of the Short Fiction*, *op. cit.*, p. 23

[86] Comme on le notera par la suite, si les textes de l'auteur révèlent un apparent usage de stéréotypes orientalistes, il faut replacer leur utilisation au sein du travail d'énonciation littéraire. Dans les textes de fiction étudiés, le recours au cliché et au stéréotype obéit à une autre visée que la simple répétition de discours contemporains. Il est bien ici question de se réapproprier le stéréotype et de le transformer en cliché au sens propre du terme, à savoir « l'investissement d'une image par une valeur subjective » (BANETH-NOUAILHETAS Émilienne, « Clichés sur l'étranger : rêves étranges et familiers » in LEMOINE Bernadette (dir.), *Images de l'étranger*, Limoges : Pulim, 2006, p. 208) dans le cadre d'une énonciation spécifique et historique. La distance narratoriale ironique et l'effet simultané de construction/déconstruction du texte permettent de voir que, dans les nouvelles de Maugham, se joue autre chose qu'une simple transposition de discours idéologiques dans de la matière textuelle, même si à d'autres occasions, le colonial relève plus d'une toile de fond contextuelle que d'un objet poétique.

[87] HASTINGS Selina, *The Secret Lives of Somerset Maugham*, London : John Murray Publishers, 2009, p. 270.

un discours critique sur un auteur qui échappe à certaines catégories, ce encore de nos jours. Cette difficulté se solde donc par une tendance à la stéréotypisation, tant de l'auteur que de ses écrits. L'exotisme que les lecteurs de Kipling et de Maugham perçoivent aujourd'hui provient du fait que les écrits de ces derniers évoquent un espace et une époque autres, en apparence dissociés de notre monde contemporain ; ils demeurent pour beaucoup des expressions textuelles d'une « écriture de l'ailleurs », d'un ailleurs à la fois spatial et temporel.

L'objet de ce travail est, au contraire, de montrer que les effets poétiques mis en œuvre dans les textes révèlent, sur des plans différents, des préoccupations au sujet du monde moderne peu éloignées de celles qui parcourent les études postcoloniales contemporaines. Dès lors, le fait que l'espace colonial lointain s'immisce dans l'intérieur confiné des maisons anglaises dans les nouvelles de Maugham ne paraît que peu surprenant. Dans « Before the Party », le *parang* ou poignard malais qui orne le mur du salon depuis des années – présent que Mrs. Skinner avait reçu de son gendre désormais décédé – acquiert une nouvelle dimension à la lumière du récit que Milicent fait de l'assassinat de son époux. Objet décoratif, il apparaît désormais à Mrs. Skinner comme étant couvert d'un sang versé, de surcroît, par sa propre fille. Comme le note Xavier Lachazette :

> What Mrs. Skinner took to be mere knick-knacks or three-dimensional images of the boring colonies – objects/images whose name she did not care to learn and whose power she felt to be neutralised by their new English context, though they did seem to her a little odd and barbaric (*FET*, 146) – surprisingly spring to life and force her to examine the human and moral implications of the nation's empire-building effort.[88]

Néanmoins, comme pour l'écriture de l'ailleurs, la lecture de ces textes comme simples « chroniques » de la vie dans les colonies du Pacifique durant l'entre-deux-guerres permet de conforter le lectorat dans l'idée que ces écrits évoquent un espace-temps autre que le sien et prive donc ces derniers de leur caractère problématique. Ainsi dépolitisés, les textes ne sauraient faire écho à des problématiques présentes dans l'histoire contemporaine – tant celle de l'époque de Maugham que la nôtre. Il n'est pas dit pour autant qu'ils soient motivés par une politique du poétique.

---

[88] LACHAZETTE Xavier, « W. S. Maugham, *The Casuarina Tree: Images and the Colonial Experience* ». Document électronique mentionné en amont dans ce travail. URL : http://perso.univ-lemans.fr/~xlachaz/11)%20Recherche/rec_maugham1.pdf. Dernière consultation le 02/01/2013.

La confusion repérée au sujet des lectures de Kipling – entre écriture à valeur de témoignage et poétique réaliste – se voit reproduite par les lecteurs de Maugham au cours du XXe siècle. L'écriture réaliste n'est pas dissociée des qualités d'observation attribuées à l'auteur. La formation médicale de Maugham est fréquemment rappelée par la critique pour rendre compte du style sec et analytique de l'auteur et par une extension un peu maladroite, du réalisme de son écriture. « Rain » (1921), l'une de ses premières nouvelles sur l'empire, met en scène plusieurs personnages européens parmi lesquels un Révérend. Ce dernier, dont on apprend à la fin de la nouvelle qu'il a abusé d'une jeune femme, est longuement décrit par le narrateur au début du récit :

> He was a silent, rather sullen man, and you felt that his affability was a duty that he imposed upon himself Christianly; he was by nature reserved and even morose. His appearance was singular. He was very tall and thin, with long limbs loosely jointed; hollow cheeks and curiously high cheek-bones; he had so cadaverous an air that it surprised you to notice how full and sensual were his lips. He wore his hair very long. His dark eyes, set deep in their sockets, were large and tragic; and his hands with their big, long fingers were finely shaped; they gave him a look of great strength. But the most striking thing about him was the feeling he gave you of suppressed fire. (*EW*, 6)

On note la richesse de cette description par rapport à celle que Kipling donnait de Mrs Bronckhorst dans « The Bronckhorst Divorce-Case ». Celle-ci est minutieuse, ce que la longueur du texte indique de toute évidence. Elle débute par des observations rapides d'ordre psychologique avant de s'attarder plus longuement sur l'apparence physique du personnage. La mention « so cadaverous an air » associée aux termes « sensual […] lips » et « suppressed fire » permet au narrateur d'établir un rapport explicite entre l'amour et la mort, Eros et Thanatos, dont l'opposition participe de la construction énonciative du personnage. Ces mentions, certainement imprégnées des théories qui circulaient dès le XIXe siècle autour de la physiognomonie[89], en disent long sur la nature du personnage, de manière assez peu subtile d'ailleurs. Elles permettent de comprendre *a posteriori* l'attitude de ce dernier ainsi que la chute de la nouvelle[90]. Nombreuses sont les longues descriptions censées apporter un supplément d'informations sur la psychologie des personnages dans les nouvelles de Maugham. La critique n'a ainsi pas cherché à voir en Maugham autre chose qu'un auteur

[89] La physiognomonie connaît un véritable essor au XIXe siècle. Elle repose sur des théories qui considèrent que l'apparence extérieure d'une personne permet de déduire un certain savoir sur sa personnalité ou son caractère. Cette pratique s'articule aux thèses développées par le criminologue Cesare Lombroso dans *L'Homme Criminel* (1876). Celles-ci postulent qu'il serait possible de déterminer les capacités de violence et de criminalité de certains sujets en fonction de critères purement physiques.

[90] Celle-ci se clôt sur le viol apparemment commis par le Révérend sur une prostituée qu'il désirait réformer.

observateur de la nature humaine et des influences de l'environnement sur la psyché de l'homme.

Il est vrai que Maugham fut un grand voyageur et s'inspira largement des témoignages et des confidences dont il eut connaissance au gré de ses pérégrinations[91] pour écrire ses nouvelles. Si Kipling est perçu comme l'auteur le plus apte à son époque à décrire le *Raj*, Maugham est considéré comme le spécialiste de l'Extrême-Orient sous domination britannique, voire le « Kipling du Pacifique Sud »[92]. En 1916, Somerset Maugham effectue son premier voyage dans le Pacifique. Au cours de ce séjour, il se rend à Pago Pago, lieu qui lui inspire justement la nouvelle « Rain ». Au sujet de celle-ci, Jean-Paul Chaillet indique :

> En quelques pages, Maugham brosse à petites touches quasi photographiques l'ambiance étouffante de ce microcosme qui dérape. Il signe là un chef-d'œuvre de naturalisme exotique, une mini-tragédie sur l'hypocrisie, la bassesse fondamentale des instincts humains, et le triomphe du vice.[93]

Les références aux descriptions « quasi photographiques » et au « naturalisme » indiquent que les récits fictionnels de Maugham sont encore lus aujourd'hui comme de simples chroniques. Ses nombreux voyages lui fournissent certes une matière riche pour l'écriture[94], ce dont témoigne la multiplicité des recueils parus sur un laps de temps relativement court : *The Trembling of a Leaf*[95]*, The Casuarina Tree*[96] et *Ah King*[97], publiés respectivement en 1921, 1926 et 1933.

La dimension de chronique que nombre de lecteurs perçoivent dans les récits de Maugham provient du fait que l'auteur retranscrit parfois très fidèlement dans ses nouvelles

---

[91] Jusqu'à la fin des années 1920, Somerset Maugham effectue de longs voyages. En 1917, l'auteur se rend dans les îles Fidji et à Tonga, au sud-ouest des Samoa ; puis, entre 1919 et 1921, en Chine et à Singapour. Il visite également à cette époque la Malaisie, Sumatra, Batavia, Java, les îles Aroe, Kai, Banda et Ambon, les Moluques et Buru. Après sa découverte de l'archipel malais, il repart en Extrême-Orient en 1922 et visite la Birmanie, le Siam et l'Indochine. Entre 1924 et 1938, il explore, entre autres, le Mexique, la Guyane et l'Inde.

[92] CHAILLET Jean-Paul, *Somerset Maugham, 1874-1965*, Paris : Séguier, 2009, p. 84. L'appellation « Kipling of the Pacific » fut initialement le fait de Cyril Connolly qui considérait aussi Maugham comme le meilleur écrivain de nouvelles du XXe siècle.

[93] *Ibid*., p. 61.

[94] Parmi les 91 nouvelles que Maugham publia dans 9 recueils entre 1899 et 1969, on dénombre les *South Sea Stories*, à savoir 18 nouvelles évoquant l'Asie du Sud-Est publiées dans les recueils *The Trembling of a Leaf* (1921), *The Casuarina Tree* (1926) et *Ah King* (1933).

[95] Ce recueil est composé des nouvelles « Mackintosh », « The Fall of Edward Bernard », « Red », « The Pool », « Honolulu », « Rain », ainsi que de deux courts récits, « The Pacific » et « Envoi ».

[96] Ce recueil comprend : « Before the Party », « P & O », « The Outstation », « The Force of Circumstance », « The Yellow Streak » et « The Letter ».

[97] Quant au recueil « Ah King », il inclut les nouvelles : « Footprints in the Jungle », « The Door of Opportunity », « The Vessel of Wrath », « The Book-Bag », « The Back of Beyond » et « Neil MacAdam ».

les histoires qui lui sont contées durant ses voyages[98]. La nouvelle « The Letter » (1924) est inspirée d'un fait divers local qui fut narré à Maugham en 1921 alors qu'il se trouvait à Kuala Lumpur. En 1911, Ethel Proudlock fut accusée d'avoir assassiné William Crozier Steward, administrateur d'une mine d'étain. La jeune femme raconta que ce dernier tenta d'abuser d'elle en l'absence de son mari. Le tribunal dans lequel Mrs Proudlock fut jugée conclut que l'homme assassiné était en réalité son amant et que cette dernière le tua lorsqu'elle apprit que Steward avait une liaison avec une femme chinoise. On reconnaît ici, quasiment mot pour mot, l'intrigue de « The Letter », les seuls véritables ajouts de Maugham s'avérant être la lettre évoquée dans le titre ainsi que la transformation de l'issue du procès. Mrs. Proudlock fut en effet jugée coupable et condamnée à mort. Cette altération participe sans doute d'une tentative d'amoindrissement du choc qu'aurait pu provoquer chez les lecteurs de Maugham la pendaison d'une femme britannique, même si celle-ci reçut finalement le pardon du Sultan et fut en définitive libérée[99]. Mais surtout, l'acquittement de Leslie dans la nouvelle construit l'idée d'une détérioration des valeurs britanniques lorsqu'elles sont transposées dans l'espace colonial. L'ajout de l'élément épistolaire est aussi loin d'être anodin ; il est ce qui permet, littéralement, d'articuler la simple anecdote à l'écrit et de transformer cette dernière en objet du texte de fiction[100].

L'écrivaine Flannery O'Connor définit la nouvelle par tout ce qu'elle n'est pas : « I have been writing stories for 15 years without a definition of one. The best I can do is tell you what a story is not: 1) it's not a joke 2) it's not an anecdote 3) it's not a lyric rhapsody in

[98] À l'instar de « The Letter », les nouvelles « The Force of Circumstance » (1924), « Footprints in the Jungle » (1927), « The Book-Bag » (1932) ou encore « Before the Party » (1922) sont directement inspirées de faits divers réels. Maugham fut fortement critiqué lorsque ses lecteurs anglais des colonies comprirent qu'ils étaient les héros des nouvelles alors que la fiction dissimulait à peine l'identité des personnes concernées et les faits répréhensibles auxquels elles étaient associées. Le sultan de Sarawak, Raja Brooke, interdit ainsi à Maugham l'accès à son pays après avoir lu « The Force of Circumstance » et « The Outstation » (cf. HEUSSLER Robert, *British Rule in Malaya: The Malayan Civil Service and Its Predecessors, 1867-1942*, Westport, Connecticut : Greenwood Press, 1981, p. 320). Maugham changea par la suite les noms des protagonistes et des lieux qui l'inspirèrent.

[99] Pour un compte-rendu du cas ayant inspiré « The Letter », cf. « "The Letter" Case », Appendix 2, in BUTCHER John G., *The British in Malaya 1880-1941: The Social History of a European Community in Colonial South-East Asia*, Kuala Lumpur ; Oxford ; New York ; Melbourne : Oxford University Press, 1979, pp. 233-238.

[100] En cela, cette nouvelle peut évoquer, tout comme elle s'y oppose, « The Mark on the Wall » (1919) de Virginia Woolf. La nouvelle de Woolf ne s'appuie pas sur une anecdote historique mais fait de l'anecdotique, à savoir une marque laissée sur un mur, une matrice textuelle et fictionnelle. La nouvelle s'ouvre en effet sur la proposition « Perhaps it was the middle of January in the present year that I first looked up and saw the mark on the wall » (WOOLF Virginia, « The Mark on the Wall » in *A Haunted House and Other Stories*, London : The Hogarth Press, 1944, p. 46). Le motif de la tache sur le mur sert de catalyseur de fiction alors même qu'il traverse la nouvelle du début à la fin.

prose 4) it's not a case story 5) it's not a reported incident »[101]. Ce constat souligne précisément le problème que posent les nouvelles de Maugham. Dès lors que celles-ci s'appuient ostensiblement sur l'anecdote et l'incident rapporté, peuvent-elles être encore appelées « nouvelles » ? Ne s'agit-il pas seulement d'histoires racontées à l'écrit ? Pour autant, d'autres praticiens et théoriciens du genre mettent en avant le lien entre la nouvelle et l'anecdote[102], notamment Henry James. Charles May, théoricien contemporain de la nouvelle, indique qu'à une occasion, James aurait dit apprécier l'anecdote en tant que forme dans laquelle : « [something "oddly happened" to someone »[103]. S'il s'agit là d'une proposition difficile à exploiter, ce qui distingue l'anecdote de la nouvelle, c'est la dimension concise de l'anecdote, comme le note le comparatiste Alain Montandon : « Dans l'anecdote, c'est un chroniqueur qui rapporte objectivement un témoignage. Son art est celui de la concision […] L'art du novelliste au contraire fait la part belle à l'écrivain puisque ce qui importe est désormais moins l'histoire que la manière de raconter »[104]. Il est vrai que l'histoire importe chez Maugham, ce qui contribua d'ailleurs à son cantonnement à de la littérature populaire par la critique littéraire. Pour autant, on peut difficilement assimiler ces nouvelles à une simple transcription à l'écrit d'anecdotes car elles sont tout de même marquées d'une certaine empreinte subjective. Or selon Montandon, « dans l'anecdote, on ne reconnaît guère le style de l'écrivain […] la brièveté, l'économie, la concision en font une écriture "anonyme". La nouvelle au contraire révèle immédiatement une perspective "subjective" »[105]. Les nouvelles de Maugham ne relèvent donc pas du genre de l'anecdote, bien qu'elles s'en inspirent, précisément parce qu'un style d'écriture y reste reconnaissable. En revanche, il est indéniable que les nouvelles coloniales de Maugham partagent avec le genre en question un rapport intime au populaire auquel on reviendra.

Ce que la critique entend par réalisme au sujet de Maugham et associe à l'anecdote concerne la tendance de ses écrits à donner l'impression de ne pas vouloir dire autre chose que ce qu'ils disent. Maugham est un auteur réaliste selon les critiques de l'entre-deux-

---

[101] MAGEE Rosemary M. (ed.), *Conversations With Flannery O'Connor*, Jackson : University Press of Mississipi, 1987, p. 17.

[102] Maugham, malgré certaines positions critiques discutables, évoque lui-même dans ses écrits critiques le rôle central de l'anecdote dans l'écriture des nouvelles : « An anecdote is the bony structure of a story which gives it form and coherence and which the author clothes with flesh, blood and nerves » in MAUGHAM Somerset, introduction à *Maugham's Choice of Kipling's Best* (1953), in WOOD Michael G. (ed.), *Selected Prefaces and Introductions of W. Somerset Maugham*, *op. cit.*, p. 149

[103] MAY Charles, *The Short Story: The Reality of Artifice*, *op. cit.*, p.117.

[104] MONTANDON Alain, « Anecdote et nouvelle : de Bassompierre à Hofmannsthal », in *L'Anecdote*, Fascicule 31, Clermont-Ferrand : Association des Publications de la Faculté des Lettres et Sciences Humaines de Clermont-Ferrand, 1990, pp. 211-226, p. 221.

[105] *Ibid.*, p. 221.

guerres car il ne laisse que peu de place à l'imaginaire du lecteur. Certes, chez Maugham, tout paraît d'emblée explicité. Dans « The Back of Beyond » (1931), ce qui aurait pu donner lieu à une métaphore subtile est transformé en plate comparaison, annihilant en grande partie le potentiel effet poétique de l'image :

> He recalled with what interest in the dry creeks of certain places along the coast he had often stood and watched the Jumping Johnnies. […] They were the colour of the mud they lived in. They sat and looked at you with large round eyes and then with a sudden dash buried themselves in their holes. It was extraordinary to see them scudding on their flappers over the surface of the mud. It teemed with them. […] There was something uncanny about them, but something amusing too. They reminded you very much of human beings. (*MFET*, 298)

Le travail d'interprétation du lecteur est désamorcé car certains liens sont d'emblée explicités, comme dans la proposition : « They reminded you very much of human beings ». Ceci peut expliquer la relative absence de lectures « critiquement » actives des écrits de Maugham et le fait que ses lecteurs, professionnels ou non, aient souvent conclu à la simplicité réaliste de ses textes. Si l'artisticité des nouvelles de Maugham n'est sans doute pas la même que celle des écrits de fiction de Kipling, les textes du premier méritent d'être interrogés. Que disent-ils de l'époque à laquelle ils font leur apparition mais aussi, peut-être de la nôtre ? Mais que peut-on également déduire, à partir des interprétations qu'en proposent les critiques depuis les années 1920 jusqu'à nos jours, des orientations idéologiques successives de ces lecteurs ?

La fin du XIXe siècle marque l'ère du réalisme dans laquelle les écrits de Kipling s'inscrivent largement. En revanche, Maugham écrit ses nouvelles sur l'empire en Angleterre, durant l'entre-deux-guerres, à une époque où l'écriture moderniste émerge, en particulier dans sa forme romanesque. Si elle n'est pas encore absolument reconnue comme l'indique Virginia Woolf[106], elle est à l'état d'expérimentation et en cela, intéresse la critique littéraire même si celle-ci ne la perçoit pas encore comme une écriture artistique. Son style haché et pragmatique

[106] Dans « Mr Bennett and Mrs Brown », Woolf indique que les modernistes sont assimilés à l'expression d'une violence et d'une obscénité qui paraissent injustifiées à la critique : « the smashing and the crashing […] the sound of breaking and falling, crashing and destruction ». L'auteure justifie pourtant l'audace stylistique de Joyce par un besoin de briser les carcans de l'ancienne littérature pour y développer de nouvelles possibilités de dire et d'écrire : « Mr Joyce's indecency in *Ulysses* seems to me the conscious and calculated indecency of a desperate man who feels that in order to breathe he must break the windows », in « Mr Bennett and Mrs Brown », *The Captain's Death bed and other Essays*, *op. cit.*, pp. 114 et 116.

jure donc considérablement par rapport à celui de ses contemporains modernistes et contribue à faire de lui, dès les années 1920, un auteur démodé auprès de la critique littéraire[107].

Sans entamer une chronologie exhaustive de l'histoire européenne des années d'entre-deux-guerres, on rappellera que cette époque est une phase historique de crise qui conduit à un véritable bouleversement des catégories permettant de penser le monde. Suite à la crise que constitue la Première Guerre Mondiale, la crise économique de 1929, la paupérisation des classes aristocratiques, la montée du fascisme en Europe, la multiplication des revendications nationalistes émanant des colonies[108], sont autant de moments critiques de l'histoire anglaise. Il est donc important de voir ce que « fait » le littéraire aux catégories qui permettent de penser le monde, et donc ce que « font » les nouvelles de Kipling et de Maugham face aux positionnements idéologiques à partir desquels elles sont appréhendées. À une époque où les théories de Sigmund Freud sur l'inconscient et le rêve, sur l'absence d'identité du sujet à lui-même[109], sont largement véhiculées en Europe, les descriptions psychologisantes de Maugham qui expliquent logiquement, presque mathématiquement, les actions de ses personnages détonnent. Le contraste entre ces descriptions et le *stream of consciousness* woolfien, apportant un nouvel éclairage sur la complexité des processus mis en œuvre par la pensée humaine, est particulièrement saisissant :

> Ah yes, she did of course; what a nuisance; and felt very sisterly and oddly conscious at the same time of her hat. Not the right hat for the early morning, was that it? For Hugh always made her feel, as he bustled on, raising his hat extravagantly and assuring her that she might be a girl of eighteen, and of course he was coming to her party tonight, Evelyn absolutely insisted, only a little late he might be after the party at the Palace to which he had to take one of Jim's boys.[110]

---

[107] On rappelera que Maugham bénéficie d'un vaste lectorat de son vivant ; ses écrits sont donc extrêmement populaires auprès d'un public élargi même si la critique littéraire le lit assez peu, aussi bien à l'époque qu'aujourd'hui.

[108] Le début du siècle est marqué par les débats autour de la question irlandaise, de l'attribution ou non par l'Angleterre d'un gouvernement autonome à l'Irlande. En 1922, l'Irlande est déclarée indépendante, ce qui selon l'historien Nyall Ferguson, fut interprété comme un signal par l'ensemble des colonies de l'Empire britannique (cf. FERGUSON Nyall, *Empire: The Rise and Demise of the British World Order and the Lessons for Global Power*, London : Penguin Books Ltd, 2002). Les années 1920 sont marquées, entre autres, par le mouvement de désobéissance civile (*Satyagraha*), mené en Inde par Gandhi ; mouvement qui contribua fortement à la déstabilisation de la puissance impériale anglaise en Asie. Ces années voient aussi l'émergence d'un mouvement de résistance massif en Afrique orientale à l'issue d'une répression britannique violente menée contre des manifestants à Nairobi en 1922.

[109] *L'Interprétation des rêves* est publiée en 1900 en allemand, en 1901 en anglais, tandis que les premiers travaux freudiens sur l'inconscient paraissent en Allemagne dès la fin du XIXe siècle. On note un « pic » de publication dans les années 1920 des traductions des ouvrages de Freud en anglais : *Beyond the Pleasure Principle* paraît ainsi en 1920, *The Ego and the Id*, en 1923, pour n'en citer que quelques uns.

[110] WOOLF Virginia, *Mrs Dalloway*. 1925. Harmondsworth : Penguin Books, 1972.

Ce passage met en lumière l'hypothèse poétique woolfienne concernant le caractère ininterrompu de la pensée humaine, ce qu'illustrent l'usage du discours indirect libre et l'absence de ponctuation forte. L'écriture se donne à voir comme la transposition non médiatisée de ce flot ininterrompu, imitant la manière dont les pensées elles-mêmes peuvent se succéder dans l'esprit sans nécessairement qu'elles ne soient liées entre elles. Ceci fait précisément écho à la justification que Woolf donne de son usage du *stream of consciousness* dans « Modern Fiction » :

> The mind receives a myriad impressions – trivial, fantastic, evanescent, or engraved with the sharpness of steel. From all sides they come, an incessant shower of innumerable atoms; and …if [the writer] could base his work upon his own feeling and not upon convention, there would be no plot, no comedy, no tragedy, no love interest or catastrophe in the accepted style.[111]

Le texte de Woolf s'apparenterait presque à la transposition directe des pensées de l'héroïne à l'écrit. Cet effet est produit par la parataxe, la coexistence dans le texte de formules à la fois écrites et orales (« ah yes », « what a nuisance »), l'expansion digressive continue à laquelle mène l'évocation de « hat », puis celle de Hugh, et la mise en abyme du discours indirect libre de la dernière phrase où les pensées d'Evelyn se mêlent à celles de l'héroïne. Face à cela, l'écriture de Maugham paraît ne pas laisser de place à la possibilité du vivant et de l'incontrôlé. Pourtant, Maugham semble se laisser parfois tenter par le *stream of consciousness*, avec plus ou moins de succès, comme dans « The Vessel of Wrath » (1931) :

> Suddenly Miss Jones gave a gasp. The truth had dawned on her and her anger changed to fear. Her heart beat violently. She shook in every lamb. She felt dreadfully faint. She saw it all. Was the broken propeller a put-up job or was it an accident? She could not be certain; anyhow, she knew that Ginger Ted would seize the opportunity. Ginger Ted would rape her.

Le passage de Maugham est nettement moins fluide que le texte de Woolf, bien que l'on note une certaine convergence entre les deux extraits. Maugham emploie comme Woolf la parataxe et le discours indirect libre pour suggérer le monologue intérieur de son héroïne. Pour autant, l'exposition des pensées de Miss Ginger s'apparente davantage à une caractérisation du personnage qu'à l'expression de ses pensées. Peut-être est-ce parce que le discours indirect libre chez Maugham reste tributaire d'une voix narrative autoritaire que le texte ne se détache jamais vraiment d'une écriture conventionnelle où le hiatus n'a pas sa place, contrairement au

[111] WOOLF Virginia, « Modern Fiction » (1919), in MCNEILLIE Andrew (ed.), *The Essays of Virginia Woolf, Vol. IV*, London : Hogarth Press, 1988, p. 160.

texte de Woolf où il fait partie intégrante de la poétique. Chez Woolf, il est bien question de rendre par écrit l'apparent chaos de la vie intérieure, le caractère inabouti des pensées et la manière dont celles-ci se fondent les unes aux autres. Or, bien que le narrateur de Maugham suggère dans ce flot de pensées le caractère hystérique de son héroïne au sens le plus usuel du terme, la logique et l'ordre qui dirigent l'expression de la succession des pensées de l'héroïne de Maugham restent perceptibles. On pourrait finalement opposer, à la lumière de cette analyse, une poétique de la fusion chez Woolf et une poétique de la succession chez Maugham. Là où l'expression woolfienne fait se mêler les pensées les unes aux autres, l'écriture de Maugham les présente de manière successive – l'une après l'autre. Cette conformité à la clarté du raisonnement aux dépens de la liberté poétique explique le cantonnement de Maugham et de ses productions à certaines étiquettes comme l'écriture de la chronique, mais surtout l'écriture anti-moderne et anti-moderniste, ce encore aujourd'hui.

Les lectures exotiques et celles qui assimilent les nouvelles de Kipling et de Maugham à des chroniques participent d'une opération dont l'effet est le cantonnement des écrits et de leurs auteurs à une littérature de l'ailleurs et/ou à une littérature marginale. Ces lectures interviennent précisément à un moment où l'empire constitue une préoccupation moindre pour les lecteurs victoriens et métropolitains de Kipling, assurés qu'ils étaient de la suprématie britannique dans le monde à cette période. Dans le cas de Maugham, ces lectures sont produites à une époque où l'Angleterre se caractérise par une série de crises – économique, sociale, politique, coloniale. La poursuite de cette réflexion sur le rapport de ces nouvelles au monde nous conduit à l'étude des diverses lectures impérialistes qui furent faites des textes de Kipling et de Maugham au fil du temps. Alors que l'étude de la lecture par le prisme de l'exotisme a permis de construire des convergences entre les deux auteurs, l'appréhension des textes de Kipling et de Maugham par le biais impérialiste ne produit pas d'effet homogénéisant.

II. L'impérialisme, lieu de divergence

Il serait vain et non avenu de remettre en question aujourd'hui l'impérialisme de Kipling[112]. Tel n'est pas notre propos. L'objet de ce travail est d'étudier la portée des textes

[112] Dès la fin du XIXe siècle et plus généralement durant le premier quart du XXe siècle, Kipling manifeste un engouement pour l'empire qui ne transparaît pas seulement à travers ses écrits. À l'occasion d'un séjour en Afrique du Sud en 1902, Kipling fait la connaissance de Cecil Rhodes, créateur de la *British South Africa*

sur les conceptions de l'histoire, de l'idéologie, du « moderne », et de confronter les textes mêmes aux jugements critiques portés sur ces derniers. Si certaines époques ont été marquées par l'oubli de la question impériale dans la fiction de Kipling[113], les travaux critiques des années 2000 mettent en lumière l'articulation entre l'engagement politique de Kipling, ses œuvres et leur contexte de production[114]. Tandis que l'on s'inscrit dans cette dernière approche, c'est véritablement la relecture des textes de Kipling et de Maugham, articulée aux travaux émanant du champ postcolonial dès les années 1980, qui permet d'articuler ce travail autour du rapport entre idéologie, littérature et modernité. La question de l'impérialisme des écrits anglo-indiens de Kipling peut s'avérer fructueuse si elle est opérée à travers un parcours des lectures effectuées depuis la fin du XIXe siècle jusqu'à nos jours. En comparaison, la question des lectures « impérialistes » des nouvelles de Maugham paraît plus problématique : la difficulté des critiques à appréhender son œuvre s'arrime à l'absence de positionnement idéologique et politique connu de l'auteur.

1. Kipling et l'impérialisme

Les écrits de l'auteur entretiennent un rapport évident avec la question impériale dès lors qu'ils mettent en scène des personnages d'administrateurs, d'officiers, parfois de civils et que certains discours, tenus par des personnages ou des narrateurs, semblent contenir des éléments doctrinaux. Cela suffit-il à faire de ces textes des écrits colonialistes ? Une simple lecture des nouvelles de Kipling amène à s'interroger sur l'unilatéralisme de la position idéologique de l'auteur censée être mise en avant dans ses textes. Le texte « The Incarnation of Krishna Mulvaney » (1889 ; 1891) est ainsi porteur de clichés impérialistes formulés par l'un des héros de la nouvelle, « I begin to feel like a naygur-man – all fearful an' timoreous »

Company, premier ministre de la colonie du Cap entre 1890 et 1896 et fondateur de la Rhodésie. Kipling délivre plus tard de nombreux discours politiques afin de promouvoir la suprématie de la nation britannique dans le monde. Il figure aussi au nombre des signataires d'une pétition contre le *Home Rule Bill* en mars 1914. Enfin, il exprima ostensiblement son soutien au Général Dyer, malgré les événements violents et tragiques d'Amritsar de 1919 pour lesquels le général fut condamné. De manière générale, les critiques de la fin des années 1890 évoquent l'impérialisme de Kipling à la lecture de ses écrits poétiques, notamment « Recessional », écrit en 1897 à l'occasion du Jubilé de la Reine Victoria et « The White Man's Burden » (1899).

[113] Pour rappel, les années 1940-1980 mettent principalement l'accent sur la dimension artistique des écrits de l'auteur. Les ouvrages de J. M. S Tompkins, *The Art of Rudyard Kipling* (London : Methuen, 1959), d'Andrew Rutherford, *Kipling's Mind and Art* (Stanford : Stanford University Press, 1964), de Bonamy Dobrée, *Rudyard Kipling* (London : Longmans, Green & Co, 1951) illustrent bien cette tendance.

[114] Cf HAGIIOANNU Andrew, *The Man Who Would Be Kipling: the Colonial Fiction and the Frontiers of Exile*, Basingstoke, Hampshire ; New York : Palgrave Macmillan, 2003. Ou plus récemment, NAGAI Kaori, *Empire of Analogies: Kipling, India and Ireland*, Cork : Cork University Press, 2006.

(*LH*, 28)[115]. La mention des adjectifs « fearful » et « timoreous » s'inscrit dans la tendance des discours politiques et des rapports coloniaux de l'époque à discréditer les indigènes en faisant d'eux des êtres timorés, peureux, efféminés. Pour autant, le narrateur indique plus loin : « All a woman prays for in Injia – an' for matter o' that in England to – is childher » (*LH*, 32). En suggérant qu'il existe une proximité de fait entre les femmes indigènes et les femmes anglaises, le discours narratorial nuance la séparation radicale entre Européens et indigènes que le recours initial aux clichés sur les indigènes suggérait. On pourrait citer bien d'autres exemples d'apparentes contradictions internes à la poétique des récits kiplingiens concernant ce qui a trait à l'empire[116]. Mais selon Émilienne Baneth-Nouailhetas, il n'y a pas là de véritable contradiction :

> Les nouvelles indiennes […] portent la marque distinctive de Kipling, qui exploite les clichés du discours colonial pour en faire le lieu d'une réflexion artistique. L'auteur ne fut pas un simple héraut de la vie et des valeurs coloniales : il opère, au sein de son œuvre, des mises à distance de son propre discours, qui indiquent la prépondérance de son projet poétique.[117]

On note pourtant une évolution dans le corpus kiplingien car si les premiers textes de l'auteur ont pour héros des personnages civils ou des officiers[118], la place accordée à la représentation de soldats croît par la suite. Les récits concernant la gestion militaire de l'empire augmentent de manière significative dans le recueil *The Day's Work* (1898) avec des textes tels que « The Tomb of His Ancestors », et de manière plus prégnante encore, avec les textes du recueil *Traffics and Discoveries* (1904), en particulier avec les nouvelles « The Captive », « A Sahib's War », « The Comprehension of Private Copper » et « The Army of a Dream ».

---

[115] Le terme « naygur » est la version personnelle de *nigger* proposée par Mulvaney. Le terme *negro* était initialement employé, de manière non péjorative, par les Portugais pour désigner les indigènes indiens. Ce n'est que lorsque les Anglais commencèrent à utiliser ces termes pour désigner indistinctement Indiens et Africains qu'ils leur donnèrent une connotation péjorative. Cf « Explanatory notes » dans *Life's Handicap*. 1891. Oxford ; New York : Oxford University Press, 1987, p. 298.

[116] C'est d'ailleurs ce qui conduit la chercheuse Maria Elizabeth Lowry à écrire, de manière presque exaspérée : « For every tale by Kipling of Bengali cowardice there is one of Sikh bravery, for every assertion that the conquered people are childlike there is another, equally strong insistence elsewhere in his work that they are too men; he will warn us against the dangers of miscegenation on one page and celebrate interracial love on another; he is happy to attack the Irish in verse and the Afrikaners in prose, but will sympathise with each wholeheartedly as soon as he switches from one medium to the other » in LOWRY Maria Elizabeth, *Plain Tales and Puzzles: Narrative Strategies in the Short Stories of Rudyard Kipling*, thèse soutenue à l'Université d'Oxford en 1999, p. 7.

[117] BANETH-NOUAILHETAS Émilienne, *Le Roman anglo-indien*, *op. cit.*, p. 70.

[118] Cf par exemple « The Arrest of Lieutenant Golightly » ou « His Wedded Wife », publiés respectivement en novembre 1886 et en février 1887. En revanche, la première nouvelle mettant en scène les trois soldats, « The Three Musketeers », est publiée en mars 1887, tandis que le recueil *Soldiers Three*, qui fait la part belle aux soldats, est, lui, publié en 1888.

La prépondérance accordée, dans les écrits de Kipling, à la dimension militaire de l'empire va de pair avec l'histoire de l'Angleterre et les difficultés que rencontre l'empire au début du XXe siècle. Cette tendance correspond aussi à une période durant laquelle l'auteur radicalise son positionnement idéologique favorable à l'empire. Ce sont donc les premières productions anglo-indiennes de Kipling qui sont les plus pertinentes pour cette étude car elles portent une inquiétude manifestée dans le genre et le format de la nouvelle que ses textes ultérieurs, qui reposent sur une poétique plus romanesque, semblent avoir perdue.

Les récits du recueil *Soldiers Three* (1888) constituent un point de départ intéressant pour réfléchir au rapport entre idéologie et littérature et pour analyser ce que la poéticité des textes produit par rapport au discours idéologique. Dans ces écrits, la seule langue des soldats confère une force poétique au texte qui empêche d'assimiler ce dernier à un simple manifeste pro-colonialiste. La langue inédite de *Soldiers Three* suggère que l'enjeu de ces écrits est bien poétique et non strictement idéologique : « "Whin all was in the house again, I niver asked for *bukshish* but dhruv tremenjus in the opp'site way from the orther carr'ges an' put out my lights. Presintly I saw a naygur man wallowin' in the road" » (« The God From the Machine », *ST*, 13). La lecture de ces textes relève parfois de l'épreuve de force car la langue qui s'y dit est relativement ardue, d'autant plus lorsqu'elle s'étend à l'ensemble d'un recueil. À ce titre, elle ne manque pas d'évoquer aujourd'hui l'écriture de James Joyce[119]. La difficulté propre à certains écrits de Kipling ne va pas de pair avec la simplicité que « doit » véhiculer un tract doctrinaire efficace, s'il est censé être compris du plus grand nombre. Au contraire, une forme de liberté est prise ici avec certaines structures discursives qu'on pourrait précisément qualifier d'impériales. Ces structures impliquent une autorité qui prescrit, en particulier au XIXe siècle, la prééminence d'un sens intelligible porté par une syntaxe et une grammaire compréhensibles et non fantaisistes. Or, la langue des soldats de Kipling peut être lue, au contraire, comme la métaphore d'une distanciation opérée par le texte littéraire face aux injonctions prescriptives de l'idéologie, en particulier colonialiste, mais aussi de celle de l' « Empire des Lettres » à la fin du XIXe siècle.

À partir des années 1900, de nombreux lecteurs de Kipling fustigent l'engouement de Kipling pour l'empire et ne lisent ses œuvres qu'à travers le prisme idéologique tandis que l'auteur exprime ouvertement son soutien à l'empire durant la guerre des Boers. Francis

[119] Une différence majeure entre la langue irlandaise de Joyce et celle de Kipling s'articule pourtant autour de la question de la modernité. L'irlandicité de Joyce est en effet travaillée par le modernisme là où celle de Kipling rencontre la thématique de la nationalité et du rapport de classes.

Adams (1891), tout en reconnaissant l'artiste en Kipling, émet une critique particulièrement vindicative contre l'auteur lorsqu'il associe ce dernier au « jingoïsme »[120]. Robert Buchanan, tout en proposant aussi une lecture virulente des textes de Kipling, se distingue des jugements critiques de l'époque car son propos consiste précisément en une critique impérialiste de l'impérialisme de Kipling : « [Kipling is] a writer who in his single person adumbrates, I think, all that is most deplorable, all that is most retrograde and savage, in the restless and uninstructed Hooliganism of the time »[121]. Buchanan fustige l'impérialisme de Kipling qu'il associe à une forme de cruauté et de brutalité et encense ce qu'il nomme « true Imperialism »[122], hérité selon lui de l'humanisme et de l'esprit des Lumières : « Its object is to diffuse light, not to darken the sunshine; to feed the toiling millions, not to immolate them; to free man, not to enslave him; to consecrate, and not to desecrate, the great temple of humanity »[123]. L'impérialisme, selon Buchanan, doit s'inspirer directement de l'esprit des Lumières, ce que traduit l'opposition dans son discours entre la rhétorique de la lumière des grandes nations et celle évoquant l'obscurité, et donc l'obscurantisme, de certains peuples. Il est aussi, selon lui, censé s'accompagner d'une forme de noblesse que Kipling discréditerait en mettant en scène de simples soldats mûs par des instincts vulgaires. Dans « The God From the Machine » (1888), le ton railleur de Mulvaney s'écriant « by this an' that, Orth'ris, me son, I wud be the dishgrace av the rig'mint instid av the brightest jool in uts crown » (*ST*, 4) ne pouvait que susciter l'indignation d'un Buchanan, voyant dans la ré-énonciation sur un mode « irlando-populaire » de l'expression « the Jewel in the Crown », une marque d'irrespect envers le *Raj*, alors que le terme « jool » ne manque pas de faire émerger, par un effet de paronomase, le signifiant « fool ». Mulvaney assimile le joyau de la Couronne que représente l'Inde britannique à une sorte de pantalonnade ou de pitrerie. La critique de l'impérialisme de Kipling par Buchanan, pour autant qu'elle est elle-même impérialiste, révèle aussi une prise de conscience concernant la menace qui commence à planer sur l'empire à l'aube du XXe siècle, comme l'indique l'historien anglais David Thomson :

---

[120] ADAMS F. W. L., « Rudyard Kipling » (1891) in GREEN Roger L., *Rudyard Kipling: The Critical Heritage*, *op. cit.*, p. 143 : « smartness and superficiality, Jingoism and aggressive cock-sureness, *rococo* fictional types, and overloaded pseudo-prose ». Le terme « jingoïsme » est assimilé dans l'Encyclopédie *Universalis* à une forme de chauvinisme patriotique. Il apparaît en Angleterre en 1878 dans un refrain populaire au moment d'une crise en Orient : « We don't want to fight but *by Jingo* if we do/ We've got the ships, we've got the men, we've got the money too/ We've fought the Bear before, and while we're Britons true/ The Russians shall not have Constantinople ». Par la suite, il est utilisé pour qualifier l'état d'esprit belliqueux de certains soldats durant la Guerre des Boers et désigne les partisans d'un effort de réarmement et d'une politique fortement anti-allemande avant 1914.

[121] BUCHANAN Robert, « The Voice of the Hooligan » (1900), *Kipling: The Critical Heritage*, *op. cit.*, p. 236.

[122] *Ibid.*, p. 248.

[123] *Ibid.*, p. 248.

« Although England during this decade became in many ways aggressive and "jingoistic" in foreign and imperial affairs, it was partly because she felt threatened »[124].

Le commentaire de Buchanan révèle finalement une forme de malaise face à une conception de la modernité qui serait portée par les textes de Kipling et qui viendrait bouleverser sa propre appréhension de la notion. Là où Buchanan associe modernité et Europe d'une part[125], et tradition et espaces extra-européens d'autre part, Kipling met en scène des acteurs britanniques censés véhiculer cette modernité, mais dénués de grandeur à ses yeux. C'est également l'objet de la critique émise par l'écrivain G. K. Chesterton lors de la parution des *Just So Stories* en 1902 :

> Some of us have recently had reason to protest against certain phases of his [Kipling's] later development, and we protested because they were pert and cockney and cruel, and full of that precocious old age which is the worst thing in this difficult cosmos, a thing which combines the brutality of youth with the disillusionment of antiquity, which is old age without its charity and youth without its hope. This rapidly aging, rapidly cheapening force of modernity is everywhere and in all things, a veritable spiritual evil: it looks out of the starved faces of a million gutter-boys, and its name is Ortheris. And just as we are in the afterglow of a certain indignation against this stale, bitter modernity which had begun to appear in Mr. Kipling's work, we come upon this superb thing, the Just So Stories.[126]

La mise en scène d'Ortheris et de simples soldats dans les écrits de Kipling « pose problème » aux lecteurs de la fin du XIXe siècle et du début du XXe siècle car ils incarnent une conception de la modernité impériale plus populaire que noble, allant à l'encontre de l'image idéalisée que la nation anglaise se fait de son empire. Plus encore, la critique de Chesterton, dans la lignée de celle de Buchanan, s'inscrit dans la peur fin-de-siècle du type *hooligan*, perçu comme une version dégénérée du « bon » Anglais.

Ce même argument est repris par E. M. Forster au sujet de la représentation kiplingienne de jeunes héros[127] dans un contexte impérial. À l'occasion d'une conférence

---

[124] Cf THOMSON David, *England in the Nineteenth Country, 1815-1914*. 1950. Harmondsworth : Penguin Books, 1966, p. 203. La donne change au début du XXe siècle alors que la Guerre des Boers entre 1899 et 1902 affecte considérablement l'Angleterre. La mort de la reine Victoria en 1901, impératrice des Indes, entame aussi la représentation triomphaliste de l'empire. L'année 1905 est enfin marquée par le retour au pouvoir des Libéraux dont le discours met l'accent sur le coût humain et financier de l'empire pour l'Angleterre. Ceux-ci soulignent également les méthodes contestables dont l'Angleterre fit usage durant la guerre des Boers et rappellent l'existence de la menace allemande qui plane sur le pays.

[125] « Modernité » renvoie ici au projet rationaliste européen des Lumières, s'appuyant sur les notions de progrès et de civilisation. L'idée sous-jacente au projet est que l'Europe a le monopole de ces valeurs et doit les transmettre au monde par le biais de la « mission civilisatrice ».

[126] CHESTERTON G. K., recension des *Just So Stories* (1902) in GREEN Roger L., *Rudyard Kipling: The Critical Heritage*, *op. cit.*, p. 273.

[127] Il est vrai que Kipling met souvent en scène, en plus de ses jeunes soldats, des héros adolescents, tant dans les *Jungle Books* (1894-1895) que dans *Stalky & Co* (1898) ou *Kim* (1901).

donnée dans les années 1908-1910[128], Forster dit des écrits de Kipling qu'ils incarnent une conception archaïque du politique dominée par des modèles de gouvernement autoritaires. L'époque, bien que toujours caractérisée par une foi générale en la viabilité de l'empire, est pourtant celle d'une histoire impériale mouvementée. On note une multiplication des mouvements de résistance à l'empire et de révoltes dans les colonies dès 1905 : le *Swadeshi movement* en Inde, la révolte Magi Magi dans le Tanganyika en 1905 ; la révolte zouloue et la rébellion Bambata dans le Natal en 1906 ; la formation du Congrès Sud-africain (*South African Native National Congress*) en 1912. À cela s'ajoute le lourd prix que l'Angleterre dut payer pour assurer sa victoire contre l'Allemagne durant la Première Guerre Mondiale. Autant d'événements qui assurent désormais l'opinion anglaise de la réalité de la crise impériale. Alors qu'en 1907, Kipling reçoit le prix Nobel de littérature et est encensé pour la soi-disant force virile de ses idées, Forster fustige la vitalité brute de l'empire qu'il perçoit dans la fiction de Kipling[129]. Dans une recension des *Letters of Travel* publiée en 1920, il affirme aussi que Kipling serait resté bloqué au stade de l'enfance et n'aurait donc pas réussi à rester en phase avec le mouvement du monde :

> Eternal Youth may be beautiful in theory, but it is most depressing in practice. The world, perforce, grows older, and we must grow old with it, or lose touch. Kipling has preferred to lose touch. He has clung to crudity and silliness as if they were the Gifts of God instead of the accidents of boyhood. He has never re-examined the catchwords of school. He continues whooping, and blustering, and tomahawking, and sniggering, and throwing up his cap for the Chosen Race; and in consequence he cuts a curious figure against the shambles of Amritsar.[130]

Le problème que Kipling pose à Forster concerne de toute évidence une certaine conception de la modernité en littérature et de l'histoire.

L'histoire est perçue par l'auteur comme un mouvement téléologique avec lequel il s'agit de rester synchrone, si l'on veut être « moderne » : « we must grow old with it, or lose touch ». Le fait d'être moderne est donc entendu ici comme un état d'esprit, mais surtout comme une capacité d'adaptation à un monde qui évolue dans le temps et dans l'espace. Cette

[128] Il existe une controverse autour de la date de cette conférence : eut-elle lieu en 1908, 1909 ou 1910 ? Celle-ci fut présentée à la Weybridge Literary Society et est intitulée « Kipling's Poems ». Le manuscrit contient trente-et-une pages et est conservé à la bibliothèque de King's College, à Cambridge (Royaume-Uni). Il évoque les réussites et les limites de l'écriture poétique de Kipling en un ton très critique. Cf. LACKEY Michael, « E. M. Forster's Lecture "Kipling's Poems": Negotiating the Modernist Shift from "the authoritarian stock-in-trade" to an aristocratic democracy », *Journal of Modern Literature*, 22 mars 2007. URL : http://www.accessmylibrary.com/article-1G1-166241552/e-m-forster-lecture.html. Dernière consultation le 20/02/2013.

[129] Forster y utilise l'expression « Kipling's big vital empire ». *Ibid.*

[130] La recension est d'ailleurs intitulée « The Boy Who Never Grew Up ». Elle apparaît pour la première fois dans le *Daily Herald*, daté du 9 juin 1920, p. 7.

critique acerbe qui postule l'infantilisme de Kipling amène Forster à conclure à l'immaturité de l'auteur sur les plans esthétique, intellectuel et politique. Forster oppose ainsi les couples immaturité littéraire/archaïsme politique d'une part, et modernité/maturité d'autre part. À cette époque, Kipling se voit donc exclu d'un certain type de modernité littéraire. Son œuvre tient lieu de « repoussoir » et est utilisée comme faire-valoir d'un autre type de littérature, la littérature moderniste naissante, moins populaire auprès du grand public mais véritablement moderne aux yeux de la critique littéraire dans les années qui suivent sa production. Les textes de Kipling permettent à Forster, à Buchanan et à d'autres de définir ce que, selon eux, ne doit pas être le rapport à l'autre et au monde en ce début de siècle[131]. Bien que l'angle critique ait changé entre la lecture exotique et la lecture impérialiste des récits de Kipling, la production artistique de l'auteur reste irrémédiablement enfermée dans le paradigme d'une écriture de l'ailleurs – cet ailleurs n'étant alors plus considéré comme un ailleurs spatial, ce qui fut le cas dans l'appréhension exotique des textes de l'auteur, mais comme un ailleurs temporel qui serait celui d'un enfermement dans l'enfance. La peinture de personnages adolescents ou fabulaires, comme dans *Puck of Pook's Hill* (1906), passe alors pour une forme de désintérêt de l'auteur face à l'histoire douloureuse de la nation anglaise et aux pratiques contestables de l'armée britannique dans les colonies – celle-ci étant par ailleurs moins mise en avant dans les textes de Kipling qui datent de 1915 et après[132].

L'anti-modernité des textes de l'auteur est dénoncée tout au long de la première moitié du XXe siècle. Helen Pike Bauer estime que la fin de la Première Guerre Mondiale constitue le moment où le rejet de l'auteur par la critique est unanime : « Kipling, to many, had come to seem aesthetically *old-fashioned*, politically *outmoded*, intellectually coarse, vulgar, brutal »[133]. Les termes « old-fashioned » et « outdated » prolongent le parallèle forsterien entre l'anti-modernité politique et historique de Kipling et son anti-modernité esthétique. La Première Guerre Mondiale, événement majeur de la décennie 1910-1920, marque les esprits. Or, certains textes de l'auteur tels « The Captive », « The Comprehension of the Private Cooper », « The Army of a Dream », publiés dans le recueil *Traffics and Discoveries* (1904),

[131] Le roman *A Passage to India* (1924) met en scène un rapport culturel entre Indiens et Anglais inédit dans les années 1920. Contre une homosocialité nationale représentée dans nombre de fictions anglaises de la fin du XIXe siècle et construite en opposition au féminin, le roman de Forster donne à lire un rapport culturel intercommunautaire fondé sur une homosocialité excluant simplement le féminin.

[132] Les recueils publiés après 1915 comportent des nouvelles qui s'ancrent davantage dans un contexte anglais, avec néanmoins des références hostiles à l'Allemagne comme dans « Mary Postgate » (*A Diversity of Creatures*, 1917), ou des écrits dont les préoccupations paraissent plus déconnectées de la question impériale mais aussi de l'histoire.

[133] PIKE BAUER Helen, *Rudyard Kipling: A Study of the Short Fiction*, New York : Twayne Publishers, 1994, p. xiii. En revanche, durant la première moitié du XXe siècle, Kipling attire l'attention de critiques situés de l'autre côté de la Manche. Dès 1901, André Chevrillon manifeste un intérêt vif pour Kipling qu'il présente comme l'écrivain de l'Angleterre impériale et reconnaît à ce dernier un talent incisif et énergique.

sont lus à cette époque comme des tracts qui promeuvent le professionnalisme des soldats en temps de guerre, ce qui paraît déplacé face aux conséquences douloureuses de la Guerre 1914-1918 sur l'Angleterre et aux exactions commises au nom de l'empire, dont le massacre d'Amritsar en 1919.

La décennie 1920-1930, en revanche, est marquée par une relative absence de lectures critiques des œuvres de l'auteur. La critique littéraire semble relayer la nécessité de ne pas soutenir ce qui pourrait passer pour une manifestation littéraire de soutien à un empire britannique coûteux, cadre d'exactions, que la nation ne désirait plus mettre en avant, en particulier dans sa littérature[134]. La difficulté de la critique anglaise dans les années 1920-1930 à appréhender la question délicate de l'empire et le rapport complexe entre littérature, idéologie et histoire, explique le fait que Kipling soit négligé par celle-ci jusque dans les années 1940. Deux jugements critiques résument assez bien les grandes approches des textes de Kipling par le prisme impérialiste à partir de 1940, ceux de George Orwell (1942) et d'Edmund Wilson (1964).

George Orwell formule dans les années 1940 une attaque célèbre contre l'impérialisme de Kipling : « Kipling *is* a jingo imperialist, he *is* morally insensitive and aesthetically disgusting »[135]. Les termes employés par Orwell sont extrêmement violents alors qu'ils apparaissent dans une lecture anti-colonialiste des écrits de l'auteur. Kipling est attaqué sur plusieurs fronts : son positionnement politique pro-impérialiste, son état d'esprit et ses choix poétiques. Le terme « disgusting » en particulier ne manque pas de surprendre. Sans minimiser l'inventivité de Kipling et sa contribution à l'enrichissement de la langue anglaise, Orwell se focalise sur la question purement idéologique des textes de Kipling. Ce que son propos souligne, c'est une confusion entre l'engagement politique et idéologique de l'auteur et sa production littéraire et artistique. Le jugement d'Orwell sur le poétique dérive directement de son jugement sur le politique, ce qui rend compte de la difficulté toujours prégnante de la critique de cette époque à penser le littéraire dans son rapport à l'idéologique et au politique. La possibilité que l'œuvre littéraire soit dotée d'une voix singulière et puisse

---

[134] Comme le rappelle Timothy Brennan dans *Nation and Narration*, nation et littérature entretiennent des rapports extrêmements serrés dès le XVIIIe siècle : « The rise of the modern nation-state in Europe in the late eighteenth and early nineteenth centuries is inseparable from the forms and subjects of imaginative literature » in BRENNAN Timothy, « The National Longing for Form » in BHABHA Homi K. (ed.), *Nation and Narration*, *op. cit.*, p. 48.

[135] ORWELL George, « Rudyard Kipling » (1942) in RUTHERFORD Andrew, *Kipling's Mind and Art*, Stanford : Stanford University Press, 1964, p. 70. Dans un autre essai intitulé à l'identique, Orwell mentionne le sadisme de l'auteur : « his definite strain of sadism [that cannot be] accepted or even forgiven by any civilised person » in ORWELL George, « Rudyard Kipling » in *Dickens, Dali and Others: Studies in Popular Culture*, New York : Reynal and Hitchcock, 1946, pp. 140-141.

poser un regard différent sur le monde que celui de son auteur, n'est pas envisageable ; l'œuvre littéraire reste considérée comme la production d'un auteur[136].

Edmund Wilson résume parfaitement le phénomène de déclin que connaît Kipling tout au long du XXe siècle, phénomène qui se poursuit jusque dans les années 1960 :

> The eclipse of the reputation of Kipling, which began about 1910, twenty-five years before Kipling's death and when he was still only forty-five, has been of a peculiar kind. Through this period, he has remained, from the point of view of sales, an immensely popular writer. The children still read his children's book; the college students still read his poetry; the men and women of his generation still re-read his early work. But he has in a sense been dropped out of modern literature. The most serious-minded young people do not read him; the critics do not take him into account. During the later years of his life and even at the time of his death, the logic of his artistic development attracted no intelligent attention.[137]

Le discours du critique s'incrit dans la conception évoquée précédemment de l'histoire et du moderne. Les récits de Kipling posent problème à leurs lecteurs successifs par ce qu'ils évoquent du rapport au monde et à l'histoire. Le fait que Kipling ait été exclu de la littérature moderne indique que dans les années 1960, on entend par « moderne » une écriture autre que celle de Kipling. Les années 1960, décennie largement marquée par l'indépendance des nations africaines qui suit la grande phase de décolonisation des années 1950[138], mettent en avant une littérature nationale différente tandis que l'impérialisme est un sujet à éviter[139]. Kipling passe alors pour cet écrivain anti-moderne croyant encore en l'idée de la grandeur impériale britannique, à une époque où le monde se reconstruit, entre autres, autour de la fin des empires et autour de l'idée du Commonwealth. Alors que l'idéologie colonialiste est massivement rejetée, la fiction de Kipling ne peut que faire l'objet d'un rejet parallèle, dès

---

[136] Depuis Barthes et Foucault, et suite à la théorisation de la « fonction-auteur », il est plus que courant de dissocier la pensée de l'auteur de la voix qui s'exprime dans ses écrits. Comme le note Patrick C. Hogan : « It may be that reading a self-consciously, self-assertively Christian author through accepted ideas of Christian ethics will misrepresent that author's ethical responses » in HOGAN Patrick C., *Empire and Poetic Voice: Cognitive and Cultural Studies of Literary Tradition and Colonialism*, Albany (N.Y.) : State University of New York Press, 2004, p. 234.

[137] WILSON Edmund, « The Kipling That Nobody Read » (1952) in RUTHERFORD Andrew, *Kipling's Mind and Art*, *op. cit.*, p. 17. Wilson définit par ailleurs la fiction de Kipling comme étant « crude in writing […] trashy in feeling » (p. 23).

[138] Sous le gouvernement Macmillan est décidée la décolonisation de plus d'une trentaine d'États africains, suite à la décolonisation dans les années 1950 du Soudan, de la Côte d'Or et de la Malaisie. Excepté la Rhodésie du sud qui n'acquiert son indépendance qu'en 1965, et devient véritablement l'État indépendant du Zimbabwe en 1980, les dernières colonies anglaises d'Afrique obtiennent leur indépendance avant 1968. Cf. BUTLER L. J., *Britain and Empire: Adjusting to a Post-Imperial World*, London : I. B. Tauris & Co., 2002.

[139] Cf. CANNADINE David, *Ornamentalism*, *op. cit.*, pp. 187-188 : « By the late 1950s and early 1960s *imperialism* had become a very dirty word indeed. […] All round the globe, "the end of European primacy" was being proclaimed, the colonial powers were in retreat, and the British Empire was no exception to this rule ».

lors qu'elle est généralement lue au prisme du colonial – soit à partir de lectures coloniales, soit – et c'est le plus souvent le cas depuis la première décennie du XXe siècle – depuis des perspectives anticoloniales, comme celle d'Orwell.

Si Kipling tombe en désuétude dans les années 1950 à 1970, il est « racheté » par certains critiques qui décident de le lire en occultant la question impériale. L'objectif plus ou moins avoué de critiques tels que J. M. S. Tompkins ou Bonamy Dobrée est de réhabiliter l'artiste aux dépens de l'homme engagé politiquement sur la question impériale[140]. Dès 1941, T. S. Eliot évacuait la question idéologique dans son appréhension des textes de Kipling. S'il ne niait pas l'impérialisme de l'auteur, la justification qu'il en donnait révèle une interprétation biaisée du phénomène colonial : « No attentive reader of Kipling can maintain, however, that he was unaware of the faults of British rule; it is simply that he believed the British Empire to be a good thing »[141]. La position idéologique de T.S. Eliot, écrivain proche par ailleurs du parti conservateur anglais, imprègne ce discours et amène l'auteur à minimiser les enjeux historiques et politiques de l'œuvre de Kipling.

Ces enjeux ne sauraient pourtant être laissés de côté. Qu'elle passe par la mise en scène d'une horreur coloniale, d'une inversion des rôles entre colonisateur et colonisé, ou par l'exposition du mensonge sur lequel repose l'entreprise coloniale, la question de la colonisation est indissociable des nouvelles du corpus, même lorsqu'elle apparaît dans un récit qui se rapproche davantage de l'écriture fantastique ou du récit d'aventure. « The Strange Ride of Morrowbie Jukes »[142] (1885) met en scène un Anglais pris au piège dans un cratère bordé de sables mouvants. Là vit une population de l'entre-deux ; il s'agit d'indigènes enterrés prématurément alors qu'ils n'étaient pas encore tout à fait morts. On aurait pu imaginer qu'un tel texte ne fasse pas du rapport entre colonisateur et colonisé son enjeu principal mais le texte de Kipling ne cesse de mettre précisément l'accent sur les glissements de posture entre ces deux pôles :

---

[140] Le travail de Francis Léaud en France, magistral par ailleurs, s'inscrit dans cette veine : tout en subdivisant l'œuvre de Kipling en périodes chronologiques (période indienne, période de transition, période anglaise), Léaud met davantage l'accent sur les cycles génériques qui traversent cette œuvre – la comédie, la fable, l'allégorie – que sur l'impérialisme de Kipling. Cf. LÉAUD Francis, *La Poétique de Rudyard Kipling. Essai d'interprétation générale de son ouvre*, Paris : Didier, « Etudes anglaises », 1958.

[141] ELIOT T. S., *A Choice of Kipling's Verse*. 1941. New York : Charles Scribner's Sons, 1943, p. 29.

[142] Ce récit s'inscrit dans la série des nouvelles fantastiques que Kipling publia en 1885 dans le numéro 5 de la revue de l'*Indian Railway Library.* Cette série comprenait « The Strange Ride of Morrowbie Jukes », « My Own True Ghost Story », « The Man Who Would Be King » et « The Phantom-Rickshaw ». L'ensemble de ces écrits, recueillis en 1895 dans *Wee Willie Winkie and Other Stories*, furent initialement rassemblés sous le titre de *The Phantom-Rickshaw and Other Eerie Tales* en 1888.

> Even in these days, when local self-government has destroyed the great part of a native's respect for a Sahib, I have been accustomed to a certain amount of civility from my inferiors, and on approaching the crowd naturally expected that there would be some recognition of my presence. As a matter of fact there was, but it was by no means what I had looked for. The ragged crew actually laughed at me – such laughter I hope I may never hear again. They cackled, yelled, whistled, and howled as I walked into their midst. (*MWWBK*, 7)

Les premières phrases du passage suggèrent que la hiérarchie entre les différentes « races » constitue pour le protagoniste anglais un postulat incontestable (« I have been accustomed », « I naturally expected »). En revanche, l'énumération des verbes renvoyant à l'attitude moqueuse des indigènes souligne une variabilité des postures indigènes qui se dissocient de la posture de déférence que l'Anglais attendait de ceux qu'il nomme ses « inférieurs ». Contre l'image de l'Anglais flegmatique, à la *stiff upper lip*, le protagoniste indique avoir perdu toute réserve : « I verily believe that, for a few minutes, I acted as one mad. I hurled myself against the sand-slope. I ran round the base of the crater, blaspheming and praying by turns. I crawled out among the sedges of the river-front » (*MWWBK*, 10). L'opposition entre le caractère posé du narrateur, racontant le récit *a posteriori*, et l'attitude de désarroi du personnage au moment narré, attitude à laquelle se mêlent terreur et folie, crée un décalage qui signale métatextuellement l'instabilité même de la posture du colonisateur. Là où ce dernier assimile les indigènes qui l'entourent à de véritables bêtes – « my companions were lower than any beasts » (*MWWBK*, 11), les verbes « hurled myself », « ran round », « crawled out » ne cessent, au contraire, de signaler la bestialité du personnage anglais. L'instance énonciative fait d'ailleurs émerger l'image de la bête dans le texte en faisant dire au protagoniste : « I dared not face the death of a mad dog among that hideous crowd » (*MWWBK*, 10). L'image du chien suggère qu'il existe un espace de jeu, entre animalité et humanité, dans lequel fluctuent la posture du personnage anglais et celle de ses assaillants indigènes. L'instabilité des postures est enfin suggérée par la proposition : « Gunga Dass, […] to my intense astonishment, gave vent to a long low chuckle of derision – the laughter, be it understood, of a superior or at least of an equal » (*MWWBK*, 10). Là où le personnage assimilait sans retenue les indigènes à ses inférieurs hiérarchiques, mais aussi raciaux, l'apparition dans le texte des termes « superior » et « equal » souligne explicitement la fluctuation des postures de colonisateur et de colonisé. L'indécidabilité entre les postures est marquée encore plus visiblement par l'emploi de la conjonction « or ». En faisant peu à peu disparaître la différence entre les uns et les autres, notamment par la comparaison successive des indigènes et du colonisateur à l'animal, le texte nous invite finalement à réfléchir à ce qu'est le discours

colonial, et par extension la catégorie « littérature coloniale ». Les *Postcolonial studies* ont eu le mérite de poser la première question.

C'est précisément dans la redécouverte de Kipling par les *Postcolonial Studies*, dans les années 1980, que ce travail s'inscrit. Les études notamment proposées par les critiques Zohreh T. Sullivan[143], Sandra Kemp[144] et Sara Suleri[145] marquent un véritable changement dans les conceptions de l'histoire et de la modernité dans les années 1980-1990. Ces travaux s'inscrivirent dans le courant postcolonial, alors naissant. Le champ postcolonial se donnait et se donne toujours pour tâche de repenser le phénomène colonial et d'analyser les écrits coloniaux afin d'éclairer l'ambivalence discursive et énonciative sur laquelle ils reposent.

C'est bien l'approche postcoloniale qui permet de noter que si l'objet du discours colonial est de construire l'indigène comme objet de dérision, entre autres[146], « The Strange Ride of Morrowbie Jukes » donne à voir un véritable renversement du processus dès lors que c'est le colonisateur qui se voit transformé en objet de moquerie. L'autre est d'autant plus difficile à cerner que le texte ne cesse de signifier la réduction de la différence entre colonisateur et colonisé. Comment l'autre peut-il être produit comme étant, selon Bhabha, « at once an "other" and yet entirely knowable and visible »[147] dans le discours colonial quand le texte littéraire s'en mêle et produit un autre qui ne saurait l'être véritablement ?

En comparaison, les nouvelles coloniales de Kipling datant de la toute fin du XIXe siècle contiennent de nombreux énoncés doctrinaux démontrant aussi bien la valeur des héros colonisateurs que l'inanité des personnages natifs. La voix narrative dans « The Bridge-Builders » (1893; 1898)[148] fait ainsi l'apologie d'un Anglais : « For three years he had endured heat and cold, disappointment, discomfort, danger, and disease, with responsibility almost too top-heavy for one pair of shoulders; and day by day, through that time, the great Kashi Bridge over the Ganges had grown under his charge » (*DW*, 5). L'énumération renvoie aux difficultés rencontrées par le héros au cours de cette période relativement longue (« for three years »), tandis que l'allitération des dentales « d » et « t » (« he had endured heat and cold, disappointment, discomfort, danger, and disease ») confère à l'énoncé une rudesse

[143] SULLIVAN Zohreh T., *Narratives of Empire: The Fictions of Rudyard Kipling*, Cambridge : Cambridge University Press, 1993.

[144] KEMP Sandra, *Kipling's Hidden Narratives*, Oxford : Basil Blackwell Ltd, 1988.

[145] SULERI Sara, *The Rhetoric of English India*, *op. cit.*

[146] BHABHA Homi K., *The Location of Culture*, *op. cit.*, p. 101 : « The objective of colonial discourse is to construe the colonised as a population of degenerate types on the basis of racial origin, in order to justify conquest and to establish systems of administration and instruction ».

[147] *Ibid.*, p. 101.

[148] La première date renvoie à la première publication ; la seconde, à la publication dans le cadre d'un recueil.

sonore faisant mimétiquement écho à la pénibilité des épreuves subies par Findlayson. D'autres énoncés similaires repérables dans les nouvelles « William the Conqueror » (1895 ; 1896), « The Tomb of his Ancestors » (1897) or « A Sahib's War » (1901) construisent une image archétypale de l'administrateur anglais, dévoué corps et âme à l'entreprise impérialiste, comme l'indique Elizabeth Welby :

> A new breed of imperial hero emerges in collections like The Day's Work. The long-suffering Findlayson in « The Bridge-Builders » and the exhausted Scott in « William the Conqueror », are assigned the role of self-sacrificing martyrs to the cause of Empire. George Cottar in « The Brushwood Boy » is the dedicated, duty-bound hero who safeguards the Empire's Northwest frontier[149].

Ces descriptions de héros coloniaux jurent considérablement avec celles des premiers textes de Kipling dans lesquelles les colonisateurs sont affaiblis par la situation coloniale, en situation de crise morale et de déréliction physique. Qu'indique cette évolution au sujet de la catégorie « littérature coloniale » ? Celle-ci se doit-elle de représenter les agents de l'empire en héros ? Pourtant, la représentation de colonisateurs lourdement affectés par la colonisation peut aussi être considérée comme une forme de soutien à l'entreprise coloniale ; montrer ses acteurs en difficile posture ne permet-il pas de mettre en relief la difficulté de la tâche impériale et par conséquent, la grandeur d'âme des serviteurs de l'empire ?

Le champ postcolonial implique une prise particulière sur la modernité qu'il conçoit comme un phénomène historico-politique, caractérisé par un certain nombre de principes que l'Europe et l'Occident se seraient appropriés. Dans une démarche toute postcoloniale, l'historien marxiste indien Dipesh Chakrabarty lance un appel à « provincialiser » l'Europe :

> The phenomenon of "political modernity" – namely, the rule by modern institutions of the state, bureaucracy, and capitalist enterprise – is impossible to think of anywhere in the world without invoking certain categories and concepts, the genealogies of which go deep into the intellectual and even theological traditions of Europe.[150]

La contribution présente aux études coloniales et postcoloniales est d'étudier comment les nouvelles des deux auteurs construisent dans le temps et l'histoire leur rapport à la modernité. Que font précisément les textes de Kipling et de Maugham à la conception postcoloniale de la

[149] WELBY Elizabeth, *Out of Eden: Mapping Psychic Spaces in Rudyard Kipling's Fiction*, PhD Dissertation, University of East Anglia, 2010, p. 23.
[150] CHAKRABARTY Dipesh, *Provincializing Europe: Postcolonial Thought and Historical Difference*, Princeton, N.J. : Princeton University Press, 2000, p. 4.

modernité ? La prolongent-ils, la déstabilisent-ils ou la nient-ils ? Comment le genre de la nouvelle se situe-t-il dans cet acte performatif ?

Les textes de Kipling ont fait l'objet de différentes lectures impérialistes, en fonction de leur année de publication, de leur rapport à l'histoire de l'Angleterre et du positionnement idéologique de leurs lecteurs. L'auteur fut successivement fustigé parce qu'il ne mettait pas suffisamment en avant l'empire, puis parce que ses textes étaient en désaccord avec les conceptions changeantes de l'histoire et de la modernité. Si les études postcoloniales ont contribué à sa réhabilitation et ont permis de « retransforme[r] certaines œuvres de Kipling en *littérature* »[151], il apparaît que la nouvelle ne constitua pas un enjeu dans cette entreprise. Alors que les travaux de Zohreh Sullivan ou de Sandra Kemp s'appuient sur bien des nouvelles de l'auteur, aucune ne semble envisager la nécessité d'étudier plus avant le rôle de la nouvelle dans l'écriture de Kipling. C'est à cette absence que l'on souhaite remédier dans le cadre de la comparaison avec les nouvelles de Maugham. Comment appréhender en parallèle le rapport entre les nouvelles coloniales de Maugham, l'empire, l'histoire de l'Angleterre et l'ancrage idéologique de ses lecteurs ?

2. Maugham : un auteur impérialiste ?

Les nouvelles coloniales de Maugham font certainement un sort à la représentation de colons anglais et hollandais dans les îles d'Asie du sud-est, territoires sous colonisation européenne au début du XXe siècle. Mais la représentation de tels personnages en contexte colonial suffit-elle à qualifier ces textes de « littérature coloniale » ? Cette catégorie renvoie-t-elle, en somme, à des textes littéraires produits historiquement en contexte colonial, donc à une réalité historique, ou s'agit-il d'un qualificatif employé pour désigner certains textes qu'on lit comme étant à la solde d'une puissance impérialiste donnée ? En effet, si Maugham dépeint des lieux de l'empire, il ne se situe pas nettement de manière politique et ne prend pas position pour la défense de l'empire. Maugham est avant tout un *globe-trotter* aimant à

[151] Émilienne Baneth-Nouailhetas poursuit : « non que l'idéologie coloniale en soit évacuée ou inversée, mais parce que c'est précisément par le récit littéraire que Kipling cherche la place de l'autre et la langue de l'autre, si radicalement chassés du discours colonial explicite. » in BANETH-NOUAILHETAS Émilienne, « Le post-colonialisme : histoire de langues », *op. cit.*, p. 50.

voyager à travers le monde, notamment dans le Pacifique, comme en témoigne les nombreux séjours qu'il y a effectués de son vivant[152].

Dans le cadre de cette discussion sur la colonialité des textes de Maugham, on constate que les indigènes occupent rarement le devant de la scène. Les premières nouvelles de l'auteur évoquent d'ailleurs davantage les indigènes que ses nouvelles plus tardives. Dans « The Pool » (1921), l'héroïne indigène importe au même titre que le protagoniste britannique et le récit narre leur impossible union. Dans les récits du recueil *The Trembling of the Leaf* (1921)[153], la plupart des protagonistes féminins sont d'ailleurs des femmes indigènes, à l'exception de Sally dans « Rain ». En revanche, dès le second recueil de nouvelles sur l'empire publié par Maugham, les personnages de femmes anglaises sont davantage présents ; ils apparaissent ainsi dans « The Letter » (1924), « Before the Party » (1923) ou « The Force of Circumstance » (1924). Toutefois, ce sont véritablement les deux recueils suivants – *The Casuarina Tree* et *Ah King* – qui mettent en scène la femme anglaise, nouvellement arrivée de métropole ou déjà établie dans les colonies, et voient parallèlement la disparition des prétendantes indigènes des héros anglais : « Footprints in the Jungle » (1933), « The Door of Opportunity » (1931), « The Vessel of Wrath » (1931), « The Book Bag » (1933)[154] ou encore « Flotsam and Jetsam » (1940). Cette évolution dans le corpus de Maugham va de pair avec les injonctions gouvernementales qui visèrent à développer davantage l'installation de femmes européennes dans les colonies au cours du XXe siècle[155].

La plupart des textes ultérieurs au recueil de 1921 présentent l'Asie du Sud-Est davantage comme un arrière-plan à l'intrigue mettant principalement en scène des personnages européens. Dans « The Yellow Streak » (1925), les indigènes sont assimilés à une masse indistincte : « on both sides serried throngs of brown people sat on their haunches and stared silently as the white men passed » (*MFET*, 214). Maugham représente ici les indigènes, dans la lignée des textes anglo-indiens féminins[156], comme une foule

[152] Cf. la page 74 de cette étude, notamment la note 170 pour un rappel des voyages effectués par l'auteur.

[153] Pour rappel, le recueil contient : « Mackintosh », « The Fall », « Red », « The Pool », « Honolulu » et « Rain », nouvelles toutes publiées en 1921 pour la première fois.

[154] Le recueil contenant ces nouvelles, *Ah King* (1933), comporte également « The Back of Beyond » (1931) et « Neil Macadam » (1932).

[155] Ainsi, dès 1900, un nouveau régime de mœurs mis en place dans l'archipel indonésien sous colonisation hollandaise cherche à mobiliser les femmes blanches afin de consolider les clivages entre Européens et la population indigène. Cf GOUDA Frances, « Genre, métissage et transactions coloniales aux Indes néerlandaises (1900-1942) » in BARTHÉLÉMY Pascale, CAPDEVILA Luc, ZANCARINI-FOURNEL Michelle (dirs.), *Colonisations*, revue *Clio. Histoire, Femmes et Sociétés*, no. 33, 2011, p. 26.

[156] Cf PERRIN Alice, *Idolatry*, *op. cit.*, p. 48 : « a jumble of dark faces with white teeth and eye-balls beneath turbans of every shape and colour ».

déshumanisée, « a sea of brown faces »[157] pour employer une autre expression de l'auteur. Il s'inscrit dans un hypotexte qui est, de manière particulièrement intéressante, celui d'auteures mineures, dont la fiction était souvent débordée par le discours colonial et contribua à la pérennisation du discours idéologique sur l'autre. Certains poncifs du racisme de la fin du XIXe siècle trouvent d'ailleurs une expression fictionnelle dans quelques textes de Maugham :

> Singapore is the meeting-place of many races. The Malays, though natives of the soil, dwell uneasily in towns, and are few; and it is the Chinese, supple, alert and industrious, who throng the streets; the dark-skinned Tamils walk on their silent, naked feet, as though they were but brief sojourners in a strange land, but the Bengalis, sleek and prosperous, are easy in their surroundings, and self-assured; the sly and obsequious Japanese seem busy with pressing and secret affairs (*FET*, 44).

La présentation typologique de la population est agencée selon des catégories distinctes et évoquée au présent de vérité générale, comme pour asseoir plus fermement la validité des propositions énoncées. La visée de mise en ordre et d'agencement du monde propre à l'idéologie moderne impérialiste est d'ailleurs suggérée par la ponctuation qui figure visuellement la séparation entre les diverses catégories qui se succèdent les unes aux autres. On note ici une sorte d'effet paralysant de l'énonciation qui fait écho au postulat de Bhabha selon lequel le discours colonial dépend du concept de fixité dans la construction de l'autre[158].

Cette analyse peut donc être articulée à la fois à une réflexion autour de la littérature populaire ainsi qu'à la proposition de Homi Bhabha concernant le stéréotype dans le discours colonial. Pierre Macherey a proposé une certaine méthodologie de lecture de textes populaires dans ses premiers travaux sur Jules Verne, en 1966[159]. Il y évoqua en quoi un texte pouvait aussi être appréhendé par ses silences et ses contradictions en matière idéologique. La démarche de Macherey, arrimée au travail de Louis Althusser autour de l'idéologie, a donné lieu à d'importantes discussions sur la littérature populaire dans les années 1970 et 1980,

[157] MAUGHAM Somerset, *The Moon and Sixpence*. 1919. Rockville : Serenity Publishers, 2009, p. 133 : « And the crowd that throngs the wharf as the steamer draws alongside is gay and debonair; it is a noisy, cheerful, gesticulating crowd. It is a sea of brown faces. You have an impression of coloured movement against the flaming blue of the sky ».

[158] BHABHA Homi K., *The Location of Culture*, *op. cit*., p. 94 : « An important feature of colonial discourse is its dependence on the concept of fixity in the ideological construction of otherness ».

[159] MACHEREY Pierre, *Pour une théorie de la production littéraire*, Paris : François Maspero, 1966. Cf. en particulier la section « Jules Verne ou le récit en défaut ».

notamment par des critiques anglophones dont Terry Eagleton et Fredric Jameson[160]. Pour autant, les lectures marxistes qui furent faites de cette littérature eurent tendance à dissocier les textes de leur contexte de production historique et de leur spécificité formelle, comme le suggère Tony Davies :

> […] the search for permanent underlying structures, whether of psycho-pathology or narrative, runs the risk of losing not only the specificity of text and genre but their entire historical meaning and interest. The structures of popular narratives are in reality *re*structurings, their formulae and recurrent figures continual reformulations and refigurings; and it is those processes, which can only be understood historically, that actually constitute a genre and its readership, not some imagined "atemporality" of popular interests or "universality" of narrative conventions.[161]

Il y a certainement quelque chose de l'ordre de la reformulation d'idées véhiculées dans la société anglaise de l'entre-deux-guerres chez Maugham alors que la proposition de Davies de s'appuyer sur l'histoire pour analyser les productions populaires est pertinente. On peut en effet considérer que celles-ci reposaient sur la demande d'un certain lectorat, dans un certain contexte ; il paraît donc difficile de faire fi de cette dimension qui occupe un rôle important dans le contexte d'émergence de ces textes.

La reformulation de stéréotypes dans les nouvelles de Maugham ne paraît pas absolument gratuite et peut être articulée au travail de Bhabha sur le stéréotype. Alors que Bhabha rappelle que le discours colonial cherche à construire une image figée de l'autre, il montre également que le stéréotype, l'une des stratégies discursives sur lesquelles repose le discours colonial, se caractérise par une ambivalence structurelle :

> [Stereotype is] a form of knowledge and identification that vacillates between what is always "in place", always known, and something that must be anxiously repeated… as if the essential duplicity of the Asiatic or the bestial sexual licence of the African that needs no proof, can never really, in discourse, be proved.[162]

Il ajoute que la répétition du stéréotype opérée dans le discours colonial dans le but de circonscrire l'autre illustre une crise de l'autorité coloniale. La tendance des narrateurs de Maugham à parler en stéréotypes rend compte d'une forme semblable d'insécurité : face au

[160] Cf. JAMESON Fredric, *The Political Unconscious: Narrative as a Socially Symbolic Act* (1981. Ithaca, New York : Cornell University Press, 1982) ainsi que l'ouvrage de Terry Eagleton, *Criticism and Ideology: A Study in Marxist Literary Theory*, London : New Left Books, 1976.

[161] DAVIES Tony, « The Divided Gaze: Reflections on the Political Thriller », in LONGHURST Derek (ed.), *Gender, Genre and Narrative Pleasure*, London : Unwin Hyman, 1989, p. 122.

[162] BHABHA Homi K., *The Location of Culture*, *op. cit*., pp. 94-95.

risque de l'instabilité, leur parole riche en clichés permet la production et la réitération d'un discours apparemment stabilisé sur les indigènes. La présence dans les nouvelles de Maugham de certains clichés sur l'étranger répandus à l'époque laisse pourtant entendre autre chose que la simple répétition de poncifs racistes : « The three Chinese watched the little passage, but what they thought about it, or whether they thought, it was impossible to tell from their impassive countenances » (*MFET*, 36-37) indique la voix narrative dans « The Letter ». Évoquant le caractère placide des Chinois, elle s'appuie sur un stéréotype courant à l'époque, celui de l'impassibilité indigène[163]. Or dans ce même texte, le flegme de l'héroïne anglaise est signalé par des énoncés tels « I've been very much struck by her self-control » et « she appeared to bear her ordeal with composure » (*MFET*, 5). Si le flegme était dès la fin du XIXe siècle considéré comme une qualité essentiellement anglaise[164], la référence à ce dernier ici ne manque pas de rappeler l'impassibilité indigène mentionnée plus haut. C'est d'autant plus le cas que le personnage de l'Anglaise, Leslie, est certainement celle dont le calme apparent dissimule autre chose, à savoir le meurtre du compatriote anglais qui s'avérait aussi être son amant. Si flegme et placidité ne sont pas interchangeables, l'évocation en miroir de ces deux qualités désigne un rapport de proximité entre Européens et Chinois plus qu'elle ne signale leur différence. Le cliché ne sert pas tant à définir l'Oriental qu'il est le lieu ambivalent de convergence des diverses identités en jeu dans les colonies. La mention de l'impassibilité des Chinois souligne en outre l'incapacité des colons à interpréter le monde indigène. Le texte de Maugham repose donc sur la propagation de clichés propres à un hypotexte mais il trouble la validité de ces clichés, notamment lorsqu'il les met en parallèle avec les clichés sur les Anglais. Pour autant, il n'est pas évident que l'ambivalence autour des clichés dans les nouvelles de Maugham participe d'un véritable projet poétique et politique qui viserait à interroger le bien-fondé du colonialisme.

La critique sur Maugham, depuis les années 1920 jusqu'à aujourd'hui, associe à peine l'écrivain à l'impérialisme[165]. Alors que les années 1920-1940 sont celles qui voient la

[163] Kipling fait souvent usage de ce stéréotype comme dans « The Phantom-Rickshaw » : « The s*aises*, impassible as Orientals always are, had come up with the recaptured horses » (*MWWBK*, 42). L'emploi du présent de vérité générale renvoie à la nécessité évoquée par Bhabha d'asseoir le stéréotype, de transformer son statut d'énonciation, spécifique à un lieu et à un moment donné, en énoncé de fait.

[164] Dans son *tale* « Lot no. 249 », Doyle fait du flegme une caractéristique essentielle de l'anglicité qu'il oppose à d'autres types nationaux : « He was a slim, handsome young fellow, olive-skinned and dark-eyed, of a Spanish rather than of an English type, with a Celtic intensity of manner which contrasted with the Saxon phlegm of Abercrombie Smith » in DAVIES David Stuart (ed.), *Sir Arthur Conan Doyle: Tales of Unease*, Ware : Wordsworth Editions Ltd, 2000, p. 170. La question de l'identité nationale constitue de toute évidence l'une des préoccupations majeures de la littérature anglaise fin-de-siècle.

[165] Même dans les années 1980, lorsque la critique littéraire associe Maugham à la représentation fictionnelle de colons anglais dans le Pacifique sud, ce dernier ne fait jamais l'objet d'une critique aussi virulente que Kipling.

publication des nouvelles coloniales de Maugham, la question de l'impérialisme passe au second plan dans le monde littéraire. L'empire lui-même sort lourdement affecté de la Première Guerre Mondiale, comme le note l'historien Robert Heussler :

> It was a different empire that emerged from the war in 1918, mature, exhausted, less sure of itself than its Victorian predecessor had been […] And in Malaya, senior officers were apt to observe that the brave frontier days had given way to a time of bureaucrats who had only to tread the easy paths so laboriously made by the sweat of their hardier forbears.[166]

Zawiah Yahya évoque ce moment particulier de l'histoire coloniale anglaise à partir de la question du littéraire :

> Unlike Conrad, Maugham wrote at a time when colonialism had already become an established system in Malaya. Its powerful administrations, with its network of Residents, Assistant Residents, District Officers and the Police Force, held unchallengeable authority. It was during the peaceful interwar years when the vast rolling rubber plantations brought economic prosperity and stability. […] As a result the powerful economic motives and the raw power which supported colonial domination are able to be effaced under codes and manners of an artificially calm and ordered public life. This allows Maugham to bring in "manners" and rely on a very class-bound English literature of private rather than public affairs.[167]

Parallèlement à ce qui ressort du traitement des œuvres de Kipling à cette époque, l'impérialisme incarne un rapport à l'autre et au monde qu'il s'agit, pour les critiques de l'entre-deux-guerres, de rejeter radicalement. Pour ces derniers, l'impérialisme est donc inexistant dans les nouvelles de Maugham. Ses textes sont seulement lus comme des descriptions portant sur la vie de colons en Asie, ce qui reflète la difficulté à penser ensemble l'empire et la fiction durant cette période. Les décennies qui suivent n'impliquent pas de changement majeur : Maugham n'est pour ainsi dire jamais décrit comme un auteur impérialiste. Plus qu'un auteur exotique ou « chroniqueur », dans les années 1950, Maugham est perçu comme un auteur populaire ; perception qui s'appuie sans nul doute sur sa

[166] HEUSSLER Robert, *British Rule in Malaya*, *op. cit.*, p. 261.
[167] YAHYA Zawiah, *Resisting Colonialist Discourse*, Bangi : Penerbit Universiti Kebangsaan Malaysia, 1994, p. 74.

production foisonnante d'écrits de fiction entre 1897 et 1958[168] et sur sa popularité auprès d'un public étendu.

L'empire chez Maugham passe encore au second plan dans les lectures critiques contemporaines. Dans sa biographie de l'auteur publiée en 2009, Selina Hastings écrit : « For many of his readers Somerset Maugham is identified with the British Empire and the Far East, with Maugham himself a symbol of the English gentleman, the pukka sahib, with generations of old-established county family behind him »[169]. La biographe évoque un rapport certain entre Maugham et l'empire sans pour autant qualifier l'auteur d'impérialiste. Si Maugham dépeint des personnages européens dans ses récits, il est vrai que ceux-ci ne représentent jamais les intérêts de la métropole dans les colonies. Les personnages colonisés sont, quant à eux, souvent partie intégrante du décor plus qu'ils ne sont acteurs des intrigues[170].

Bien avant Selina Hastings, le critique Klaus W. Jonas attribuait le choix de Maugham de se focaliser sur des personnages anglais au fait que ce dernier n'aurait jamais pu prétendre connaître les habitants d'Extrême-Orient, et non à un parti-pris de sa part :

> [Maugham] is concerned with the English character with which he mostly deals in his exotic narratives; not, however, because he considers it more interesting than that of other nationalities. He is convinced that, as an Englishman, he will never quite succeed in understanding and portraying other peoples realistically.[171]

La question impériale est considérablement lissée ; selon Jonas, c'est uniquement parce que Maugham n'aurait su décrire les natifs qu'il se limitait à évoquer des personnages européens. Dans son introduction aux nouvelles de Maugham, Anthony Burgess émet le même constat, arguant de l'influence du contexte historique et culturel sur les écrits de l'auteur :

> He stayed in no one place very long, but he usually managed to absorb something of the atmosphere of each town, village or rubber estate he visited, and he always made

[168] Les nouvelles sur l'empire, dont la majeure partie est publiée durant l'entre-deux-guerres, font leur apparition au sein d'une vaste production textuelle composée de romans, de pièces de théâtre, de récits de voyage, de récits autobiographiques et d'essais. Les lectures des textes de Maugham proposées durant les années d'entre-deux-guerres s'insèrent donc dans un réseau de lectures plus générales visant à présenter l'auteur comme un écrivain populaire du fait de son extraordinaire productivité littéraire.

[169] HASTINGS Selina, *The Secret Lives of Somerset Maugham*, *op. cit.*, p. 2.

[170] Maugham se distingue en cela de Conrad. Les nouvelles de ce dernier sur la Malaisie, « Karain » et « The Lagoon » (1898), mettent en scène des protagonistes indigènes dont les récits nous parviennent par le biais de leurs confidents européens. Dans la première, Karain est hanté par le fantôme de l'homme qu'il a tué tandis que dans « The Lagoon », Arsat est rongé par le remords. Il narre au *Tuan* de passage comment il a abandonné son frère aux mains d'assaillants alors que lui-même prenait la fuite en bateau, accompagné de son amante.

[171] JONAS Klaus W., *The World of Somerset Maugham: An Anthology*, London : Peter Owen, 1959, p. 106.

> quick contact with the local residents. These residents were invariably Europeans – planters, colonial officials, businessmen, or just men living in exile to escape from trouble or sadness at home – and there is little evidence that Maugham gained, or wished to gain, any direct knowledge of the lives and customs of the native peoples of the East. […] We have to remember that (apart from the fact that Maugham had no time to learn Malay or Chinese or Tamil) the Western attitude to the Far East was very different in Maugham's time from what it is today. […] Maugham belonged to an age in which the only people to be taken seriously in fiction were people of European stock.[172]

La critique des années 1990 à nos jours semble ne s'intéresser qu'à la dimension populaire, simple, des écrits de Maugham sans considérer davantage leur rapport au colonial, bien que cette littérature fut justement propagatrice de clichés sur les Anglais et les « autres ». Seul Philip Holden s'interroge sur l'absence de références à la fiction de Maugham dans les études consacrées à l'analyse du discours colonial[173]. Il est vrai que le seul savoir que Maugham avait de l'empire provenait finalement des nombreux voyages qu'il effectua dans les colonies d'Asie du sud-est et non d'un engouement pour l'empire à proprement parler. En outre, si Maugham était de toute évidence conservateur, ses écrits ne furent jamais récupérés par le pouvoir politique, contrairement à Kipling qui fut honoré du titre de *Poet Laureate*, bien qu'il refusât toujours ce statut. C'est certainement cette différence en termes de reconnaissance par les institutions politiques qui justifie les attitudes radicalement opposées de la critique vis-à-vis de Kipling et de Maugham, outre la différence d'époque. Les critiques littéraires de Kipling ne pouvaient que fustiger cet auteur dont le conservatisme s'accentuait au fil du temps alors qu'il avait par ailleurs reçu le prix Nobel de Littérature en 1907[174] et refusé d'autres honneurs entre 1900 et 1910[175]. La virulence de la critique envers Kipling entre 1900 et 1930 vient probablement du fait que l'auteur représentait simultanément, et paradoxalement, la voix d'une politique idéologique nauséabonde et ce que la culture britannique était censée avoir produit de mieux dès lors que l'écrivain fut à cette même

[172] BURGESS Anthony, *Maugham's Malaysian Stories*. 1969. London : Heinemann Asia, 1989, pp. xv-xvi.

[173] HOLDEN Philip, *Orienting Masculinity, Orienting Nation*, *op. cit.*, p. 1 : « Despite increasing academic interest in the analysis of colonial discourse, Maugham's colonial, and indeed metropolitan, fiction is yet to receive sustained critical attention ». De plus, les écrits de Maugham ne sont pas même mentionnés dans certaines études sur le rapport entre littérature et colonialisme, telles *The Colonial Encounter* (1977) de M. M. Mahood, *Fiction and the Colonial Experience* (1973) de Jeffrey Meyers, ou encore *Rule of Darkness* (1988) de Patrick Brantlinger.

[174] Cf site : http://www.newcriterion.com/articles.cfm/rudyard-kipling-unburdened-3806, consulté le 28/07/2010. L'attribution du prix Nobel de Littérature en 1907 à Kipling suscite de nombreuses polémiques. Il est vrai qu'aujourd'hui encore, un doute subsiste quant aux raisons idéologiques qui auraient motivé la remise du prix.

[175] En 1903, Kipling refuse notamment le titre de « Knight Commander of the Order of St Michael and St George » qui lui aurait été attribué pour sa défense de l'empire : « You have always held up before your countrymen the Imperial ideal in its noblest shape » in OREL Harold, *A Kipling Chronology*, London : Macmillan, 1990, p. 51.

époque récompensé par diverses institutions prestigieuses pour son œuvre littéraire[176]. Maugham ne fut jamais reconnu de la sorte par la moindre institution politique ou universitaire, ce qui explique l'absence de critique de son éventuel impérialisme et le cantonnement de son œuvre par la critique littéraire à une écriture simpl(ist)e et populaire.

Les tenants des théories postcoloniales ne parviennent à trouver la moindre prise aux nouvelles de Maugham qui ne cessent pourtant d'être comparées à celles de Kipling ou de Conrad, auteurs en l'occurrence largement étudiés par les études postcoloniales :

> Maugham's works do not foreground the fantasy of a life on the border zone between two cultures, of a merging into the exotic culture while still maintaining one's English subjectivity intact, as Kipling's best work, such as Kim, does. Nor do Maugham's texts exhibit the fractured structure of Conrad's novels and short stories, the overlapping of narratorial voices and their ultimate undermining of the status of truth. Maugham's narrators sit in the clean, well-lighted place of reason; they observe with irony, but they rarely doubt. […] Such narratorial surety does not readily provide the textual discontinuities and aporias beloved of postcolonial critics; the stories' seamlessness makes it difficult to locate the "indeterminate moment when specificity is dissolved" (Spivak, « Imperialism and Sexual Difference », 229), or the ambiguity which Homi Bhabha and Robert Young, among others, have argued is central to colonial discourse.[177]

La question de la stabilité de la voix narrative dans les écrits de Maugham nécessite pourtant d'être posée. S'il est vrai que des fissures y sont moins repérables que dans des textes de Kipling ou de Conrad, une approche postcoloniale des nouvelles de Maugham autour de la question du moderne et du rapport au monde n'est pas dénuée d'intérêt aujourd'hui. La fiction coloniale de Maugham participe de la construction et de la reproduction d'une idéologie impérialiste tandis qu'elle donne occasionnellement à voir une forme de trouble qu'il s'agira pour nous de définir. À ce titre, les travaux de Zawiah Yahya sur la Malaisie méritent d'être mentionnés[178], même si le travail de Yahya est largement influencé par un positionnement militant anticolonialiste. Celle-ci réunit plusieurs écrits de Conrad, mais aussi « The Force of Circumstance » de Maugham et *The Malayan Trilogy* d'Anthony Burgess[179] dans une liste de

[176] Kipling reçoit des diplômes honorifiques des Universités de Durham, d'Oxford, de Cambridge et de McGill en 1907 (« Doctor of Laws »). En 1926, il reçoit des mains d'Earl Balfour « the Gold Medal of the Royal Society of Literature ». Celle-ci n'avait été accordée qu'à trois reprises avant lui : à Sir Walter Scott, George Meredith et Thomas Hardy, autant d'auteurs représentatifs de la grandeur nationale de l'Angleterre.

[177] HOLDEN Philip, *Orienting Masculinity, Orienting Nation*, *op. cit.*, p. 2.

[178] Cf YAHYA Zawiah, *Malay Characters in Malaysian Novels in English*, Bangi : Penerbit Universiti Kebangsaan Malaysia, 1988.

[179] Cette trilogie comporte les romans *Time for a Tiger* (1956), *The Enemy in the Blanket* (1958) et *Beds in the East* (1959). Si les nouvelles de Maugham disent un certain trouble au sujet de la présence anglaise dans les tropiques, les romans de Burgess, ancrés dans le contexte du déclin de l'empire, expriment une inquiétude manifeste face à cette dernière.

colonialist texts dans son ouvrage sur la littérature coloniale[180]. On rappellera que la littérature coloniale sur la Malaisie débuta avec la publication d'*Almayer's Folly* en 1895 par Conrad, soit vingt-huit ans après l'annexion de Malacca, Penang et Singapour par la Couronne britannique[181]. Yahya inscrit donc Maugham dans cette tradition d'écriture coloniale[182]. Pour autant, l'un des prédécesseurs de Maugham, certainement moins connu du milieu des études littéraires que Conrad, fut l'administrateur et officier colonial Frank Swettenham. Résident dans divers sites de l'empire, considéré comme un expert de la culture malaise, il écrivit de nombreux textes dont un rapport sur l'histoire de la péninsule sous domination anglaise intitulé *British Malaya* (1906), des essais et des nouvelles dans les *Malay Sketches* (1895) et *The Real Malay* (1900), et des mémoires, *Footprints in Malaya* (1942). Selon Eddie Tay, « when one considers the range of Swettenham's output […], it is plain that his writing was among the many ways he contributed to the creation of British Malaya as a political entity, an extractive enterprise, and as an imagined community »[183]. Les nouvelles de Maugham s'inscrivent ainsi dans cette tradition d'écriture de la Malaisie britannique.

L'un des rares autres chercheurs à dire clairement que les œuvres de fiction de Maugham sont imprégnées de l'idéologie colonialiste est Mamta Chaudhary, auteur d'une thèse intitulée *W. Somerset Maugham and the East: A Postcolonial Reading of the Implications of History, Culture and Text* (1995). Chaudhary s'interroge sur la tendance de la critique à lire les textes de Maugham comme s'ils constituaient des représentations exactes, authentiques du monde qu'ils évoquent. Il cherche également à montrer que les écrits de Maugham s'inscrivent dans des structures coloniales discursives et réaffirment certains rapports de pouvoir et certaines structures binaires constitutives du paradigme colonial.

Finalement, la question qui se pose désormais à nous concerne l'application de l'étiquette « colonial » pour caractériser les écrits de fiction courts de Kipling et de Maugham. En effet, on a apposé un peu rapidement peut-être l'adjectif « colonial » pour caractériser ces textes sur l'empire. Or s'agit-il de textes qui traitent simplement de l'empire, qui lui apportent

---

[180] YAHYA Zawiah, *Resisting Colonialist Discourse*, Bangi : Penerbit Universiti Kebangsaan Malaysia, 1994, p. 23.

[181] La carrière de Conrad se termine quasiment aussi avec l'archipel malais, ce dont témoigne la publication de *The Rescue* (1920), dernier opus de la *Lingard Trilogy*.

[182] L'auteur rappelle que des ouvrages non fictionnels eurent aussi pour cadre la Malaisie, en particulier *The Malay Archipelago* (1858) d'Alfred Russel Wallace, les *Malay Sketches* (1895) de Frank Swettenham, Résident britannique au FMS (*Federated Malay States*). Le Résident à Pahang entre 1896 et 1905, Hugh Clifford, écrivit pour sa part des ouvrages de fiction sur la Malaisie, dont *A Prince of Malaya* (1926).

[183] TAY Eddie, *Colony, Nation and Globalisation: Not at Home in Singaporean and Malaysian Literature*, Hong Kong : Hong Kong University Press, 2011, p. 16.

un soutien idéologique intransigeant ou d'écrits dans lesquels l'empire constituent un objet poétique à part entière ?

3. Proposition sur la « littérature coloniale »

La littérature coloniale est-elle une littérature guidée par une stricte intention de propagande ou s'agit-il juste d'une littérature contextuelle évoquant simplement le fait colonial ? Renvoie-t-elle à la littérature datant de l'ère coloniale ou à une littérature nécessairement informée par la doctrine colonialiste ? Elleke Boehmer, spécialiste des littératures coloniales et postcoloniales, perçoit une difficulté à proposer une définition précise de la catégorie « littérature coloniale » comme on l'a noté en amont. Néanmoins, elle élabore une distinction qu'il est utile de rappeler :

> [Colonial literature is] writing concerned with colonial perceptions and experience. [It] participated in organizing and reinforcing perceptions of Britain as a dominant world power […] and made imperialism seem part of the order of things. [Colonialist literature] was informed by theories concerning the superiority of European culture and the rightness of empire.[184]

Alors que les nouvelles coloniales de Kipling et de Maugham semblent opérer, à des niveaux distincts, une réflexion sur l'idéologie, il est délicat de les inscrire dans l'une ou l'autre de ces catégories qui demeurent trop réductrices.

Dans « The Economy of Manichean Allegory », le critique du postcolonial Abdul R. JanMohamed s'intéresse à la littérature colonialiste dont il dit qu'elle repose essentiellement sur une allégorie manichéenne visant à opposer racialement, et par extension métaphysiquement, colonisateurs et colonisés : « colonial mentality is dominated by a manichean allegory of white and black, good and evil, salvation and damnation, civilisation and savagery, superiority and inferiority, intelligence and emotion, the self and other, subject and object »[185]. JanMohamed invite à prendre en compte la complexité du colonialisme, en particulier ses contradictions, dans le cadre de l'étude des littératures qui lui sont affiliées et évoque à ce titre deux catégories de textes, en s'appuyant sur la théorie lacanienne de

[184] *Ibid*., p. 14.

[185] JANMOHAMED Abdul R., « The Economy of Manichean Allegory », in ASHCROFT Bill, GRIFFITHS Gareth, TIFFIN Helen (eds.), *The Post-Colonial Studies Reader*, 2e édition, London ; New York : Routledge, 2006, p. 4.

l'inconscient. Au sujet de ce qu'il nomme alors texte imaginaire, il note : « the emotive as well as the cognitive intentionalities of the "imaginary" text are structured by objectification and aggression…in the "imaginary" colonialist realm, to say "native" is automatically to say "evil" »[186]. À cette catégorie, il oppose le texte symbolique : « [a text which examines] the specific individual and cultural differences between Europeans and natives…to reflect on the efficacy of European values, assumptions, and habits in contrast to those of the indigenous cultures »[187]. JanMohamed associe *Kim* et *A Passage to India* à cette dernière catégorie. D'après nos premières observations, il apparaît délicat de ranger Kipling et Maugham dans l'une ou l'autre de ces catégories, tout simplement parce que les textes des deux auteurs fluctuent entre ces positions. Par ailleurs, la question de la colonisation comme objet poétique à part entière nécessite d'être étudiée avant de pouvoir traiter du cas spécifique des écrits de Maugham. On préfèrera ainsi le terme « colonial » pour qualifier les nouvelles dès lors que celles de Kipling et de Maugham n'ont pas une visée unilatérale de soutien à la doctrine, bien qu'elles soient informées par cette dernière. Ce qui est gênant dans le travail de JanMohamed, c'est finalement l'impossibilité de sortir du schéma manichéen ; raison pour laquelle on éprouve davantage d'affinités à travailler dans le sillage de la théorie de l'ambivalence du discours colonial selon Bhabha. La poursuite du travail devrait nous permettre de préciser si l'empire n'est que contexte, en particulier dans les nouvelles de Maugham, ou si la dimension impériale transforme la matière même de ces nouvelles.

Malgré les différences entre les divers types de colonisation, et entre les productions littéraires auxquelles les premiers donnent lieu, certains traits structurants sont repérables d'une œuvre coloniale à l'autre, comme la reproductibilité de structures narratives, la récurrence de figure-types héroïques, la valeur de démonstration associée à certains énoncés doctrinaux[188]. Au-delà des spécificités nationales, il existe donc une tradition littéraire de l'écriture coloniale reposant sur un système d'intertextualité construit autour de la rémanence poétique de clichés.

La réponse aux interrogations autour de la catégorie « littérature coloniale » concerne peut-être avant tout le concept même de « littérature ». Entend-on par celle-ci l'idée d'une simple production textuelle ou celle de « poème » au sens de Meschonnic ? Si l'on considère qu'est « littéraire » toute production textuelle, alors la littérature coloniale doit englober des textes lourdement informés par l'idéologie, voire ceux qui se limitent presque strictement à

[186] *Ibid*., pp. 19.
[187] *Ibid*., pp. 19.
[188] Au sujet de la tradition littéraire anglo-indienne, cf. BANETH-NOUAILHETAS Émilienne, *Le Roman anglo-indien*, *op.cit.*, p. 29.

son expression, tels les romans de formation de G. A. Henty. Chez cet auteur, l'écriture ne laisse quasiment jamais de place au littéraire ; elle est pure transcription de la doctrine impérialiste à l'écrit :

> It is the first time that European and Indian soldiers have come into contest, and it shows how immense is the superiority of Europeans. What Paradis did then opens all sorts of possibilities for the future; and it may be that either we or the French are destined to rise, from mere trading companies, to be rulers of Indian states.[189]

L'absence de termes modalisateurs au sujet de la supériorité des Européens, doublée de l'utilisation du présent de vérité générale, renvoie à la fixité du stéréotype nécessaire à la stabilité du discours colonial. Ce texte, qui s'apparente davantage à un tract destiné à promouvoir la civilisation européenne, fait écho à l'écriture sans conflit à dominante idéologique qu'évoque Henri Meschonnic dans le deuxième tome de *Pour la poétique* : « toute écriture est plus ou moins littérature. S'il y a intégration totale dans l'idéologie, il n'y a plus écriture mais sous-littérature, écriture sans conflit à dominance idéologique »[190]. Il importe de voir si Maugham appartient donc à ce que Meschonnic nomme « sous-littérature », donc si l'écriture de l'auteur est dominée par l'idéologique.

L'écriture de Henty est simple support du discours doctrinaire. Elle est à distinguer de ce que l'on nommera « littérature coloniale » dans ce travail, catégorie qui englobe, assurément, des textes informés idéologiquement, mais surtout des écrits dans lesquels les dimensions littéraire et idéologique sont entremêlées, ce qui ne signifie pas que ces textes soient nécessairement des « poèmes » au sens meschonnicien du terme.

Selon Brantlinger, l'idée de l'empire hante la culture et la production littéraire victoriennes : « Imperialism, understood as an evolving but pervasive set of attitudes and ideas toward the rest of the world, influenced all aspects of Victorian and Edwardian culture »[191]. Même dans les récits domestiques, l'empire est présent sous la forme d'un ailleurs, lieu de bannissement ou de rédemption du héros, mais aussi comme un lieu qui conditionne souvent la richesse du héros anglais vivant en métropole. C'est le cas du héros de la nouvelle « The Boscombe Valley Mystery » d'Arthur Conan Doyle qui fait fortune dans les

---

[189] HENTY G. A., « A Brush With Privateers », *With Clive in India Or, The Beginnings of an Empire*, London : Blackie, 1884, e-text conçu par Martin Robb, sur le site du Project Gutenberg, 2006. URL : http://www.gutenberg.org/files/18833/18833.txt. Dernière consultation le 27 août 2010.

[190] MESCHONNIC Henri, *Pour la poétique II : Épistémologie de l'écriture. Poétique de la traduction*, Paris : Gallimard, 1973, p. 141.

[191] BRANTLINGER Patrick, *Rule of Darkness*, *op. cit.*, p. 8.

colonies, ce qui lui permet de s'établir en Angleterre (« to settle down to a quiet and respectable life »[192]). Selon Brantlinger, les Victoriens ne se percevaient pas comme impérialistes car le fait colonial était tellement intégré dans la culture métropolitaine qu'il ne suscitait pas d'inquiétude véritable. C'est seulement vers les années 1890-1900 que la question de l'empire devient plus préoccupante tandis qu'une certaine crainte concernant la décadence de la civilisation commence à poindre dans les œuvres littéraires de la même époque. Il ne s'agit évidemment pas de dire que toute la littérature victorienne est coloniale ; en revanche, les liens entre empire, littérature et culture anglaise sont bien plus resserrés qu'il n'y paraît de prime abord. On conviendra avec Boehmer de la textualité même de l'empire, et donc de l'interaction inévitable à l'époque entre l'impérial et le textuel, et donc le littéraire : « The tripledecker novel and the best-selling adventure tale, both definitive Victorian genres, were infused with imperial ideas of race pride and national prowess » [193].

Les textes de Kipling et de Maugham s'inscrivent dans ce qu'on nomme ici « littérature coloniale » dès lors qu'ils mettent en scène les Européens des colonies et qu'ils se caractérisent par un soubassement idéologique effectif. Mais c'est autour des questions du « littéraire », du « poétique » et du comparatisme que l'on orientera ce travail. Si l'écriture kiplingienne admet une ironie subtile perceptible dans la voix narrative décrivant tantôt les indigènes, tantôt les Anglo-indiens, celle de Maugham est ouvertement ironique lorsque la narration s'intéresse aux colons. Dès lors qu'elle admet l'ironie, l'écriture en question est d'emblée un lieu ambivalent, à défaut de relever du « poème » au sens de Meschonnic[194]. La littérature coloniale, non pas au sens de littérature écrite durant la période coloniale, ne saurait être pensée sans son pendant idéologique : elle renforce tout comme elle consolide, voire construit, une idéologie impérialiste dans les textes. Le roman anglo-indien en est un exemple flagrant. Mais la littérature coloniale, toute pétrie d'idéologie qu'elle est, ne se réduit pas à la doctrine. C'est bien la dimension littéraire de la « littérature coloniale » qui constitue une

[192] DOYLE Sir Arthur Conan, « The Boscombe Valley Mystery » (1891), in FREEMAN Kyle, *The Complete Sherlock Holmes*, New York : Barnes & Noble Classics, 2003, p. 255. L'origine criminelle de la fortune de Turner (« we got away with the gold, became wealthy men, and made our way over to England without being suspected », *ibid.*, p. 255) suggère que la respectabilité britannique n'est finalement qu'une façade et qu'elle repose sur des fondations viciées. Un schéma similaire est repérable dans d'autres nouvelles de Doyle dont « The Sign of the Four » (1890) et « The Adventure of the Copper Beeches » (1892).

[193] BOEHMER Elleke, *Colonial and Postcolonial Literature*, *op. cit.*, p. 6.

[194] Philippe Hamon se demande d'ailleurs « si l'ironie ce n'est pas *la littérature même*, toute la littérature, voire une sorte de "comble" de la littérature qui en exacerbe les traits définitoires, et non pas un simple "secteur" (ou genre, ou forme, ou mode) parmi d'autres de la littérature », in *L'Ironie littéraire : Essai sur les formes de l'écriture oblique*, Paris : Hachette, 1996, p. 41. Il ne s'agit pas de dire ici que tout texte ironique est nécessairement un texte littéraire au sens de « texte de Littérature », mais simplement que l'ironie constitue la matière structurante du littéraire. Ce débat montre bien que le problème concerne avant toute chose ce que l'on entend par les termes « littérature » et « littéraire ».

force de transformation du discours idéologique et incarne la possibilité de sa ré-énonciation. En effet, le discours idéologique seul n'admet pas cette dernière dès lors qu'il se construit autour d'une cohérence initiale extrêmement serrée, comme le rappelle Pierre Macherey :

> Au principe de toute idéologie, il y a une entreprise de *réconciliation :* aussi par définition, toute idéologie est cohérente à sa façon, d'une cohérence indéfinie sinon imprécise, que ne supporte aucune déduction réelle. On peut *mettre* une idéologie *en contradiction :* il est vain de dénoncer en elle la présence d'une contradiction.[195]

Il existe différents degrés de « littérarité » et c'est en ce sens que l'étude comparée des nouvelles coloniales de Kipling et de Maugham peut être fructueuse. La poursuite de ce travail implique d'orienter davantage la perspective autour de la question de la nouvelle. Quelle prise les textes étudiés opèrent-ils sur le genre de la nouvelle et sur les questions concernant le colonial, la littérature et la modernité ? En quoi les nouvelles coloniales disent-elles l'empire autrement que les romans, par exemple, de Rider Haggard, et qu'indique alors cette différence ?

Un passage rapide par le dernier type de catégorisation appliquée aux récits de Kipling et de Maugham, l'étiquette « populaire », permettra d'approfondir cette question. Le « populaire » servira de clôture à cette cartographie des diverses directions critiques apposées aux fictions de Maugham et de Kipling et permettra de prolonger le questionnement autour du rapport entre leurs écrits de fiction et les conceptions de l'histoire et du « moderne ».

III. Popularité des écrits de Kipling et de Maugham

Cette section sera volontairement plus brève que les précédentes car elle nous mènera rapidement à la nouvelle qui nous occupera tout au long du travail. Si les écrits de Maugham et de Kipling sont surtout aujourd'hui qualifiés de « populaires », les remarques de la critique au sujet de leur popularité émergent relativement tôt.

[195] MACHEREY Pierre, *Pour une théorie de la production littéraire*, *op. cit.*, pp. 218-219.

1. Kipling : un auteur populaire de son temps

L'une des caractéristiques des nouvelles coloniales de Kipling est qu'elles mettent en scène des personnages issus des classes moyennes et marginales, ce qui les associe au populaire. À défaut de promouvoir les hauts représentants de l'empire, la plupart des textes de l'auteur font la part belle aux simples soldats ou aux administrateurs de l'empire. Lorsque des parlementaires y sont dépeints, ces derniers font souvent l'objet de moqueries, tant de la part des personnages que de la voix narrative. Dans « The Three Musketeers » (1888), Mulvaney, Ortheris et Learoyd jouent un tour à un orgueilleux parlementaire anglais, Lord Benira Trig. Ils simulent l'enlèvement de ce dernier afin de jouer les trois mousquetaires et d'empêcher la tenue d'une parade militaire organisée uniquement pour les beaux yeux du parlementaire. Le narrateur se place ouvertement du côté des subalternes, contre l'autorité incarnée par le personnage : « All men know Lord Benira Trig. He is a Duke, or an Earl, or something unofficial; also a Peer; also a Globe-trotter […] He was out in India for three months collecting materials for a book on "Our Eastern Impedimenta" » (*PT*, 53). Tandis que l'incise « something unofficial » ôte au personnage toute forme d'autorité et de grandeur, la répétition de l'adverbe « also » crée un effet de saturation textuelle qui signale la vanité de la posture du parlementaire. Parallèlement, celle de l'adverbe « or » signale la relativité de la question du statut social du personnage. Enfin, l'ironie entourant le titre de l'ouvrage de Trig, « Our Eastern Impedimenta », est suggérée par le recours au latin évoquant une forme de snobisme que le narrateur associe à Benira. Selon Bonamy Dobrée, le snobisme fait l'objet du sarcasme constant des narrateurs kiplingiens :

> [Kipling] destroys with laughter the petty country squire, the pompous politician, the evil-thinking schoolmaster, the upstart landowner so vastly inferior to the yeoman or peasant he imagines he rules: all are shrivelled by his scathing hilarity. He hated all forms of snobbery, and he was always on the side of the person who had to endure.[196]

Le sarcasme des divers narrateurs kiplingiens à l'encontre des parlementaires apparaît plus nettement à travers la référence aux titres de ces derniers : « There was a Commissioner in Simla, in those days […] He was a plain man – an ugly man – the ugliest man in Asia, with two exceptions. His name was Saggott – Barr-Saggott – Anthony Barr-Saggott and six

[196] DOBRÉE Bonamy, *Rudyard Kipling*. 1951. London : Longmans, Green & Co, 1965, pp. 16-17.

letters[197] to follow » (« Cupid's Arrows », *PT*, 48). Le terme « Commissioner » précède la mention du patronyme du personnage en expansion constante, ce que souligne l'accumulation des tirets. L'ironie du narrateur apparaît dans le fait que le personnage est tourné en ridicule, présenté comme étant « the ugliest man in Asia ». Mais elle est surtout perceptible dans l'irrévérence avec laquelle le narrateur désigne les titres officiels de Barr-Saggott. En réduisant les sigles correspondants à de banales lettres de l'alphabet, « six letters to follow », le narrateur désacralise l'ordre politique et transforme le syntagme qui le dit en une chaîne de signifiants vides. Les narrateurs kiplingiens soulignent la nécessité de ne pas trop apporter de crédit aux titres, comme s'il s'agissait de relativiser l'importance de la fonction sociale au regard du reste :

> There was a Viceroy once who brought out with him a turbulent Private Secretary – a hard man with a soft manner and a morbid passion for work. This Secretary was called Wonder – John Fennil Wonder. The Viceroy possessed no name – nothing but a string of counties and two-thirds of the alphabet after them (*PT*, 92).

L'évocation de la chaîne (« string ») qui tient lieu de patronyme au Vice-roi, chaîne constituée de noms de comtés et de sigles correspondant de toute évidence à des titres honorifiques, manifeste le dédain du narrateur pour ce type de statut, ce qu'exprime de toute évidence l'expression « two-thirds of the alphabet ».

Au contraire, l'omniprésence de simples protagonistes dans les *tales* de Kipling invite à considérer ces derniers comme les véritables héros de ses écrits. C'est l'une des raisons qui vaut à Kipling d'être considéré comme un auteur populaire. Mais Kipling est surtout qualifié de populaire car il est aussi largement reconnu par le grand public, à la fin du XIXe siècle, pour ses nouvelles sur l'Inde et est perçu comme le porte-parole des petites gens, notamment du troupier. Les critiques condamnent à l'époque ce type de popularité, identifiée souvent à une qualité littéraire nécessairement moindre[198].

---

[197] Comme l'indique la note dans l'ouvrage des *Plain Tales from the Hills* édité par Andrew Rutherford, les six lettres correspondent de toute évidence aux sigles C.I.E, C.S.I, soit « Companion of the Order of the Indian Empire, Companion of the Order of the Star of India ». Cf. RUTHERFORD Andrew (ed.), *Plain Tales from the Hills*, *op. cit.*, p. 258.

[198] Comme l'écrit T. S. Eliot dans sa préface à *A Choice of Kipling's Verse* : « We sometimes speak as if the writer who is most consciously and painstakingly the "craftsman" were the most remote from the interests of the ordinary reader, and as if the popular writer were the artless writer » in ELIOT T. S., *A Choice of Kipling's Verse*, *op. cit.*, 1943, p. 14. Or Kipling semble concentrer en sa personne à la fois la dimension de l'artisan et de l'auteur populaire. Dans son autobiographie, il indique : « There is no line of my verse or prose which has not been mouthed till the tongue has made all smooth, and memory, after many recitals, has mechanically slipped the grosser superfluities » (*SM*, pp. 38-39).

Dès le début du XXe siècle, le critique Robert Buchanan évoque la dimension excessivement populaire, au sens de peu noble, des récits de Kipling : « Few writers had dealt with the ignobler details of military and civilian life, with the gossip of the messroom and the scandal of the government departments […] [Kipling] is on the side of all that is ignorant, selfish, base, and brutal in the instincts of humanity »[199]. Il identifie également le public auquel Kipling s'adresse à un lectorat vulgaire :

> The truth is, however, that these lamentable productions were concocted, not for sane men or self-respecting soldiers, not even for those who are merely ignorant and uninstructed, but for the "mean whites" of our eastern civilisation, the idle and loafing men in the street, and for such women, the well-dressed Doll Tearsheets of our cities, as shreek as their heels.[200]

On retrouve ici la conception problématique qu'opposent les textes de Kipling à la conception de la « modernité » selon Buchanan, censée être porteuse de noblesse et de grandeur. Malgré son refus de nombreuses distinctions dont celle de *Poet Laureate*, Kipling est considéré à la fin des années 1890 comme le véritable poète de l'empire. Le poème « Recessional » (1897) le fait évoluer de la stature de simple célébrité à celle de « voix de la nation britannique » : « [He is] the only living person not head of a nation, whose voice is heard around the world the moment it drops a remark, the only such voice in existence that does not go by slow ship and rail but always travels first-class by cable » rappelle ainsi l'auteur américain Mark Twain[201] au sujet de Kipling. C'est par le biais du poème que Kipling est érigé en voix de la nation à la fin du siècle alors qu'il écrit de la fiction sur l'empire depuis les années 1880. On verra là une énième marque du rapport intrinsèque qui lie politique, littérature, et histoire nationale.

Les mentions des critiques sur la dimension populaire des écrits de Kipling sont souvent associées à des remarques sur la simplicité de son écriture et sur son style journalistique[202]. À la fin du XIXe siècle et au XXe siècle, nombre d'écrivains sont aussi journalistes et inversement. Tandis que les suppléments littéraires aux grands journaux se

---

[199] BUCHANAN Robert, « The Voice of the Hooligan » (1900) in GREEN Roger L., *Rudyard Kipling: The Critical Heritage*, *op. cit.*, pp. 236-240.

[200] *Ibid.*, p. 236.

[201] Cf site : http://www.newcriterion.com/articles.cfm/rudyard-kipling-unburdened-3806. Dernière consultation le 28/07/2010.

[202] « The process is that of the news-camera, of the highly efficient journalist eye, and the journalist ear and nose and palate as well » in FORD Boris, « A Case For Kipling? » (1948) in GILBERT Elliot L., *Kipling and the Critics*, New York : New York University Press, 1965, p. 61. Cf également HENLEY W. E., « The New Writer » (1890) in GREEN Roger L., *Rudyard Kipling: The Critical Heritage*, *op. cit.*, p. 56: « the man's style has commonly so rich and curious a savour of newspaperese ».

développent, il est logique qu'une forme d'écriture journalistique investisse les marges du texte littéraire. C'est précisément la raison pour laquelle les critiques du début du siècle minorent les écrits de Kipling en leur opposant ce que serait une écriture « proprement » littéraire, comme l'indique la théoricienne de la nouvelle, Valerie Shaw :

> The short story's continued involvement with journalism has damaged its standing while ensuring its popularity […] Despite the fact that so many of the best short-storywriters, including Chekhov, Kipling and Hemingway, began their careers as newspapermen, there is a suspicion that a storyteller's artistry may be far too closely tied up with external considerations like space limitations, restrictive house-styles and editorial stipulations.[203]

Il est vrai que la nouvelle et la chronique journalistique partagent une forme d'immédiaté avec l'actualité, ce qui ne fait pas pour autant de l'écriture de Kipling des chroniques de presse.

Enfin, de nombreux critiques associent la popularité de Kipling à son talent de conteur : « To be so brilliant a teller of short stories is in itself no small distinction »[204]. De même, dans un article paru en 1899, Lang qualifie Kipling d' « Indian story-teller »[205]. Il est difficile de ne pas voir dans la caractérisation *story-teller* une forme de dépréciation par rapport à la qualification de *short story writer*, aussi laudatif l'article soit-il par ailleurs. S'il est vrai que le genre de la nouvelle moderne explose à la fin du XIXe siècle, l'étiquette *story-teller* – « (ra)conteur d'histoires » – associe d'emblée Kipling à un genre marginal : Kipling est conteur avant d'être écrivain. Ses textes, à défaut d'être perçus comme des écrits, se caractérisent par leur capacité à être dits. L'oralité des écrits courts de Kipling contribue donc à faire de ce dernier un auteur populaire et marginal.

Oscar Wilde, enfin, assigne les récits anglo-indiens à un rang mineur, parce qu'ils traitent, selon lui, de sujets de second ordre : « He is our first authority on the second-rate »[206]. Les articulations opérées entre sujets anecdotiques et écriture marginale – parce que soi-disant journalistique – concernent directement la question du populaire. Or, c'est véritablement autour de l'articulation entre le populaire et le genre de la nouvelle que l'on souhaite axer désormais ce travail.

---

[203] SHAW Valerie, *The Short Story: A Critical Introduction*. 1983. New York : Longman, 1992, p. 7.

[204] Anonyme, « An Early Review of *Soldiers Three* » (1889) in GREEN Roger L., *Rudyard Kipling: The Critical Heritage*, *op. cit.*, p. 41.

[205] *Ibid.*, p. 47.

[206] WILDE Oscar, « The True Function and Value of Criticism » in *The Nineteenth Century,* septembre 1891. Cité dans ELLMAN Richard (ed.), *Intentions*, *The Artist as Critic. Critical Writings of Oscar Wilde*, Chicago : University of Chicago Press, 1969, p. 40.

La nouvelle, en tant que genre, puise ses origines dans la culture orale populaire, comme le rappelle le formaliste russe Boris Eikhenbaum : « Le roman est une forme syncrétique […], la nouvelle est une forme fondamentale, élémentaire. Le roman vient de l'histoire ; la nouvelle vient du conte, de l'anecdote »[207]. Si l'on entend « populaire » au sens premier du terme, « qui est du peuple, qui concerne le peuple », les textes de Kipling s'ancrent effectivement dans un héritage populaire anglais que ses lecteurs pouvaient aisément reconnaître. Les références à Shakespeare sont légion dans les nouvelles, la plus célèbre étant sans doute la mise en scène par Kipling du bouffon shakespearien de *Midsummer Night's Dream* dans *Puck of Pook's Hill* (1906). Les *Plain Tales* sont également parsemés de nombreuses références littéraires et s'inscrivent d'emblée dans un contexte populaire, à en croire les épigraphes souvent constitués de proverbes. Le *tale* « Miss Youghal's *Sais* » s'ouvre avec l'épigraphe « When Man and Woman are agreed, what can the Kazi do? » (*PT*, 24), désigné comme étant « [a] Proverb » ; « Yoked with an Unbeliever » avec « I am dying for you, and you are dying for another », « [a] Punjabi proverb » (*PT*, 30). Ces épigraphes ancrent les textes de l'auteur dans un univers populaire. Il y a donc chez Kipling une collusion entre la production de nouvelles coloniales et l'écriture populaire, entendue au sens d'une écriture qui puise son inspiration dans la culture populaire, mais aussi dans l'anecdotique. Ce recours kiplingien au proverbe rappelle d'ailleurs que Meschonnic avait proposé une analogie entre le poème et le proverbe, et indiqué que le populaire ne signifiait pour lui « pas moins travaillé que *savant* »[208]. Chez Kipling, le populaire au sens de l'ordinaire est précisément à l'origine d'un savoir singulier, propre.

Le choix du populaire semble participer chez Kipling d'une revalorisation de la simplicité, de l'ordinaire, autour de laquelle se construit la poétique de ses écrits. Dans « The Bridge-Builders », certains passages évoquant les travaux de construction du pont, sont dotés d'une étrange poésie :

> In the little deep water left by the drought, an overhead-crane travelled to and fro along its spile-pier, jerking sections of iron into place, snorting and backing and grunting as an elephant grunts in the timber-yard. […] East and west and north and south the

[207] EIKENBAUM Boris, « Sur la théorie de la prose », in *Théories de la littérature*, textes de formalistes russes réunis et traduits par Tzvetan TODOROV, Paris : Seuil, Collection « Tel Quel », 1965, p. 202. Plus tard, Valerie Shaw fait le même type de constat lorsqu'elle évoque : « the permanent capacity of short fiction to return to its ancient origins in folktale and legend » in SHAW Valerie, *The Short Story: A Critical Introduction*, *op. cit.*, p. vii.

[208] MESCHONNIC Henri, *Pour la poétique V, Poésie sans réponse*, Paris : Gallimard, 1978, p. 155.

> construction-trains rattled and shrieked up and down the embankments, the piled trucks of brown and white stone banging behind them till the side-boards were underpinned, and with a roar and a grumble a few thousands more material were thrown out to hold the river in place. (*DW*, 6)

Les nombreuses assonances en « ing » confèrent un rythme poétique au passage, rythme d'autant plus accentué par le recours à la polysyndète : « snorting and backing and grunting ». La multiplication des dentales, « grunting as an elephant grunts in the timber-yard », « till the side-boards were underpinned », colore le passage d'une rudesse sonore qui fait mimétiquement écho aux sons du chantier de construction. Les verbes et les substantifs employés participent par ailleurs d'une anthropomorphisation des différents éléments en jeu – « snorting », « grunting », « with a roar and a grumble » – et invitent le narrataire à percevoir la beauté du vivant dans la simplicité des matériaux évoqués. À travers l'utilisation de verbes dont le sémantisme renvoie à l'action et par un recours fréquent au gérondif, le récit construit l'idée d'un mouvement continu, « vivant », qui contribue à la fabrique d'une « poétique de l'ordinaire » chez Kipling[209].

Face à cette poétique mise en œuvre par un ancrage assumé dans la culture populaire chez Kipling, on s'interrogera sur ce à quoi tient la popularité des nouvelles de Maugham ?

2. Maugham, un auteur *middlebrow*

Tout comme Kipling, Maugham ne met pas en scène les grands de ce monde. Au contraire, ses nouvelles font la part belle aux petits colons, aux planteurs, venus s'établir en Asie afin de faire fortune tel le héros de « Flotsam and Jetsam » (1940) : « Norman Grange was a rubber-planter » (*MFET*, 135) indique la voix narrative dans l'*incipit*. L'évocation de l'origine de l'héroïne dans cette même nouvelle donne une indication claire sur le milieu dont sont généralement issus les protagonistes : « I'd been on the stage a good many years and I was fed up with playing small parts; the agents told me a fellow called Victor Palace was taking a company out East. His wife was playing lead, but I could play seconds. They'd got

[209] Une poétique construite autour du mouvement de la machine se développe dans les récits plus tardifs de Kipling dans lesquels on note une véritable fascination de l'auteur pour les moteurs et autres engins techniques. Dans « The Ship that Found Herself » (1898), les différentes parties d'un navire s'expriment et opèrent en des voix et lieux distincts avant de finalement œuvrer collectivement et uniformément à l'avancée du bateau.

half a dozen plays, comedies, you know, and farces » (*MFET*, 142). Les protagonistes sont, à l'image de Vesta, issus de la classe populaire ou des nouvelles classes moyennes dont l'Angleterre perçoit, dès le XIXe siècle, le développement fulgurant. Maugham lui-même indique au sujet des planteurs qu'il rencontre au cours de ses voyages : « The greater number of them are rough and common men of something below the middle class, and they speak English with a vile accent, or broad Scotch » (*WN*, 225-226). D'ailleurs, aux yeux des Anglais, la Malaisie était déclassée par rapport aux autres territoires de l'Empire britannique, qualifiée par exemple de « first-rate place for second-rate people »[210].

Maugham est qualifié d'auteur populaire au moment même où la critique littéraire s'intéresse avec plus ou moins de conviction aux écrits de Bloomsbury. La popularité de Maugham est construite de manière similaire à celle de Kipling. Laurence Brander voit ainsi en Maugham : « a born storyteller, a keen judge of character, an able technician, and a shrewd observer of life with ample native sensibility »[211]. Les attributs de « technicien », d' « observateur de la nature humaine », de « conteur » rappellent les jugements critiques des premiers lecteurs de Kipling. Maugham n'a été reconnu par la profession que de manière discontinue ; seules les voix de quelques grands auteurs se sont élevées, ici et là, pour louer son œuvre. Il suscite ainsi l'admiration d'auteurs reconnus dont George Orwell[212] et Anthony Burgess[213]. La double popularité de Maugham, au sens où ce dernier avait la faveur du grand public et où il n'écrivait pas pour l'aristocratie britannique, l'a certainement privé de la faveur des critiques. À cette popularité s'ajoute le fait que Maugham, comme un grand nombre d'écrivains durant les années d'entre-deux-guerres, publiait ses nouvelles initialement sous la forme d'épisodes sériels dans des magazines populaires anglais et américains tels *Argosy*, *Hearst's International*, *Cosmopolitan*, etc. Nombre des détracteurs de Maugham ont ainsi vu en lui, au vu du nombre important de ses publications, un simple auteur commercial : « a second-rater who wrote with his eyes on the charts »[214]. Cette citation met en évidence le rapport que de nombreux critiques établissent entre popularité et qualité littéraire médiocre. Du reste, Maugham ne faisait pas mystère de son activité alimentaire et écrivait dans le but

[210] Citation de Noel Coward, repérée dans CUNYNGHAM-BROWN Sjovald, *Crowded Hour*, London : J. Murray, 1975, p. 72.

[211] BRANDER Laurence, *Somerset Maugham: A Guide*, London : Oliver & Boyd, 1963, p. 188.

[212] RAYMOND Williams, *George Orwell*, New York : Columbia University Press, 1971, p. 43 : « The modern writer who has influenced me most is Somerset Maugham, whom I admire immensely for his power of telling a story straightforwardly and without frills ».

[213] Richard H. Costa ajoute à ceux-ci Dreiser, Woolf, Perelman, Chandler, Isherwood et Garcia Marquez. Cf. COSTA Richard H., *An Appointment with Somerset Maugham & Other Literary Encounters*, College Station : Texas A&M University Press, 1994.

[214] LOSS Archie K., *W. Somerset Maugham*, *op. cit.*, p. 110.

d'être reconnu[215]. L'auteur ne se faisait pas non plus d'illusions sur la réception qui lui était réservée, indiquant à une occasion : « I know just where I stand: in the very front row of the second-raters»[216].

Si Edmund Wilson ne voit en lui qu'un auteur « bas-de-gamme »[217], d'autres critiques font preuve de davantage de mansuétude à son égard. Néanmoins, les qualités repérées dans les écrits de Maugham laissent entrevoir la manière dont l'auteur est mis en opposition, par les critiques, avec les « grands auteurs » de l'époque. La qualité souvent attribuée à Maugham est celle de sa grande « lisibilité ». H. E. Bates, dans un article fustigeant le cynisme de Maugham, reconnaît à ce dernier la simplicité de son écriture : Maugham est : « easily available, pleasantly readable »[218].

Maugham fut rapidement assimilé par la critique à la catégorie *middlebrow* et ainsi davantage conforté dans son statut d'auteur populaire, en l'occurrence, d'auteur marginal. Si l'on en croit Virginia Woolf, l'auteur qui déclare « I wanted money and I wanted fame »[219] est bien *middlebrow* :

> Middlebrows are the go-between; they are the busybodies who run from one to the other with their tittle tattle and make all the mischief – the middlebrows, I repeat. But what, you may ask, is a middlebrow? And that, to tell the truth, is no easy question to answer. They are neither one thing nor the other. They are not highbrows, whose brows are high; nor lowbrows, whose brows are low. […] The middlebrow is the man, or woman, of middlebred intelligence who ambles and saunters now on this side of the hedge, now on that, in pursuit of no single object, neither art itself or life itself, but both mixed indistinguishably, and rather nastily, with money, fame, power, or prestige.[220]

Le numéro du magazine *Punch* datant du 23 décembre 1925 proposa avant Woolf une définition humoristique du terme : « The B.B.C. claim to have discovered a new type, the "middlebrow". It consists of people who are hoping that some day they will get used to the

---

[215] Conrad également admettait écrire pour l'argent mais la critique ne semble pas lui en avoir tenu rigueur. Il indiquait ainsi à un ami en 1896 : « Only literature remains to me as a means of existence », cité dans SCHWARZ Daniel R., *Rereading Conrad*, Columbia, Miss. : University of Missouri Press, 2001, p. 122.

[216] Laurence Brander cite l'écrivain dans son ouvrage *Somerset Maugham: A Guide*, *op. cit.*, pp. 190-191.

[217] WILSON Edmund, « Somerset Maugham as an Antidote » (juin 1946) in CURTIS Anthony et WHITEHEAD John (eds), *W. Somerset Maugham: The Critical Heritage*, *op. cit.*, p. 364 : « I have never been able to convince myself that he was anything but second-rate ».

[218] BATES H. E., « The Modern Short Story » (1941), *ibid.*, p. 423.

[219] Citation lue dans un article anonyme intitulé « Maugham at 80 » (1954), *ibid.*, p. 434.

[220] WOOLF Virginia, « The Middlebrow », *The Death of the Moth and Other Essays*, London : The Hogarth Press, 1942, p. 115.

stuff they ought to like »[221]. Le terme *middlebrow* ne se définit pas aisément. S'agit-il d'un adjectif visant à qualifier une personne, un type, un genre littéraire, une culture ou tout cela à la fois ? Le terme, en l'occurrence, est souvent utilisé pour qualifier un état d'esprit et une culture : le *middlebrow* semble ainsi entretenir un rapport direct avec les notions de *middleclass* ou de « petit-bourgeois ».

Les critiques des années 1960 déplorent la propension de Maugham à être « hopelessly middlebrow »[222]. Maugham est également cantonné au *middlebrow* par la critique parce que ses œuvres étaient censées être lues par un public *middlebrow*[223]. D'ailleurs, le fait même que les protagonistes de ses nouvelles lisent de la littérature dite *middlebrow* justifie, aux yeux des critiques, le confinement de l'auteur au genre. Alors que les nouvelles de Maugham furent très souvent publiées dans le magazine *Cosmopolitan*[224], elles furent associées à un public bourgeois, de classe moyenne, pas essentiellement féminin[225] pour autant. L'étiquette *middlebrow* concerne donc tant les œuvres de l'auteur et l'origine sociale de ce dernier que les objets textuels qu'il représente dans ses écrits, le public qui le lit ou encore les supports dans lequel il est publié. Le qualificatif de *middlebrow* permet d'harmoniser tout l'espace paralittéraire associé à l'auteur et de produire un amalgame homogénéisant ayant pour effet d'assigner Maugham à cette même catégorie.

Encore récemment, la critique Nicola Humble associait Maugham à Hugh Walpole, John Galsworthy et Compton Mackenzie qu'elle qualifiait tous trois de *middlebrow*[226]. Aujourd'hui, Humble considère qu'il n'existe pas de littérature *middlebrow* mais que le terme nécessite d'être constamment redéfini, comme elle l'indique dans une interview datant de 2011 : « for me the middlebrow is entirely about class. It is not a fixed designation, there is no such thing as "middlebrow literature". It is a category into which texts move at certain moments in their social history »[227]. Si l'objet de cette thèse est de revenir aux textes et de

---

[221] *Punch*, 23 décembre 1925. Définition trouvée sur le site internet http://www.middlebrow-network.com. Dernière consultation le 13/10/2010.

[222] MEYERS Jeffrey, *Somerset Maugham: A Life*, New York : A. Knopf, 2004, p. 293.

[223] SEYMOUR-SMITH Martin, *Guide to Modern World Literature.* London : Wolfe, 1973, p. 225 : « he appealed to a middlebrow public ». Cf. aussi *Who's Who in Twentieth-Century Literature*, London : Weidenfeld & Nicolson, 1976, p. 233 : « he was read and enjoyed by a middlebrow audience ».

[224] La collaboration de Maugham avec d'autres revues telles que *Argosy*, *Asia*, *Britannia and Eve*, and the *Avon Modern Short Story Monthly*, fut particulièrement importante entre 1925 et 1946.

[225] Dans une chanson d'Alain Souchon intitulée « Somerset Maugham » (1981), l'interprète fait rimer « Somerset Maugham » avec « nouvelles pour dames ». Maugham a parfois été associé au genre du mélodrame, ce qui pourrait expliquer le lien plus tardif établi entre son écriture et un lectorat féminin.

[226] HUMBLE Nicola, *The Feminine Middlebrow Novel, 1920s to 1950s: Class, Domesticity, and Bohemianism*, Oxford ; New York : Oxford University Press, 2001.

[227] D'HOKER Elke, « Theorising the Middlebrow. An Interview with Nicola Humble », in *Interférences littéraires/ Literaire interferenties*, no. 7, novembre 2011, pp. 259-265. URL :

voir ce qu'ils peuvent dire du rapport au monde moderne et à l'empire, il s'agit, dans le cas de Maugham, d'analyser ce que *middlebrow* veut dire et ce que les nouvelles de Maugham, par le déplacement qu'elles opèrent par rapport à la littérature institutionnalisée, font aux catégories « nouvelle », « écriture coloniale », « modernité » et au *middlebrow* lui-même.

L'écriture de Maugham se caractérise par une certaine platitude formelle ; peu riche en effets stylistiques et rhétoriques, elle n'est néanmoins pas à disqualifier, ne serait-ce que parce qu'elle met en œuvre, par la représentation de colons européens dans les colonies, un certain rapport au monde. Dans « The Outstation » (1924), deux manières d'appréhender le monde sont justement présentées. L'une, celle d'un personnage nommé Warburton, consiste à lire le *Times* de manière absolument chronologique, malgré les six semaines qui séparent l'actualité de la métropole et la réception du journal dans les colonies : « Every Monday morning he read the Monday *Times* of six weeks back, and so went through the week […] And it was his pride that no matter how exciting the news was he had never yielded to the temptation of opening a paper before its allotted time » (*MFET*, 71). Là où Warburton refuse de voir sa chronologie des événements perturbée par un potentiel retour de l'actualité de la métropole dans son environnement colonial, son partenaire, Cooper, manifeste un rapport au monde et à l'actualité différent. Ce dernier brise la routine de Warburton en défaisant un jour l'emballage de l'édition la plus récente du journal pour lire un article concernant un fait divers londonien : « I wanted to read all about the Wolverhampton murder, and so I borrowed your *Times* » (*MFET*, 70). Ce rapport particulier à l'actualité, opéré par le fait divers, paraît vulgaire aux yeux de Warburton : « that clumsy fool had broken open those neat tight packages because he wanted to know whether some horrid woman had murdered her odious husband » (*MFET*, 72), indique la voix narrative ayant pris pour centre focal Warburton. Si le rapport de Cooper au monde, mis en œuvre par une prise par le fait divers, paraît peu noble à Warburton, le rapport particulier de ce dernier au monde est singulier. « The Outstation » ne fait pas que montrer deux modes d'appréhension du monde et de la modernité ; la comparaison entre les attitudes opposées des deux colons invite à réfléchir aux implications que suppose une prise sur le monde opérée par un biais mineur, celui de l'anecdote ou du fait divers. Prise à laquelle s'oppose celle opérée sur un mode censé être plus « noble », et néanmoins déconnecté d'une forme d'actualité, de « présence présente » au monde. La nouvelle de Maugham ne dit-elle pas précisément la substitution de l'actualité à l'histoire ? Alors que dire bonjour chaque jour

---

http://documents.scribd.com.s3.amazonaws.com /docs/1dq9agetkw1ch42v.pdf?t=1326660772. Dernière consultation le 20/06/2012.

de sa vie relève d'une énonciation inédite selon Émile Benveniste, car elle est chaque jour renouvelée et investie de subjectivité, ce travail comparatiste vise à étudier la prise que permettent le mineur, l'anecdotique et le fait divers, sur le monde et l'histoire. C'est en cela que la question du genre de la nouvelle est fondamentale et fera l'objet d'un traitement plus spécifique dans les prochains chapitres.

La popularité des deux auteurs est effective au sens où leurs écrits furent lus par un large public et où ils mettent en scène des héros du peuple. Mais on peut se demander si la qualification récente de ces œuvres comme « populaires » n'a pas fini par faire de ces écrits des œuvres populaires. Que contient de « populaire » une œuvre pour pouvoir être catégorisée comme telle ? Ceci revient à s'interroger sur la question de la valeur. Existe-il une ou des valeurs intrinsèques au littéraire, au « populaire », au « colonial », permettant de justifier les appellations proposées par la critique ? Si les œuvres des deux auteurs ne sont pas « naturellement » impérialistes, exotiques, elles le deviennent, en partie bien sûr, par le jugement critique de leurs lecteurs. La critique, la lecture, l'écriture ne sauraient évidemment être séparées de leur contexte de production. Toutes trois s'inscrivent dans une époque, un mouvement de pensée, une idéologie donnée.

En plus d'être conditionnée par le moment historique de sa production, la critique propose des modes de lecture, voire des modes d'emploi de lecture, des œuvres qu'elle examine. C'est ainsi qu'aujourd'hui, certains critiques et certaines institutions invitent à lire les récits de Kipling et de Maugham comme des œuvres de second ordre. Dans le cadre de l'hypothèse autour de la prise atypique que permet la nouvelle sur le rapport colonisation/modernité, on traitera dans le prochain chapitre du genre de la nouvelle et de son lien avec le canon. Les nouvelles coloniales de Kipling et de Maugham sont-elles décanonisées parce qu'elles sont coloniales et/ou parce qu'en tant que nouvelles, elles entretiennent des liens avec des traditions et des genres populaires qui s'opposent au roman ?

Chapitre II. Performativité de la critique

À l'issue de ce panorama critique ayant permis de mettre au jour des convergences entre les lectures faites par le passé et celles faites aujourd'hui des nouvelles coloniales de Kipling et de Maugham, l'existence d'une interaction forte entre production critique et histoire de la nation a pu être déterminée. Depuis les années 1990, Kipling et Maugham sont largement considérés comme des auteurs populaires. L'un comme l'autre ont connu un véritable succès de leur temps auprès du grand public à défaut d'être reconnus par les institutions universitaires et littéraires[228]. Par ailleurs, si Rudyard Kipling continue à être considéré à travers le prisme impérialiste, certains de ses écrits continuent à être appréciés et lus aujourd'hui, comme *Kim* (1901) ou ses *Just So Stories* (1902). L'objectif de cette section est d'analyser la manière dont le jugement critique s'apparente à un acte politique qui s'inscrit dans un mouvement historique et idéologique. On s'interrogera en particulier sur la façon dont les critiques, tout en se confrontant au texte littéraire, intiment un sens à la lecture. Mais il sera également question de voir comment ces jugements critiques s'entrechoquent avec les poétiques des textes, eux-mêmes producteurs d'un discours qui leur est propre sur les concepts d'histoire, de culture et de « modernité ».

I. Décanonisation contemporaine de Kipling et de Maugham

Comme le notait l'écrivain Salman Rushdie dans son essai « "Commonwealth Literature" Does Not Exist » (1983), il existe des effets de labellisation conduisant à la production de catégories comme celle de *Commonwealth literature* : « There is clearly such a thing as "Commonwealth literature", because even ghosts can be made to exist if you set up

[228] BEUVE-MERY Alain, « La librairie américaine de Paris Brentano's ferme ses portes » in *Le Monde*, édition du 21 juin 2009. Alain Beuve-Méry indique que les récits de Somerset Maugham figuraient au début du siècle parmi les meilleures ventes de la librairie, au même titre que les œuvres d'Hemingway ou de D. H. Lawrence.

enough faculties, if you write enough books and appoint enough research students »[229]. Rushdie met ici en avant la propension de la critique à créer des modes de lecture. Or Kipling et Maugham n'échappent pas à cette tendance.

1. Kipling : un auteur pour la jeunesse

Kipling est en effet rattaché à la tradition du récit d'aventure au même titre que Rider Haggard, R. L. Stevenson, Mark Twain ou Joseph Conrad[230]. Pourtant, l'aventure n'est pas exactement l'apanage des textes de Kipling. Elle est certes présente dans « The Man Who Would Be King » (1888) à travers la quête menée par les deux protagonistes pour construire leur propre empire. Elle est même littéralement inscrite dans l'*incipit*, lorsque le narrateur évoque sa première rencontre avec Dravot : « He told tales of things he had seen and done, of out-of-the-way corners of the Empire into which he had penetrated, and of adventures in which he risked his life for a few days' food » (*MWWBK*, 244). Mais les *tales* anglo-indiens de Kipling en sont pourtant souvent dénués. On trouve rarement chez Kipling un récit d'aventure coloniale mené sur un mode épique comme une chasse au tigre ou une grande bataille. Et quand bien même cela se produit, l'aventure est rapidement tournée en dérision comme dans « The Taking of Lungtumpen » (1888). C'est ce que semble dire le soldat irlandais Mulvaney lorsqu'il évoque l'objet des chasses menées par les soldats : « We hunted, an' we hunted, an' tuk fever an' elephints now an' again ; but no dacoits »[231] (*PT*, 87). L'emploi du zeugme signale la versatilité du pouvoir impérial. Les Britanniques ne sont pas toujours maîtres de l'aventure : lorsqu'ils ne sont pas à l'origine de la prise, ils sont eux-mêmes les sujets d'une conquête, comme le suggère l'expression « take fever ». Malgré le fait que la relation prédicative s'opère entre « we » et « take », c'est bien la fièvre qui est à l'origine de la prise ou de l'attaque. Ce qui aurait pu être le récit d'une bataille héroïque menée par les Anglais, à l'instar de ce qui se joue dans les romans de Henty, se transforme en

[229] RUSHDIE Salman, « "Commonwealth Literature" Does Not Exist » (1983), *Imaginary Homelands: Essays and Criticism 1981-1991*, New York : Granta Books, 1991, p. 70.

[230] La comparaison qu'établit John McClure dans *Kipling and Conrad: The Colonial Fiction* (Cambridge ; London : Harvard University Press, 1981) repose précisément sur la notion d'aventure, située selon lui au cœur de l'écriture de fiction coloniale.

[231] Un *dacoit* est un bandit armé indien, « a robber belonging to an armed gang » selon le *Hobson-Jobson*, dictionnaire accessible sur le site internet des *Digital Dictionaries of South Asia,* URL : http://dsal.uchicago.edu/cgibin/philologic/search3advanced?dbname=hobson&query=dacoit&matchtype=exact&display=utf8. Dernière consultation le 15/04/2012.

une parodie de conquête dans laquelle les soldats britanniques parviennent, certes, à prendre une ville indienne, mais de nuit, et dans le plus simple appareil car ils doivent traverser un fleuve pour accéder à la zone à conquérir :

> The six-and-twinty av us tumbled, wan afther the other, nakid as we was borrun, into the town of Lungtungpen. There was a *melly* av a sumpshus kind for a whoile; but whether they tuk us, all white an' wet, for a new breed av' divil, or a new kind of dacoit, I don't know. They ran as though we was both, an' we wint into thim, baynit and butt, shriekin' wid laughin (*PT*, 89)

Lorsqu'un texte de Kipling dépeint une bataille, celle-ci est donc jouée sur un mode mineur. L'aventure chez Kipling n'est pas le lieu de hauts faits héroïques, mais celui de l'amusement le plus primaire. L'expression « shriekin' wid laughin' » signale le mode mineur sur lequel se joue l'aventure impériale dans « The Taking of Lungtumpen » par le sémantisme de « shriek », qui n'est pas celui de « howl ». L'aventure coloniale s'opère dans un espace de la farce plus que de la tâche sérieuse, de la futilité plus que de la grandeur. Cet amusement paraît d'autant plus gratuit qu'il n'est pas mis au profit d'une chasse au trésor ou d'une quête, comme dans *Treasure Island* (1881 ; 1883) de Stevenson ou *King Solomon's Mines* (1885) de Haggard. Les premiers écrits anglo-indiens de Kipling dépeignent plutôt la vie coloniale dans ce qu'elle a de plus trivial et de plus ordinaire et vont donc à l'encontre de la notion d' « aventure » telle qu'elle est définie par Jean-Yves Tadié comme « l'irruption du hasard, ou du destin, dans la vie quotidienne »[232].

Lorsque le destin s'en mêle, c'est d'ailleurs le *Kismet*[233] oriental qui est en jeu, faisant émerger l'intertexte des *Mille et Une Nuits* plus que l'aventure, comme dans « Watches of the Night » (1887) :

> Platte stuffed his handkerchief under the pad, put the cart straight, and went home.
> Mark again how *Kismet* works! Towards the end of his dinner with the two Chaplains, the Colonel let out his waistcoat and leaned over the table to look at some Mission Reports. The bar of the watch-guard worked through the buttonhole and the watch – Platte's watch – slid quietly on to the carpet. Where the bearer found it next morning and kept it. [...] See once more the workings of *Kismet*! (*PT*, 66-67)

[232] TADIÉ Jean-Yves, *Le Roman d'aventures*, Paris : Presses Universitaires de France, 1982, p. 5.

[233] Le terme *kismet* vient du perse *qismat* et de l'arabe, *qisma*, langues dans lesquelles il signifie le destin, la fortune.

Le hasard intervient chez Kipling sous la forme du *Kismet* tandis que le signifiant correspondant fait irruption dans le texte de manière abrupte. Sur le plan diégétique, le *Kismet* se donne à voir dans l'intervertion de deux montres, ce qui sert le tour que Mrs. Larkin veut jouer au Colonel et à son épouse qui sont de pieux Anglais. Mrs Larkin trouve en effet la montre du Colonel sous sa fenêtre et la renvoie par courrier postal à l'épouse de ce dernier afin de susciter une dispute au sein du couple. Si le narrateur du *tale* insiste sur la proportion démesurée qu'ont pris les événements, on est tout de même loin de l'idée de l'aventure. Comme le note avec justesse Francis Léaud, « hasard et destin tout à la fois, Kismet est responsable des méprises et des quiproquos de *Plain Tales from the Hills* »[234]. Les termes de « méprises » et de « quiproquos » soulignent avec précision le caractère mineur des aventures kiplingiennes. Pour autant, ces interventions du *Kismet* font directement écho à la proposition de Thierry Oswald de penser la nouvelle comme genre qui « ne retrace pas l'accomplissement d'un destin, mais "comptabilise" les coups du sort et induit une fatalité »[235]. Le terme *qisma* signifie d'ailleurs aussi « lot », « portion » en arabe.

Il n'y a pas dans les nouvelles Kipling beaucoup de place pour la grande aventure, celle qui met en jeu la possibilité du hasard, de la conquête, de l'inconnu. Ceci est d'autant plus vrai que les premières nouvelles de Kipling sont très brèves – reflet des injonctions typographiques auxquelles l'auteur était soumis lorsqu'il écrivait pour les journaux anglo-indiens locaux. Comme le démontre Élodie Raimbault dans sa thèse, le lieu de l'éventuelle aventure impériale est aussi largement balisé chez Kipling. Les deux protagonistes marginaux de « The Man Who Would Be King » espèrent trouver des informations sur le Kafiristan en étudiant les cartes que leur procure le narrateur : « I uncased the big thirty-two-miles-to-the-inch map of India, and two smaller Frontier maps, hauled down volume INF-KAN of the Encyclopaedia Britannica, and the men consulted them » (*MWWBK*, 253). La carte du Kafiristan, bien que vierge, est pourtant dupliquée autant de fois qu'il existe d'exemplaires de l'*Encyclopédie Britannica* ; elle est donc loin d'être unique, comme pouvait l'être la carte de *Treasure Island*. Dès lors qu'elle est démultipliée, la carte prive l'aventure de son caractère inédit et unique[236].

S'il n'y a plus de place pour l'inconnu dans les opérations de colonisation mises en scène chez Kipling, la seule aventure qui semble possible est encore celle qui se dessine hors

[234] LÉAUD Francis, *La Poétique de Rudyard Kipling*, *op. cit.*, p. 319.
[235] OSWALD Thierry, *La nouvelle*, Paris : Hachette, Coll. « Contours littéraires », 1996, p. 86.
[236] Selon Élodie Raimbault, « L'effet recherché ici est précisément à l'opposé de celui procuré par la carte des mines : l'aventure devient moins extraordinaire, elle sort du champ du merveilleux pour entrer dans celui du vraisemblable » in *Figures de l'espace et de la frontière dans la fiction de Rudyard Kipling*, *op. cit.*, p. 48.

des chemins tracés par l'empire. Comme l'indique Carnehan, l'entreprise coloniale entrave l'épanouissement de l'esprit aventurier :

> "The country isn't half worked out because they that governs it won't let you touch it. They spended all their blessed time in governing it, and you can't lift a spade, nor chip a rock, nor look for oil, nor anything like that, without all the Government saying, "Leave it alone, and let us govern." Therefore, such as it is, we will let it alone, and go away to some other place where a man isn't crowded and can come to his own." (*MWWBK*, 252)

Ce passage permet de revenir au rapport entre colonialisme et capitalisme mentionné en amont. Alors que le champ postcolonial lie capitalisme et colonialisme dans sa conceptualisation de la modernité, la citation de Kipling suggère que le succès de l'opération capitaliste ayant pour objet l'enrichissement personnel ne peut s'élaborer qu'en dehors du groupe et de l'entreprise coloniale. La multiplication des formules agrammaticales (« they that governs », « they spended ») dans ce passage signale le caractère marginal de Carnehan qui ne se fond pas dans la masse de la société anglo-indienne et n'en maîtrise ni le discours ni les codes. Par ailleurs, le fait que le « s » de la troisième personne du singulier au présent s'accorde avec le pronom sujet « they » suggère que la communauté anglo-indienne fonctionne précisément comme une entité unique qui agirait sans prêter attention aux pluriels et aux particularismes qui la constituent. L'opposition entre le « they » gouvernemental et le « we » représentant les deux marginaux accentue enfin le fossé entre les deux groupes. L'espoir de la réalisation de soi et de l'aventure « vierge » est donc envisageable en un lieu non balisé par l'empire. Lorsque Carnehan mentionne un espace « where a man isn't crowded », il ne fait pas tant référence à un lieu vierge d'habitants qu'à un espace que l'homme anglais n'a pas encore foulé.

L'idée que le monde rétrécit à force d'être de plus en plus cartographié parcourt la littérature fin-de-siècle, comme le suggèrent ces paroles d'un personnage du roman d'aventures de Conan Doyle, *The Lost World* (1911) : « the big blank spaces in the map are all being filled in, and there's no room for romance anywhere »[237]. Dans un article portant sur les récits de Conrad et l'imagination de l'espace, Janice Ho articule la disparition de l'aventure du genre de la *romance* coloniale avec le fait que le monde de la fin du XIXe

[237] DOYLE Sir Arthur Conan, *The Lost World*. 1911. Réimprimé dans *The Complete Professor Challenger Stores*, London : J. Murray, 1976, p. 10.

siècle, cartographié comme il l'était, ressemblait désormais moins à un espace incommensurable qu'à un espace parfaitement délimité, et par conséquent, rétréci :

> The view of the world as vast and immense – a view fuelled by exploration and imperialism from the fifteenth century onwards – was unsustainable by the end of the nineteenth century when the late Victorians felt not a "sense of expansiveness" but its opposite: a sense of constriction, that the world was too small. Spatial claustrophobia is attributable to first, major achievements in the science of cartography; and second, unprecedented advances in the fields of transportation and telecommunications – two phenomena that reflect, more broadly, the processes of modernization.[238]

Selon Janice Ho, la forme de la *novella* conradienne révèle l'inquiétude de l'auteur concernant la mondialisation dont la colonisation, par l'ébranlement et la traversée des frontières qu'elle engendre, constitue les prémisses[239]. Pour Ho, l'opacité sémantique des écrits coloniaux de Conrad ne parvient pas à masquer le fait que le monde se fait de moins en moins espace de mystère. L'idée de la transformation du monde, évoluant d'un modèle d'espace incluant des zones encore vierges à celui d'un espace excessivement cartographié et quadrillé, apparaît aussi dans ce célèbre passage de *Heart of Darkness* :

> Now when I was a little chap I had a passion for maps. I would look for hours at South America, or Africa, or Australia and lose myself in all the glories of exploration. At that time there were many blank spaces on the earth and when I saw one that looked particularly inviting on a map (but they all look that) I would put my finger on it and say: When I grow up I will go there. The North Pole was one of these places I remember. Well, I haven't been there and shall not try now. The glamour's off... But there was one yet – the biggest, the most blank, so to speak – that I had a hankering after. True, by this time it [Africa] was not a blank space any more. It had got filled since my boyhood with rivers and lakes and names. It had ceased to be a blank space of delightful mystery.[240]

Le blanc encore visible sur la carte du Kafiristan dans « The Man Who Would Be King » annonce presque la réflexion du narrateur de *Heart of Darkness* sur le progressif remplissage des blancs cartographiques au fil du temps, du fait de la modernisation caractéristique de la fin du XIXe siècle. Janice Ho voit aussi dans les nouvelles coloniales de Conrad une mise en

---

[238] HO Janice, « The Spatial Imagination and Literary Form of Conrad's Colonial Fictions », *Journal of Modern Literature*, Vol. 30, no. 4, *Reading from the Margins of Modernism*, été 2007, p. 2.

[239] C'est là le propos de l'anthropologue Arjun Appadurai qui, dans *Modernity at Large*, évoque le phénomène de rétrécissement du monde via la mondialisation et l'implication de l'imaginaire dans la reconfiguration des cultures : « Globalisation has shrunk the distance between elites, shifted key relations between producers and consumers, broken many links between labor and family life, obscured the lines between temporary locales and imaginary national attachments » in *Modernity at Large*, *op. cit*., pp. 9-10.

[240] CONRAD Joseph, *Heart of Darkness*, , p. 52

scène de l'impossibilité de la *romance*, alors même que ce genre était directement lié à la représentation de l'empire, comme le rappelle le spécialiste de la littérature d'aventure, Martin Green :

> The adventure tales that formed the light reading of Englishmen for two hundred years and more after Robinson Crusoe were, in fact, the energizing myth of English imperialism. They were, collectively, the story England told itself as it went to sleep at night; and, in the form of its dreams, they charged England's will with the energy to go out into the world and explore, conquer, and rule.[241]

La subversion ultime par Conrad des conventions de l'écriture de la *romance* s'opère dans la mise en scène de l'aventure avortée – comme dans *Lord Jim* où le héros quitte le navire qu'il devait sauver, révélant ainsi l'impossibilité de l'aventure héroïque – et le délitement de tout suspense, loi pourtant structurelle de la *romance*[242]. Les nouvelles de Maugham s'inscrivent assurément dans cet épuisement de la *romance* à travers la peinture de ses colons désabusés, des paysages dépourvus de tout attrait exotique. D'ailleurs, Vesta, héroïne de « Flotsam and Jetsam », illustre parfaitement cette idée lorsqu'elle s'écrit : « They talk of the romance of the East. They can have it » (*MFET,* 153).

Chez Kipling, la possibilité de l'aventure n'est donc pas encore empêchée et la *romance* pas encore avortée, ne serait-ce que dans « The Man Who Would Be King » où l'on ne saurait affirmer, comme pour la fiction coloniale de Conrad, que le suspense et l'inattendu ont été éradiqués de l'écriture. Le mystère reste entier au début de la nouvelle kiplingienne, même si l'aventure doit se clore de manière tragique ou s'élaborer hors des sentiers déjà défrichés par l'entreprise coloniale.

Comme pour Carnehan et Dravot, dans « Miss Youghal's *Sais* » (1887), c'est encore l'administration coloniale qui entrave l'aventure et nécessite l'invention de subterfuges comme le déguisement. Mais, méfiante face aux pratiques transformistes du policier Strickland, le gouvernement anglais somme le policier de cesser ses incursions dans le monde indigène et lui interdit ainsi la possibilité de l'aventure : « Strickland and Miss Youghal were married, on the strict understanding that Strickland should drop his old ways, and stick to Departmental routine » (*PT*, 29). Pour autant, c'est peut-être cette trace de la possibilité ultime de l'aventure, bien qu'elle tende à s'amenuiser au fil du temps dans les textes de

---

[241] GREEN Martin, *Dreams of Adventure, Deeds of Empire*. 1979. London : Routledge & Kegan Paul, 1980, p. 3.

[242] HO Janice, « The Spatial Imagination and Literary Form of Conrad's Colonial Fictions », *op. cit.*, p. 10 : « Suspense and the unexpected, the defining features of adventure stories, are systematically negated in the novella, thereby reflecting a world from which mystery has likewise been expunged ».

Kipling, qui explique que l'écrivain ait pu être associé à ce type d'écriture et le soit encore aujourd'hui.

Les premiers écrits anglo-indiens de Kipling, contrairement à ceux de Stevenson ou de Rider Haggard, s'inscrivent aussi dans un nouveau type de récit d'aventure. L'aventure impériale n'y est plus, comme l'indiquait Martin Green, « the energising myth of English imperialism »[243]. Anciennement lieu de la revirilisation des hommes anglais, elle exprime dès les années 1880 une forme d'inquiétude face au potentiel déclin de l'empire et à une éventuelle démasculinisation des Anglais. L'emploi du verbe « shriek » pour désigner le ton des soldats dans le passage précédemment cité de « The Taking of Lungtumpen » traduit précisément l'inquiétude face à l'évolution de la masculinité britannique en contexte colonial. En opposition au texte kiplingien, le narrateur d'*Allan Quatermain* indiquait fièrement en 1887 :

> That is what Englishmen are, adventurers to the backbone; and all our magnificent muster-roll of colonies, each of which will in time become a great nation, testify to the extraordinary value of the spirit of adventure which at first sight looks like a mild form of lunacy… The names of those grand-hearted old adventurers who have made England what she is, will be remembered and taught with love and pride to little children…[244]

À la fin de l'ère victorienne, l'aventure se conjugue avec l'anglicité même. Le fait que l'anglicité soit aussi à cette époque indissociable de l'empire, comme l'ont montré Brantlinger et Said, amène Martin Green à constater : « to celebrate adventure was to celebrate empire »[245].

Dans un article au titre éloquent « Adventurers Stake their Claim: The Adventure Tale's Bid for Status, 1876-1914 », Green indique que la littérature d'aventure a toujours bénéficié d'un statut minoritaire par rapport à d'autres genres ou catégories de fiction. Or, l'aventure s'est progressivement greffée au XIXe siècle sur les textes qui ont accompagné l'extension du territoire britannique. En effet, le principe du roman dont l'intrigue se situait dans les colonies se développa largement dès les années 1880. On compte par exemple les

[243] GREEN Martin, *Dreams of Adventure, Deeds of Empire*, *op. cit.*, p. 3.
[244] HAGGARD Rider H., *Allan Quatermain*. 1887. In BUTTS Denis (ed.), Oxford : Oxford University Press, 1995, p. 101.
[245] GREEN Martin, *Dreams of Adventure, op. cit.*, p. 37. Green indique dans le même ouvrage : « Empire is always the locus of written and unwritten adventure » (*ibid.*, p. 74).

auteurs R. M. Ballantyne, Captain Marryat ou G. A. Henty. La formule du roman d'aventure impliquait un héros issu de la classe moyenne, en particulier d'une *public school* anglaise, qui devait en représenter les valeurs dans le cadre d'une mission impériale. Le héros en question triomphait toujours, comme le rappelle Andrea White :

> His race, resourcefulness, and Christian manliness, attributes he possesses from the start as a combination of genetic make-up and the nurture of the school sports grounds, ensure his success. Conversely, his success validates the social ideology of which he is both home product and representative abroad, and which he shares with his readers.[246]

D'après l'articulation repérée entre empire et récit d'aventure, il est possible de voir en la minorisation de ce genre par la critique littéraire une volonté d'exclure de la tradition littéraire anglaise, de l'empire des Lettres, la question coloniale :

> During Kipling's lifetime the modern system crossed the great divide of 1914-1918, after which everyone assumed that the British Empire was dying, and everyone in serious literature was openly hostile to it. We have […] found plenty of evidence that they were hostile before, but most characteristically they had expressed their feelings by ignoring the empire as a literary subject.[247]

Il existe aussi, selon Green, un lien entre le récit d'aventure et la masculinité, rapport auquel s'oppose celui entre l'androgynéité et le monde des Lettres, ce qui expliquerait également le rejet de l'aventure hors du domaine littéraire. Est-ce donc la trace de l'aventure impériale dans les nouvelles kiplingiennes qui explique leur minorisation aujourd'hui ou le fait que dès les années 1880, elles se distinguent des récits d'aventure contemporains et de ceux à valeur de propagande par leur traitement singulier et inquiet de l'empire ? Il est possible de répondre par l'affirmative à ces deux questions car si Stevenson, Haggard et Wilkie Collins ne siègent pas vraiment au panthéon des grands écrivains britanniques de la fin du XIXe siècle, les premières nouvelles anglo-indiennes de Kipling – qui expriment certaines inquiétudes au sujet de la masculinité coloniale britannique – sont encore moins remémorées aujourd'hui que les fictions des autres auteurs cités. La combinaison du genre de l'aventure et le discours ostensible sur l'empire, bien qu'il ne soit pas radicalement pro-impérialiste dans les premiers textes kiplingiens, contribue à la décanonisation contemporaine des nouvelles de Kipling. Dans ses écrits ultérieurs, notamment *Life's Handicap* ou *The Day's Work*,

[246] WHITE Andrea, *Joseph Conrad and the Adventure Tradition: Constructing and Deconstructing the Imperial Subject*, Cambridge ; New York ; Melbourne : Cambridge University Press, 1993, p. 82.
[247] *Ibid*., p. 264.

l'aventure impériale se résume à la gestion de l'empire[248] ; elle est assimilée à la tâche quotidienne du serviteur de l'empire en Inde[249]. L'atypisme des textes sur l'empire de l'auteur conduit, semble-t-il, les critiques littéraires à minorer doublement ces derniers, tant parce qu'ils se rattachent, tant bien que mal, au récit d'aventure que parce qu'ils célébrent, mal ou trop selon les décennies, l'empire britannique. À cette double minorisation s'ajoute la question du genre de la nouvelle qui vient potentiellement déranger le discours idéologique qui informe les récits d'aventure. Par sa forme, la nouvelle produit une vision certainement moins englobante, univoque mais aussi moins optimiste de l'entreprise impériale. Dans tous les cas, ces textes furent rapprochés de traditions ou de topiques jugées indignes de la « littérature moderne », ce que Green nomme « serious literature ».

Certains textes de l'auteur ont aussi acquis aujourd'hui auprès des lecteurs adultes le statut de « roman de formation ». L'article de Frédéric Regard intitulé « Réalisme, fragmentation et roman de formation : l'épiphanie du sens chez Rudyard Kipling » rend bien compte de cette dimension. Selon Frédéric Regard, *Kim* appartient à ces « grands récits de formation qui sont aussi et surtout des récits de conquête et de mise en forme, où l'écriture poursuit son *telos* dans une transformation du monde en image et, conjointement, dans une constitution de l'homme comme sujet »[250]. Plus généralement, la critique tend à assimiler les *Jungle Books* (1894 ; 1895) ou *Captains Courageous* (1896) au récit de formation, à l'image de *Tom Brown's Schooldays* ou de *Robinson Crusoe*. Des pans entiers de la littérature kiplingienne se voient ainsi rattachés à de la littérature pour jeunes garçons[251].

Il est frappant de voir qu'aujourd'hui, en France et outre-Manche, Kipling est souvent réduit à sa production littéraire pour enfants et par là-même, racheté auprès du grand public.

---

[248] Dans « William the Conqueror » (1895-1896), l'aventure se confond avec la résolution d'une famine ; dans « The Bridge-Builders » (1893), elle correspond à la construction d'un pont sur le Gange, malgré des conditions climatiques ardues. On est donc loin de l'aventure héroïque à laquelle les Victoriens avaient été habitués par R. L. Stevenson, Rider Haggard ou Wilkie Collins.

[249] C'est ce qui conduit Elizabeth Welby à voir dans *The Day's Work* une série d'histoires dans lesquelles est déclinée la question du devoir, de la tâche (« duty ») : « The overriding theme of the collection is the multifaceted nature of duty. From imperial duty in "The Bridge-Builders" and "The Brushwood Boy", familial duty, in "In the Tomb of his Ancestors", professional duty of the kind displayed by the engineer, Mr Wardrop, who doggedly fixes his ship's shelled engine in "The Devil and the Deep Blue Sea", collective duty, in "The Maltese Cat", to duty to work to one's limits in "The Walking Delegate" », in WELBY Elizabeth, *Out of Eden*, *op. cit.*, pp. 246-247.

[250] REGARD Frédéric, « Réalisme, fragmentation et roman de formation : l'épiphanie du sens chez Rudyard Kipling » in MOUREY Jean-Pierre (dir.), *Logiques de la fragmentation*, *op. cit.*, p. 33.

[251] En 1927, la librairie Foyle's à Londres mène un sondage auprès des écoles et clubs afin que le public détermine les dix meilleurs auteurs de livres pour garçons. Kipling figure au nombre des « lauréats », au même titre que G. A. Henty, Arthur Conan Doyle, Rider Haggard et Jules Verne. Les autres auteurs choisis par les lecteurs sont R. M. Ballantyne, Herbert Strang, Captain Marryat et Percy Westerman.

Les *Jungle Books* et les *Just So Stories* (1902) restent en effet des lectures sélectionnées par les parents pour leurs enfants. Comme l'indique Alexis Tadié,

> On se souvient de Kipling comme d'un écrivain pour enfants. Les contes de la série Puck, les *Histoires comme ça*, les *Livres de la jungle* dont on oublie parfois qu'ils ne sont pas composés uniquement des histoires de Mowgli, *Stalky et Cie*, autant de textes qui continuent de marquer l'imaginaire des enfants depuis leur parution.[252]

Ce cantonnement de l'auteur à de la littérature enfantine remonte au moins aux années 1960[253], période qui suit la grande décennie de la décolonisation et durant laquelle l'empire n'est plus considéré comme sujet pour l'art. Alors que les *Just So Stories* de Kipling sont aujourd'hui mises en scène au théâtre à l'intention du jeune public[254], nombreux récits de fiction de l'écrivain sont utilisés dans le cadre scolaire en France et en Grande-Bretagne. Dans un article intitulé « "Grands textes", "mythes", "récits fondateurs" : Kipling à l'école élémentaire », Gabriel-Robert Thibault[255] indique que les Instructions Officielles du Ministère de l'Éducation Nationale insistent sur la nécessité d'initier les enfants dès la maternelle « aux grands textes de tous les pays »[256]. Les récits de Kipling présenteraient à ce titre un intérêt particulier au sens où l'expérience de l'étranger vécue par l'auteur et « l'intégration de la diversité culturelle »[257], dont ses textes constitueraient des illustrations, permettraient un travail pédagogique visant à amener les enfants à mieux appréhender la différence. *Kim* (1901) et *Captains Courageous* (1896) sont présentés comme « des romans de la fraternité » évoquant « la curiosité des hommes pour tout ce qui est humain »[258]. Les *Jungle Books* s'apparentent à des récits susceptibles d'intéresser les plus jeunes par leur mise en œuvre de thématiques telles que « aventures, exploration, dépassement de soi, refus des injustices »[259], mais aussi les collégiens dans le cadre d'un travail sur la loi. Enfin, les *Just So Stories* se

[252] TADIÉ Alexis. « Les diverses voix de Rudyard Kipling », revue *Europe*, numéro spécial « Kipling », numéro spécial « Kipling », no. 817, 1997, p. 12.

[253] C'est en 1967 que les studios Disney adaptent certaines nouvelles de l'auteur dans leur dessin animé *The Jungle Book*, production destinée à un large public, tout de même plutôt enfantin.

[254] On notera la mise en scène en 2009 de certaines nouvelles du recueil par Avela Guilloux au théâtre du Lucernaire à Paris. Le festival d'Avignon accueillit également une mise en scène des nouvelles « How the First Letter was Written » et « How the Alphabet was Made » durant l'été 2010. Les deux pièces étaient explicitement destinées à un public enfantin.

[255] L'auteur est docteur ès lettres et maître de conférences à l'Institut universitaire de formation des maîtres de l'académie de Rouen.

[256] THIBAULT Gabriel-Robert, « "Grands textes", "mythes", "récits fondateurs" : Kipling à l'école élémentaire », http://www.iufm.rouen.fr/publication/TRAMES/trames6/tr6/thibault.pdf, p. 53. Dernière consultation en date du 01/07/2010, p. 53.

[257] *Ibid*., p. 57.

[258] *Ibid.,* p. 58.

[259] *Ibid.,* p. 58.

prêteraient à l'enseignement à de très jeunes enfants car aussi bien les intrigues, dont les héros sont des animaux, que les illustrations qui accompagnent ces textes peuvent être étudiées.

Réduire Kipling à ces quelques textes est problématique car cela revient à récrire l'histoire entière de cet écrivain et de sa production littéraire, mais aussi à imposer un sens univoque à ses écrits. La préférence accordée à ces œuvres du corpus kiplingien suggère que d'autres textes de Kipling sont encore problématiques aujourd'hui. Un certain malaise lié au fait de s'inscrire dans une sorte de nostalgie de l'enfance et du Raj, et l'idée que certains textes de Kipling sont associés à une idéologie politique problématique, peuvent expliquer la réticence contemporaine à lire les nouvelles anglo-indiennes de l'auteur, sauf lorsque ces dernières peuvent être tirées du côté de l'aventure ou de l'enfance, zones qui paraissent sans grand risque pour une frange de la critique littéraire. Le choix de mettre en avant certains textes aux dépens d'autres souligne la tendance toujours bien présente, de la part de certaines institutions, à vouloir négliger la question politique de l'empire, à une époque où les accusations de néo-impérialisme à l'égard des Etats-Unis vont bon train.

Il est fascinant de voir que certains textes de Kipling, autres que les *Just So Stories* ou les *Jungle Books*, sont parfois relus aujourd'hui depuis une perspective spécifique. Judith Plotz constate, depuis les attentats du 11 septembre 2001, un renouveau dans l'appréhension américaine des textes de Kipling, notamment une relecture biaisée du poème « The White Man's Burden ». Kipling se voit aujourd'hui réhabilité en poète du néo-impérialisme américain et le poème, pris dans sa littéralité la plus superficielle, est présenté comme emblème de cette idéologie par, entre autres, l'historien révisionniste et assurément nostalgique de l'empire, Nyall Ferguson[260]. On note là une illustration évidente de la réappropriation de certains textes depuis des situations de lecture spécifiques, mais aussi de la capacité des textes, en fonction du contexte historique et de l'angle par lesquels ils sont appréhendés, à proposer un discours sur l'histoire et le monde contemporain.

L'association des récits de Kipling à de la littérature enfantine et à de la littérature d'aventure, de même que celle de son écriture au style journalistique, participe d'une forme de marginalisation des écrits de l'auteur par la critique[261]. Lorsqu'ils ne sont pas rendus

[260]. Cf PLOTZ Judith, « How "The White Man's Burden" Lost its Scare-Quotes; or Kipling and the New American Empire », in NAGAI Kaori, ROONEY Caroline, (eds.), *Kipling and Beyond: Patriotism, Globalisation and Postcolonialism*, London : Palgrave Macmillan, 2010, pp. 37-57.

[261] Ce n'est pas parce que certains écrits de Kipling furent conçus pour des enfants qu'ils ne méritent pas d'être étudiés par la critique : « Kipling's children's literature, and the *Just So Stories* most of all, have largely been subject to the kind of critical assumptions […] where a certain idea of childhood is united with the notion of a "transparent" language, which therefore means that those Kipling texts that are categorized as being for children

invisibles dans la production fictionnelle de Kipling, les textes anglo-indiens de l'auteur sont soumis à un traitement similaire. Leur performativité potentielle sur les conceptions de l'histoire, de l'empire et de la modernité suscite, aujourd'hui encore, une forme de crainte. Les nouvelles de Maugham font aussi l'objet d'une minorisation bien que cette dernière ne s'appuie pas sur les mêmes critères.

2. Maugham : irrémédiablement *middlebrow*

L'étiquette populaire de Maugham est due aujourd'hui au fait qu'il a été et reste considéré comme un auteur facile à lire ; c'est là l'une des raisons pour lesquelles ses textes de fiction sont minorés par la critique littéraire. L'un des effets de cette minorisation apparaît dans le fait que l'actualité de Maugham en France et en Angleterre se réduit avant tout à la publication de biographies. Les années 1970-1980 furent déjà marquées par les travaux de Robert Calder[262], d'Anthony Curtis[263] et de Forrest Burt[264]. La décennie 2000-2010 voit une explosion des publications biographiques sur Maugham avec la parution de *Somerset Maugham: A Life*[265] et *The Secret Lives of Somerset Maugham*[266], respectivement en 2004 et en 2009. Le journaliste Jean-Paul Chaillet[267] est aussi l'auteur d'une biographie en français sur Maugham parue en 2009. Mais nombre des ouvrages biographiques les plus récents sur Maugham s'attardent sur des considérations liées à l'orientation sexuelle de l'auteur ou à sa vie tumultueuse plutôt qu'à son expérience d'écrivain. Le critique Philip Holden s'étonnait, certes, du fait que l'homosexualité de Maugham n'ait pas été révélée explicitement avant les années 1990 ni mise en rapport avec l'écriture de l'auteur[268]. Aujourd'hui, les ouvrages de

---

are seen as not needing to be analysed in any detail. Indeed such an analysis is almost seen as damaging or over-burdening a "simple" and "obvious" narrative » in WALSH Sue, *Kipling's Children's Literature: Language, Identity, and Constructions of Childhood*, Farnham ; Burlington : Ashgate, 2010, p. 2.

[262] CALDER Robert, *W. Somerset Maugham and the Quest for Freedom*, London : Heinemann, 1972.

[263] CURTIS Anthony, *Somerset Maugham*, New York : Macmillan, 1977.

[264] BURT Forrest D., *W. Somerset Maugham*, Boston : Twayne, 1985.

[265] MEYERS Jeffrey, *Somerset Maugham: A Life*, *op. cit.*, 2004.

[266] HASTINGS Selina, *The Secret Lives of Somerset Maugham*, *op. cit.*, 2009.

[267] CHAILLET Jean-Paul, *Somerset Maugham : 1874-1965*, *op. cit*., 2009.

[268] Le regard narratorial trouble porté sur les corps masculins dans les nouvelles offre, selon Holden, un éclairage sur certaines fissures concernant la construction du genre, de la nation et de la « race ». Il est ironique que les biographes écrivent sans retenue sur l'homosexualité de l'auteur alors que celui-ci avait fait en sorte de détruire, comme Kipling, tout ce qui aurait pu laisser deviner trop de choses sur sa vie privée. Comme le note Holden : « Maugham was notably reticent about his personal life, prohibiting the publication of his letters and asking friends to destroy them, and producing a number of autobiographical works that conceal much more than they reveal. At the same time, he cultivated the image and the lifestyle of a celebrity author » in HOLDEN Philip, « A Life as a Work of Art: W. Somerset Maugham's Intimate Publics », *Literature Compass*, vol. 8, no. 12, pp. 972-

Jeffrey Meyers et de Selina Hastings évoquent largement cette question sans pour autant analyser depuis cette perspective l'écriture trouble des récits de Maugham. En dépit de la publication récente de ces biographies, les textes de l'auteur n'ont pas donné lieu à une production critique renouvelée au XXIe siècle. Ses écrits, bien que peu analysés par la critique, ne sont pourtant pas totalement exclus de l'industrie du livre, comme en témoignent les nombreuses traductions récentes en français de la fiction de l'auteur, y compris ses nouvelles[269].

Il existe une lisibilité indéniable chez Maugham, due en partie au style paratactique repérable dans nombre de ses nouvelles, comme dans « The Buried Talent » (1934) : « He frowned slightly when a letter was brought in to him. On the evening of his arrival he had attended a large and dull dinner party at the Residency and on the following another at the Club. He guessed that the letter was an invitation to a party of the same nature » (*FET*, 123). Les termes employés se caractérisent par leur simplicité sémantique tandis que la succession des propositions confère, il est vrai, un style peu complexe à la narration.

Mais la minorisation des nouvelles de Maugham s'explique par d'autres raisons. Dès les années 1920, les écrits de Maugham doivent faire face à une production foisonnante issue de Bloomsbury[270]. Alors que les récits de Maugham sont souvent publiés une première fois dans des magazines populaires avant d'être réunis dans des recueils, les écrits de Bloomsbury se caractérisent, entre autres, par une forme d'élitisme culturel, une écriture expérimentale, un rapport nouveau à l'histoire et à la modernité. Maugham passe, en comparaison, pour un auteur de second rang, seulement capable d'écrire des textes divertissants, peu exigeants pour son lectorat, de qualité littéraire moindre[271].

981, décembre 2011. URL : http://onlinelibrary.wiley.com/doi/10.1111/j.1741-4113.2011.00853.x/full. Dernière consultation le 11/04/2013.

[269] Si Kipling et Maugham ne suscitent guère un intérêt insatiable auprès des critiques, leur « popularité » reste visible, en France, à travers l'extraordinaire travail de traduction dont leurs textes font l'objet depuis quelques années. On note de nombreuses traductions des nouvelles de Kipling depuis l'année 2007 : *Paroles de Chien, Dans la Jungle*, Paris : Payot & Rivages, 2010 ; *Simples contes des collines,* Paris : Sillage, 2009 ; *Sans fil et autres récits de science-fiction*, Villefranche-sur-Mer : Somnium, 2009 ; *Le chat qui s'en allait tout seul*, *Le Livre de la Jungle*, Paris : le Sorbier, 2009 ; *Capitaines Courageux*, La Rochelle : La Découvrance, 2009, etc. Les nombreuses traductions publiées en 2008 aux éditions Gallimard jeunesse, Oskar jeunesse, Père-Castor Flammarion confirment la tendance actuelle qui vise à considérer Kipling comme un auteur de littérature pour la jeunesse. Quant aux traductions de Maugham, elles comptent *Le fil du rasoir* (Paris : Points, 2010), *Mr. Ashenden et autres nouvelles ; l'intégrale des nouvelles* (Paris : Omnibus, 2010), *Les trois grosses dames d'Antibes et 29 autres nouvelles* (Paris : Laffont, 2009).

[270] Les nouvelles coloniales de Maugham sont publiées entre 1921 et 1940, deux décennies qui voient en Angleterre, entre autres, la parution des principaux romans de Woolf, *Mrs Dalloway* (1925), *To the Lighthouse* (1927), *The Waves* (1931), de *A Passage to India* (1924) d'E. M. Forster, des biographies *Queen Victoria* (1921) et *Elizabeth and Essex* (1928) de Lytton Strachey, autant de grands noms associés au modernisme.

[271] Lytton Strachey, rejette ainsi les écrits de Maugham qu'il qualifie de « Class Two, Division One ». Cité dans CURTIS Anthony et WHITEHEAD John (eds.), *W. Somerset Maugham: The Critical Heritage*, *op. cit.*, p. 1.

L'opposition entre Maugham et le Bloomsbury Group s'inscrit dans un contexte plus large désigné sous les termes de « Great Divide »[272] ou, plus récemment, de « battle of the brows »[273]. Ces expressions renvoient aux conflits culturels et sociaux qui opposèrent dans les années 1920 les tenants de l'institution littéraire à ceux qui prônaient l'émergence de nouvelles pratiques culturelles. C'est sous la houlette du dramaturge J. B. Priestley que le *middlebrow* en vient à être défini comme position culturelle spécifique. En 1932, Q. D. Leavis, critique littéraire et essayiste anglaise, publie *Fiction and the Reading Public*, ouvrage qui se donne pour objet d'analyser le goût du public en matière littéraire mais qui traduit surtout une forme d'inquiétude au sujet du devenir de la littérature, selon elle, menacée de désintégration face aux productions *middlebrow* ou celle émanant du *lowbrow pulp*[274]. Aujourd'hui, certains chercheurs désirent interroger la valeur *middlebrow* à défaut de la rejeter d'emblée comme insignifiante. C'est dans cet esprit que l'on aborde ici les nouvelles coloniales de Maugham. En prenant pour point de départ l'instabilité du concept *middlebrow*, il devient possible d'étudier l'évolution des valeurs culturelles de l'entre-deux-guerres en Angleterre et de mieux saisir les interactions entre productions *highbrow*, populaires et *middlebrow*.

L'évolution de la conception de ces deux auteurs, aujourd'hui perçus comme étant populaires, toutefois à échelles différentes, était prévisible. Il est bien moins problématique de s'intéresser aux textes kiplingiens dès lors que ceux-ci sont considérés comme des textes écrits pour les enfants ou de simples récits d'aventure. De même, lorsque la dimension potentiellement problématique du rapport à l'empire est occultée dans les textes de Maugham, son écriture peut être perçue comme purement divertissante et le pas visant à proclamer l'absence de valeur critique ou politique de ces textes peut être tout aussi rapidement franchi. La réputation contemporaine des écrivains étudiés, leur statut d'auteurs populaires – pour la jeunesse ou pour un public élargi – et d'auteurs de littérature mineure, constituent des exemples d'effets de réel politiques générés par la critique. La question se pose alors de savoir

---

[272] HUYSSEN Andreas, *After the Great Divide: Modernism, Mass Culture, Postmodernism*, Bloomington : Indiana University Press, 1986.

[273] BROWN Erica, GROVER Mary (eds.), *Middlebrow Literary Cultures: The Battle of the Brows, 1920-1960*, London : Palgrave Macmillan, 2011.

[274] Cette crainte hante profondément les travaux de Q. D. Leavis comme l'indique cet extrait de sa dernière conférence : « The England that bore the classical English novel has gone forever, and we can't expect a country of high-rise flat-dwellers, office workers and factory robots and unassimilated multi-racial minorities, with a suburbanized countryside, factory farming, sexual emancipation without responsibility, rising crime and violence, and the Trade Union mentality, to give rise to a literature comparable with its novel tradition of a so different past » in SINGH G. (ed.), *Collected Essays*, Vol. 1, *The Englishness of the English novel*, Cambridge : Cambridge University Press, 1983, p. 325.

ce que font les textes eux-mêmes face aux catégorisations qu'établissent les critiques tandis que ces questionnements révèlent l'existence de rapports de pouvoir indéniables entre genres et catégories littéraires.

3. Différentiels de pouvoir entre catégories littéraires

Il existe une dimension réellement productrice, performative, et pas seulement réceptrice de la critique. Même si la qualité des textes intervient indéniablement dans la dénomination de catégories critiques, les membres de la profession ont un certain pouvoir de catégorisation et peuvent « faire » lire les textes selon certaines perspectives. Ils sont ainsi à même de déterminer des distinctions entre les catégories de *high literature* et *popular literature and culture*. Cette tendance à compartimenter la littérature implique des enjeux indéniables de pouvoir au sens où les critiques créent des modes de lecture différents en fonction des étiquettes qu'ils attribuent à telle ou telle œuvre. Que font alors les textes face à des catégorisations telles que *high literature* ou *popular literature* ? Par ailleurs, quelle « quantité » de popularité les nouvelles coloniales de Kipling et de Maugham contiennent-elles pour pouvoir être associées à telle ou telle catégorie ?

Il n'est pas aisé de juger de la valeur littéraire ou non de ces textes. Néanmoins, l'une des grandes différences entre les nouvelles de Kipling et de Maugham repose sur la manière dont ces dernières sollicitent le narrataire. Les nouvelles des *Soldiers Three*, pour revenir à elles, sont exigeantes dès lors qu'elles contraignent le narrataire à une attention des plus soutenues lors de l'acte de lecture :

> "Thin I knew ut was a draf' of the Ould Rig'mint, an' I was conshumed wid sorrow for the bhoy that was in charge. We was hard scrapin's at any time. Did I iver tell you how Horker Kelley went into clink naked as Phoebus Apollonius, wid the shirts av the Corp'ril an' file undher his arrum? An' *he* was a moild man! But I'm digreshin" (« The Big Drunk Draf », *ST*, 33)

S'il est vrai que la pratique amène l'appréhension de ces textes à être moins difficile au fil de la lecture, le narrataire reste constamment soumis à l'injonction de devoir traduire mentalement le texte en anglais « standard » pour en saisir le sens, un peu comme Kipling lui-même devait traduire ses pensées de la langue vernaculaire vers l'anglais lorsqu'il s'adressait,

enfant, à ses parents[275]. L'acte de lecture est d'autant plus complexe que la langue dialectale des soldats n'obéit pas à des règles strictes. Dans le passage cité, si la lettre « i » remplace fréquemment le son [e] comme dans « thin », elle remplace également le son [ə] dans « Rig'mint », terme dont la transcription phonétique en anglais britannique est [reʤmənt]. De même, les lettres « sh » apparaissent-elles dans les termes « digreshin' » et « conshumed », correspondant respectivement aux verbes « digressing » et « consumed », et relèvent donc de deux orthographes distinctes. À cette première difficulté doit-on rajouter la présence de formules agrammaticales dans la langue de Mulvaney, telles « we was hard scrapin' » au lieu de « we were », ou encore d'irrégularités linguistiques comme les emplois de « bhoy », « undher » et « arrum » pour signifier respectivement « boy », « under » et « arm ». La tendance de Mulvaney à pratiquer la digression, comme il l'indique lui-même, est une difficulté supplémentaire pour le narrataire car, il faut bien l'avouer, le personnage s'exprime par de longues tirades qui rappellent à certains égards le monologue shakespearien et complexifient, par leur longueur même, la tâche du lecteur[276]. L'inventivité poétique en jeu dans la langue dialectale des soldats kiplingiens justifie peut-être à elle seule le fait de ne pas cantonner ces textes à une littérature simpliste et de ne pas leur réserver un traitement trop superficiel[277]. En revanche, on admettra que la complexité de la langue n'est pas gage de qualité littéraire.

Le cas de Maugham est plus problématique ; la langue de ses nouvelles est objectivement moins ardue que celle des écrits de Kipling. Même l'accent cockney d'un personnage de « P & O » paraît plus qu'accessible en comparaison avec la langue de Mulvaney : « London's my 'ome and I shan't be sorry to see it again » (*FET*, 59) indique le premier. Le travail de transposition mentionné précédemment est loin d'être aussi ambitieux que celui requis pour lire la langue des soldats kiplingiens. D'ailleurs, le narrateur soustrait son lectorat au travail d'interprétation en indiquant au sujet du personnage : « the intonation of the few words told Mrs. Hamlyn that he was a cockney » (*FET*, 59). La lecture est

[275] « We were sent into the dining-room, …with the caution "Speak English now to Papa and Mamma." So one spoke "English;" haltingly translated out of the vernacular idiom that one thought and dreamed in ». (*SM*, 4).

[276] La difficulté d'appréhension de ces textes n'est pas spécifique à notre lecture contemporaine. Philip Mason, auteur de *The Men Who Ruled India*, indique : « I find Mulvaney's stage Irish hard to bear » in MASON Philip, *The Glass, the Shadow and the Fire*, London : Jonathan Cape, 1975, p. 75.

[277] C'est aussi ce que signale l'une des biographes de Kipling, Marghanita Laski, lorsqu'elle écrit au sujet de la langue des simples soldats de Kipling : « the written dialect was a serious literary experiment of the time, used, not for distancing, but to try to bring a wider range of people into serious treatment in literature » in LASKI Marghanita, *From Palm to Pine, Rudyard Kipling at Home and Abroad*, London : Sidgwick and Jackson, 1987, p. 33.

d'emblée facilitée et la langue générale des récits de Maugham, objectivement plus aisée, au risque de parfois paraître lisse, sans aspérités, et de rendre plus délicate l'analyse critique.

Il est possible d'invoquer ici la distinction opérée par Roland Barthes entre le « lisible » et le « scriptible » :

> Ce qui peut être aujourd'hui écrit [c'est] le scriptible. Pourquoi le scriptible est-il notre valeur ? Parce que l'enjeu du travail littéraire (de la littérature comme travail), c'est de faire du lecteur, non plus un consommateur mais un producteur de texte. […] En face du texte scriptible s'établit donc sa contre-valeur, sa valeur négative, réactive : ce qui peut être lu, mais non écrit : le lisible. Nous appelons classique tout texte lisible.[278]

La sollicitation du narrataire requise par le texte de Kipling peut être associée à l'idée barthésienne du lecteur comme « producteur de texte »[279]. Il est bien question d'une production de sens dans le cas de Kipling tandis que cela est nettement moins flagrant chez Maugham. Peut-on pour autant conclure de l'extrême lisibilité des textes de Maugham et de l'apparente illisibilité de ceux de Kipling que les textes du premier relèvent du « lisible » barthésien et ceux du second, du « scriptible » ? Cette hypothèse nécessitera d'être confortée dans la suite du travail.

Cela a-t-il même un sens d'évoquer une « grande littérature » et si oui, quels sont ses critères de définition ? Si cette catégorie implique qu'il existe une « petite littérature », elle pose avant tout la question de la stabilité même du terme de « littérature ». Si l'on considère que les effets de la littérature sont susceptibles de varier en fonction de l'époque à laquelle les textes en question sont lus, du rapport du lecteur à l'histoire, de l'historicité du langage, il ne saurait être question d'envisager le concept de « littérature » comme figé dans l'histoire et dans le temps.

Il existe pourtant une véritable séparation dans le canon anglais entre grande littérature et littérature populaire, mais cette dichotomie est sans doute repérable dans toute entreprise de canonisation nationale. On entend par canon[280] littéraire une sélection d'œuvres qui sont

---

[278] BARTHES Roland, *S/Z*, Paris : Seuil, 1970, p. 10.

[279] On note avec intérêt que Poe, dans sa critique des *Twice-Told Tales* d'Hawthorne, indique que la *short story* est : « jointly created by reader and writer » (POE Edgar Allan, « Review of *Twice-Told Tales* », *op. cit.*, p. 636), ce qui rejoint l'idée barthésienne du lecteur comme co-producteur de texte et de sens. Le lecteur d'une nouvelle scriptible serait ainsi doublement co-producteur de sens.

[280] Robert Alter rappelle que le terme « canon » a été façonné pour parler des textes bibliques : « The term *canon*, which previously had been restricted to the body of Sacred Scripture approved by ecclesiastical authority, attained general currency in academic circles as a designation for the corpus of secular literary works implicitly or explicitly endorsed by established cultural authority as worthy of preservation through reading and study » in

censées rendre compte de la grandeur de la culture nationale d'un pays et tiennent lieu de classiques. Shakespeare, Milton, Austen, Brontë, Dickens et bien d'autres occupent une place de choix au sein du canon littéraire anglais et de ce que l'on nomme dans les années 1950 *high literature*.

Le critique britannique F. R. Leavis est le véritable inventeur de la notion de *Great Tradition* dans son acception contemporaine, à savoir la tradition constituée de l'ensemble des œuvres figurant au panthéon de la littérature anglaise : « the tradition to which what is great in English fiction belongs »[281]. Il inclut dans cette tradition Jane Austen, George Eliot, Henry James et Joseph Conrad. Selon lui, la grande littérature anglaise s'est construite dans une continuité : Fielding conduisit à Jane Austen qui elle-même permit l'émergence d'autres auteurs. Leavis considère également que le canon anglais englobe des œuvres caractérisées par leur originalité, ce qu'on pourrait associer à une modernité artistique : « The great novelists in that tradition are all very much concerned with "form"; they are all very original technically, having turned their genius to the working out of their own appropriate methods and procedures »[282]. Le canon défini par Leavis se réduit pourtant à l'écriture romanesque anglaise ; la nouvelle est en effet la grande absente de cette tradition pourtant censée rendre compte de l'intégralité de la production fictionnelle anglaise. En outre, ce concept de *Great Tradition* est élaboré dans les années 1950 alors que l'Angleterre se voit confrontée à la dislocation de son empire. La conceptualisation du canon littéraire anglais à cette époque s'articule au désir de reconstruire une histoire de l'Angleterre autour de la forme-phare du roman, une histoire sans trop d'aspérités, tout comme la tradition littéraire anglaise selon Leavis. Kipling et Maugham ne participent manifestement pas au mouvement continu de la littérature anglaise. Leur éviction de ce canon semble bien due au fait qu'ils écrivent des nouvelles[283] et/ou au fait que face à une critique canonisante, désireuse de transformer l'histoire littéraire en récit homogène, les textes concernés occupent un positionnement difficile, lié à des soucis de reconnaissance successifs souvent en rapport avec des moments

---

ALTER Robert, *Canon and Creativity: Modern Writing and the Authority of Scripture*, New Haven ; London : Yale University Press, 2000, p. 1.

[281] LEAVIS F. R., *The Great Tradition*, New York : George W. Stewart, 1948, p. 7. Grand critique anglais des années 1930, Leavis est également le premier à définir les études anglaises comme discipline à part entière.

[282] *Ibid.*, p. 7. Cette précision sur l'artisticité stylistique indispensable des écrivains du canon exclut *de facto* un grand nombre de textes et d'auteurs, dont évidemment Maugham, et Kipling aussi – pour des raisons certainement plus politiques.

[283] Kipling et Maugham sont à distinguer ici car la production du premier suggère une affinité auctoriale pour le récit court face au roman – Kipling n'écrit au cours de sa vie « que » deux romans, *Kim* et *The Light that Failed*, pour un nombre bien plus important de nouvelles. En revanche, les nouvelles de Maugham se situent au cœur d'une production fictionnelle foisonnante, comprenant aussi bien des romans que des pièces de théâtre et des essais. Il est donc plus délicat de considérer qu'il avait une véritable préférence pour la forme brève et la poétique de la nouvelle.

difficiles de l'histoire nationale. Mais avant de poursuivre cette réflexion sur la question du rapport entre nouvelle et roman d'une part, et canonisation et décanonisation d'autre part, le travail sur le *middlebrow* doit être approfondi.

La difficulté critique à appréhender le *middlebrow* est liée à sa qualité intermédiaire, entre les productions *highbrow* et *lowbrow*. Dès les années 1920, ce qui inquiète Virginia Woolf, bien plus que le *lowbrow*, c'est la difficulté à localiser le *middlebrow* du fait de son positionnement entre-deux, « betwixt and between »[284]. Face aux cultures *highbrow* et *lowbrow*, le *middlebrow* est érigé par Woolf en « ennemi commun », « the bloodless and pernicious pest who comes between »[285]. Cette méfiance vis-à-vis du *middlebrow* relève d'une peur de l'étranger, en l'occurrence de l'inconnu que représenterait la classe bourgeoise, difficile à localiser et de plus en plus inquiétante car fantasmée depuis les hautes sphères de la société britannique durant l'entre-deux-guerres[286]. Le *middlebrow* effraie par son statut liminaire, son apparent ancrage dans une certaine banalité et son goût supposé pour la valeur monétaire de l'art. Son rapport à la culture de masse[287] et à la société de loisir inquiète ceux qui voient la démocratie ainsi pervertie et l'art assimilé à une commodité.

La littérature populaire renvoie en revanche à une littérature censée être de qualité moindre, destinée à un public *mainstream*[288]. Le titre d'un ouvrage sur la question, *Classics and Trash: Traditions and Taboos in High Literature and Popular Modern Genres*[289], fait d'ailleurs écho au rapport construit par Leavis entre « grande littérature » et effet de continuité. L'étiquette « populaire », associée à une pluralité de genres, peine à être pensée en termes de continuité, voire seulement d'unité. Parallèlement au rapport entre écriture populaire et discontinuité, Harriett Hawkins évoque la difficulté institutionnelle à faire

---

[284] WOOLF Virginia, « Middlebrow » in *The Death of the Moth and Other Essays*, *op. cit.*, p. 180.

[285] *Ibid*., p. 185.

[286] L'Angleterre de l'entre-deux-guerres se caractérise par un contexte général de crise économique qui mène à la grève générale des mineurs de 1926, tandis que les classes moyennes, non paupérisées après la guerre, gardent leurs distances par rapport au mouvement. L'équilibre mondial est aussi en cours de restructuration : face à une Angleterre aristocratique vieillissante vivant dans l'espoir de renouer avec la prospérité du XIXe siècle, les États-Unis s'imposent en tant que nouveaux maîtres du monde.

[287] Comme le rappelle Mark Morrison dans *The Public Face of Modernism: Little Magazines, Audiences, and Reception 1905-1920* (Madison : University of Wisconsin Press, 2001), la fin du XIXe siècle correspond à la naissance d'une culture de masse et d'un véritable marché du livre et du magazine populaires.

[288] Au XIXe siècle, la littérature populaire englobe en Angleterre aussi bien des ouvrages de fiction que des récits publiés dans des magazines. Elle se caractérise par un certain sensationnalisme et un goût pour le mélodrame. Elle inclut romans à l'eau de rose, aventures policières, thrillers et récits d'aventure, westerns, fiction historique et littérature enfantine. Cf McALEER Joseph, *Popular Reading and Publishing in Britain, 1914-1950*, Oxford : Clarendon Press, 1992.

[289] HAWKINS Harriett, *Classics and Trash: Traditions and Taboos in High Literature and Popular Modern Genres*, Toronto ; Buffalo : University of Toronto Press, 1990.

accepter que des œuvres populaires fassent l'objet d'analyses et d'études académiques sérieuses :

> Speaking in terms of the critical tradition, it should be noted from the outset that until very recently it would most certainly have been, even as in certain circles it may still be, academic suicide to admit to any interest in, much less an enjoyment of, certain works popular with "bourgeois" (middle-class, middle-brow) audiences. For instance: not so very long ago, to mention George du Maurier's bestselling novel […], to say nothing of Gaston Leroux's penny-dreadful, The Phantom of the Opera, in the same chapter or even in the same breath as a novel in the "Great Tradition" by George Eliot or by Henry James would have been deemed blasphemy.[290]

Les productions populaires, fussent-elles des livres, des films ou de la musique, participent pourtant de la construction d'un imaginaire collectif et ne doivent pas être négligées ; elles se nourrissent par ailleurs de l'existence de classiques. Il est donc pertinent de problématiser leur lien avec les discours idéologiques, ceux qui sont perçus sur les œuvres, mais aussi ceux qui traversent ces dernières.

À ce titre, les textes de Kipling sont directement concernés par le tiraillement entre écriture populaire et « grande littérature » dès lors qu'ils ont pu être perçus comme des lieux d'expérimentations poétiques tandis qu'on leur attribuait simultanément une parenté avec le récit d'aventure et d'autres genres censés être moins nobles[291]. Les nouvelles de Kipling manifestent aussi un véritable intérêt pour les inventions et médias de l'époque, ce qui relève d'un rapport singulier à une forme de culture populaire. La nouvelle « Mrs Bathurst », publiée en 1904 dans le recueil *Traffics and Discoveries*, est largement commentée pour son écriture rappelant certaines techniques cinématographiques alors que le genre faisait ses premiers pas dans la seconde moitié du XIXe siècle. Les textes de Kipling post-1900 évoquent aussi fréquemment des inventions techniques telles que le moteur à explosion ou les engins maritimes, comme « Steam Tactics » (1904) ou « Sea Constables » (1926). Ces divers récits expriment un rapport à une modernité qui serait alors de l'ordre du populaire et du commun. En revanche, si Maugham a suscité l'admiration d'auteurs anglais renommés, la question d'une possible navigation entre les genres *high* et *low* ne s'est jamais posée au sujet de son écriture. Les écrits fictionnels de Maugham sont toujours unanimement envisagés comme relevant du *middlebrow*.

---

[290] *Ibid.*, p. xiv.

[291] Louis Menand dit d'ailleurs au sujet de Kipling qu'il représente une instance problématique en termes d'institutionnalisation : « Kipling is one of the classic problems in taste criticism », in MENAND Louis, « Kipling in the History of Forms » in DiBATTISTA Maria, McDIARMID Lucy (eds.), *High and Low Moderns*, New York ; Oxford : Oxford University Press, 1996, p. 148.

Maria DiBattista et Lucy McDiarmid, respectivement comparatiste et poéticienne, considèrent un moment culturel particulier lorsqu'elles démontrent qu'il existe de véritables interactions entre les modernismes *low* et *high* : « the division between the aestheticist high moderns and the materialist low moderns was not as marked, nor even as secure, as literary culture then (and has since) presumed »[292]. Les auteurs censés appartenir à la catégorie supérieure du modernisme ont pratiqué, selon elles, un savant mélange des genres. Conrad, aujourd'hui reconnu comme l'un des premiers grands modernistes, est aussi l'auteur du roman *The Secret Agent* dont l'écriture entretient des liens certains avec le genre populaire des *detective stories*. Cette approche visant à décloisonner les catégories et à les faire dialoguer entre elles est très porteuse pour le travail sur Kipling et Maugham, bien qu'il ne s'agisse pas de tomber dans l'écueil inverse qui consisterait à lisser leurs spécificités respectives[293].

Quel rôle attribuer alors au *middlebrow* à la Maugham ? Le *middlebrow*, selon les critiques contemporains avant-gardistes de Maugham, était censé véhiculer une idéologie bourgeoise auprès d'un lectorat de classe moyenne et inculquer à ce même public une certaine identité de classe, selon la critique littéraire[294]. Les auteurs Warwick Deeping, Louis Bromfield et P. G. Wodehouse, qualifiés de *middlebrow* par la critique littéraire contemporaine, publiaient des nouvelles sous la forme d'épisodes, souvent dans les mêmes revues que Maugham d'ailleurs, et leurs fictions mettaient certainement en scène des personnages masculins valeureux et chevaleresques. Que la nouvelle fût romanesque ou policière, un lieu exotique pouvait y servir de décor à une intrigue simple susceptible de promouvoir, à travers la peinture des qualités et des actions des protagonistes masculins et féminins, une série de valeurs morales bourgeoises[295]. Ces nouvelles permettaient ainsi de redéfinir les rôles respectivement dévolus à l'homme et à la femme. Par la réactivation de valeurs traditionnelles victoriennes, elles s'inscrivaient dans une continuité avec cette

[292] *Ibid.*, p. 4.

[293] Ainsi, on ne saurait adhérer à la position relativiste de Nicola Humble. Dans une interview donnée en 2011, elle affirme : « I think that the middlebrow in our time has lost that sense of embarrassment or shame. Nobody cares anymore whether books are respectable or not. We have absorbed the notion of popular culture to such an extent that everything has become equal », in D'HOKER Elke, « Theorising the Middlebrow. An Interview with Nicola Humble », *op. cit.* La force du comparatisme réside au contraire dans sa capacité à faire émerger des lignes de failles entre les différentes œuvres, à élaborer des lieux de discussion critiques autour de ces dernières.

[294] Jeffrey Richards indique ainsi : « Popular fiction is one of the ways by which society instructs its members in its prevailing ideas and mores, its dominant role models and legitimate aspirations. It both reflects popular attitudes, ideas and preconceptions and it generates support for selected views and opinions? So it can act – sometimes simultaneously – as a form of social control…and as a mirror of widely-held popular views » in RICHARDS Jeffrey, *Imperialism and Juvenile Literature*, Manchester : Manchester University Press, 1989, p. 1.

[295] Cf BLOOM Clive (ed.), *Literature and Culture in Modern Britain, 1900-1929*, *Vol. 1*, London ; New York : Longman, 1993, p. 85 : « The repetitive simplicity of these romances, ensured there were no shocks, no disruptive outbursts of sensuality, and the undemanding morality conformed to the acceptable social mores of an essentially subservient readership ».

tradition. La nouvelle « Fortitude »[296] de Perceval Gibbon, au sous-titre évocateur « of a man's testing and a woman's faith », constitue un exemple éloquent de promotion de valeurs bourgeoises dans la littérature populaire. La nouvelle évoque un couple blanc en Afrique du Sud qui retrouve une forme de fierté à l'épreuve du travail, de la discipline et de la constance. La conclusion moralisatrice de la nouvelle souligne le fait que l'effort et le respect d'une discipline stricte peuvent conduire au succès. Si la femme anglaise est associée à la sphère domestique dans ce type de récits, son mari, actuel ou à venir, n'est autre que le modèle du *gentleman*[297].

En l'occurrence, les textes de Maugham ne cessent d'interroger cette conception du *middlebrow*. Ceux-ci semblent occuper une position discordante au sein de la communauté des auteurs *middlebrow* de l'époque qui doit être interrogée. Là où la plupart des écrivains concernés dépeignent des colonisateurs héroïques, de potentiels modèles pour les jeunes gens issus de la classe moyenne en Angleterre, les personnages anglais sont de véritables anti-modèles dans les nouvelles coloniales de Maugham. Le héros éponyme de la nouvelle « Mackintosh » (1920) est loin de ressembler aux héros de la colonisation dépeints par l'historienne Kathryn Tidrick[298]. Le narrateur de la nouvelle écrit : « He was a little man, considerably less than of middle height, and enormously stout; he had a large, fleshy face, clean-shaven, with the cheeks hanging on each side in great dew-laps, and three vast chins; his small features were all dissolved in fat » (*EW*, 73). Le rythme paratactique de cette description engendre un effet d'accumulation, comme s'il s'agissait d'accabler le personnage de tous les maux physiques possibles. L'excès de chair, signalé lexicalement par le terme « fleshy » mais aussi par l'image frappante des joues et du menton tombants, annonce le motif de la dissolution physique, métaphore du phénomène de décadence qui caractérise les colons dans les écrits de Maugham. Lorsqu'ils ne sont pas ventripotents, les colons dépeints par Maugham sont lâches, voire dénués de morale, et jurent donc considérablement avec les héros chevaleresques dépeints par les contemporains *middlebrow* de l'auteur. Dans « Neil MacAdam » (1932), le protagoniste est un héros dont l'esprit a été littéralement formaté par les valeurs bourgeoises métropolitaines. Or l'arrivée de Neil dans la colonie provoque un

[296] GIBBON Perceval, « Fortitude » in *Argosy*, numéro de juillet 1931, p. 1.

[297] Selon J. A. Mangan et James Walwin, ce modèle concentre une série de valeurs associées à l'idéal masculin de l'ère victorienne : « [He is] the embodiment of bravery, loyalty, courtesy, modesty, purity and honour and endowed with a sense of *noblesse oblige* towards women, children and social inferiors » in MANGAN, J. A., WALVIN James (eds.), *Manliness and Morality: Middle-Class Masculinity in Britain and America, 1800-1940*, Manchester : Manchester University Press, 1987, p. 113.

[298] Dans *Empire and the English Character* (London: I. B. Tauris, 1990), l'historienne Kathryn Tidrick évoque le fait que les colonisateurs se voyaient en hérauts de la raison et de la civilisation. Elle mentionne par exemple les frères Lawrence qui avaient intériorisé la doctrine impériale et l'avaient appliquée à leur gestion du Bengale au XIXe siècle.

éclatement de son cadre de références et de son système de valeurs – éclatement intensifié par la présence de Darya, épouse russe de son hôte, qui incarne une menace directe pour l'intégrité masculine du personnage. À la fin de la nouvelle, ce dernier, soumis aux avances répétées de la jeune femme, cherche à se réfugier dans le cadre constitué par les valeurs morales bourgeoises qui l'ont formé. Son exclamation « Woman, you're insane! » (*FET*, 224) constitue une vaine tentative de sa part visant à rétablir la barrière entre la jeune femme et lui-même, et plus symboliquement, celle entre homme et femme. Darya, en nouvelle Ève tentatrice, ne cesse de menacer l'équilibre moral du jeune homme qui, faute de parvenir à se maintenir dans son code de valeurs, se voit transformé par une voix narrative très ironique en caricature de héros chevaleresque victorien : « The sexual act horrified him. Its excuse was the procreation of children and its sanctification marriage » (*FET*, 231). Le retranchement à l'extrême du personnage masculin dans le système de valeurs bourgeois métropolitain l'amène, paradoxalement, à renier ce dernier. La protection de la jeune femme aurait dû en effet faire partie intégrante de son *ethos*, en tant que bon victorien. Or Neil finit par abandonner Darya dans la jungle où elle se perd à jamais. Une telle caricature du jeune homme de classe moyenne suggère une distanciation énonciative par rapport au système de valeurs bourgeoises que le genre *middlebrow* était censé promouvoir.

La remise en question des valeurs bourgeoises suggérée dans les nouvelles de Maugham préfigure de manière notoire les thèmes évoqués dans les romans féminins *middlebrow* des années 1950[299]. Dans son ouvrage sur le *middlebrow* féminin, Nicola Humble rappelle le regard ambivalent porté par les romancières *middlebrow* sur l'esprit de la classe moyenne anglaise : « the feminine middlebrow emerges as fundamentally ambivalent about middle-classness »[300]. Les nouvelles de Maugham, à défaut de défendre une identité de classe, déstabilisent l'autorité du système de valeurs patriarcal de la bourgeoisie anglaise et brouillent l'image du héros masculin victorien. Le *middlebrow* selon Maugham semble donc interroger l'idéologie même qu'il était censé véhiculer ou tout au moins prendre ses distances avec celle-ci.

La difficulté que représente l'appréhension conceptuelle de l'entre-deux se manifeste aujourd'hui dans le fait que la critique sur le *middlebrow* est difficile à repérer. Si selon Hawkins, il n'était pas de bon ton d'éprouver un intérêt pour la littérature populaire en Angleterre dans les années 1990, c'est moins le cas aujourd'hui, à en juger par le nombre non

[299] Cf par exemple TUTTON Diana, *Guard Your Daughters*, London : Macmillan, 1953.
[300] HUMBLE Nicola, *The Feminine Middlebrow Novel*, *op. cit.*, p. 107.

négligeable d'études critiques anglophones sur cette littérature qui ont vu le jour depuis la fin du XXe siècle[301]. Au contraire, les études sur le *middlebrow* peinent encore à émerger, malgré un début d'institutionnalisation en Angleterre dans le cadre d'un champ d'études tout récent, les *middlebrow studies*[302]. L'autre difficulté – mais c'est là ce qui fait du *middlebrow* un espace de recherche encore très ouvert – c'est précisément l'instabilité du concept qui renvoie selon les critiques à des caractéristiques génériques, à une pratique d'écriture intimement liée à une idéologie bourgeoise, ou encore à la question de la réception[303]. À cela s'ajoute encore au moins un obstacle à l'étude du *middlebrow*, à savoir que les œuvres qui sont lues comme telles se caractérisent souvent par une relative absence d'originalité formelle, ce qui implique qu'elles sont difficilement appréhendables par les outils critiques traditionnels dont on dispose pour lire des textes littéraires. Marque s'il en est du fait que les textes sont susceptibles de proposer leurs propres réponses face aux étiquettes que leur impose la critique littéraire.

La classification opérée par les institutions du livre et du savoir entre les deux auteurs, et celle opérée entre catégories littéraires plus généralement, est le reflet de stratégies qui participent de l'institutionnalisation ou de la canonisation d'œuvres et d'écrivains. La critique, dès lors qu'elle produit une distinction entre divers types de littérature, engendre des modes de lire et de comprendre les textes. La conception de la Grande Tradition littéraire anglaise par Leavis contribua par exemple à la mise au ban de la nouvelle qui fut ainsi produite comme un genre marginal.

---

[301] Cf, entre autres, McALEER Joseph, *Popular Reading and Publishing in Britain*, *op. cit.* ; RADWAY Janice A., *Reading the Romance. Women, Patriarchy, and Popular Culture*. 1984. Chapel Hill ; London : The University of North Carolina Press.1991 ; BILSTON Sarah, *The Awkward Age in Women's Popular Fiction, 1850-1900. Girls and the Transition to Womanhood*, Oxford : Clarendon Press, 2004. La prédominance de l'intérêt de critiques féminines pour cette littérature est manifeste, en particulier pour le versant féminin de ces productions, ce qui suggère qu'il existe aussi une conception patriarcale de la littérature et de la culture. La littérature populaire féminine se voit doublement minorée du fait de la valeur qu'on lui attribue et de son genre.

[302] L'organisation de deux colloques en 2009 et en 2011 à Londres, sous l'égide du professeur Kate MacDonald, signale un début d'institutionnalisation de ce champ de recherche. L'ouvrage de Nicola Humble sur le *middlebrow* féminin datant de 2001 marque surtout la première utilisation du concept de manière assumée, davantage comme outil exploratoire nécessitant d'être constamment redéfini que comme label péjoratif figé.

[303] Humble note ainsi : « Perhaps you could say that the middlebrow first of all refers to a cultural process that designates a book in a particular way. Factors like the publisher, the marketing, the number of copies sold, and so on » in D'HOKER Elke, « Theorising the Middlebrow. An Interview with Nicola Humble », *op. cit.*

II. Affiner le concept de nouvelle

Afin de mieux situer les nouvelles coloniales de Kipling et de Maugham dans l'histoire littéraire anglaise, on se propose d'analyser les relations que ces dernières entretiennent avec d'autres traditions littéraires ou culturelles. On posera l'hypothèse que ces affiliations ont pu conduire à une décanonisation de ces textes.

Nombre de théoriciens du genre de la nouvelle constatent que « dire ce qui fait la spécificité de la nouvelle en tant que genre est une tâche notoirement ardue »[304]. Pierre Tibi ajoute : « La difficulté tient à ce qu'il est impossible de dresser un inventaire fini des modes, registres et tonalités sur lesquels elle peut jouer, des formes qu'elle peut revêtir, des sujets qu'elle peut aborder ». Plusieurs autres théoriciens de la nouvelle contemporains, dont Liliane Louvel et Paul March-Russell, s'accordent aussi sur l'idée que la nouvelle élude toute définition[305]. De façon à cerner davantage certaines de ses caractéristiques, on commencera par revenir aux origines du terme.

Comme le rappelle Anne Besnault-Levita, le terme « nouvelle » a pour origine étymologique le latin *novella* qui signifie « choses nouvelles » et entretient un lien avec les notions d'insolite et de merveilleux connotées par la racine latine *novus*. La nouvelle est affiliée à divers genres, à commencer par ceux de la fable et du conte. Elle entretient également des liens avec le mythe, la légende, la parabole mais aussi avec l'anecdote, l'exemple, ou la ballade. En cela, elle s'oppose au roman dont l'intrigue se rapporte davantage au quotidien qu'au mythe ou à la légende[306]. Tous ces genres, à l'exception du roman, ont en

---

[304] TIBI Pierre, « La nouvelle : essai de compréhension d'un genre » in CARMIGNANI Paul, TIBI Pierre (dirs.), *Aspects de la Nouvelle II*, *Cahiers de l'Université de Perpignan*, no. 18, premier semestre 1995, p. 9.

[305] LOUVEL Liliane, VERLEY Claudine, *Introduction à l'étude de la nouvelle littérature contemporaine de langue anglaise*, Toulouse : Presses Universitaires du Mirail, 1995, p. 4 : « Il est juste – et de surcroît prudent – de déclarer d'emblée que nous ne donnerons pas ici la définition peut-être attendue du genre de la nouvelle dont la caractéristique principale semble bien être qu'il échappe à toute tentative de définition ». Cf aussi MARCH-RUSSELL Paul, *The Short Story: An Introduction*, Edinburgh : Edinburgh University Press, 2009, p. viii : « The short story is prone to snap and to confound readers' expectations, to delight in its own incompleteness, and to resist definition ». Enfin, on ajoutera le constat de Thierry Oswald publié dans *La Nouvelle*, ouvrage dont le sous-titre est « Un genre indéfinissable » : « S'il est relativement aisé d'inscrire la nouvelle dans une perspective historique et d'esquisser une théorie de sa réception […], la tâche est d'une tout autre difficulté lorsqu'on se propose de définir, structurellement, thématiquement, génériquement, la nouvelle » in *La Nouvelle*, *op. cit.*, p. 6.

[306] Ainsi, Ian Watt indique-t-il au sujet de Defoe et Fielding : « [they were] possibly the first great writers in literature who did not take their plots from mythology, history, legend, or previous literature » in WATT Ian, *The Rise of the Novel: Studies in Defoe, Richardson and Fielding*. 1957. Harmondsworth : Penguin, 1963, p. 14. Évidemment, l'ancrage de la nouvelle dans le mythe ou la fable n'est pas vrai de tout temps dès lors que Tchékhov ou Joyce ont mis en scène dans leurs nouvelles le quotidien, respectivement des classes aristocratiques russes et des classes populaires dublinoises, plus que les mythes.

commun un ancrage dans la culture populaire, ce qui a pu justifier l'assimilation fréquente de la nouvelle par la critique à un genre de la marge. Plusieurs critiques notent en effet qu'il existe une marginalisation du genre dans les études littéraires. Dès 1977, Ian Reid indiquait : « [e]ven now it [the short story] seldom receives serious critical attention commensurate with its importance »[307]. De manière similaire, Clare Hanson constatait une décennie plus tard : « for a complex of reasons the short story has been largely excluded from the arena of contemporary critical debate »[308].

La démarche présente vise à confronter les nouvelles coloniales de Kipling et de Maugham à la question de la généricité. Les premiers *tales* de Kipling, nommés ainsi par l'auteur, sont-ils bien des *tales* ou des nouvelles ou encore autre chose ? Par ailleurs, les textes ultérieurs de Kipling sur l'empire, bien que qualifiés de *short stories* par les critiques, s'apparentent parfois à des *novellas*, voire à des romans condensés. Quant aux récits de Maugham, communément nommés *short stories*, obéissent-ils aux règles qui régissent le genre de la nouvelle ? Ou s'agit-il de simples histoires courtes ? Un travail de comparaison entre le roman et la nouvelle permettra aussi d'opérer des différenciations entre les deux genres et de mieux cerner la différence entre les écrits anglo-indiens de Kipling et ses écrits tardifs plus « romanesques ». Ce passage par la confrontation des textes à la question de la généricité permettra de voir comment les textes déstabilisent ou non les catégories qui permettent de penser le littéraire. Dans le cadre de l'hypothèse visant à interroger la propension de la forme brève à porter un regard singulier sur la modernité et l'histoire, l'idée est de voir ici quels types d'effets les nouvelles de Kipling et de Maugham produisent dans le champ des études littéraires et sur les catégories qui leur sont affiliées.

1. Entre filiation et affiliation à des genres populaires

Plusieurs des nouvelles de Kipling, et pas uniquement les *tales*[309] auxquels s'apparentent formellement les *Just So Stories*, s'ouvrent avec la célèbre formule « Once upon

[307] REID Ian, *The Short Story*, London : Methuen, 1977, p. 1.

[308] HANSON Clare (ed), *Rereading the Short Story*, London : Macmillan, 1989, p. 1. Dans le même ouvrage, elle évoquait le constat de Mary Eagleton concernant le statut non-canonique de la nouvelle (*ibid*., p. 62).

[309] La différence culturelle entre *tale* et « conte » rend impossible la superposition des deux notions. Le spécialiste américain du folklore, Stith Thompson, définit le *folktale*, dont l'une des sous-catégories est le *fairy-tale*, comme étant : « a tale of some length involving a succession of motifs or episodes. It moves in an unreal world without definite locality or definite characters and is filled with the marvelous » in THOMPSON Stith,

a time »[310]. Lorsque ce n'est pas le cas, les *tales* et les nouvelles plus tardives de Kipling débutent souvent par une formule rappelant un adage populaire. Dans « The Sending of Dana Da » (1888), l'expression « When the Devil rides on your chest remember the *chamar* », présentée comme étant un « Native proverb », tient lieu d'épigraphe à la nouvelle qui débute ainsi : « Once upon a time, some people in India made a new Heaven and a new Earth out of broken tea-cups, a missing brooch or two, and a hair-brush », (*ST*, 307). L'*incipit* ancre le texte dans un univers diégétique autre, ce qu'illustre l'intrusion dans le texte anglais du terme indien *chamar* tandis que la mention « native proverb » construit l'origine étrangère à l'anglais de cet adage. La formule « once upon a time » indique qu'il y a transposition du récit dans un univers fantasmagorique. Selon Nicole Belmont, spécialiste d'anthropologie française s'intéressant à la forme du conte, les formules telles *once upon a time* servent « en premier lieu à créer une rupture par rapport aux échanges verbaux familiers du début de veillée. Quelque chose va être énoncé, un discours différent, où les rôles respectifs vont changer »[311]. Signalé par les termes « Heaven » and « Earth » dans le texte de Kipling, cet espace est associé à un univers mythique, voire biblique. On note pourtant un décalage entre ce lieu utopique, littéralement de nulle part, et l'évocation d'objets triviaux rappelant le monde « terrestre ». L'espace imaginaire associé au *tale* chez Kipling semble toujours se raccrocher au monde depuis lequel l'auteur écrit. Il n'est jamais radicalement autre. Par ailleurs, les références aux tasses de thé ébréchées, aux broches perdues, renvoient à une forme de trivialité populaire et sont pourtant à l'origine ici d'un renouveau du monde. Le décalage entre le monde merveilleux du conte et l'ancrage dans le réel est encore plus frappant dans « Namgay Doola » (1891), extrait du recueil *Life's Handicap* :

The Folktale. 1946. Berkeley ; Los Angeles : University of California Press, 1977, p. 8. Par souci d'exactitude, on conservera le terme *tale* dans la démonstration.

[310] On note un double système de références au sens où les *tales* de Kipling s'inspirent à la fois de la tradition européenne du conte mais aussi de la tradition indienne du conte, notamment lorsqu'ils mettent en scène la figure du conteur comme dans la préface à *Life's Handicap*. Comme le note le psychanalyste et écrivain indien Sudir Kakar, le conte est profondément ancré dans la tradition orale indienne : « L'envoûtement de l'histoire a toujours été particulièrement puissant dans la tradition indienne, qui est basée sur la transmission orale ; et les Indiens […] ont toujours recherché l'expression de significations essentielles et collectives dans le mode narratif » in KAKAR Sudir, *Éros et imagination en Inde : Récits intimes*. 1987. Trad. Cécile DELESALLE, Paris : Editions des Femmes, 1990, p. 10. Par ailleurs, les *Just So Stories* de Kipling s'appuient en partie sur des contes africains de tradition orale, comme le rappelle Laurent Lepaludier. Cf. LEPALUDIER Laurent, « What is this voice I read? Problematics of orality in the short story », *Journal of the Short Story in English*, no. 47, automne 2006, p. 6.

[311] BELMONT Nicole, *Poétique du conte : essai sur le conte et la tradition orale*, Paris : Gallimard, 1999, p. 62. Florence Cabaret voit également le seuil que constitue « once upon a time » comme « un accélérateur d'entrée en fiction […] renvoyant le lecteur à une prise de parole immédiatement reconnue qui le met en lien direct avec le champ du fictionnel » in CABARET Florence, « Mises en scène du conteur dans quelques nouvelles indiennes de langue anglaise », *Études anglaises*, no. 2, tome 54, 2001, pp. 220-232, p. 228.

> Once upon a time there was a king who lived on the road to Thibet, very many miles in the Himalaya mountains. His kingdom was eleven thousand feet above the sea, and exactly four miles square, but most of the miles stood on end, owing to the nature of the country. His revenues were rather less than four hundred pounds yearly, and they were expended on the maintenance of one elephant and a standing army of five men. He was tributary to the Indian government, who allowed him certain sums for keeping a section of the Himalaya-Thibet road in repair. He further increased his revenues by selling timber to the Railway companies. (*LH*, 204)

La première phrase de l'*incipit* inclut la formule du conte, ce qui ancre là aussi le récit dans un univers diégétique utopique tandis que la précision « very many miles in the Himalaya mountains » construit une distanciation spatiale incommensurable entre cet univers et tout cadre référentiel connu. Toutefois, les éléments chiffrés associés à des unités de mesure britanniques, « eleven thousand feet », « exactly four miles square », « four hundred pounds yearly », raccrochent l'univers imaginaire initialement évoqué à un cadre référentiel situé historiquement et culturellement. Ces mentions, extrêmement précises, ne sont pas celles des contes traditionnels tandis que les références finales au gouvernement et aux compagnies ferroviaires de l'empire établissent le contexte colonial dans lequel s'inscrit le récit.

Ces quelques exemples montrent que le récit chez Kipling, même sous ses apparences initiales de conte ou de fable, ne saurait se défaire de son ancrage historique, en particulier colonial. Le critique Bonamy Dobrée note d'ailleurs à ce sujet : « As he wrote these ["supernatural" fables], he more and more integrated the realistic with the fabular […] He is fabulist together with being realist, many of the stories where he develops his most fundamental intuitions having in them a strong element of the fabular ». C'est précisément cet ancrage dans l'histoire qui a engendré la mauvaise appréciation de certains des textes de Kipling alors que ceux-ci obéissent avant tout à une poétique réaliste[312]. Même lorsqu'elle en semble chassée, l'histoire revient de plus belle dans les écrits de l'auteur. Les premières nouvelles anglo-indiennes, malgré leur apparence de conte, se raccrochent donc constamment à l'histoire, ce qui invite à penser que l'histoire n'y est pas simple contexte mais bien l'une des conditions possibles à la transformation de l'énonciation par le littéraire.

Les textes qui s'ouvrent sur les formules rituelles sont pourtant ceux dont la forme rappelle le moins le genre. Qu'il s'agisse de « The Sending of Dana Da », de « Namgay

[312] DOBRÉE Bonamy, *Rudyard Kipling: Realist and Fabulist*, *op. cit.*, p. 147-157.

Doola », de « Moti Guj – Mutineer » ou de « The Incarnation of Krishna Mulvaney »[313], ces textes apparaissent tous dans des recueils dits de nouvelles et occupent un espace relativement long qui ne permet pas leur association immédiate avec le *tale*. D'autres éléments poétiques conduisent à interroger l'affiliation des textes de Kipling au *tale*. Si « Thrown Away » (1888) s'ouvre sur la présentation d'une leçon de morale, le récit en arrive rapidement à la présentation du héros : « There was a Boy once who had been brought up under the "sheltered life" theory ; and the theory killed him dead » (*PT*, 16). Là où le conte de fées est ordinairement consacré au récit des aventures de son héros, la présentation débouche ici immédiatement sur le constat de sa mort. Le texte est le siège d'une accélération diégétique qui n'est pas celle du conte. De même, la fin de « Lispeth » ne coïncide pas avec la fin d'un conte de fées traditionnel : « She took to her unclean people savagely, as if to make up the arrears of the life she had stepped out of ; and, in a little time, she married a woodcutter who beat her after the manner of *paharis*, and her beauty faded soon » (*PT*, 11). À défaut de mariage avec le prince charmant anglais, l'héroïne s'en retourne chez les siens, ce qui met à mal le processus évolutif du héros et la quête spécifiques au conte selon Propp[314]. Par ailleurs, si mariage il y a dans « Lispeth », celui-ci est loin de correspondre au mariage heureux des fins de contes de fées au sens où il engendre une détérioration générale de l'héroïne. Un autre effet d'accélération diégétique est repérable dès lors que le mariage qui clôt « Lispeth » n'est pas celui auquel le narrataire est préparé. Le mariage se produit avec un personnage nouveau, qui n'a d'existence pour le lecteur qu'au moment où le signifiant « woodcutter » apparaît à la fin de « Lispeth ». Malgré tout, les *Plain Tales* se rapprochent formellement plus du genre auquel l'auteur les rattache que de la *short story*[315].

Ils entretiennent un rapport à la fois à la fable et au *tale* dès lors qu'y apparaissent un certain nombre de personnages que l'on pourrait assimiler à des types, bien qu'ils diffèrent

[313] Ces deux derniers textes s'ouvrent respectivement avec les propositions suivantes : « Once upon a time there was a coffee-planter in India who wished to clear some forest land for coffee-planting » (*LH*, 259) et « Once upon a time, very far from England, there lived three men who loved each other so greatly that neither man nor woman could come between them » (*LH*, 11). Dans ces cas, à nouveau, les références à l'Inde et à l'Angleterre raccrochent l'univers potentiellement merveilleux suggéré par la formule initiale à des espaces géographiquement et historiquement situés.

[314] Cf. PROPP Vladimir, *Morphologie du conte*. 1928. Trad. Claude LIGNY, Paris : Gallimard, 1970.

[315] . L'auteur lui-même évoque dans son autobiographie l'écriture de ses « Anglo-Indian tales » : « I forget who started the notion of my writing a series of Anglo-Indian tales, but I remember our [family] council over the naming of the series » (*SM*, 110). On peut se demander ici si Kipling, malgré tout, ne nomme pas *tales* ses textes pour leur assigner une valeur fictionnelle et les inscrire dans une tradition littéraire qui s'opposerait à ce que serait une simple écriture journalistique, en somme pour faire en sorte que ces textes ne soient pas lus comme des vignettes. Peut-être ne les appelle-t-il pas « short stories » parce que le genre, à l'époque de Kipling, n'en est qu'à ses prémisses. À ce sujet, on pourra voir l'hypothèse problématique, mais non moins intéressante, de Tim Killick concernant l'émergence du genre « short-story ». Pour Killick, les « short stories » sont nées avant tout d'une « nécessité » pour leurs auteurs de se conformer à des conventions établies dès le milieu du siècle par des théoriciens, dont Poe, d'un genre qui n'en était pas encore un à proprement parler. Cf. KILLICK Tim, *British Short Fiction in the Early Nineteenth Century,* Aldershot ; Burlington : Ashgate, 2008, pp. 9-11.

des types traditionnels des contes de fées : « the Boy » dans « Thrown Away » (1888), « The Other Man » (1886) dans la nouvelle du même nom, « The Tertium Quid » dans « At the Pit's Mouth » (1888), voire « He » et « She » dans « The Hill of Illusion » (1887) tandis que le type du narrateur indigène imparfait apparaît également dans « A Sahib's War » (1901 ; 1904) et plus fréquemment dans certaines des nouvelles de la section de *Soldiers Three* intitulée « In Black and White » (1888)[316]. La présence de majuscules aux substantifs qui qualifient ces personnages élève ces derniers au rang de type. De même que « the Boy » représente potentiellement tous les jeunes gens envoyés en Inde à l'époque du Raj, l'expression « the Other Man » renvoie à tous les personnages de l'ombre qui appartiennent à la société coloniale. Le générique suggère le passage de l'individuel au collectif tandis qu'il rappelle l'écriture du conte. Ces appellations rapprochent donc les textes de Kipling de récits à visée exemplaire mettant en scène des archétypes, notamment de fables[317].

À ce titre, les *tales* de Kipling entretiennent une affinité certaine avec des nouvelles indiennes, notamment celles de Tagore, qui s'inspirent elles-mêmes des contes indiens. Dans une nouvelle intitulée « The Favourite Queen », les personnages principaux sont justement « the King », « the Queen » et « the Friend ». D'ailleurs, une autre nouvelle de Tagore intitulée « The Prince » met en évidence le cadre au sein duquel le poète écrit. Tagore propose une récriture de la quête du prince des contes de fées :

> As the babies come into the world, they have their grandmothers to bring to them the eternal message that the princess is the prisoner, that the ocean is insurmountable, the demon is unconquerable and man tiny though he may be, stands alone as he takes his vow, "I shall go and rescue the imprisoned princess!"[318]

Si la nouvelle de Tagore propose une récriture moderne et originale du conte de fées incluant un épisode d'une modernité édifiante dans lequel la princesse fuit avec son amant, « the boy next door »[319] – ce malgré l'arrivée du prince, la mort du premier apparaît comme une nécessité pour que l'intrigue traditionnelle puisse avoir lieu : « In an instant the prince made his appearance again. He had on his forehead the mark of the eternal prince. He was to break the demon's palace, he was to unshackle the princess »[320]. La présence des articles définis

[316] On songe plus particulièrement aux nouvelles « Dray Wara Yow Dee » et « Gemini ».
[317] Comme le rappelle Bonamy Dobrée : « the idea of a fable goes beyond the local or immediate; its theme is universal » in DOBRÉE Bonamy, *Rudyard Kipling: Realist and Fabulist*, *op. cit.*, p. 146.
[318] TAGORE Rabindranath, « The Prince », *Five Indian Masters*, *op. cit.*, p. 127.
[319] *Ibid.*, p. 128.
[320] *Ibid.*, p. 129.

« the » et de la construction verbale « to be to » traduit le caractère inévitable et reconnaissable de ces éléments traditionnels du conte. Évoquant la figure du prince, la nouvelle se termine sur ces mots : « within history he has his varied forms, beyond history he has but one form – he is the prince »[321]. Tagore propose ici une subversion du mode traditionnel du conte même si les types constitutifs du genre ne sont pas radicalement transformés à la fin de « The Prince ». La différence principale entre les textes de fiction brefs de Tagore et ceux de Kipling réside donc dans le fait que les premiers maitiennent en définitive les figures archétypales du conte là où les seconds subvertissent ces structures textuelles dès lors que le « Boy » ou « He » et « She » ne sont pas des types traditionnels mais des inventions inédites.

Catherine Grall, spécialiste de la poétique de la nouvelle, indique que le personnage de nouvelle tend précisément à relever du « type » :

> Trois raisons confortent cette position : la première raison relève de l'idée reçue et veut qu'une nouvelle étant courte, elle ne prend pas le temps de développer ses personnages, qui ne pourraient donc que renvoyer à des catégories générales ; la seconde raison, d'ordre historique, rappelle que la nouvelle hérite d'autres formes brèves, en particulier du récit exemplaire, ce qui ferait tendre les personnages vers l'allégorie ; la troisième raison, plus structurelle, dit que le personnage de nouvelle est subordonné à l'intrigue, dont il n'est qu'une articulation.[322]

Toutefois, les personnages qui s'apparentent à des « types » chez Kipling restent finalement minoritaires au vu du nombre de personnages singularisés dans ses nouvelles. D'ailleurs, Grall note finalement que « [tout] personnage fictif se présente toujours comme une instance singulière, à la mesure de son unicité dans l'œuvre »[323]. À la limite pourrait-on dire que le type singulier émergeant dans les récits de Kipling est celui du « subalterne », si l'on en croit la proportion de simples soldats mis en scène dans ses écrits. Selon Émilienne Baneth-Nouailhetas,

> Dans Plain Tales from the Hills, le jeune Kipling […] donne voix aux subalternes : non à la catégorie de personnes ainsi définies à partir du travail d'A. Gramsci, puis par le Subaltern Studies Group (Delhi University), mais les « subalternes » de l'armée. C'est ainsi en effet que l'on désigne les élèves officiers […] La coïncidence entre les deux sens du terme, cependant, n'en est pas une : les « subalternes » kiplingiens sont

[321] *Ibid*., p. 129.
[322] GRALL Catherine, « Le personnage de nouvelle : Quel type ? Quel individu ? » in LAVOCAT Françoise, MURCIA Claude, SALADO Régis (dirs.), *La Fabrique du personnage*, Paris : Honoré Champion, 2007, p. 81.
[323] *Ibid*., p. 84.

> assujettis à un discours et des pratiques du pouvoir qu'ils n'ont pas encore assimilés, d'où la singularité de leurs voix.[324]

Contrairement à la dimension d'exemplarité et de généralisation contenue dans les fables, les écrits de Kipling mettent donc l'accent sur la singularité de certains personnages, en particulier les subalternes de l'armée, et participent ainsi à l'introduction de personnages marginaux dans la littérature britannique du XIXe siècle. Dans « His Wedded Wife » (1887 ; 1888), le narrateur efface le patronyme du subalterne et l'affuble d'un surnom qui met justement en avant son statut : « For the sake of brevity, we will call Henry Augustus Ramsay Faizanne "The Worm" » (PT, 116). Outre l'effet comique provoqué par le processus de réduction et de transformation onomastique, le propos du narrateur laisse entendre deux choses : d'une part, la prédominance accordée au statut d'infériorité du personnage, d'autre part le caractère inquiet d'une écriture pressée par le temps (« for the sake of brevity »), mais peut-être aussi par le poids de l'histoire, ce qui constitue une caractéristique du genre de la nouvelle[325]. L'émergence de personnages issus des classes inférieures de la société est donc spécifique aux textes de Kipling qui, par ailleurs, ne cessent de revendiquer leur ancrage dans une culture populaire, entre autres par le biais des épigraphes proverbiaux auxquels on reviendra.

À ce titre, il existe une symbolique onomastique des personnages chez Maugham qui rapproche ses écrits de la dimension allégorique des types repérables dans les contes traditionnels. C'est ainsi que les colons de « The Outstation », Walburton et Cooper, portent dans leurs noms respectifs leur identité de classe – tout comme les Nafferton et Pinecoffin de « Pig » (1887 ; 1888) chez Kipling – et représentent les classes aristocratique et ouvrière anglaises. Il y a parfois quelque chose de l'ordre d'un symbolisme presque forcé chez Maugham qui impose un sens univoque. L'avocat de Leslie dans « The Letter », qui répond au nom de Joyce, fait l'objet d'une sorte d'épiphanie lorsqu'il découvre la vraie nature de la femme qu'il défend ; quant aux « Hardy », ils sont ceux dont le nom à consonnance très britannique ne saurait dissimuler l'immoralité incestueuse. Gaze, enfin, dans « Footprints in

---

[324] BANETH-NOUAILHETAS Émilienne, « Le subalterne parle : voix ambiguës dans la fiction coloniale de Rudyard Kipling », in CASTAING Anne, GUILHAMON Lise, ZECCHINI Laetitia (dirs.), *La Modernité littéraire indienne. Perspectives postcoloniales*, Rennes : Presses Universitaires de Rennes, 2009, p. 187.

[325] L'idée d'une écriture inquiète, « spasmée » selon André Carpentier (in CARPENTIER André, *Ruptures : Genres de la nouvelle et du fantastique*, Montreal : Le Quartanier, 2007, p. 18), au point de paraître parfois non maîtrisée, paraît centrale pour penser la poétique de la nouvelle et son rapport à une modernité d'ordre artistique. On peut aussi s'appuyer ici sur la remarque de Liliane Louvel concernant la nouvelle, dont elle dit qu'elle est un « genre pressé ». Cf. LOUVEL Liliane, « Figurer la nouvelle : notes pour un genre pressé », in CARMIGNANI Paul, TIBI Pierre (dirs.), *Aspects de la nouvelle II*, *Cahiers de l'Université de Perpignan*, no. 18, 1995, p. 98. Cette question qui nécessite un traitement approfondi fera l'objet d'une analyse continue dans les deuxième et troisième volets du travail.

the Jungle » (1927), est le policier qui sait voir, par-delà les apparences, le fait que Mrs. Bronson était le cerveau derrière l'assassinat de son mari. Les nouvelles coloniales des deux auteurs partagent donc certains critères définitoires avec le *tale*, genre populaire par excellence, dès lors qu'elles ont recours au type.

Pour autant, de même que la célèbre formule *once upon a time* ne fait pas le conte, il faut se demander si l'appellation *tales* fait des premiers textes anglo-indiens de Kipling de véritables *tales*. Plus généralement, est-ce parce que Poe dit écrire des *tales* ou Maupassant, des contes et des nouvelles, que leurs écrits doivent être considérés comme tels ? Ou encore, les *Trois contes d*e Flaubert sont-ils bien des contes ou des nouvelles ? Le spécialiste de la nouvelle René Godenne précise que si le XIXe siècle fait la part belle au conte, « les deux mots ne s'excluent pas dans l'esprit des auteurs »[326]. Il indique également qu'une large part des nouvelles du XIXe siècle sont des « textes *contés* » dans lesquels « les auteurs laissent une place importante à la parole d'un narrateur conservant et restituant le ton de ce qui est parlé »[327]. En contexte anglophone, le *tale* renvoie à un récit folklorique, très ancré dans la culture, bien que cette tradition ait souvent fait l'objet d'un dénigrement de la part des milieux littéraires au XXe siècle. Kipling était d'ailleurs familier des *tales* contemporains de son époque qui, en l'occurrence, ne répondaient pas exactement au qualificatif de « récits folkloriques ». Ainsi David Stuart Davies, dans son introduction aux *Tales of Unease* de Sir Conan Doyle, indique-t-il : « On reading it [« Lot 249 » (1894)] Rudyard Kipling said that it had given him a nightmare for the first time in years »[328].

La différence entre la *short story* et le *tale* ne tient-elle pas au fait que la première est narrée par un narrateur et le second par un conteur ? On raconte une histoire, mais on « performe » le conte. C'est ce que suggère Clare Hanson lorsqu'elle indique : « the teller made the tale and his assumptions of knowledge and understanding were reflected in the consistency and coherence of the final product »[329]. Elle rappelle également l'autorité de ce (ra)conteur dont le récit-cadre à la première personne avait pour fonction de garantir l'authenticité de ce qui était dit.

---

[326] Cette confusion apparaît dans le cas de Conrad qui, dans les sous-titres de ses romans, nomme six d'entre eux des *tales* et l'un, *story*. De même, *Nostromo*, que Conrad appelait toujours une « histoire » après en avoir écrit 560 pages manuscrites fut envisagée initialement comme une nouvelle (*short story*), puis une « longue histoire » (*long story*), avant d'être requalifié par le terme « roman » (*novel*), in FRASER Gail, « The Short Fiction », in STAPE J. H., *The Cambridge Companion to Joseph Conrad*, Cambridge : Cambridge University Press, 1996, p. 25.

[327] GODENNE René, *La Nouvelle* , Paris : H. Champion, 1995, pp. 55-56.

[328] DAVIES David Stuart (ed.), *Sir Arthur Conan Doyle: Tales of Unease*, *op. cit.*, p. xiii.

[329] HANSON Clare, *Short Stories and Short Fictions, op. cit.*, p. 1.

Plusieurs des *tales* de Poe mettent ainsi en scène un *you* fictif et un énonciateur à la première personne, comme « Shadow » qui s'ouvre sur ces termes : « *Ye* who read are still among the living: but *I* who write shall have long since gone my way into the region of shadows »[330] (nous soulignons). Lorsque le narrataire n'est pas spécifié par l'emploi du pronom à la deuxième personne, il peut être signalé explicitement comme dans « The Devil in the Belfry » : « there are, perhaps, very few of my readers who have ever paid it a visit »[331]. À l'image de la fable, les *tales* s'apparentent explicitement à une forme dialogique au sens où ils supposent une situation d'énonciation impliquant un énonciateur et un auditeur, voire un auditoire. Les *tales*, sous leur forme écrite, présentent donc une forme de conscience de leur caractère à la fois oral/aural et public.

Les *fairy-tales* en particulier, auxquels font écho plusieurs *incipit* des nouvelles de Kipling, se distinguent aussi de *short stories* par une dimension visiblement morale et une vocation pédagogique : « Fairy-tales maintain moral ideals »[332] précise d'ailleurs Jason Mark Harris, spécialiste américain de la représentation du folklore dans la littérature anglo-américaine. Dans le cadre de ce travail sur les affiliations des nouvelles de Kipling et de Maugham et de leurs effets performatifs sur les catégories de la nouvelle et du *tale*, on étudiera les modalités de l'expression de la morale et de l'oralité dans leurs écrits.

Les textes de Kipling réinvestissent le principe de l'énoncé moralisateur, bien que ce dernier y soit volontiers présenté en guise de propos introductif plutôt qu'en conclusion : « to rear a boy under what parents call the "sheltered life system" is, […] not wise » (*PT*, 16) lit-on au début de « Thrown Away » (1888). Chez Kipling, la leçon de morale ne résulte pas d'une démonstration qui serait mise en œuvre dans le récit, elle apparaît comme prélude à un récit dont on imagine, avant la lecture, qu'il validera l'affirmation préliminaire. Pourtant, la leçon de morale initiale est souvent malmenée dans les écrits de l'auteur. Elle fait parfois l'objet d'une déstabilisation opérée par un énoncé qui lui succède immédiatement ou la complète : « Shakespeare says something about worms, or it may be giants or beetles, turning if you tread on them too severely. The safest plan is never to tread on a worm » (« His Wedded Wife », *PT*, 116). Si la morale est clairement énoncée et démontrée par la suite, l'hésitation du narrateur au sujet de l'image employée par le dramaturge amoindrit la netteté du message moralisateur. Le discours à visée moralisante proposé en guise d'introduction a

[330] POE Edgar Allan, « Shadow » in *Tales of Mystery and Imagination*. 1908. London ; Melbourne : J. M. Dent & Sons Ltd, 1979, p. 116. « The Tell-Tale Heart » présente une situation d'énonciation similaire : « observe how healthily – how calmly I can tell you the whole story » (*ibid*., p. 313).
[331] *Ibid*., p. 555.
[332] HARRIS Jason Marc, *Folklore and the Fantastic in Nineteenth-Century British Fiction*, Aldershot ; Burlington : Ashgate, 2008, p. 23.

donc beau paraître assuré chez Kipling, la présence à ses côtés d'énoncés contradictoires, ou juste nuancés, peut diminuer la portée de ce dernier[333].

En revanche, la question de la morale fait retour dans les *revenge stories* de Kipling. Certains des écrits anglo-indiens courts de Kipling mettent en scène la mort ou un événement malheureux survenu à un personnage caractérisé par une attitude au préalable contestée par le narrateur. C'est ainsi que le protagoniste adultère et détestable de « At the Pit's Mouth » (1888 ; 1895) finit par trouver la mort à l'issue du récit ou que l' « ami d'un ami » (« A Friend's Friend », 1887 ; 1888) qui fait honte au narrateur dans le club se voit puni pour sa balourdise de manière violente, ou encore que la femme du Colonel dans « Watches of the Night » (1887 ; 1888) se retrouve à faire l'expérience d'une souffrance qu'elle avait elle-même causée à une compatriote. L'exemple peut-être le plus évident de la punition apparaît dans « The Conversion of Aurelian McGoggin » (1887 ; 1888) où le personnage, largement imbu de sa personne, par ailleurs athée et désireux de convertir tous les membres anglo-indiens du club à ses « -isms », se voit soudainement frappé d'aphasie. Il est tentant de voir là la manifestation d'une punition visant à corriger la prétention du personnage, voire le signe d'un châtiment divin lancé à l'encontre de celui qui répand le contre-évangile. Pour Bonamy Dobrée, tous les textes de Kipling qui s'appuient sur l'idée de la vengeance sont en définitive des fables morales : « Kipling's revenge stories are those of a moralist illustrating retributive justice […] With Kipling the punishment is often beautifully proportioned to the crime »[334]. Outre la question de la morale, la voix du conteur, aisément reconnaissable dans les *tales* de Kipling, est l'un des effets poétiques permettant d'associer l'écriture kiplingienne à cette tradition. Mais avant d'étudier l'oralité plus avant, on interrogera le rapport des nouvelles de Maugham à la morale dans le cadre de cette réflexion sur l'interaction entre les genres du *tale* et de la *short story*.

Le rapport des textes de Maugham à la moralité telle qu'elle apparaît dans les *tales* est moins évident du fait que les narrateurs n'émettent aucun jugement moral explicite sur les personnages ou les actions qu'ils évoquent. Ces narrateurs, souvent des observateurs distants, dépeignent personnages et événements avec un regard objectif, si ce n'est une froideur

[333] Les titres de certaines nouvelles de Virginia Woolf rappellent aussi le conte, tels « The Duchess and the Jeweller », « The Man Who Loved His Kind » – en référence à « The Man Who Would Be King » ?, ou encore « The Lady in the Looking Glass ». Dans cette dernière, Woolf use d'un procédé similaire à Kipling dès lors que le récit s'ouvre sur la maxime « People should not leave looking-glasses hanging in their rooms any more than they should leave open cheque books or letters confessing some hideous crime » (in WOOLF Virginia, *A Haunted House and Other Stories*, *op. cit.*, p. 86). En revanche, là où les *tales* de Kipling posent parfois une maxime relevant de la *doxa* pour mieux la contredire, la nouvelle de Woolf démontre précisément la validité de l'adage et se termine ironiquement sur la reprise de ce dernier : « People should not leave looking-glasses hanging in their rooms » (*ibid*., p. 92).

[334] DOBRÉE Bonamy, *Rudyard Kipling: Realist and Fabulist*, *op. cit.*, pp. 138-139.

clinique. Dans « Flotsam and Jetsam » (1940), l'une des dernières nouvelles coloniales de Maugham, la voix du narrateur s'efface presque derrière la précision scientifique d'un semblant de discours médical :

> But the strangest thing about her was a tic she had that made her jerk her head as though she were beckoning you to an inner room. It seemed to come at regular intervals, perhaps three times a minute, and her left hand was in almost constant movement; it was not quite a tremble, it was a rapid twirl as though she wanted to draw your attention to something behind her back. (*MFET*, 140)

Le narrateur use de comparaisons visant à décrire le type de mouvements opérés par le corps de Vesta : « as though she were beckoning you to an inner room », « as though she wanted to draw your attention ». La précision mathématique concernant la régularité des tics s'apparente davantage au discours du spécialiste qu'à celui du simple observateur. Pourtant, l'emploi du verbe « seemed » nuance la force de l'observation. En effet, la voix énonciative signale ainsi la posture de retrait du narrateur par rapport à l'objet de son discours.

Le principe du récit enchâssé, largement utilisé dans les nouvelles de Maugham[335], accentue la posture de distance du narrateur. Dans « The Book-Bag » (1932), nouvelle évoquant la relation incestueuse entre un frère et sa sœur dans les colonies, le narrateur n'émet aucun jugement. Le narrateur homodiégétique laisse le narrateur intradiégétique maître de son récit, l'entrecoupant de temps à autre : « "Olive was the sister?" », « "How old were they then?" I asked » (*MFET*, 181-182). Le narrateur de Maugham ne fait preuve d'aucune empathie vis-à-vis de ses personnages ; il délivre en revanche les clés d'interprétation du récit. Tout en offrant un panel d'hypothèses et de situations souvent dramatisées à un narrataire qui pourra ainsi juger au mieux de la situation, lui-même ne propose jamais aucune interprétation subjective. Il s'oppose ainsi considérablement aux narrateurs de Kipling dont les postures oscillent parfois entre moquerie acerbe et tendresse compatissante, à l'image de l'exclamation « poor little Bisesa » dans « Beyond the Pale » :

[335] Maugham, en grand admirateur de Maupassant, s'est certainement inspiré du principe d'écriture que son écrivain fétiche prisait. René Godenne dénombre pas moins de quarante-sept nouvelles de Maupassant qui mettent en scène un narrateur qui raconte à son auditoire « une aventure qu'il a vécue personnellement, ou à laquelle il a assisté en témoin » et vingt-quatre autres impliquant un narrateur qui raconte « une aventure qu'il a entendue par ouï-dire » in GODENNE René, *La Nouvelle*, *op. cit.*, pp. 59-60. Ces deux schémas recoupent toutes les nouvelles de Maugham fondées sur le principe du récit enchâssé, entre autres « Footprints in the Jungle » (1927), « The Book-Bag » (1932), « The End of the Flight »(1926) et « Mabel » (1924). Le principe du *tale within a tale* était simplement une convention de l'écriture de nouvelles au XIXe siècle : Tourgeniev, Kipling, James, Wells parmi d'autres en usèrent, voire en abusèrent. Conrad en était aussi un grand utilisateur. Dans *Heart of Darkness* (1902), on retrouve le principe du récit enchâssé dès lors que le narrateur homodiégétique non nommé évoque une soirée à bord du *Nellie* au cours de laquelle il rencontre Marlow. Ce dernier, narrateur intradiégétique, raconte son récit concernant Kurtz. Il constitue par ailleurs une figure de narrateur récurrente dans la fiction de Conrad alors qu'il apparaît par exemple dans « Karain » (1897, 1898).

« He cannot get Bisesa – poor little Bisesa – back again » (*PT*, 132). Face à un narrateur kiplingien excessivement impliqué, tant idéologiquement que sentimentalement, le narrateur de Maugham jure par son détachement désinvolte et en cela, ne permet pas de penser une articulation directe entre les narrateurs de Maugham et les conteurs de *tales*.

Les effets de la narration distante chez Maugham sont divers. Celle-ci permet d'établir une première filiation entre l'écriture de Maugham et ce que l'on appelle communément *detective* ou *crime fiction*. Outre le fait que les nouvelles de Maugham et les histoires policières émergent initialement dans des supports similaires, à savoir les périodiques[336], et pourraient partager à la fois une forme de marginalité littéraire et de centralité idéologique[337], les textes de l'auteur usent des mêmes ressorts narratifs que l'écriture policière. Le narrateur chez Maugham dissémine une série d' « indices » dans le texte, sans trop laisser entendre sa voix, afin d'amener le narrataire à anticiper le dénouement comme l'inceste dans « The Book-Bag » (1932). C'est l'apparition initiale du motif de l'amour entre frère et sœur, signalé par le fait que Featherstone emprunte au narrateur une biographie de Byron, qui éclaire *a posteriori* la relation entre Tim et Olive, les frère et sœur qui sont les protagonistes du récit du Résident :

> "Interesting book that one you lent me last night," he said suddenly, and I could not help thinking his voice did not sound quite natural. […]
> "Oh, the *Life of Byron*?" I said breezily. "Have you read it already?" […]
> "What do you think is the real truth of that story about him and his sister?" […] "Do you think they were really in love with one another?" (*MFET*, 177-178)

Sans mentionner l'inceste directement, le texte regorge tant d'indications métatextuelles parfois peu subtiles, comme la remarque sur le caractère non naturel de la voix de Featherstone (« I could not help thinking his voice did not sound quite natural », *MFET*, 177) que l'idée de la relation contre-nature entre frère et sœur hante le texte bien avant le drame final qui implique Tim et Olive.

---

[336] « The vast majority of detective, and indeed crime, stories written in the nineteenth century did not appear in book form, but in the pages of the elusive magazines and regularly appearing newspapers. This is the sea in which the detectives are born and first swim » in KLAUS Gustav H., KNIGHT Stephen (eds.), *The Art of Murder: New Essays on Detective Fiction*, Tübingen : Stauffenburg, 1998, cité dans WORTHINGTON Heather, *The Rise of the Detective in Early Nineteenth Century Popular Fiction*, Houndmills, New York : Palgrave Macmillan, 2005, p. 1.

[337] Au sujet de la fiction policière, Jon Thompson indique que celle-ci brouille les frontières entre littératures *high* et *low* et occupent un statut ambigu, « a position both marginal (in canonical terms) and central (in ideological terms) in the production of culture ». C'est ce qui amène Thompson à considérer que malgré l'étiquette « escapist » souvent accolée à ces textes – étiquette apposée également aux nouvelles de Maugham – la fiction policière met en lumière le caractère contradictoire de la modernité : « it explores what it means to be caught up in the maelstrom of modernity », in THOMPSON Jon, *Fiction, Crime and Empire*, Urbana, Chicago : University of Illinois Press, 1993, p. 8. Ce commentaire apparaît particulièrement éclairant pour lire les nouvelles coloniales de Maugham.

Parfois, la distanciation énonciative produit aussi l'effet d'une narration non fiable ou trompeuse, ce qui fait aussi écho au genre policier, comme dans « The Letter » (1924). Une grande partie de la nouvelle est consacrée à la déposition que Leslie a faite auprès de son avocat. À la fin de la nouvelle, l'héroïne narre un second récit de la confrontation avec son soi-disant agresseur dans lequel elle révèle sa propre culpabilité. Il est possible d'articuler le procédé narratif utilisé dans cette nouvelle à celui mis en œuvre par Agatha Christie dans *The Murder of Roger Akroyd* (1926), alors que les deux textes sont publiés à deux années d'intervalle. On note en effet quelque chose de similaire dans le fait de confier la narration à un personnage non fiable alors qu'il est précisément celui qui permet au narrataire d'avoir seulement accès à l'intrigue. En revanche, une différence capitale apparaît dans le fait que les modes de focalisation varient dans la nouvelle de Maugham. Le récit de Leslie passe occasionnellement par le filtre de la vision de l'avocat, ce qui crée une distance suffisante pour que celui-ci puisse potentiellement être remis en question. À la fin de la nouvelle, la voix narrative fait émerger dans le récit la voix de Mrs Joyce, l'épouse de l'avocat, par le biais du style indirect libre : « It was out of the question for poor, dear, brave Leslie to return to the bungalow at which the horrible catastrophe had taken place » (*MFET*, 38). L'énumération des adjectifs, à rattacher au discours de la femme de l'avocat, fait autant apparaître une voix autre dans la narration qu'elle invite à réfléchir à la justesse de ces termes employés pour désigner Leslie. En revanche, l'identité parfaite entre le narrateur et le centre de focalisation dans le roman de Christie posait problème car la remise en question des dires du narrateur engendrait nécessairement celle du récit même.

S'il existe une efficacité du genre de la nouvelle policière – des auteurs tels que Poe ou Christie en écrivirent – on se demandera si le format de la nouvelle chez Maugham est nécessaire à l'intrigue policière. L'intrigue policière chez Maugham pourrait-elle être dite dans une forme autre que celle du récit bref ? « The Mark on the Wall », nouvelle de Woolf non policière à proprement parler, procède d'une approche similaire liée à la dimension d'inquisitrice de la narratrice – au sens littéral où elle mène une enquête. Celle-ci ne cesse de s'interroger sur l'interprétation qu'il convient de donner à une tache repérée sur le mur : « I must jump and see for myself what that mark on the wall really is – a nail, a rose-leaf, a crack in the wood? »[338]. Il y a fort à parier qu'une telle entreprise eût été impossible à l'échelle d'un roman.

[338] WOOLF Virginia, « The Mark on the Wall » in *A Haunted House and Other Stories*, *op. cit.*, p. 46.

Marc Lits, spécialiste de ce qu'il nomme les « productions culturelles de masse », rappelle à la lecture de Poe le rapport entre la nouvelle et l'écriture policière :

> Lorsque Poe publie « Double assassinat dans la rue Morgue » en avril 1841, il invente bien sûr le genre policier, mais on perd trop souvent de vue qu'il le coula dans la forme de la nouvelle. […] Il invente la nouvelle policière, puisque la forme de la nouvelle offre, par la tension maximale de sa chute, les meilleures possibilités de création d'effets spectaculaires.[339]

Il ne semble pas que la brièveté chez Maugham relève d'une nécessité absolue dans ses écrits frayant avec l'écriture policière, ce qui invite d'une part à prolonger le débat sur la qualité de nouvelles des écrits considérés ici, et d'autre part, à regarder les autres genres vers lesquels tendent les nouvelles de Maugham.

Certaines thématiques telles l'intrigue amoureuse et le crime rapprochent le style de Maugham du mélodrame et rattachent ainsi l'auteur à une autre tradition d'écriture populaire. La nouvelle « Before the Party » (1922) met en scène Millicent, une femme qui poignarde son mari alcoolique à Borneo alors que ce dernier, malgré la promesse qu'il lui fit de ne plus boire une goutte d'alcool, ne tient pas parole. Le texte nous donne à lire le récit, par Millicent, des derniers instants de vie de son époux :

> "There was a parang on the wall by the side of the bed. You know how fond Harold was of curios."[…] "Suddenly the blood spurted out from Harold's throat. There was a great red gash right across it."
> "Millicent," cried Kathleen, springing up and almost leaping towards her, "what in God's name do you mean?"
> Mrs. Skinner stood staring at her with wide startled eyes, her mouth open.
> "The parang wasn't on the wall any more. It was on the bed. Then Harold opened his eyes. They were just like Joan's."
> "I don't understand," said Mr. Skinner. "How could he have committed suicide if he was in the state you describe?"
> Kathleen took her sister's arm and shook her angrily.
> "Millicent, for God's sake, explain."
> Millicent released herself.
> "The parang was on the wall, I told you. I don't know what happened. There was all the blood, and Harold opened his eyes. He died almost at once. He never spoke, but he gave a sort of gasp."
> At last Mr. Skinner found his voice.
> "But, you wretched woman, it was murder."(*FET*, 171-172)

[339] LITS Marc, *Le Roman policier : Introduction à l'histoire et à la théorie d'un genre littéraire*, Liège : Éditions du CÉFAL, 1999, pp. 148-149.

L'annonce de la mort, agrémentée de remarques à caractère sensationnaliste au sujet des jets de sang, précède celle du meurtre. Or, en plus de se construire autour de la mention d'un crime, le mélodrame s'écrit souvent autour d'une forme de sensationnalisme. Le mélodrame est en effet un genre initialement théâtral, très en vogue au XIXe siècle, qui se caractérise par cinq éléments selon le chercheur en études cinématographiques Ben Singer : « strong pathos; heightened emotionality; moral polarisation; nonclassical narrative mechanics; and spectacular effects »[340]. Si la liste concerne davantage le mélodrame dans sa version cinématographique américaine, on peut néanmoins associer quelques aspects de l'écriture de Maugham à certains de ces éléments. La mention du jaillissement du sang dans le récit s'articule à l'effet spectaculaire recherché dans le mélodrame. Le rythme paratactique de la voix de Milicent à la fin du passage crée par ailleurs un effet de soudaineté alors que les propositions se succèdent en l'absence de tout connecteur qui permettrait d'articuler les actions logiquement et chronologiquement. On note un autre effet d'écriture qui rappelle l'instantanéité du plan cinématographique ou de la scénographie dramatique dans les propositions « The parang was on the wall, I told you. I don't know what happened. There was all the blood ». Les références aux réactions des personnages féminins, « springing up and almost leaping towards her » ou « staring at her with wide startled eyes, her mouth open », participent de l'expression d'une exacerbation gestuelle que l'on rapprochera de ce que Singer nomme « heightened emotionality ». La manière dont le dialogue se déroule et la dimension quasiment chorégraphique des prises de parole successives sur un schéma de type question-réponse confèrent enfin à la scène une dimension éminemment théâtrale. Cette scène ne manque pas de faire écho au jeu – Millicent est finalement chargée de faire découvrir à ses proches la réponse à une devinette – mais rappelle encore, par sa théâtralité, le dénouement des enquêtes policières d'Agatha Christie, en particulier la mise en scène de la révélation du crime par le détective Poirot. Cette nouvelle, à l'image de « The Letter » et « Footprints in the Jungle » aussi centrées sur un meurtre, se rattache donc à certains genres populaires comme la nouvelle policière, dont Poe est tenu pour l'initiateur, mais aussi à la *sensation novel* ou au mélodrame. En revanche, on note au fil du temps une évolution dans le corpus de nouvelles de Maugham au sujet du positionnement moral. « Rain » (1921), l'une des premières

[340] SINGER Ben, *Melodrama and Modernity: Early Sensational Cinema and Its Contexts*, New York ; Chichester : Columbia University Press, 2001, p. 7. L'auteur indique également que le mélodrame est né en 1800 et constituait une réponse à la crise engendrée par la Révolution Française, « a material response to the moral insecurity and material vulnerability people felt as they faced a world no longer moored by the stable structures provided by monarchic, feudal and religious authority », *ibid.*, p. 11.

nouvelles de Maugham, assigne explicitement le personnage du Révérend au statut de *villain* du fait de la description qu'en fait le narrateur :

> he had so cadaverous an air that it surprised you to notice how full and sensual were his lips. He wore his hair very long. His dark eyes, set deep in their sockets, were large and tragic; and his hands with their big, long fingers were finely shaped; they gave him a look of great strength. But the most striking thing about him was the feeling he gave you of suppressed fire. (*EW*, 6)

L'émergence de la sensualité du Révérend dans ce passage déjà cité, à travers la mention des lèvres et de la passion réprimée, invite à considérer le personnage avec défiance tandis que le terme « cadaverous » fait affleurer à la surface de l'écrit le motif narratif à venir de la mort. L'idée de « great strength » associée à la description des mains signale la possibilité que le personnage se transforme en criminel. Parallèlement, l'exclamation du père de Millicent, qui qualifie sa fille de « wretched woman », l'associe à une forme d'immoralité. On retrouve ici l'une des autres caractéristiques du mélodrame, à savoir sa propension à exalter le bien contre le mal[341]. En revanche, les nouvelles plus tardives de Maugham, notamment « Footprints in the Jungle » (1927), « The Letter » (1924), « The Outstation » (1924) et « Flotsam and Jetsam » (1940) mettent en scène des personnages dénués de morale et qui, néanmoins, parviennent à passer entre les mailles du filet de la justice. Les passages descriptifs dont ils font l'objet ne les assignent plus d'emblée à des figures amorales : « she was neatly dressed in cool, fresh, simple frocks, her hair was carefully arranged, and her nails were manicured » indique la voix narrative au sujet de Leslie dans « The Letter » (*MFET*, 5). Si cette description dénuée d'aspérités peut éventuellement mettre la puce à l'oreille du narrataire, elle signale moins nettement l'immoralité du personnage que celle du Révérend de « Rain ». Les récits de Maugham s'inscrivent donc dans la lignée du mélodrame tout en s'en distanciant progressivement au fil du temps, bousculant ainsi les frontières génériques de ce dernier.

Les textes de Maugham s'apparentent parfois à une sorte de laboratoire d'expériences. Tout se passe comme si l'auteur posait une situation initiale dans laquelle des personnages devaient interagir tandis que lui-même observerait, avec distance, les résultats de ladite l'expérience. C'est du moins l'impression qui ressort, dans la nouvelle « The Oustation »

[341] C'est ce que Singer nomme « moral polarisation » ou ce que Leo Levy suggère, dès 1957, lorsqu'il écrit : « Ideologically, melodrama insists upon the ultimate goodness of man; its single dramatic aim is to demonstrate the triumph of good over evil » in LEVY Leo B., *Versions of the Melodrama: a Study of the Fiction and Drama of Henry James, 1865-1897*, Berkeley : University of California Press, 1957, p. 2.

(1924), de l'introduction d'un élément perturbateur sous la forme de Cooper dans l'univers rangé de Warburton ou de celle de l'invité dans l'univers conjugal et colonial du couple de « Flotsam and Jetsam » (1940). L'introduction du personnage perturbateur opère comme principe structurel chez Maugham et permet la transformation du récit. Maugham pose ainsi les conditions d'une situation potentiellement explosive tandis que son narrateur se fait le témoin distancié des événements. Cette posture d'observateur distant, amoral au sens où il ne produit pas de jugement moral, pose problème. Si Kipling met parfois en scène des « narrateurs imparfaits », ignorants de la portée des événements auxquels ils font référence, que penser des narrateurs à la posture visiblement détachée de Maugham ? On effectuera un détour par Joyce pour mieux répondre à la question.

Dans la nouvelle de James Joyce, « The Sisters »(1914), les deux procédés sont repérables : la première partie de la nouvelle met en scène un narrateur imparfait. Il s'agit d'un jeune garçon qui s'exprime à la première personne et qui, par ses interrogations ou ses remarques innocentes concernant un prêtre récemment décédé, dit fondamentalement bien plus que ce qu'il ne paraît comprendre. L'un des personnages mineurs de la nouvelle ne cesse de produire des énoncés inachevés au sujet du prêtre tels « I wouldn't say he was exactly…but there was something queer…there was something uncanny about him. I'll tell you my opinion… », « I think it was one of those…peculiar cases…But it's hard to say… », « let a young lad run about and play with young lads of his own age and not be… »[342]. Si la prolifération des points de suspension met en lumière la dimension indicible du secret entourant le prêtre, l'insistance du récit sur la nécessité pour l'enfant de comprendre ces blancs (« I puzzled my head to extract meaning from his unfinished sentences »[343]) et la remarque innocente de ce dernier imaginant dans un rêve le prêtre désireux de se confesser (« The grey face still followed me. It murmured; and I understood that it desired to confess something »[344]) mettent le narrataire effectivement sur la piste de la pédophilie de Father Flynn. En revanche, un effet de décrochage résulte du soudain changement du mode de narration dans la seconde partie de la nouvelle. Alors que l'emploi du discours indirect libre signalait que le point de vue structurant de la nouvelle était celui de l'enfant[345], le reste du texte fait montre d'un retrait prolongé du narrateur. Le récit de la mort du prêtre est finalement raconté par l'une de ses soeurs, bien que le texte soit toujours écrit en focalisation

[342] JOYCE James, « The Sisters », in LEVIN Harry (ed.), *The Essential James Joyce*. 1977. London ; Glasgow ; Toronto ; Sydney ; Aukland : Grafton Books, 1990, pp. 22-23.
[343] *Ibid*., p. 23.
[344] *Ibid*., p. 23.
[345] *Ibid*., p. 22 : « He began to puff at his pipe, no doubt arranging his opinion in his mind. Tiresome old fool! »

interne. Mais contrairement au premier volet de la nouvelle dans lequel la voix du narrateur était clairement identifiable, celle-ci est sur la fin quasiment inaudible et seulement occasionnellement repérable dans les très nombreuses occurrences du syntagme « said my aunt ». Ce revirement énonciatif ne manque pas de produire un effet d'instabilité, comme s'il s'agissait, par la mise en scène de la retranscription scrupuleuse du dialogue entre la sœur de Flynn et la tante du narrateur, de signaler le caractère auto-réflexif de l'énonciation dans ce texte, voire celui du genre de la nouvelle elle-même. Plus généralement chez Joyce, l'absence de jugement moral porté par le narrateur s'articule au fait que l'intrigue, dans ses nouvelles, est souvent perçue à travers les yeux d'un personnage central. Autrement dit, l'adoption du point de vue d'un personnage intradiégétique par le biais du discours indirect libre permet un relatif effacement du narrateur et donc de sa propension à juger de la situation.

L'absence de jugement moral et d'implication du narrateur chez Maugham produit un effet majeur en termes de réception, effet différent de la fable et du *fairy-tale* qui s'adressent à un narrataire à qui il s'agit de prodiguer un discours didactique. Dans les écrits populaires, le narrateur, plus qu'ailleurs, représente le lien privilégié entre le lecteur et le texte ; il incarne la figure à travers laquelle est appréhendé exclusivement le récit. Or, avec des narrateurs non impliqués, les nouvelles de Maugham posent un problème fondamental en termes d'éthique mais aussi de réception.

À ce titre, la posture des narrateurs dans les écrits de Maugham se rapproche beaucoup de celle des narrateurs dans les nouvelles de l'auteur indo-pakistanais Manto (1912-1955). Dans les écrits de ce dernier, publiés entre 1940 et 1955, sont narrées des intrigues traitant de la prostitution, de la violence, du sexe, du fondamentalisme. L'auteur y met au jour les pulsions de violence qui semblent perdurer sous le « vernis » de la civilisation, pour emprunter la formule de Rider Haggard[346]. Mais c'est avant tout le ton dépassionné des narrateurs de Manto qui jamais ne font de leçons de morale ou ne s'indignent qui invite à rapprocher les deux auteurs. Tout comme le narrateur distancié de Maugham, l'énonciateur chez Manto raconte une histoire sans porter le moindre jugement sur ses personnages. La nouvelle « Hamid's Child » évoque ainsi la naissance d'un enfant non désiré que le héros éponyme désire tuer :

> According to his calculations the child was to be born in the first week of October. Hamid had made up his mind that the child will have to die as soon as it is born. To

[346] HAGGARD Rider, *Allan Quatermain*, *op. cit.*, p. 10 : « Civilisation is only savagery silver-gilt. A vain glory it is, and, like a northern light, comes but to fade and leave the sky more dark ».

> achieve this end he sought out one of the city's known criminals. He entertained him lavishly and spent lot of money on him[347].

Le mode de focalisation offre ici un point de vue limité sur l'intrigue tandis que le narrateur se garde bien d'émettre le moindre jugement critique, comme dans les nouvelles de Maugham. En revanche, les nouvelles de Manto s'apparentent à de véritables nouvelles, en particulier par leur peinture d'instants de vie et par leur propension à générer du suspense, voire un effet de frustration chez le narrateur. La nouvelle « Hamid's Child » se termine de manière lapidaire sur ces mots : « Before his eyes came the face of the man with whom Lata lived in Shivaji Park. The child had the same face, the same features. Hamid burst out laughing. Leaving the child where it lay, he left » (*ibid*., p. 11). Par le biais de la comparaison, suggérée par la récurrence de l'adjectif « same », et de la répétition, et par la focalisation interne, la voix narrative révèle indirectement l'absence de lien filial entre Hamid et l'enfant et donc le quiproquo central sur lequel reposait la nouvelle. Cette dernière se clôt sur le départ abrupt du personnage, créant une situation de fin en « queue de poisson ». Au contraire, les textes coloniaux de Maugham constituent des entités complètes, exhaustives, dans lesquelles rien ne manque : tout est toujours dit chez Maugham.

La nouvelle en tant que genre entretient un lien avec la littérature populaire et la dissidence. Mais les œuvres de Kipling et de Maugham se positionnent différemment face au genre même de la nouvelle, point que l'on approfondira tout au long de ce travail. Ce premier détour par le *tale* et la question de la moralité ont permis de construire des espaces de comparaison signifiants entre les écrits des deux auteurs, mais aussi de rappeler l'ancrage de leurs nouvelles dans des traditions populaires distinctes, ce qui explique en partie la minorisation dont ils font l'objet aujourd'hui. La question de l'oralité doit désormais être traitée afin d'affiner l'hypothèse concernant le rapport entre ces textes et le genre de la nouvelle, et de conceptualiser ce que ces derniers disent de la modernité et de l'histoire, voire ce qu'ils « font » à ces mêmes notions.

Les nouvelles de Kipling, par rapport à celles de Maugham, se caractérisent par une mise en scène ostensible de l'oralité. Aussi bien les propos des indigènes que ceux des subalternes anglais rapportés au discours direct font affleurer à la surface du texte les voix de ces derniers. La nouvelle « With the Main Guard » (1888) s'ouvre par exemple sur le discours

[347] MANTO Saadat Hasan, « Hamid's Child », in *Selected Stories*. Trad. Madan GUPTA, Delhi : Cosmo Publications, 1997, p. 10.

suivant : « Mary, Mother av Mercy, fwhat the divil possist us to take an' kape this melancolious counthry? ». Le fait que ce passage soit immédiatement suivi de la précision narratoriale : « It was Mulvaney who was speaking » (*MWWBK*, 131) invite à lire les exubérances poétiques de la citation – les « fwhat », « divil », « possist » et autres étrangetés linguistiques – comme autant de marques de la langue de Mulvaney, en l'occurrence de son irlandicité et de son parler populaire. L'effet d'oralité va *crescendo* dès lors que les textes exposent les discours des subalternes irlandais et s'accentue davantage quand leurs discours sont le lieu d'un entremêlement entre termes anglais « étrangés », rendus étranges, et termes indiens. En plus de la capacité du locuteur anglais de l'époque et d'aujourd'hui à saisir ou non le sens des mots par la sémantique, le sens se donne à lire et à voir autrement, comme le note David Stewart : « meaning comes as emphatically through rhythm and intonation as through diction »[348].

Force est de constater que les nouvelles de Kipling font la part belle aux dialogues et donc aux passages de discours rapportés au style direct. Ainsi, la nouvelle « The God From the Machine » (1888) est-elle constituée intégralement d'un dialogue entre Mulvaney et Ortheris, auquel le narrateur prend occasionnellement part. D'autres écrits tels « Mrs Hauksbee Sits Out » (1890), « The Hill of Illusion » (1887 ; 1888) ou encore les saynettes du sous-recueil « The Story of the Gadsbys » (1888) s'appuient sur une disposition typographique qui se rapproche de l'écriture théâtrale et inscrivent donc l'oralité dans le texte :

> SCENE — Interior of MISS MINNIE THREEGAN'S bedroom at Simla. MISS THREEGAN, in window-seat, turning over a drawerful of things. MISS EMMA DEERCOURT, bosom-friend, who has come to spend the day, sitting on the bed, manipulating the bodice of a ballroom frock and a bunch of artificial lilies of the valley. Time, 5.30 P. M. on a hot May afternoon.
>
> MISS DEERCOURT. And he said: "I shall never forget this dance," and, of course, I said: "Oh! How can you be so silly!" Do you think he meant anything, dear?
>
> MISS THREEGAN. (Extracting long lavender silk stocking from the rubbish.) You know him better than I do.
>
> MISS D. Oh, do be sympathetic, Minnie! I'm sure he does. At least I would be sure if he wasn't always riding with that odious Mrs. Hagan. (*ST*, 52)

[348] STEWART David, « Orality in *Kim* », in OREL Harold (ed.), *Critical Essays on Rudyard Kipling,* Boston **:** G. K. Hall & Co, 1989, p. 120.

L'écriture théâtrale expose l'oralité tandis que la répétition du verbe « said », associée aux références aux prises de parole successives des divers personnages, accentue l'effet d'oralité.

L'oralité chez Kipling émane parfois de la voix narrative elle-même. Dans « Gemini » (1888) ou « Dray Wara Yow Dee » (1888), elle transparaît particulièrement dans la mise en scène d'une narration assumée par un personnage indigène. « Gemini » débute ainsi :

> "This is your English Justice, Protector of the Poor. Look at my back and loins which are beaten with sticks – heavy sticks! […] There were two of us, and we were born of one birth, but I swear to you that I was born the first, and Ram Dass is the younger by three full breaths. The astrologer said so, and it is written in my horoscope – the horoscope of Durga Dass." (*MWWBK*, 49).

Le pronom possessif « your » introduit d'emblée une situation d'énonciation à deux voix tandis que d'autres éléments linguistiques, rhétoriques et syntaxiques ancrent l'oralité de la voix de l'indigène dans le texte anglais. La formule « Protector of the Poor » renvoie à l'auralité de certaines formules indiennes et se conforme à la structure de semblables maximes. Les étrangetés linguistiques telles « we were born of one birth » ou « by three full breaths » s'apparentent à des traductions d'expressions indiennes. L'étrangeté de ces formules inscrites en anglais dans le texte permet de signaler d'emblée celle du locuteur. Les répétitions ainsi que l'emploi de la troisième personne du singulier dans « the horoscope of Durga Dass » signalent la théâtralité du discours du personnage indien alors que la parataxe et les nombreux signes de ponctuation – points d'exclamation, tirets, virgules – accentuent l'effet d'oralité produit par le passage. Comme l'indique de manière plus générale Stewart au sujet de Kipling : « Many of his poems and pages of prose foreground the type-setter's paraphernalia: dashes, leaders, apostrophes, quotation marks, exclamation marks, and uncommon capitalizations appear constantly »[349].

En comparaison, les nouvelles de Maugham, malgré le fait qu'elles s'appuient largement sur des passages au discours direct, font moins la part belle à l'oralité. Dans celles-ci, l'oralité découle éventuellement du fait qu'on y trouve de nombreux dialogues tandis que chez Kipling, celle-ci dépasse de loin la seule question du discours rapporté. Elle a partie liée avec la mise en scène par ce dernier d'idiolectes et de sociolectes variés. Les nouvelles de Kipling sont orales car elles font entendre non seulement l'oralité des voix singulières des

[349] STEWART David, « Orality in *Kim* », *op. cit.*, p. 114. Dans le même article, Stewart mentionne le fait que Bertolt Brecht affirmait entendre, même dans la traduction allemande de Kipling, « [the] vividness and epigrammatic directness of speech », cité dans LYON James K., *Berthold Brecht and Rudyard Kipling: A Marxist's Imperialist Mentor*, The Hague : Mouton, 1975, p. 23.

protagonistes, mais aussi la diversité des langues et des voix, contre le monolinguisme de Maugham.

Outre l'oralité émanant des situations diégétiques de dialogue, les nouvelles coloniales des deux auteurs donnent à entendre une oralité narratoriale que l'on peut rapprocher du mode d'énonciation du *tale* et confronter à la question des voix. Peut-on pour autant affirmer comme Philippe Andres que la nouvelle consiste en « la métamorphose écrite du conte oral »[350] ? S'il s'agit là d'une conclusion peut-être un peu rapide, on admettra une connivence entre l'oralité et le genre de la nouvelle. Laurent Lepaludier voit ainsi dans la nouvelle une pratique fréquente de l'oralité, dès lors que celle-ci, par sa brièveté, tend à se mouler dans des formes orales originelles en en reproduisant les rythmes ou les formules[351]. La présence des formules rituelles dans les *tales* participe de l'effet d'oralité tout comme elle s'articule au genre de la nouvelle ainsi défini.

Dans sa préface au recueil *Life's Handicap* (1891), Kipling met en scène un personnage pieux indigène, Gobind, interrogeant le narrateur au sujet de sa profession. Ce dernier lui fait la réponse suivante, sorte de théorie réflexive de l'écrivain sur sa pratique d'écriture : « I write of all matters that lie within my understanding, and of many that do not. But chiefly I write of Life and Death, and men and women, and Love and Fate according to the measure of my ability, telling the tale through the mouths of one, two, or more people » (*LH*, 6). En quelques mots, le narrateur kiplingien dépeint l'objet de son exercice ; il se présente comme un narrateur imparfait, au sens où l'universitaire J. M. S Tompkins l'entend[352], et comme adepte d'une narration polyphonique. Le sage indien ajoute alors : « That is the work of the bazar story-teller » (*LH*, 6), assimilant précisément la pratique du narrateur à celle du conteur[353]. Gobind propose une théorie de l'art de conter, ou plutôt de raconter, lorsqu'il indique : « A tale that is told is a true tale as long as the telling lasts » (*LH*, 7) : il n'y a donc de vérité hors du conte, hors de l'énonciation, dit Gobind. Le personnage s'apparente au conteur tel que le définit Walter Benjamin, à savoir celui qui « emprunte la

[350] ANDRES Philippe, *La Nouvelle*, Paris : Ellipses, 1998, p. 12.

[351] Cf. LEPALUDIER Laurent, « What is this voice I read ? Problematics of orality in the short story », *op. cit.*, p. 5.

[352] Cf TOMPKINS J. M. S., *The Art of Rudyard Kipling*, *op. cit*., p. 103 : « Kipling explored the device of the imperfect narrator ». Elle fait référence aux personnages de Kipling, souvent indigènes, qui évoquent des événements sans en mesurer la portée historique, comme dans « A Sahib's War » dans laquelle un indigène est le narrateur d'un récit portant sur la Guerre des Boers.

[353] Dans ses écrits critiques, Maugham insiste sur le fait qu'il ne voit en l'auteur de nouvelles rien d'autre qu'un *story-teller* : « The short story started with the tale told by the hunter round the fire in the cave which was the dwelling of primitive man », introduction de *Tellers of Tales* (1939), in WOOD Michael G. (ed.), *Selected Prefaces and Introductions of W. Somerset Maugham*, *op. cit.*, p. 107.

matière de son récit à l'expérience »[354]. C'est bien par leur confrontation au monde et aux hommes, ou encore à la vie anglo-indienne, que les narrateurs kiplingiens se font conteurs plus que narrateurs. Plus encore, la manière dont les narrateurs chez Kipling revendiquent leur appartenance au milieu dont ils parlent mais aussi leur expérience renvoie à ce que Benjamin dit de l'empreinte que le conteur appose à son récit : « le conteur imprime sa marque au récit, comme le potier laisse sur la coupe d'argile l'empreinte de ses mains »[355]. Les nouvelles de Kipling laissent souvent entendre diverses voix mais une posture magistrale de *story-teller* reste en effet perceptible dans celle du narrateur, contrairement à ce qui se joue chez Maugham.

On perçoit aussi quelque chose de l'ordre de la transmission du récit dans les écrits de Kipling, transmission qui passe par la voix du narrateur-conteur, d'autant plus que le narrateur kiplingien est omniprésent, d'une nouvelle à une autre, même si l'on ne saurait assurer avec certitude qu'il est le même partout. Pour Alexis Tadié,

> Si l'auteur de Kim n'est pas un romancier […], fait remarquable à la fin d'un siècle qui a consacré le roman, c'est, comme l'a fait remarquer John Bayley, parce qu'il est l'héritier paradoxal de la tradition romantique du poète conteur, celle qui va de Wordsworth et Keats à Browning et Tennyson.[356]

On rappellera que Kipling entretient aussi des affinités avec les conteurs et auteurs de nouvelles indiens. Dans certaines nouvelles indiennes de langue anglaise plus tardives, on note d'ailleurs une mise en scène similaire de l'oralité prise en charge par un conteur au moyen de références à des situations d'énonciation explicitement rattachées au conte. Ainsi, l'émergence du *banyan* dès le titre de la nouvelle de N. K. Narayan, « Under the Banyan Tree » (1985), invite-t-elle à repérer une situation d'énonciation spécifique dès lors que cet arbre est traditionnellement celui au pied duquel s'installe le conteur du village indien pour raconter ses histoires.

Parmi les nouvelles de Kipling qui mettent explicitement en scène un conteur figure aussi « Lispeth » (1886 ; 1888). Dans ce texte, le conteur se fait entendre dès la présentation des personnages : « She was the daughter of Sonoo, a Hill man of the Himalayas, and Jadéh his wife » (*PT*, 7). Les *tales* de Kipling sont le lieu d'un dispositif énonciatif qui apparente le narrateur à un conteur, voire à un « raconteur » si l'on entend par là la création d'un effet

[354] BENJAMIN Walter, « Le conteur » (1936), *Œuvres*, Paris : Gallimard, 2000, p. 221.
[355] *Ibid.*, p. 127.
[356] TADIÉ Alexis, « Les diverses voix de Rudyard Kipling », revue *Europe*, numéro spécial « Kipling », *op. cit.*, p. 19.

d'intimité entre le narrateur et son lecteur, cercle au sein duquel la parole circule. La voix du conteur est rendue éminemment visible et audible dans d'autres récits de Kipling par le recours quasiment systématique à la première personne : « Understand, I do not blame Schreiderling » (« The Other Man », *PT*, 71) ou « I believe the difference began in the matter of a horse » (« Pig », *PT*, 162). Mais la présence d'un narrateur à la première personne ne définit évidemment pas une posture de conteur. Les nouvelles de Maugham se caractérisent par exemple par la présence récurrente du pronom « I » mais on n'y observe pas d' « effet-conteur ».

Une autre différence capitale réside dans le fait que le conteur chez Kipling noue une sorte de pacte avec son lecteur en instaurant un sens, une direction à la lecture, ce qui n'est pas le cas chez Maugham. Le texte « His Wedded Wife » (1887; 1888) s'achève ainsi sur la proposition : « Later on, I will tell you of a case something like this, but with all the jest left out and nothing in it but real trouble » (*PT*, 121). Et la nouvelle « In the Pride of his Youth » (1887; 1888) s'ouvre, à la suite de l'épigraphe, sur : « When I was telling you of the joke that The Worm played off on the Senior Subaltern, I promised a somewhat similar tale, but with all the jest left out. This is that tale » (*PT*, 156). Si le « je » du conteur chez Kipling crée une relation d'intimité prolongée avec le narrataire en l'associant à son discours par l'emploi de la deuxième personne du singulier, la présence d'un fil conducteur qui indique le sens de lecture du recueil et confère donc à ce dernier une forme d'homogénéité chronologique va à l'encontre du principe d'autonomie du conte et de la nouvelle. C'est là peut-être ce qu'Alexis Tadié entend par la « voix anglaise » chez Kipling, « toujours présente et reconnaissable dans ses nouvelles ou dans ses poèmes, comme la marque de la cohérence de l'entreprise littéraire »[357]. Le principe de cohérence évoqué ici s'oppose à la nature même de la nouvelle ; en revanche, il peut être retrouvé dans le recueil[358]. Ce fil conducteur apparaît aussi entre des nouvelles et des *tales* dès lors que certains mettent en scène des personnages récurrents tels le policier Strickland[359] et Mrs. Hauksbee : « She [Mrs. Hauksbee] could be nice, though, even

[357] TADIE Alexis, « Les diverses voix de Rudyard Kipling », revue *Europe*, numéro spécial « Kipling », *op. cit.*, p. 11.

[358] On ne saurait oublier que le recueil *Dubliners* de Joyce obéit également à une logique chronologique interne. Bien que les personnages ou les narrateurs ne fassent pas retour d'une nouvelle à l'autre, excepté peut-être dans les trois premières nouvelles où les narrateurs à la première personne pourraient n'être qu'un seul et même narrateur, le recueil est organisé autour d'un schéma progressif – enfance, adolescence, vie adulte à Dublin – à l'origine d'une structure homogène et totale. Comme chez Kipling, cet agencement des nouvelles n'empêche pas que celles-ci puissent être lues indépendamment les unes des autres.

[359] Ainsi, la nouvelle « Miss Youghal's *Sais* » (1887 ; 1888) indique-t-elle : « Some day I will tell you how he [Strickland] broke his promise to help a friend ». Le récit annoncé apparaît dans la nouvelle « The Bronkhorst Divorce-Case » (1888). Le personnage réapparaît aussi dans d'autres recueils : dans la nouvelle « A Deal in

to her own sex. But that is another story » (*PT*, 12) lit-on dans « Three and – an Extra » (1886 ; 1888). Or, l'une des nouvelles suivantes, « The Rescue of Pluffles » (1886 ; 1888), s'ouvre précisément avec les mots de « Three and – an Extra » : « Mrs. Hauksbee was sometimes nice to her own sex » (*PT*, 43). La répétition quasiment à l'identique de certains énoncés chez Kipling remémore constamment au narrataire les nouvelles précédentes et rappelle à ce dernier sa posture de lecteur, mais pas forcément celle de lecteur de nouvelles. Par ce procédé auto-référentiel, le recueil de nouvelles kiplingien requiert une lecture chronologique, ce qui rompt avec le principe du recueil entendu comme simple regroupement de textes non liés entre eux et avec l'idée de la nouvelle comme entité autonome. Ce procédé est repérable à plus grande échelle dès lors que des effets d'échos sont perceptibles d'un recueil de nouvelles à un autre. Ainsi, dans « The Mark of the Beast » publié dans le recueil *Life's Handicap*, note-on une référence au Docteur Dumoise : « Dumoise, our doctor, also saw what Strickland and I saw. […] He is dead now, he died in a rather curious manner, which has been elsewhere described » (*LH*, 178). Cet ailleurs auquel le texte renvoie est le *tale* « By Word of Mouth » (1887 ; 1888), extrait du recueil *Plain Tales from the Hills*.

Si Kipling n'avait peut-être pas anticipé l'effet que pourrait produire la publication de ces nouvelles faisant écho l'une à l'autre à plusieurs années d'intervalle, l'intertextualité qui résulte de ce mode de publication accentue l'effet ainsi produit d'une grande œuvre kiplingienne, unitaire et chronologique. La nouvelle anglo-indienne de Kipling, par sa dimension de « fragment organique », constitutive d'un tout, ne correspond pas à l'idée de la nouvelle comme « forme simple, close sur elle-même, […] délimit[ant] un espace de fiction autarcique »[360], pour emprunter la formule de Daniel Grojnowski. Bien avant, l'écrivaine Elizabeth Bowen, en évoquant le genre, notait : « the new literature, whether written or visual, is an affair of reflexes, of immediate susceptibility, of associations not examined by reason: it does not attempt a synthesis »[361]. La nouvelle devrait, selon cette proposition, s'opposer à une réintegration au sein d'une entité plus vaste. Comment les nouvelles de Kipling déstabilisent-elles cette proposition ? Un détour par l'ouvrage *Logiques de la fragmentation* permettra d'affiner cette question.

Frédéric Regard y évoque le roman *Kim*, en particulier le passage dans lequel le héros éponyme se trouve dans le magasin de curiosités de Lurgan Sahib. Dans ce lieu où d'innombrables fragments de cultures diverses sont entreposés de manière erratique, Kim a

---

Cotton » (1907 ; 1909) tirée du recueil *Actions and Reactions* et dans « The Return of Imray » (1891), extraite du recueil *Life's Handicap*.

[360] GROJNOWSKI Daniel, *Lire la nouvelle*. 1993. Paris : Nathan, 2000, p. 56.

[361] BOWEN Elizabeth, introduction au *Faber Book of Modern Stories*, London : Faber & Faber, 1937, p. 7.

recours aux tables de multiplication pour contrer « la fragmentation schizophrène qui le guette et […] se reconstituer en tant que sujet occidental »[362]. Les tables de multiplication deviennent alors le symbole de la rationalité (occidentale), même si elles ne sont pas l'apanage de l'Occident. Fréderic Regard propose de penser le roman *Kim* comme le lieu d'une contradiction, celui d'un tiraillement entre la tentation de la fragmentation moderniste et la nécessité d'une résolution synthétique au sein de la forme totalisante du *Bildungsroman.* Selon Regard, *Kim* délivre ainsi une « fausse "écriture du désastre" » qui se met aussitôt « au service d'un méta-récit, chargé de retrouver le secret d'un ciment capable de redonner sens au non-sens, capable de dépasser la fragmentation inhérente au monde grâce à un discours, certes littéraire et esthétique, mais aussi éminemment social, religieux, politique, idéologique »[363].

Peut-être faut-il lire le recueil de nouvelles chez Kipling dans cette perspective. Les textes, par leur forme et à travers le motif d'une colonisation instable, expriment l'idée d'un monde fragmenté, contradictoire, moderne, mais la fragmentation est finalement rejetée au profit d'une opération de synthèse rendue possible dans une forme plus totalisante, le recueil ordonné de « nouvelles » kiplingien. Pourtant, si le roman de formation correspond à une structure totalisante, donc politiquement et idéologiquement satisfaisante pour Kipling, le recueil ordonné suppose la création d'un lien entre les textes qui n'existait pas initialement puisque les textes de *Plain Tales* ou d'autres recueils furent en premier lieu publiés dans des supports distincts. La visée synthétique est donc nécessairement moins opérante dans le recueil de nouvelles kiplingien que dans le roman *Kim*. Pour conclure avec les mots de Frédéric Regard, « *Kim* est tout à la fois ce récit dont Kipling voit avec effroi l'émergence, *nakedly picaresque and plotless*, et ce *Bildungsroman* qui vogue vers une épiphanie du fragment intégré dans un système »[364]. Alors que *Kim* est publié quasiment une décennie après la publication des écrits anglo-indiens de Kipling, il est possible de voir en ceux-ci les prémisses d'une réflexion sur la fragmentation – dont la nouvelle constitue un marqueur – et dans le principe du recueil de nouvelles, une réflexion sur la nécessité, possible ou non, d'une synthèse totalisante.

Face à la continuité de la voix du conteur kiplingien qui traverse les *tales* de l'auteur[365], les narrateurs chez Maugham se succèdent d'une nouvelle à l'autre, au mépris de

[362] REGARD Frédéric, « Réalisme, fragmentation et roman de formation : l'épiphanie du sens chez Rudyard Kipling » in MOUREY Jean-Pierre (dir.), *Logiques de la fragmentation*, *op. cit.*, p. 28.
[363] *Ibid.*, p. 30.
[364] *Ibid.*, p. 34.
[365] Cette continuité de la voix du conteur est certainement ce qui empêche de considérer les *tales* de Kipling comme de véritables nouvelles, même si elles s'y rattachent beaucoup à d'autres égards. Dans *The Lonely Voice*, Frank O'Connor propose un commentaire éclairant qui permet de bien signaler la différence entre le *tale* et la

la dimension intersubjective, atemporelle et collective qui intervient dans le cas du conte. Il y a donc bien rupture entre les nouvelles de Maugham. Celles-ci, en tant qu'entités indépendantes les unes des autres, se rapprochent donc du genre tel que le conçoit Grojnowski, à savoir comme un « espace de fiction autarcique ».

Une réflexion sur le rapport entre la nouvelle et le roman sera l'occasion d'approfondir ce point et d'affiner la réflexion sur le genre qui nous intéresse. Les nouvelles de Kipling et de Maugham ne sont pas seulement marginalisées parce qu'elles entretiennent des liens évidents avec, outre la question impériale, des formes populaires de récit – le *tale* et le conte dans le cas de Kipling[366], le genre policier et le mélodrame dans le cas de Maugham – mais aussi parce qu'elles sont constamment comparées au genre plus « noble » qu'est le roman dans l'esprit de la critique littéraire, notamment à l'époque de Kipling[367], et pour les milieux de production du savoir.

2. Nouvelle et roman, écriture marginale contre écriture centrale

Nombre de théoriciens de la nouvelle anglophone au XIXe siècle affirment que celle-ci se caractérise par sa brièveté, une recherche de la surprise et de l'inouï, un effet de concentration, une forme d'économie et une unité d'ensemble. Le premier théoricien de la nouvelle, Edgar Allan Poe, évoquait cette unité d'ensemble dès le milieu du siècle lorsqu'il considérait que tout dans la nouvelle devait concourir à un effet final[368]. Or les écrits de Kipling et de Maugham ne répondent pas à cette définition majeure de la nouvelle. Les premiers textes de Kipling, ses *tales* et ses autres écrits anglo-indiens publiés en 1888, se

---

nouvelle. Il indique : « In storytelling the reader should be aware that the storyteller's voice has stopped », in O'CONNOR Frank, *The Lonely Voice op. cit.*, p. 210.

[366] Dans son ouvrage *Orality and Literacy: The Technologising of the Word* (London ; New York : Methuen, 1983), Walter Ong contribue indirectement au débat concernant la minoration du genre « nouvelle » dès lors qu'il rappelle l'opposition courante que posent certains critiques entre oralité et littérarité. La nouvelle, par son ancrage dans des formes populaires historiquement orales, s'opposerait selon ces derniers à ce que serait la vraie littérature.

[367] Lorsque Maugham écrit, le roman fait en revanche l'objet d'interrogations, notamment de la part d'écrivains, dont Virginia Woolf.

[368] On citera de nouveau ce célèbre passage : « A skilful literary artist has constructed a tale. If wise, he has not fashioned his thoughts to accommodate his incidents; but having conceived, with deliberate care, a certain unique or single effect to be wrought out, he then invents such incidents - he then combines such events as may best aid him in establishing this preconceived effect. If his very initial sentence tends not to the outbringing of this effect, then he has failed in his first step. In the whole composition there should be no word written, of which the tendency, direct or indirect, is not to the one pre-established design. And by such means, with such care and skill, a picture is at length painted which leaves in the mind of him who contemplated it with a kindred art, a sense of the fullest satisfaction », in POE Edgar Allan, « Review of *Twice-Told Tales* », in *The Works of Edgar Allan Poe*, *op. cit.*, pp. 636-637.

prêtent certes à une lecture opérée d'une traite, lecture favorisée par leur brièveté. En revanche, les textes plus tardifs de l'auteur[369], bien que nommés *short stories* par la critique, n'obéissent plus au principe de la lecture « accomplie tout d'une haleine »[370]. Leur complexité, tant thématique qu'énonciative, ne favorise pas ce mode de lecture ; elle engendre au contraire la nécessité de relectures multiples. Le texte de « William the Conqueror » découpé en deux parties, ce qui rend au demeurant son appellation de « nouvelle » problématique[371], occupe plus d'une trentaine de pages, ce qui jure avec les quelques trois pages qui composent chacun des *plain tales*. Par ailleurs, la présence de descriptions relativement longues apparente davantage le texte de « William the Conqueror » à une écriture romanesque qu'à l'écriture inquiète, pressée par le temps, qui serait plus caractéristique de la nouvelle telle qu'elle est définie par Poe. La nouvelle « William the Conqueror » débute ainsi :

> It was a hot, dark, breathless evening, heavy with the smell of the newly-watered Mall. The flowers in the Club gardens were dead and black on their stalks, the little lotus-pond was a circle of caked mud, and the tamarisk-trees were white with the dust of days. Most of the men were at the bandstand in the public gardens –from the Club verandah you could hear the native Police band hammering stale waltzes – or on the polo-ground or in the high-walled fives-court, hotter than a Dutch oven. (« William the Conqueror », Part 1, *DW*, 131)

La multiplicité de verbes d'état confère à cette scène un semblant d'éternité. Tout se passe comme si le temps s'était arrêté, ce qui participe certes d'une perception idéologique du temps colonial, mais contrevient à l'écriture « pressurisée » davantage associée à la *short story* selon Poe. La digression, sous forme d'une incise, renforce l'effet de lenteur qui émane du passage tandis que la thématique même de la valse achève d'ancrer l'écriture dans une forme de quiétude qui jure avec l'in-quiétude qui caractérise, pour nous, l'écriture de la nouvelle.

Le propos ici n'est certainement pas de dire que l'écriture de la nouvelle devrait exclure toute forme de description. Seulement, l'écriture semble ici littéralement prendre son temps, ce que traduit la multiplicité de marques de ponctuation légère dans la première phrase

---

[369] On entend par-là les récits publiés dans les recueils *Life's Handicap* (1891), *The Day's Work* (1898), *Traffics and Discoveries* (1904) et plus généralement, les textes que Kipling publia jusqu'à sa mort dans des recueils de nouvelles.

[370] Expression employée par Baudelaire dans la traduction qu'il propose des écrits de Poe, in BAUDELAIRE Charles, « Notes nouvelles sur Poe », III, Paris : Pléiade, 1857, pp. 1056-1057.

[371] J. M. S. Tompkins indique d'ailleurs au sujet de ce texte : « "William the Conqueror" extends to two parts and seems *to wish to be a novel if it could*, but has not got the principle of growth in it. It moves as if the author were consciously practising a long-distance stride to keep himself supple for the course he may one day run » (nous soulignons) in *The Art of Rudyard Kipling*, *op. cit.*, pp. 2-3. Tompkins est ici sujette au préjugé qui vise à considérer la nouvelle comme une sorte de simple brouillon du roman.

du passage, et jure particulièrement avec l'écriture souvent paratactique des *tales* de Kipling. Il existe une différence entre le fait de décrire une absence d'action en une écriture pressurisée et celui de décrire une succession d'actions en une écriture flâneuse. James Joyce constitue un exemple du premier cas de figure ; l'intrigue de « The Sisters » se clôt à la fois sur un silence et une absence figurée par la mort du prêtre : « She stopped suddenly as if to listen. I too listened; but there was no sound in the house: and I knew that the old priest was lying still in his coffin as we had seen him, solemn and truculent in death, and idle chalice on his breast »[372]. Alors même que le texte dit l'inertie et la paralysie à travers les références au silence et à la mort et par l'emploi même du terme « paralysis »[373], les effets paratactiques et l'usage d'une ponctuation forte et serrée révèlent une tension dans l'énonciation, tandis que l'expression « solemn and truculent in death » frappe par son incongruité et empêche la lecture, d'une certaine façon, de s'opérer sur un mode passif. Il y a dans la nouvelle quelque chose qui retient constamment l'attention, qui empêche la lecture de s'endormir, ce que Poe évoquait en somme lorsqu'il indiquait : « In the brief tale, however, the author is enabled to carry out his full design without interruption. During the hour of perusal, the soul of the reader is at the writer's control »[374]. Il est amusant de voir que la définition de la nouvelle selon Maugham plagie quasiment celle de Poe. Maugham indique en effet dans *The Art of Fiction* :

> A short story is a piece of fiction that can be read, according to its length, in anything between ten minutes and an hour, and it deals with a single, well-defined subject, an incident or a closely related series of incidents, spiritual or material, which is complete. It should be impossible to add to it or to take away from it.[375]

Le fait que dans l'extrait cité de Kipling, la voix narrative s'appesantisse sur la peinture de la végétation, sans que celle-ci ne soit littéralement signifiante comme dans les

---

[372] JOYCE James, « The Sisters », in LEVIN Harry (ed.), *The Essential James Joyce*, *op. cit.*, p. 28.

[373] *Ibid*., p. 22 : « I said softly to myself the word paralysis » ; p. 24 : « it had died of paralysis », tandis que le substantif « paralytic » apparaît également à la page 23.

[374] POE Edgar Allan, « Review of *Twice-Told Tales* », in *The Works of Edgar Allan Poe*, *op. cit.*, p. 636.

[375] MAUGHAM Somerset, chapitre 1 de *The Art of Fiction*, in WOOD Michael G. (ed.), *Selected Prefaces and Introductions of W. Somerset Maugham*, *op. cit.*, p. 19. Il propose également une définition plus resserée de la nouvelle dans son introduction à *Tellers of Tales* (1939), là encore sensiblement proche de la conception par Poe du genre : « I should define a short story as a piece of fiction that has unity of impression and that can be read at a single sitting. I should be inclined to say that the only test of its excellence is that it interests ». Cette citation apparaît dans l'ouvrage de Wood, à la page 107. En 1953, dans sa préface à sa sélection des meilleures nouvelles de Kipling (*Maugham's Choice of Kipling's Best*), Maugham précise encore sa conception de la nouvelle, indiquant : « The English, as their novels show, are inclined to diffusiveness. […] But the short story demands form. It demands succinctness. […] It depends on construction. It does not admit of loose ends. It must be complete in itself » (Wood, p. 152). On perçoit clairement son aversion pour les nouvelles modernistes qu'il accuse justement de ne pas être complètes, de favoriser l'implicite et la suggestion.

récits de Maugham, interpelle d'autant plus que le récit est qualifié de *short story*[376]. Dans une nouvelle telle que « Olalla » (1885) de Stevenson par exemple, la description du paysage tumultueux de la Sierra sert précisément à construire une atmosphère inquiétante, rattachant le récit à la tradition gothique : « The voice of that wild river was inconstant, now sinking lower as if in weariness, now doubling its hoarse tones, momentary freshets seemed to swell its volume, sweeping down the gorge, raving and booming against the barrier walls »[377]. La métaphore filée de la voix de la rivière, aux tonalités changeantes (« lower », « hoarse tones ») engendre une anthropomorphisation de la nature qui annonce l'animalisation à venir de l'héroïne. Les adjectifs tels « wild », « inconstant », ainsi que les verbes « swell », « rave », « boom » fonctionnent ainsi comme des hypallages. Parallèlement à la description de ce paysage donné à lire comme signe, les références à la peur inexpliquée éprouvée par le guide espagnol du narrateur – « I was astonished to perceive the paleness of terror on the face of my companion », « my driver more particularly winced and blanched » – contribuent à l'élaboration d'une atmosphère inquiétante. Le décor se fait à la fois inquiétant et déconcertant, et tend davantage vers le sublime que le familier. Les précipices vertigineux, au même titre que les montagnes escarpées, les immensités glacées ou la météorologie lugubre dans d'autres récits gothiques, sont les ingrédients d'une esthétique funèbre visant à signifier au lecteur qu'il lit bien un récit gothique.

Par sa propension à la brièveté et à l'intensité du sens, la nouvelle transforme parfois le texte qui est le sien en système codé, par le biais de l'onomastique notamment, mais pas uniquement. C'est le cas aussi dans la nouvelle de Mansfield « Mr Reginald's Peacock's Day » (1920). Le patronyme « peacock » suffit à signaler l'orgueil démesuré du héros dont on apprend rapidement qu'il aime à se pavaner tandis que le texte de la nouvelle confirme cette première intuition. C'est en cela que le genre s'accomode bien du genre policier, dès lors que la nouvelle secrète des systèmes de codification du sens afin de mener le lecteur-enquêteur à construire le sens du texte. En dehors de la nouvelle policière, le recours à la pragmatique permet aussi de caractériser les effets spécifiques du genre de la nouvelle sur le lecteur.

Catherine Grall construit un lien entre la posture du lecteur de nouvelles et la démarche déductive du détective qui s'avère particulièrement pertinent :

---

[376] Dans son ouvrage sur la nouvelle, Daniel Grojnowski indique que l'espace de la nouvelle est fonctionnel, qu'il participe d'une sémiotique : « Cette lisibilité du dispositif fonctionnel affecte […] la signification. Le cadre, le décor, les lieux, participent à un commentaire » in GROJNOWSKI Daniel, *Lire la nouvelle*, *op. cit.*, p. 101.

[377] STEVENSON R. L., « Olalla » (1885), in STONELEY Peter (ed.), *The Collected Shorter Fiction*, London : Robinson, 1991, p. 540. Selon Charles May, Stevenson est considéré par de nombreux critiques comme le premier écrivain anglais de nouvelles. Cf MAY Charles, *The Short Story: The Reality of Artifice*, *op. cit.*, p. 14.

> Il est difficile de décrire précisément la réaction que peut entraîner, chez le lecteur, la mention générique "nouvelles" inscrite sur la couverture […] d'un volume, mais on conviendra que cette mention peut au moins l'avertir d'une forme de restriction. […] Le lecteur virtuel s'apprête à pénétrer dans des univers fictifs dont il sait qu'ils ne dureront pas ; […] le lecteur s'attend plus ou moins à une histoire bientôt achevée, alors même qu'il la commence. On est alors en droit d'imaginer qu'il cherche dès le début quels éléments se prêteront à l'intrigue, dans quel sens ils vont évoluer, peut-être comment ils finiront. […] Ces remarques pragmatiques expliquent immédiatement l'origine des théories consacrées au "renversement de situation" ou à la "chute" de la nouvelle. […] Si l'*incipit* n'est séparé de l'*excipit* que d'une douzaine de pages, il y a fort à parier que des jeux d'échos sont plus envisageables dans ce texte que dans un récit de deux tomes, et donc que l'ouverture porte déjà l'emprunte de la fermeture.[378]

Si la nouvelle peut porter dès l'*incipit* l'idée de sa fin, cela suppose qu'elle puisse contenir un texte codé proposé à l'interprétation du narrataire. Or, là où le paysage menaçant ou luxuriant chez Maugham était à lire comme signe du danger ou marque d'un positionnement idéologique visant à associer Orient et langueur, le paysage dans « William the Conqueror » obéit à une forme de gratuité au sens où il ne paraît pas devoir être interprété selon la moindre grille herméneutique. Les pratiques d'écriture de Kipling visaient pourtant à un effet de condensation maximale du sens. Dans son autobiographie, Kipling évoquait en effet la manière dont il produisait un premier jet, moment au cours duquel il écrivait de manière prolifique sous l'influence de ce qu'il nommait son *daemon*. Il reprenait par la suite ses pages et biffait tout ce qui lui paraissait superflu, au risque que le texte devînt parfois elliptique, voire incompréhensible. Kipling pousse finalement à l'excès le principe de concision propre à la nouvelle selon Edgar Allan Poe et William Faulkner[379]. « Pas de longueurs, pas de digressions, pas de dispersion d'intérêt. La nouvelle ne souffre pas d'interruption dans son déroulement : elle va droit au but, sans détours ; ce qui n'est pas nécessaire à la compréhension du sujet se voit écarté »[380] indiquait aussi René Godenne. Dans les nouvelles de Kipling, ce qui serait absolument nécessaire à la compréhension peut se voir écarté alors qu'y apparaît, parfois simultanément, une écriture qui se rapproche du roman.

Mais malgré certaines affinités avec le roman dans ses écrits plus tardifs, l'écriture pressée de Kipling, en particulier dans ses premiers *tales* anglo-indiens, ne manque pas de rappeler l'écriture de la nouvelle selon Poe. Dans « Consequences » (1886-1888), la voix narrative est soucieuse de ne pas révéler de détails qui pourraient paraître superflus, au risque

---

[378] GRALL Catherine, *Le Sens de la brièveté : À partir de nouvelles de Thomas Bernhard, de Raymond Carver et de Jorge Luis Borges*, Paris : Honoré Champion, 2003, p. 28.

[379] Faulkner notait ainsi : « in a short story that's next to the poem, almost every word has to be almost exactly right », cité dans BURKHART Charles, SAMPSON TRASK Georgianne (eds.), *Storytellers and Their Art: An Anthology*, Garden City ; New York : Doubleday, 1963, p. 25.

[380] GODENNE René, *La Nouvelle*, *op. cit.*, p. 143.

de paraître parfois expéditive : « Followed a pause of eleven days; with thunders and lightnings and much telegraphing » (*PT*, 79). La concentration sémantique, renforcée par la polysyndète et soutenue par une tonalité ironique, invite le narrataire à réintroduire du sens derrière les mots et à compenser, par étoffement, ce qui s'apparente à une forme de verbalité lacunaire. C'est d'ailleurs ce que le narrateur lui intime de faire lorsqu'il indique plus loin : « much of this story, including the after-history of the missing envelope, you must fill in for yourself » (*PT*, 79).

Tandis que selon Gérard Genette, nouvelle et roman constituent une sous-classe de l'épique[381], la nouvelle se distingue du roman par une écriture nerveuse, voire anxieuse, parce que pressée par le temps, comme le rappelle l'écrivain belge Pierre Mertens :

> Toute écriture joue du temps, sur le temps, avec le temps. […] Nous pouvons oublier de multiples épisodes d'un roman qui nous a, cependant, bouleversés. La nouvelle, non : elle se révèle infiniment mémorable. […] Parce que « c'est plus court » ? Mais non : parce que c'est, au sens propre, *saisissant* […] Nous assistons à une cristallisation. Quand le roman, lui, épuise l'imagination, la nouvelle la sollicite et la rembraye. Pour dire tant en si peu de pages, Poe ou Kafka ou Mac Cullers et Pasternak s'évadent du prosaïsme, et *réconcilient la prose avec la poésie* qui assure son temps, son rythme, sa pulsation.[382]

Cette écriture inquiète est absente des nouvelles de Maugham. Ces derniers semblent certes suivre le principe d'une narration sans détours, mais sans la dimension pressée, voire pressurisée, de l'écriture kiplingienne des premières fictions anglo-indiennes. Les nouvelles coloniales de Maugham interrogent donc le genre de la nouvelle par leur traitement du suspense. Cette notion, élément incontournable du roman policier, voire de l'écriture de la nouvelle moderne[383], est en effet problématique chez Maugham. On note souvent un certain effet de suspense même si ce dernier est rapidement désamorcé, malgré les affinités des nouvelles de Maugham avec le genre policier. Le titre de la nouvelle « The End of the Flight » (1926) délivre immédiatement la clé du mystère : on sait d'emblée que le héros, malgré tous ses efforts pour fuir son ravisseur, sera finalement rattrapé par ce dernier. La fin précède littéralement le début du récit dans les nouvelles de Maugham et pourrait donc mettre

[381] Cf GENETTE Gérard, *Introduction à l'architexte*. 1979. Paris : Seuil, 2000. Ainsi que GENETTE G., JAUSS H. R., SCHAEFFER J.-M., SCHOLES R., STEMPEL W. D., VIETOR K., *Théorie des genres*, Paris : Seuil, 1986.

[382] MERTENS Pierre, « Faire bref et en dire long », in GROJNOWSKI Daniel, *Lire la nouvelle*, *op. cit.*, p. 41.

[383] On peut considérer que ce que Clare Hanson nomme « the surprise or trick ending » (*Short Stories and Short Fictions*, *op. cit.*, p. 51), et ce que d'autres appellent « chute », constitue une caractéristique majeure de la nouvelle, par opposition au roman.

en péril l'acte de lecture si ces dernières n'étaient écrites en un style efficace et somme toute, plaisant à lire[384]. Plusieurs critiques s'accordent sur le fait que les nouvelles de Maugham, bien qu'efficaces, ne laissent que peu de place au suspense. Maria Elisabeth Lowry, auteure d'une thèse sur les nouvelles de Kipling, met d'ailleurs en parallèle les deux auteurs autour de la question du suspense :

> The stories which Kipling was writing before the turn of the century, for instance, already show a more sophisticated use of delay than those by Somerset Maugham, a twentieth-century writer who is frequently cited as one of Kipling's literary scions. One has only to consider the suave but relentless determinacy of such-well known Maugham stories as « Footprints in the Jungle » and « Rain » to appreciate the gulf between the two writers.[385]

Le terme « déterminisme » convient parfaitement aux nouvelles de Maugham : que celles-ci concernent la résolution d'un mystère (« Mr Know-All », 1925) ou d'un meurtre, elles signalent toujours d'emblée leur fin. Comme l'indique avec justesse Elisabeth Lowry au sujet de « Footprints in the Jungle » (1927), le fait que la veuve de Mr Bronson, censée être enceinte de ce dernier, épouse rapidement Cartwright après le meurtre du premier amène rapidement tout narrataire un tantinet perspicace à mettre en doute l'innocence du couple[386]. Dès lors que les nouvelles de Maugham ne laissent aucune place à un véritable imprévu et que leurs chutes se conforment à un schéma prédéfini, il est possible de se poser la question de leur identité générique.

Goethe proposa en effet une théorie de la nouvelle en disant de celle-ci qu'elle se fondait sur un événement inouï qui devait engendrer la curiosité et l'étonnement du lecteur[387]. La vraie surprise est rare dans les nouvelles de Maugham. Celles-ci s'apparentent donc peut-être à de « bonnes » histoires, dotées d'une efficacité narrative et énonciative incontestable,

---

[384] Le plaisir éprouvé à lire des nouvelles de Maugham, et plus généralement des écrits *middlebrow* ou populaires, est différent de celui ressenti à la lecture d'œuvres plus littéraires. On fait référence ici à ce que l'une des premières théoriciennes du *middlebrow*, Nicola Humble, nomme *guilty pleasures*, à savoir le plaisir particulier que l'on peut éprouver à lire de la « mauvaise littérature », par opposition à de la « grande littérature », simplement parce que l'on sait que ce n'est pas ce que l'on « devrait » lire mais que l'on tire néanmoins une satisfaction primaire en termes d'intrigue, de suspense, d'attentes de lecture.

[385] LOWRY Maria Elizabeth, *Plain Tales and Puzzles: Narrative Strategies in the Short Stories of Rudyard Kipling*, *op. cit.*, p. 73. Elle ajoute, sur la même page : « The rest of the story, involving the discovery of Bronson's corpse and the ensuing investigation, reads like the road-map for a journey which we have already made ».

[386] *Ibid.*, p. 74.

[387] GOETHE Johann Wolfgang, dans une lettre datant de 1827, évoque au sujet de la forme « Novelle » ou « Märchen » : « eine sich ereignete unerhörte Begebenheit », cité dans KILLICK Tim, *British Short Fiction in the Early Nineteenth Century*, *op. cit.*, p. 14. On peut également rapprocher cette théorisation de celle de Schlegel concernant dans ces types de textes la notion de « tournant », ce qu'il nomme « Wendepunkt » (cité in *ibid.*).

mais non pas à des « textes-poèmes » au sens de Meschonnic. C'est à n'en pas douter la dimension *middlebrow* des nouvelles de Maugham qui vient troubler la catégorie en question.

La minorisation opérée sur les textes de fiction coloniaux des deux auteurs par la critique littéraire a donc partie liée avec la question impériale, au genre de la nouvelle, en particulier à la comparaison incessante au roman à laquelle le genre est soumis.

Au cours du XIXe siècle, les écrits de Kipling se voient opposés par certains critiques à ce que serait de la « vraie » littérature pour l'époque, à savoir ni des contes ni des histoires, mais bien le roman. Ce qui fait de Kipling un auteur populaire auprès d'un grand nombre, et donc marginal pour la critique, c'est le fait qu'il écrive des nouvelles. L'auteur serait-il capable d'écrire un roman, une « véritable œuvre » littéraire ? Cette interrogation et la croyance en la supériorité du roman sur la nouvelle, encore vivace aujourd'hui chez certains critiques[388], émane au XIXe siècle des propos de l'auteur-journaliste anglais Thomas Humphrey Ward, persuadé que le talent de Kipling ne sera reconnu que s'il « parvient » à écrire un roman :

> He has shown a truly remarkable power of telling a story dramatically and vividly. He has written a number of amusing occasional verses, not without point and sting. But, as yet, he has not attempted "the long distance race", and the question in which the rapidly-growing number of his readers are now most interested is the question whether he possesses staying power. We sincerely hope that he does, and that he will show it in good time; but meanwhile, it is to be hoped he will not write himself out. Modern magazines and their eager editors are a dangerous snare in the way of a bright, clever, and versatile writer, who knows that he has caught the public taste.[389]

Dans le cas de Maugham, la question ne se pose pas en ces termes car l'auteur n'est, pour ainsi dire, jamais perçu comme un grand auteur romanesque. Malgré le fait que la fin du XIXe siècle soit un moment crucial de l'histoire de la nouvelle anglophone, on assiste à une véritable prééminence du roman dans le discours critique de l'époque. Maugham propose d'ailleurs une explication intéressante à la préférence nationale anglaise pour le roman qu'il associe au caractère anglais : « English writers on the whole have not taken kindly to the art

[388] Dans le cas de Woolf par exemple, Dean R. Baldwin note : « her place in literary history will ultimately depend almost entirely on the novels, with the stories providing interesting sidelights » in BALDWIN Dean R., *Virginia Woolf: A Study of the Short Fiction*, Boston : Twayne Studies of the Short Fiction, 1989, p. xii.

[389] WARD Thomas Humphrey, « Mr. Kipling's Writings » (1890), in GREEN Roger L., *Rudyard Kipling: The Critical Heritage*, *op. cit.*, pp. 53-54. Andrew Lang développe la même idée dans son essai « Mr. Kipling's Stories » de 1891 (*ibid.*, p. 75) : « We can live only in the hope that Mr. Kipling, so skilled in so many species of the *conte*, so vigorous in so many kinds of verse, will also be triumphant in the novel ».

of the short story. They have felt the novel more congenial to their idiosyncracy, for the English, though in conversation often tongue-tied, when they take a pen into their hands are inclined to prolixity »[390]. On peut ne pas être convaincu par l'assertion de Maugham. En revanche, il existe assurément un lien entre le roman et sa propension, dans les esprits, à véhiculer davantage l'esprit d'une nation que le ferait la nouvelle.

Aujourd'hui, de nombreux critiques voient dans le roman moderne un genre capitaliste et totalisant dans lequel règne « l'harmonie d'un ordre social hiérarchisé fondé sur la pertinence de la relation individu-société et sur l'intégrité du moi »[391]. Plusieurs penseurs marxistes dont Terry Eagleton et Georg Lukács[392] mirent en lumière une articulation entre roman et éthique bourgeoise et patriarcale. Edward Said, dans son ouvrage *Culture and Imperialism*, reprit à son tour cette articulation[393] et celle qu'il élaborait entre bourgeoisie, esprit entrepreneurial et colonialisme pour penser la valence potentiellement impérialiste du roman. Said voit en effet une convergence entre la tendance du roman à prôner une forme d'autorité narrative et une configuration idéologique propre à l'impérialisme : « the novel is an incorporative, quasi-encyclopedic cultural form […] [in which there are] both a highly regulated plot mechanism and an entire system of social reference that depends on the existing institutions of bourgeois society, their authority and power »[394].

Pour Said, la valence impérialiste du roman est aussi perceptible dans le fait que les héros de romans sont porteurs d'une énergie caractéristique de la bourgeoisie entrepreneuriale[395]. Dans les textes de Kipling écrits après les *Plain Tales*, certains personnages se caractérisent par une énergie semblable. Dans « William the Conqueror » (1895-1896 ; 1898), l'héroïne androgyne confie à un compatriote, « I like men who do things » (*DW*, 135) tandis que l'homme qu'elle aime est dépeint comme un homme agissant, ce qui contribue à la difficile qualification de ce texte de « nouvelle » :

---

[390] MAUGHAM Somerset, Introduction à *Tellers of Tales*, New York : Doubleday, Doran & Co, 1939, p. xxxii.

[391] BESNAULT-LEVITA Anne, *Katherine Mansfield*, *op. cit.*, p. 10.

[392] Le théoricien marxiste Georg Lukács s'intéresse par exemple à l'émergence de l'histoire dans le roman européen. Le roman constitue selon lui un récit historique modelé par la véritable histoire de véritables nations. Dans son ouvrage *The Theory of the Novel* (1920), Lukács oppose l'épopée et le roman en posant que l'épopée constitue un tout organique auquel appartient le héros là où le roman suppose un monde problématique dans lequel le héros, individu solitaire, évolue.

[393] SAID Edward, *Culture and Imperialism*, *op. cit.*, p. 70 : « The novel is fundamentally tied to bourgeois society ».

[394] *Ibid.*, p. 71.

[395] *Ibid.*, p. 71 : « The novelistic hero and heroine exhibit the restlessness and energy characteristic of the enterprising bourgeoisie, and they are permitted adventures in which their experiences reveal to them the limits of what they can aspire to, where they can go, what they can become ».

> Scott was taking thirty grains of quinine a day to fight the fever that comes if one works hard in heavy rain […] He was, as usual, working from a base of supplies on a railway line, to cover a circle of fifteen miles radius, and since full loads were impossible, he took quarter-loads and toiled four times as hard by consequence. (*DW*, 157-158).

La voix énonciative met en avant le caractère industrieux du personnage. Les verbes « work » et « toil » soulignent l'esprit d'initiative animant le héros malgré les difficultés liées à la maladie. La présence de l'adverbe « as usual » signale le caractère attendu de cette attitude, typique du héros mû par une intention industrieuse. En revanche, la plupart des protagonistes des premiers *tales* de Kipling se caractérisent par une lassitude qui tranche considérablement avec l'énergie évoquée par Said : « Next morning Dicky Hatt felt disinclined to work [...] He was tired » indique le narrateur au sujet du protagoniste de « In the Pride of his Youth » (*PT*, 160).

Quant aux personnages de Maugham, ils sont encore moins « énergiques » que ceux de Kipling : à défaut de manifester la moindre forme d'énergie liée au travail, ils se caractérisent par une apathie généralisée : « The worn electro-plate, the shabby cruet, the chipped dishes betokened poverty, but a poverty accepted with apathy » (« Flotsam and Jetsam », 1940, *MFET*, 135). Cette apathie s'infiltre jusque dans le texte, condamné quasiment à se répéter, ainsi que l'illustrent les deux occurrences de « poverty », comme si l'énonciation s'épuisait d'elle-même. À l'énergie entrepreneuriale capitaliste, les personnages de Maugham opposent une résignation les condamnant à la pauvreté. Les quelques planteurs décidés à travailler font par ailleurs l'expérience d'échecs retentissants en matière d'affaires. Enfin, dans « The Outstation », Cooper, qui fait l'apologie d'un gouvernement qui reposerait sur une société de travailleurs agissants, « what we want is a business government by businessmen » (*MFET*, 68), est aussi celui qui meurt à la fin de la nouvelle, comme s'il s'agissait de souligner la faillite du *businessman* et du caractère entrepreunarial, et donc finalement celle du héros de roman. Les personnages des *tales* de Kipling et plus généralement des nouvelles de Maugham ne correspondent donc pas aux héros de romans tels que les définit Lukács, même si les textes entretiennent des affinités certaines avec le genre romanesque.

Pour autant, les « nouvelles » de Kipling ne bénéficient pas de la même notoriété que son roman *Kim*, tandis que les écrits de fiction de Maugham sont indistinctement tombés dans l'oubli aujourd'hui, même si à leurs époques respectives de parution, ces nouvelles furent toutes particulièrement populaires auprès d'un vaste public. À quoi doit-on la différence

d'appréhension entre les *Plain Tales* et *Kim* ? Celle-ci semble due au fait que *Kim* est effectivement un roman et en cela, s'oppose à des récits qui ne sont peut-être (même) pas tout à fait des nouvelles. Malgré sa popularité au XIXe siècle, le genre de la nouvelle semble toujours souffrir de sa brièveté par rapport au roman, de son apparente simplicité et de ses sujets « anecdotiques », de sa nature fragmentée. Le fait que Kipling et Maugham aient écrit des nouvelles sur l'empire et qu'ils soient aujourd'hui absents de la tradition littéraire anglaise, ne relève pas d'un simple hasard. Leurs nouvelles se voient exclues du canon littéraire anglais contemporain parce qu'en traitant de l'empire, elles sortent en quelque sorte doublement du champ de la « Littérature ».

On terminera donc cette analyse par une réflexion sur la logique qui tend à considérer la Littérature comme un lieu d'autorité culturelle indiscutable par rapport à d'autres productions textuelles. La prochaine section sera ainsi l'occasion de s'interroger sur la place réservée aux écrits populaires dans le champ de la culture et de la littérature tel qu'il apparaît aujourd'hui dans le contexte des études littéraires anglaises.

III. Quelle place pour la nouvelle et la littérature populaire ?

1. Une critique à l'origine d'un canon exclusif et excluant

En évoquant la centralité de la question impériale pour la culture moderne anglaise, Said considère que l'identité anglaise s'est construite au XIXe siècle autour de l'empire. Néanmoins, malgré l'omniprésence de l'empire dans la culture anglaise victorienne, la construction de la tradition littéraire anglaise, notamment par Leavis, repose sur l'effacement, la dissimulation de certaines œuvres dont le discours sur l'empire était perçu comme problématique. Nombre d'œuvres littéraires du XIXe siècle qui appartiennent toujours aujourd'hui au canon anglais sont de celles qui n'évoquent l'empire qu'en arrière-plan, tels les romans de Jane Austen ou ceux des sœurs Brontë. On a évoqué précédemment la proposition de Martin Green selon laquelle les récits d'aventure sont considérés comme un genre secondaire de la littérature précisément parce qu'ils sont un lieu propice à, et privilégié

de, l'évocation de l'empire[396]. Alors que le roman d'aventure peine à être reconnu face à d'autres types de romans[397], la catégorie qui lie la nouvelle et le récit d'aventure, lui-même potentiellement associé à l'empire, souffre d'un handicap décuplé, à l'origine de sa double minorisation dans l'histoire de la littérature anglaise.

Le canon, loin de refléter un quelconque ordonnancement naturel des œuvres, est un lieu de confrontation idéologique, un espace culturel qui trouve ses origines dans une violence faite à l'encontre de certaines œuvres au profit d'autres. Comme le rappelle Bill Ashcroft :

> A canon is not a body of texts per se, but rather a set of reading practices (the enactment of innumerable individual and community assumptions, for example about genre, about literature, and even about writing). These reading practices, in their turn, are resident in institutional structures, such as education curricula and publishing networks.[398]

La canonisation de certaines œuvres repose en somme sur l'exclusion d'autres, comme l'évoque le poéticien Derek Attridge dans un article sur J. M. Coetzee : « All canons rest on exclusion; the voice they give to some can be heard only by virtue of the silence they impose on others »[399]. C'est surtout ce que disait Said lorsqu'il écrivait dans *The World, the Text and the Critic* : « culture is a system of discriminations and evaluations…it also means that culture is a system of exclusions »[400].

Des disparités significatives sont aujourd'hui encore visibles lorsque l'on s'interroge sur la présence d'auteurs féminins et/ou non britanniques dans le canon littéraire anglais. Les auteurs issus des anciennes colonies se distinguent aujourd'hui tantôt par leur « ultra » visibilité dans les cursus universitaires, tantôt par leur absence, deux éléments qui signalent le poids occupé par la question idéologique dans l'élaboration institutionnelle du canon. Suite à ce qu'on pourrait nommer la décanonisation des œuvres coloniales, mouvement dans lequel Kipling et Maugham furent pris, on assiste aujourd'hui à une véritable post-colonisation du

---

[396] Citation de Martin Green in LAWRENCE Karen R., *Decolonising Tradition: New Views of Twentieth-Century « British » Literary Canons*, Urbana ; Chicago : University of Illinois Press, 1992, p. 3 : « the liberal ideology of British aesthetic culture has excluded as well certain writers and genres whose politics of imperialism were insufficiently disguised ».

[397] Cf. BRANTLINGER Patrick, *Rule of Darkness*, *op. cit.*, p. 12. Brantlinger oppose par exemple ce qu'il nomme le roman domestique au roman d'aventure.

[398] ASHCROFT Bill, GRIFFITHS Gareth, TIFFIN Helen, *The Empire Writes Back*, London ; New York : Routledge, 1989, p. 189.

[399] ATTRIDGE Derek, « Oppressive Silence: J. M. Coetzee's *Foe* and the Politics of the Canon » in LAWRENCE Karen R., *Decolonising Tradition*, *op. cit.*, p. 226.

[400] SAID Edward, *The World, the Text and the Critic*, London : Faber, 1984, p. 11.

canon littéraire britannique, si l'on en croit le nombre d'auteurs dits « postcoloniaux » aujourd'hui reconnus par les institutions académiques. Il existe donc une violence structurelle inhérente à la construction de l'histoire littéraire anglaise. Là où Harold Bloom voit dans *The Western Canon* (1994) la possibilité de s'en tenir à un certain canon de la littérature occidentale, on considèrera que le canon repose au contraire sur des conflits et des formes de violence constamment redéfinis dans l'histoire.

À regarder les variations dans l'appréhension des écrits de Kipling et de Maugham au fil du temps et la décanonisation contemporaine dont ils font l'objet – Kipling dans une moindre mesure que Maugham – on peut se demander si ces auteurs ne sont pas devenus marginaux au fil du temps. Cela est d'autant plus vrai de Kipling qu'il est toujours considéré comme le grand auteur de *Kim*, des *Jungle Books* et des *Just So Stories* en Angleterre. C'est finalement le Kipling auteur de nouvelles qui fait l'objet d'une minorisation par la critique et les institutions académiques, et surtout, les nouvelles elles-mêmes. En revanche, la décanonisation des écrits de Maugham est générale, tenant moins à la question de l'empire ou au genre de la nouvelle qu'au statut *middlebrow* de l'auteur. Peut-on tout de même en conclure que le genre même de la nouvelle serait devenu marginal au cours du temps ? Cela semble le cas, au vu de la faible production critique sur le genre, même aujourd'hui et dans un contexte anglo-saxon, alors même que le genre continue d'être prisé des lecteurs et l'était considérablement à la fin du XIXe siècle et durant l'entre-deux-guerres.

Outre l'évolution de la perception des genres, la création de canons obéit donc à des conditions historiques. Kipling et Maugham cristallisent tous les éléments susceptibles de rendre problématique leur canonisation aujourd'hui : auteurs de nouvelles sur l'empire, ils sont populaires de leur vivant. Certes, on ne prônera pas de façon normative l'égalité de toutes les œuvres et une absolue relativité en matière de goût. En effet, le corpus étudié implique de se confronter aux différences entre l'écriture de Kipling et celle de Maugham en termes de qualité littéraire, d'innovation stylistique, etc. Néanmoins, cette réflexion autour de la politique du canon et des opérations de minorisation et d'effacement engendrées par cette dernière est capitale pour réfléchir aujourd'hui au statut de ces auteurs.

Certains critiques, féminins en majorité, ont cherché à réhabiliter des œuvres populaires féminines et à replacer celles-ci au sein de la littérature féminine anglaise[401]. La nécessité éprouvée il y a quelques décennies de construire une tradition d'écriture féminine

[401] SHOWALTER Elaine, *A Literature of Their Own: British Women Novelists From Brontë to Lessing*. 1977. London : Virago, 1978. C'est l'objectif affiché d'Elaine Showalter qui redéfinit des ponts entre les différentes écrivaines afin de construire une véritable tradition d'écriture britannique féminine : « establish the continuity of the female tradition from decade to decade, rather than from Great Woman to Great Woman ».

anglophone est bien le signe que l'institutionnalisation repose sur des critères qui ne sont pas uniquement esthétiques. Selon Karen Lawrence : « Contemporary theory and criticism have forced the recognition that literary tradition and canon formation have always involved cultural narratives, disguised as aesthetic principles but constructed upon assumptions about class, gender, language, and race »[402]. La décanonisation de Kipling et de Maugham, de ce fait, apparaît peu surprenante au sens où l'un comme l'autre sont issus de milieux qui ne les destinaient pas à devenir de grands auteurs[403]. S'il est possible d'évoquer une forme de critique féminine (*gynocriticism*), l'existence d'une entreprise similaire qui viserait à reconsidérer l'écriture masculine dite « populaire » par rapport au canon n'est pas évidente[404]. Il paraît donc pertinent de chercher à combler ce vide, l'idée n'étant pas de réhabiliter à tout prix certains auteurs mais de réfléchir aux conditions de création et de transformation du canon.

En définitive, les textes eux-mêmes performent des opérations susceptibles de bouleverser les catégories créées par les critiques. La critique, toujours ancrée dans un mouvement idéologique, contribue à l'élaboration et à la transformation du canon littéraire. En revanche, sa dimension politique s'articule avant tout au fait que son objet d'étude, le littéraire, est lui-même un objet politique.

2. La littérature, lieu de pouvoir et d'autorité culturelle ?

On terminera cette réflexion sur le fait que la littérature est perçue, par de nombreux critiques, comme un lieu de pouvoir et d'autorité culturelle[405]. C'est là ce qui ressort du parcours critique que l'on a dressé, notamment des observations concernant le dédain de

[402] LAWRENCE Karen R., *Decolonising Tradition*, *op .cit.*, p. 4.

[403] Kipling sera longtemps complexé de ne pas avoir été à l'Université comme ses contemporains, membres de la scène littéraire anglaise. Quant à Maugham, ses origines modestes et bourgeoises le disqualifient de la scène littéraire de l'entre-deux-guerres, occupée largement par les auteurs de Bloomsbury, mais ne le privent pas d'une popularité extrême auprès du grand public.

[404] On note toutefois que certaines études postcoloniales sur des corpus de « New Literature » entreprennent ce type de démarche.

[405] Selon le comparatiste Yves Clavaron, la littérature peut être conçue comme « système de déligitimation ou de production de normes sociales » in CLAVARON Yves, *Poétique du roman postcolonial*, Saint-Etienne : Publications de l'Université de Saint-Etienne, 2011, p. 27.

certains critiques et de certaines avant-gardes envers le *middlebrow* et ces autres productions textuelles qui ne sont pas perçues comme de la « grande littérature ».

Tout texte contient pourtant en son sein des possibilités d'interprétations infinies, mises en œuvre par ses différents lecteurs et par le rapport transhistorique au texte. Lire Kipling au XIXe siècle ne signifie pas la même chose que lire Kipling au XXIe, de même que l'appréhension de ses nouvelles par ses contemporains métropolitains, par des militaires en poste dans les colonies ou par des universitaires anglais ou français, il y a deux siècles et aujourd'hui, produisent des effets de lecture différents. Le lecteur apporte avec lui un certain bagage culturel, une histoire, un contexte qui engendrent un travail de renouvellement du sens à chaque nouvel acte de lecture[406]. L'art n'est donc pas politique parce qu'il évoque le politique ou adopte un positionnement ouvertement idéologique, mais bien parce qu'il a des effets sur le réel susceptibles de modifier ou de créer de nouvelles conditions éthiques et politiques dans le monde actuel[407]. Il est possible d'articuler cette proposition au postulat meschonnicien selon lequel on ne saurait séparer le texte littéraire du politique et de l'histoire, du sujet et du langage.

Dans *Pour la poétique II*, Henri Meschonnic propose de penser la poétique comme « théorique-politique et pratique théorique »[408]. Ce travail s'inscrit dans la démarche meschonnicienne visant à proposer une anthropologie historique du langage engageant une pensée du « rythme » dans un rapport à l'histoire et au temps, dans et par l'énonciation. S'il reconnaît que l'écriture s'inscrit dans une idéologie, il s'intéresse avant tout à la transformation que celle-ci produit sur cette dernière :

> À l'intérieur d'une idéologie, une écriture modifie, par son historicité et par sa propre cohérence, cette idéologie, au point d'opérer une transformation (variable, parfois ce n'est qu'une variation) et de produire sa propre idéologie. Un texte, s'il est texte, n'est jamais dans une seule idéologie. Tout en étant dedans, il est (par un ou plusieurs points de rupture : car il n'y a pas la rupture, il y a toujours eu, quand il y a eu texte, des points de rupture) contre, et il est hors, vers une autre idéologie, qu'il construit, – et plutôt même il se construit comme indéfini opérateur de glissement idéologique, jeu historique de variables et d'invariants.[409]

[406] C'est ainsi que le sujet est susceptible de devenir un « transsujet » au sens de Meschonnic, traversé qu'il est par son expérience et la mémoire qui est la sienne, la situation dans laquelle il aborde le poème, dans son propre corps.

[407] On retiendra la très belle formule de Gérard Dessons : « Le poème invente, déplace, critique les valeurs » in DESSONS Gérard, « Engager le poème » in DESSONS Gérard, MARTIN Serge, MICHON Pascal (dirs.), *Henri Meschonnic, la pensée et le poème*, Paris : In press, 2005, p. 37.

[408] MESCHONNIC Henri, *Pour la poétique II : Épistémologie de l'écriture. Poétique de la traduction*, Paris : Gallimard, 1973, p. 139.

[409] *Ibid*., p. 140.

Si les nouvelles de Maugham dérangent peut-être certaines catégories, concernant notamment ce que l'on entend par « littérature populaire », la relative mansuétude des critiques face à ses écrits suggère qu'ils inquiètent moins, ou différemment, que ceux de Kipling. Mais lorsque les récits kiplingiens qui mettent en scène de petites gens, de simples soldats, troublent certains lecteurs à certains moments-clés de l'histoire d'Angleterre, on comprend aisément que « la littérature n'est pas seulement un objet esthétique », qui serait coupé du monde et de l'histoire, mais qu'elle est « capable de *penser* » dans les termes de Pierre Macherey[410], voire qu'elle peut donner à penser.

Ce que la virulence de certaines réactions montre, c'est aussi la difficulté à appréhender certains textes, difficulté qui semble découler du présupposé selon lequel tout texte littéraire devrait être « moderne » au sens de Woolf, ou devrait être un poème au sens meschonnicien du terme. Or, pourquoi serait-ce le cas ? Ce travail vise justement, par la démarche comparatiste, à analyser les effets que produisent certains textes par rapport à d'autres, de réfléchir au type de « performance » qu'ils mettent respectivement en œuvre face aux conceptions de la culture et de la littérature.

Or, si les textes *middlebrow* ne relèvent peut-être pas de la modernité au sens de Woolf, leur mode de publication leur confère une modernité qui relève d'une prise directe sur le monde. On rappellera que le marché des magazines était à l'époque en plein essor et que nombre d'écrivains victoriens commencèrent leur carrière en publiant des nouvelles, des poèmes ou des essais journalistiques dans de tels supports. Poe indiquait ainsi dans une lettre à son ami Charles Anthon dès 1844 : « I perceived that the whole…energetic, busy spirit of the age tended wholly…to the Magazine literature – to the curt, the terse, the well-timed, and the really-diffused, in preference to the old forms of the verbose and ponderous & the inaccessible »[411]. S'il mentionne les États-Unis, le rapport qu'il propose entre l'explosion des périodiques et le *zeitgeist* de la modernité est aussi valable pour l'Angleterre. L'importance de l'impact de ces magazines sur la psyché des Anglais et leur imbrication à l'idéologie est aisément mesurable lorsque l'on se remémore que le texte « Falk » de Conrad fut refusé parce qu'il mettait en scène un héros cannibale, et en cela, allait à l'encontre de la politique éditoriale du magazine *Cornhill* : « an inoffensive subject, simplicity of style and treatment,

[410] DESSONS Gérard, « Engager le poème », in DESSONS Gérard, MARTIN Serge, MICHON Pascal (dirs.), *Henri Meschonnic, la pensée et le poème*, *op. cit.*, p. 28. Gérard Dessons fait ici référence à l'ouvrage de Pierre Macherey, *A quoi pense la littérature*, (Paris : Presses Universitaires de France, 1990).

[411] POE Edgar Allan, *The Letters of Edgar Allan Poe*, John Warm OSTROM (ed.), 2 volumes, New York : Gordian Press, 1966, vol 1, p. 268.

and a happy ending »[412]. De tels magazines se devaient de satisfaire les goûts des classes moyennes et couvraient des domaines multiples et variés, allant du *Gentleman Journal* aux *family journals*. En revanche, on notera que tous ne s'opposaient pas radicalement à la présence de thèmes provocateurs ou de techniques expérimentales, ce qu'indique le fait que des textes tels « An Outpost of Progress » ou « Heart of Darkness » furent publiés respectivement dans *Cosmopolis* (juin-juillet 1897) et le *Blackwood's Edinburgh Magazine* (1902). Ce dernier périodique marqua le marché des magazines en Angleterre durant plusieurs décennies[413]. Il disait d'ailleurs offrir à ses contributeurs une liberté absolue : « license to strain their imaginations and to press at the boundaries of taste and sensation »[414].

Les textes courts publiés dans les magazines prenaient directement part aux questions de société, en particulier celles qui concernaient le déclin de la masculinité britannique. Selon Gail Fraser, spécialiste de Conrad, l'élaboration du caractère national anglais par Marlow dans « Heart of Darkness » a une dimension clairement idéologique qui répond à la ligne éditoriale du périodique : « [it was] to endorse the traditionalist values celebrated by *Blackwood's* since the early 1800s, and thus to involve his readers in the outgoing debate about England's perceived weakening of spirit, body, and will »[415]. Elle ajoute que quelques années plus tard, Ford Madox Ford s'infiltra dans la brèche et prit position contre ceux qui évoquaient l'idée d'une crise de la masculinité britannique, « [those who] proclaim all day long that we are growing effeminate…open to invasion, lacking in patriotism…our hardihood all gone, our manhood degenerate »[416]. Cette invective fut publiée à un moment où en Angleterre, des rapports sur la dégénérescence nationale faisaient leur apparition quasiment quotidiennement dans les périodiques anglais[417].

Plusieurs interventions publiques signalent aussi une inquiétude autour du déclin de l'esprit anglais, comme celle de Rider Haggard au sujet de ceux qu'il nomme « puny pygmies

---

[412] FRASER Gail, « The Short Fiction », in STAPE J. H., *The Cambridge Companion to Joseph Conrad*, *op. cit.*, p. 31.

[413] Au nombre des magazines ayant marqué la fin de siècle et les décennies suivantes, on compte *Albemarle* et *The Yellow Book*, deux périodiques plutôt portés sur l'avant-garde littéraire, et *The Strand*, mensuel dans lequel parurent les premières aventures de Sherlock Holmes, mais aussi des nouvelles de Bret Harte, Walter Besant ou encore quelques traductions anglaises des contes de Maupassant. Les magazines publient leurs premières nouvelles dans les années 1820. Au début du siècle, outre le *Blackwood's* (1817-1980), on repère également le *London Magazine*, plus mondain que le premier, ainsi que le *New Monthly* caractérisée par une ligne intellectuelle moins érudite que le *London Magazine* et moins audacieuse que le *Blackwood's*. Pour une discussion plus détaillée sur ces questions, cf. KILLICK Kim, *British Short Fiction in the Early Nineteenth Century*, *op. cit.*

[414] *Ibid.*, p. 32.

[415] *Ibid.*, p. 31.

[416] Editorial de *The English Review*, cité dans Gail Fraser, *ibid.*, p. 31.

[417] *Ibid.*, p. 34. L'inversion des rôles traditionnels assignés à l'homme et à la femme, l'homme public et l'ange domestique, dans les nouvelles de Kipling et de Maugham s'apparente bien à une réponse ou à une participation à cette question qui occupe toutes les sphères de la société anglaise, populaires et moins populaires.

growing from towns or town bred parents » ; intervention dans laquelle il exprime sa nostalgie d'une anglicité ancienne supposée plus forte, « [yearning for] the blood and sinew of the race »[418]. Parallèlement, en 1907, le ministre des Affaires Étrangères australien, en visite en Angleterre, fustigea le pourrissement de la vie morale britannique, ajoutant : « the rottenness is spreading like a cancer through every fibre of the social organism »[419]. L'idée de dégénérescence allait de pair avec l'imaginaire concernant la fin attendue de l'empire britannique, comme le suggère cette note du philosophe Bertrand Russell datant de 1931 : « As a patriot I am depressed by the downfall of England, as yet only partial, but likely to be far more complete before long »[420].

D'autres grands thèmes de société prégnants dans la société anglaise fin de siècle et au début du XXe siècle font leur apparition exclusivement dans les magazines. Conrad, dans des textes également publiés initialement dans des magazines, interroge ainsi certaines des valeurs nationales britanniques dont le patriotisme, notamment dans « Typhoon »[421]. Lorsque l'équipage décide de remplacer le pavillon anglais par un pavillon asiatique, l'un des mâtelots, Jukes, s'offusque, révélant sa peur irrationnelle des *coolies* ainsi qu'un puissant sentiment xénophobique. Or, le fait que MacWhirr ne comprenne pas la réaction nationaliste de Jukes revient à isoler ce dernier et s'apparente à une interrogation poétique au sujet du patriotisme anglais. Conrad fait aussi se rencontrer les textes littéraires et les questions autour de la psychologie qui assaillent l'Angleterre et l'Europe en cette fin de siècle. Il est ainsi possible de voir en la personnalité complexe de Kurtz une empreinte des théories freudiennes autour de la division du moi. Marque s'il en est de la prise particulière qu'opèrent les nouvelles et les autres formes brèves sur les débats contemporains.

Plus généralement, de nombreux autres thèmes, de l'empreinte technologique de l'homme sur la nature à l'absurdité du monde en passant par la transformation de ce dernier sont interrogés dans les œuvres de grands modernistes, tels Joyce, Eliot, Woolf, Lawrence, tout comme ils trouvent un écho dans des textes plus modestes qui s'apparentaient à des nouvelles et furent publiés dans des magazines populaires. En l'occurrence, sur les questions liées au possible effondrement de l'empire, à la désintégration du modèle victorien de la famille et à la crise de la masculinité anglaise, nombre de textes *middlebrow*, à l'image de

[418] Cité dans LOW Gail Ching-Liang, « His Stories? Narratives and Images of Imperialism », *op. cit.*, p. 99. Les nouvelles de Maugham, comme on le montrera dans le chapitre suivant, s'inscrivent dans ce constat d'une double dégénérescence – celle de la masculinité et celle de la civilisation britanno-européenne.

[419] Cité dans PORTER Bernard, « The Edwardians and Their Empire », in READ Donald (ed.), *Edwardian England*, London : Croom Helm, 1982, p. 131.

[420] RUSSELL Bertrand, *Autobiography*, London ; New York : Routledge, 1998, p. 394.

[421] La nouvelle est publiée dans *Pall Mall Magazine*, en 1902.

ceux de Maugham, proposent des hypothèses, peut-être peu poétiques, mais certainement en prise avec la culture et la modernité.

L'effondrement de la famille victorienne, augurant du déclin potentiel de la nation, fut plus que suggéré en 1941 par Orwell dans ses essais sur l'Angleterre et le caractère national du pays, *The Lion and the Unicorn* :

> England is not the jewelled isle of Shakespeare's much-quoted passage, nor is it the inferno depicted by Dr. Goebbels. More than either it resembles a family, a rather stuffy Victorian family…with all its cupboards bursting with skeletons. It has rich relations who have to be kow-towed to and poor relations who are horribly set upon, and there is a deep conspiracy of silence about the source of the family income. It is a family in which the young are generally thwarted and most of the power is in the hands of irresponsible uncles and bedridden aunts. Still, it is a family. It has his private language and its common memories, and at the approach of an enemy it closes its ranks.[422]

Mais la pensée du déclin de la cellule familiale victorienne trouva aussi une assise dans une littérature bien plus populaire et éphémère, à commencer par les nouvelles de Maugham. Le couple incestueux de « The Book Bag », le couple infructueux dans « Flotsam and Jetsam » et les nombreuses autres occurrences de faillite des relations amoureuses chez Maugham sont autant de signes de l'imaginaire de la décomposition familiale qui infiltre les nouvelles.

La nouvelle et de nombreuses autres formes de textualité brève sont donc nées des changements qui ont émaillé la société anglaise, et particulièrement l'Angleterre à la fin du XIXe siècle. Mais ces formes ne se sont pas contentées de s'adapter aux changements de la société qui leur a donné naissance. Elles ont véritablement accompagné ces changements, mais surtout, les ont portés, formalisés, vulgarisés dans des supports peu reconnus des hautes sphères intellectuelles de l'époque, tandis que leur large tirage leur ont conféré une assise effective au sein des classes moyennes. C'est en cela que les écrits courts, littéraires ou non, publiés dans des magazines furent autant des plateformes d'exploration du sujet divisé, de la temporalité achronologique, que des laboratoires d'écriture des thèmes liés à la décadence, au déclin de la civilisation, à la crise de la masculinité. Les nouvelles de Maugham en particulier s'inscrivent dans ces deux dimensions.

Les questions soulevées par ces formes brèves, plus culturelles que littéraires, croisent aussi d'autres problématiques qui intéressent les *Postcolonial studies*, en particulier la manière dont la colonialité concentre des problématiques liées au genre, ainsi qu'à *race* et

[422] ORWELL George, *The Lion and the Unicorn: Socialism and the English Genius*, in ANGUS Ian, ORWELL Sonia (eds.), *Collected Essays: Journalism and Letters*, 4 vols., London : Secker, 1968, ii, p. 68.

class. Selon Emma Liggins, la fluidité de la nouvelle permet justement à celle-ci d'explorer les questions liées à la « race », à l'identité sexuelle, à la notion de classe. Alors que les magazines étaient le produit résultant de l'effet conjoint de l'élargissement et de la diversification des « classes liseuses », largement constituées de la nouvelle classe moyenne anglaise à la fin du XIXe siècle, face à une aristocratie largement sur le déclin, il semble nécessaire d'intégrer ces textes et leur supports au champ des études littéraires, ce que les *middlebrow studies* font progressivement.

S'il est vrai que le canon moderniste comprend aujourd'hui, au moins depuis les années 1970 dans le monde universitaire français, des nouvellistes comme Joyce ou Lawrence, il apparaît aussi que ces mêmes écrivains, qui furent associés au *high modernism*, écrivirent aussi des romans modernes au sens woolfien du terme[423]. Il y a fort à parier qu'ils doivent leur place au canon en partie à leur pratique romanesque. Il existe donc bel et bien, encore aujourd'hui, une prédominance du roman sur la nouvelle, au moins dans l'esprit de la critique littéraire.

La pensée de la nation et l'émergence du roman participent d'un seul et même moment de l'histoire comme le note Timothy Brennan : « The rise of European nationalism coincides especially with one form of literature – the novel ».[424] Or, ce moment est aussi celui du colonialisme selon ce dernier :

> For the modern novel, this means precisely the period of market capitalism and the age of exploration, which was also the period of the transformation of the vernaculars into languages of state, the creation of national economies, and the subsequent recognition of nationalism as the dominant political ideology of the bourgeoisie.[425]

Toutefois, là où Brennan voient une collusion historique entre ces différents phénomènes, les penseurs du postcolonial y voient non seulement une coïncidence temporelle, mais un véritable rapport de causalité. Homi Bhabha, Edward Said mais aussi Patrick Brantlinger voient en la colonisation une doublure de la modernité et de ce que celle-ci implique en termes d'élaboration de la pensée capitaliste et du projet de rationalité fondé autour des notions de progrès et de civilisation. Ces penseurs aussi ne voient l'expression de la culture

[423] WOOLF Virginia, « Mr Bennett and Mrs Brown », in *The Captain's Death Bed and Other Essays*, *op. cit.*, p. 102.
[424] BRENNAN Timothy, « The National Longing for Form » in BHABHA Homi K. (ed.), *Nation and Narration*, *op. cit.*, p. 49.
[425] *Ibid.*, p. 54.

européenne moderne que dans le genre romanesque. Dans *Culture and Imperialism*, Said rappelle que l'empire est présent de manière codifiée dans la littérature mais au vu des exemples auxquels il se réfère, c'est bien le roman qu'il a à l'esprit. Citant Austen et Dickens, mais aussi Rider Haggard, Stevenson ou Kipling – mais en tant qu'auteur de *Kim* – Said montre le lien qui unit le thème colonial au roman réaliste. L'auteur s'appuie sur les travaux de chercheurs tels Patrick Brantlinger ou Molly Mahood et en particulier sur leur conceptualisation préalable du rapport culture/empire, mais en limitant tout autant l'expression littéraire de la culture moderne au roman. Tous conviennent donc de la centralité de la question impériale dans la culture britannique du XIXe siècle, et plus généralement dans la culture moderne occidentale de cette même époque. Mais aucun ne semble s'interroger sur la validité de prendre comme emblème de la culture le genre du roman. Pour Said comme pour les autres, le triangle constitué des notions « roman », « culture bourgeoise et moderne du XIXe siècle », et « empire » est incontestable : « [There is] a convergence between the patterns of narrative authority constitutive of the novel on the one hand, and, on the other, a complex ideological configuration underlying the tendency to imperialism »[426]. Said se justifie pourtant de ne s'appuyer que sur le roman en déclarant :

> Of all the major literary forms, the novel is the most recent, its emergence the most datable, its occurrence the most Western, its normative pattern of social authority the most structured; imperialism and the novel fortified each other to such a degree that it is impossible […] to read one without in some way dealing with the other […] The novel is an incorporative, quasi-encyclopedic cultural form. [It contains] both a highly regulated plot mechanism and an entire system of social reference that depends on the existing institutions of bourgeois society, their authority and power.[427]

Il apparaît donc que le triangle mentionné précédemment résulte en fait de la mise en relation de deux équations, l'une associant roman et esprit bourgeois ; l'autre, roman et empire. Said assimile le récit de la culture et de la nation anglaises au roman car il s'agit selon lui de la forme esthétique majeure de l'époque, porteuse à la fois du pouvoir de l'empire et de l'intellectualisme britannique. Surtout, le roman du XIXe siècle est, à ses yeux, vecteur de la continuité de l'identité britannique et de sa culture : « Kipling and Conrad are prepared for by Austen and Thackeray, Defoe, Scott, and Dickens »[428]. On retrouve ainsi le paradigme du continu contre lequel la nouvelle jure, assurément.

---

[426] SAID Edward, *Culture and Imperialism*, *op. cit.*, p. 70.
[427] *Ibid.*, p. 71.
[428] *Ibid.*, p. 75.

Lorsque Brantlinger s'interroge sur la représentation de la Mutinerie de 1857[429] ou sur le gothique impérial, il s'appuie lui aussi exclusivement sur le roman[430]. Stevenson, Doyle, Stoker, Rider Haggard ne sont convoqués dans l'analyse de la subversion gothique de l'impérialisme qu'en tant qu'auteurs romanesques. Bhabha également, pour traiter par exemple la question du *colonial nonsense*, considère l'épisode de la visite aux *Marabar Caves* dans *A Passage to India*[431]. Bien qu'Homi Bhabha fasse partie des penseurs du postcolonial qui s'appuient volontiers sur la littérature pour construire leurs hypothèses de travail et leurs démonstrations, force est de constater que lui aussi travaille presque exclusivement avec le roman, éventuellement la poésie, et délaisse grandement le genre de la nouvelle.

Or pourquoi la possibilité de la contestation de la nation n'aurait-elle sa place qu'au sein du roman[432], alors que la nouvelle, par sa forme fragmentée, par sa dimension d'inachevé, semble particulièrement indiquée pour contester la nation et l'idée de collectif qui repose derrière ? En quoi pourrait-elle être le genre moderne de l'anti-cohésion nationale ? Par ailleurs, pourquoi le roman serait-il l'apanage de la littérature, et par extension, de la culture moderne occidentale ? Alors que Bhabha évoque la capacité des marges de la nation à décentrer cette dernière[433], il est nécessaire d'étudier l'aptitude de la nouvelle à désolidariser le roman de son origine et à interroger ce qu'il peut véhiculer en termes d'idéologie, dès lors que la nouvelle est située à la marge de ce qui fait aujourd'hui autorité dans le domaine de la littérature et de la culture, et surtout à l'époque où Kipling écrit. C'est d'autant plus le cas au sujet de Kipling et de Maugham que ces auteurs, malgré leur popularité auprès du grand public, demeurent des *outsiders* au sens où leurs productions culturelles et eux-mêmes se situent en marge à la fois du pouvoir et des circuits de production du savoir.

Bhabha indiquait au sujet des populations marginales de la nation :

> People of the pagus – colonials, postcolonials, migrants, minorities – wandering peoples who will not be contained within the Heim of the national culture and its

[429] Cette révolte historique a largement déstabilisé la domination britannique et a donné lieu à une répression violente de la part des Anglais.

[430] Cf. le titre du chapitre 8 de l'ouvrage *Rule of Darkness*, « Imperial Gothic: Atavism and the Occult in the British Adventure Novel, 1880-1914 ».

[431] BHABHA Homi K., « Articulating the Archaic: Cultural Difference and Colonial Nonsense » in *The Location of Culture*, *op. cit.*, p. 126 : « *There*, the loss of the narrative of cultural plurality; *there* the implausibility of conversation and commensurability; *there* the enactment of an undecidable, uncanny colonial present, an Anglo-Indian difficulty, which repeats but is never itself fully represented ».

[432] À ce sujet, cf. le chapitre intitulé « The Counter-Canonical Novel : J. M. Coetzee's *Foe* and Jean Rhys's *Wide Sargasso Sea* » in LANE Richard J., *The Postcolonial Novel*, Cambridge : Polity Press, 2006. La subversion du canon romanesque opère ici depuis le roman.

[433] BHABHA Homi K., « Introduction: Narrating the Nation », in BHABHA Homi K. (ed.), *Nation and Narration*, *op. cit.*, p. 6 : « the margins of the nation displace the centre; the peoples of the periphery return to rewrite the history and fiction of the metropolis ».

> unisonant discourse, but are themselves the marks of a shifting boundary that alienates the frontiers of the modern nation.[434]

À l'instar de cela, il est peut-être possible de repenser le statut du genre « nouvelle ».

Cette première partie a permis de poser les jalons de la réflexion sur le resserrement théorique entre modernité et colonisation et de définir ce dernier comme paradigme de lecture des nouvelles coloniales de Kipling et de Maugham. Le parcours chronologique de la critique sur ces auteurs a révélé des collusions intéressantes entre certaines lectures critiques et certains moments correspondant à des étapes charnières de l'histoire de la nation anglaise et de l'histoire littéraire du pays. Les lectures exotiques de Kipling s'articulent ainsi à la phase d'expansion coloniale de l'Angleterre, celles qui s'opèrent par le prisme du colonial à la période de crise de l'empire toujours dans le cas de Kipling ; les premiers moments de revendication nationalistes dans les colonies s'accompagnent des lectures exotiques de Maugham et de celles qui font de ses nouvelles de simples chroniques ou les cantonnent au *middlebrow*. Les nouvelles en question, tant par leur affiliation à des formes culturelles et à une écriture populaires[435] que par leur thématisation et leur énonciation de l'empire, ont été largement marginalisées au fil des âges et le sont encore aujourd'hui. L'ambivalence de ces textes, qui ne tient pas seulement à leur appréhension de la question coloniale, engendre des interrogations que rencontrent les études postcoloniales contemporaines au sujet de la modernité, de la colonisation, de l'histoire. Plus spécifiquement, la lecture ces nouvelles permet d'interroger le rapport entre modernité et colonialité tel qu'il est pensé par le champ postcolonial.

Après avoir constaté la minorisation par la critique littéraire et la théorie universitaire du genre, lorsque la nouvelle était articulée à l'empire et à d'autres formes de popularité dans le cas de Kipling et de Maugham, on appréhendera désormais les propositions respectives de Kipling et de Maugham concernant la « nouvelle coloniale » par le prisme postcolonial. On gardera comme horizon de travail l'interrogation sur le type d'opération que ces textes

---

[434] BHABHA Homi K., « DissemiNation: Time, Narrative, and the Margins of the Modern Nation » in BHABHA Homi K. (ed.), *Nation and Narration*, *op. cit.*, p. 315.

[435] Alexis Tadié rappelle l'ancrage tout aussi populaire des poèmes de Kipling : « l'extrême popularité des vers de Kipling est aussi due, il ne faut pas l'oublier, au genre de la ballade, de la chanson de music-hall, c'est-à-dire de formes d'expression dites « populaires » et qu'il ne peut être question de « rétablir » ou d' « améliorer » in « Les diverses voix de Rudyard Kipling », revue *Europe*, numéro spécial « Kipling », *op. cit.*, p. 20.

produisent sur les conceptions de l'histoire coloniale et de la modernité, mais aussi sur les concepts de nouvelle et de littérature.

DEUXIÈME PARTIE

PERSPECTIVES POSTCOLONIALES

Alors que les nouvelles de Kipling et de Maugham croisent des questionnements contemporains auxquels se confrontent les études postcoloniales, il paraît approprié d'analyser ces dernières en les soumettant au filtre postcolonial.

Les écrits de fiction coloniaux de Kipling mettent en scène des administrateurs, des soldats et des officiers en Inde dans les *Plain Tales* et dans les recueils que l'auteur publie jusqu'en 1898, puis des officiers en Afrique du Sud dans le contexte de la Guerre des Boers[1]. Les écrits les plus pertinents pour ce travail sont ceux qui portent sur l'Inde car, contrairement à ceux qui sont publiés après 1900, ils évoquent des Anglais agissant dans un contexte colonial difficile et jurent en cela avec l'esprit de triomphe qui émanait des discours politiques à cette époque. C'est véritablement de la littérature, dès la fin de la décennie 1890-1900, qu'émerge une forme d'inquiétude face à l'avenir de l'empire. Les nouvelles de Maugham, publiées principalement durant l'entre-deux-guerres, évoquent des planteurs européens établis dans les colonies anglaises et hollandaises d'Asie du sud-est. Ces espaces sont présentés comme étant tout aussi hostiles aux premiers, bien que la colonisation par ailleurs soit bien instituée à cette date.

Ce travail s'inscrit dans le prolongement des questionnements soulevés par les études postcoloniales, champ de recherche né dans les départements anglo-saxons de littérature anglaise et comparée au cours des années 1980, dans l'élan qui fait suite à la publication par Edward Said d'*Orientalism*, en 1978. Ces « études », héritières des disciplines des humanités européennes et tributaires des luttes anti-coloniales et anti-impérialistes selon Achille Mbembe[2], cherchent à analyser le phénomène colonial et ses effets dans le monde mondialisé d'aujourd'hui. Les études et théories postcoloniales ont pour visée la problématisation du

[1] Cf les nouvelles du recueil *Traffics and Discoveries* (1904).

[2] Cf. « Qu'est-ce que la pensée postcoloniale ? », Entretien avec Achille Mbembe, *Esprit* 330, décembre 2006, pp. 117-133. URL : http://www.eurozine.com/articles.2008-01-09-mbembe-fr.html. Dernière consultation le 3 février 2011.

rapport à l'histoire et l'interrogation des acquis épistémologiques hérités des Lumières[3]. Elles tentent également de déconstruire les structures mentales qui fondèrent le projet impérial européen. Elles s'apparentent ainsi à un projet à la fois pratique et politique au sens où elles essaient de démontrer le lien intrinsèque qui existe entre culture/histoire européennes et pratiques coloniales et de mettre en évidence la dimension mondiale, voire « mondialisante » des politiques et pratiques liées à la colonisation.

On verra dans ce chapitre ce qu'une lecture postcoloniale des nouvelles de Kipling et de Maugham permet de poser. Comme on l'a noté précédemment, la nouvelle ne semble pas constituer un enjeu pour les *Postcolonial studies*. Toutefois, il semble que la forme et le genre de la nouvelle puissent être solidement articulés à certaines des préoccupations du champ postcolonial, notamment à la question de l'ambivalence du discours colonial et à celle de la décolonisation du savoir.

[3] Mbembe voit dans la démarche postcoloniale une critique « non pas de l'Occident sui generis, mais des effets d'aveuglement et de cruauté induits par une certaine conception […] de la raison, de l'humanisme et de l'universalisme », conception que Mbembe qualifie de « coloniale ». Même référence que précédemment.

Chapitre III. « Helpless colonialists » : une spécificité de la nouvelle coloniale ?

L'idée directrice de ce chapitre est de confronter les textes de Kipling et de Maugham à certaines théories des études postcoloniales. Cette approche par le prisme critique du postcolonial permettra de mettre en lumière les questionnements que ces textes ont pu générer pour leurs contemporains mais aussi ceux qu'ils produisent aujourd'hui sur les conceptions qui nous permettent de penser le monde.

Sur le plan strictement diégétique, l'espace colonial est le lieu d'une véritable crise pour les colonisateurs de Kipling et les colons de Maugham. Dans le cadre du rapprochement théorique entre modernité et colonialité par le biais de la nouvelle, la question de la menace s'avère pertinente. On se concentrera ainsi sur les menaces qui planent sur la société anglo-indienne chez Kipling et sur la société anglaise, voire européenne, d'Asie du sud-est chez Maugham, à travers l'étude de la thématisation du mal-être des Anglais dans les nouvelles. L'expression de la solitude et du savoir lacunaire des Anglo-indiens sera aussi étudiée dès lors qu'elle est portée formellement par le genre de la nouvelle. Ce chapitre sera aussi l'occasion de confronter les textes de Kipling et de Maugham à la théorie de la nouvelle selon Frank O'Connor comme « voix solitaire ». L'objet de ce chapitre est double : il s'agit en somme de voir si la représentation de la désespérance des colonisateurs constitue une spécificité de la nouvelle par le biais d'une comparaison avec le roman et si l'on peut repérer un enjeu générique dans l'analyse postcoloniale de nouvelles coloniales.

I. Menace(s) sur le colonisateur

Les nouvelles étudiées se rejoignent autour de la mise en scène d'une impuissance généralisée des colonisateurs et des colons en contexte colonial. On aurait pu s'attendre à ce que la littérature coloniale mette strictement en avant la bravoure des serviteurs de l'empire sans les présenter pour autant dans une situation de détresse. Mais c'est précisément l'inverse qui se produit dans les nouvelles de Kipling et de Maugham. Là où la littérature colonialiste,

imprégnée d'idéologie, pourrait produire le stéréotype du colonisateur impérial dans le sens le plus autoritaire du terme, les nouvelles de Kipling et de Maugham le produisent comme anti-héroïque et surtout, comme étant constamment en posture d'insécurité dans le monde colonial.

1. L'espace colonial menaçant

Synonyme d'étrangeté par excellence pour les personnages anglais, l'espace colonial dans les nouvelles s'apparente à un espace fourmillant de dangers tangibles et/ou latents pour les premiers. L'un des *tales* de Kipling, « Beyond the Pale » (1888), illustre cela de manière exemplaire. Le héros anglais s'y voit contraint de décoder un message que lui a adressé une jeune indienne : « Next morning, as he was driving to office, an old woman threw a packet into his dogcart. In the packet was the half of a broken glass-bangle, one flower of the blood-red *dhak*, a pinch of *bhusa* or cattle-food, and eleven cardamoms » (*PT*, 128). Le héros, doté d'un savoir érudit sur l'Inde, pense avoir réussi à interpréter le message de la jeune femme malgré la polysémie de certains signifiants. Le narrateur précise ainsi que « fleur de *dhak* » peut être interprété de multiples façons : « The flower of the *dhak* means diversely "desire," "come," "write," or "danger," according to the other things with it » (*PT*, 128). Le terme seul ne saurait avoir un sens absolu. Le narrateur indique ainsi la nécessité de lire le signe en parallèle avec les autres composantes du message pour que le premier en vienne à signifier quelque chose. II renvoie en somme à la nature même du signe linguistique comme opérateur de sens dès lors qu'il agit au cœur d'un système et en interaction avec d'autres éléments. L'énumération des divers signifiés qui peuvent être associés au signifiant *dhak* suggère qu'il existe une infinité possible de sens. Le texte de la nouvelle indique le processus progressif de décodage du message et le message codé est finalement interprété ainsi par le personnage anglais : « A widow, in the Gully in which is the heap of *bhusa*, desires you to come at eleven o'clock » (*PT*, 129). Si certains termes indiens sont laissés à l'appréciation et à l'intuition du décodeur du message, la proposition apparaît comme une transcription possible du message initial, déchiffré ici selon le code délivré par le narrateur. Toutefois, si une première menace semble évitée par Trejago grâce à son savoir sur le monde indien, une menace d'un autre ordre se donne à voir dans la polysémie des signes du code, et donc dans la potentielle fausse interprétation qui pourrait résulter d'une mauvaise appréciation de la grille d'interprétation.

Trejago interprète le signe « fleur de *dhak* », difficile à décoder donc car éminemment polysémique, comme signifiant à la fois le désir, la venue et potentiellement l'écriture – si l'on considère que Bisesa manifeste son désir de voir Trejago par le biais du message codé, donc d'une forme d'écriture. En revanche, le sens de danger, dernière interprétation possible du signifiant *dhak*, est évacué par Trejago. L'élimination de cette interprétation est ironique au sens où cette dernière colore, rétrospectivement, l'ensemble du texte. Le sort fatal qui est réservé à Trejago et Bisesa à l'issue de la nouvelle suggère que le personnage a manqué de discernement lorsqu'il a désiré interpréter le message émanant du monde indien. L'ironie est le fait du narrateur qui note au sujet de Trejago : « he knew too much in the first instance » (*PT*, 127). Cet excès de savoir s'apparente en réalité à une déficience. Le malheur qui touche les deux personnages à la fin du récit suggère que le sens de danger n'aurait pas dû être occulté par Trejago, voire qu'il était entièrement sous-jacent au message. Cette démonstration indique que le danger, bien qu'évacué en apparence, constitue une menace latente pour les protagonistes anglo-indiens, aussi versés dans les coutumes indiennes soient-ils. Le savoir, bien que riche, reste « étranger » au personnage occidental. L'omniprésence de la menace justifie à elle seule la possibilité de lire ces nouvelles « coloniales » par le filtre postcolonial.

On rappellera les menaces les plus fréquentes dans le cadre de cette étude sur la nouvelle et sur la validité d'une approche du genre par le postcolonial. Dans les nouvelles, le climat constitue une menace susceptible de compromettre l'intégrité et la moralité des Anglo-Indiens. On rappellera que la question du climat colonial et son influence potentielle sur la psyché de ceux qui le subissent constituent l'un des *topoi* du discours colonial[4]. L'espace indien est caractérisé chez Kipling par des extrêmes ; il est tantôt frappé par des pluies diluviennes, tantôt par des chaleurs intenses, comme le rappelle le narrateur de « The Conversion of Aurelian McGoggin » (1887 ; 1888) : « It was just before the Rains. We were sitting in the verandah in the dead, hot, close air, gasping and praying that the black-blue clouds would let down and bring the cool » (*PT*, 83). L'espace colonial est suffocant, ce que l'association des termes « hot », et « close » à « air » suggère. L'image des coloniaux haletants (« gasping ») contribue à véhiculer l'idée de l'étouffement tandis que l'adjectif

[4] Il s'agit là de l'une des constructions de l'orientalisme littéraire les plus fréquentes de la littérature coloniale ou de la littérature de voyage, mais aussi un lieu commun de la réflexion sur les « races » en Europe au XVIIIe siècle. Dans *De l'esprit des lois* par exemple, le Comte de Montesquieu évoque l'idée selon laquelle les hommes soumis à des températures extrêmes seraient immanquablement condamnés à la paresse et à l'oisiveté : « Les lois des Indes, qui donnent les terres aux princes, et ôtent aux particuliers l'esprit de propriété, augmentent les mauvais effets du climat ; c'est-à-dire, la paresse naturelle » (MONTESQUIEU Comte de, *De l'esprit des lois.* Volume 2. Livre XIV, chapitre VI, Paris : Lavigne, 1845, p. 158). Dans les nouvelles de Kipling et de Maugham, le climat influe bien sur l'action et l'état d'esprit des colons et colonisateurs qui faillissent à interroger le bien-fondé de leur présence au sein d'un espace qui les met à mal physiquement.

« dead », associé ici à l'air, fait émerger la topique de la mort dans la narration. Une référence similaire au climat est présente dans« At the End of the Passage » (1890 ; 1891), où la mention du caractère irrespirable de l'air est souvent réitérée :

> The men flung themselves down, ordering the punkah-coolies by all the powers of Hell to pull. Every door and window was shut, for the outside air was that of an oven. The atmosphere within was only 104°, as the thermometer bore witness, and heavy with the foul smell of badly-trimmed kerosene lamps; and this stench, combined with that of native tobacco, baked brick, and dried earth, sends the heart of many a strong man down to his boots, for it is the smell of the Great Indian Empire when she turns herself for six months into a house of torment (*LH*, 148).

Le texte ne cesse de convoquer des termes renvoyant au champ lexical de l'odorat, comme le soulignent les deux occurrences de « smell » ainsi que le terme « stench ». Le substantif « smell », d'ordinaire neutre, se voit accompagné de l'adjectif « foul » ou associé à des termes autres, ce qui a pour effet de transformer l'énumération orientaliste, « native tobacco, baked brick, and dried earth », en qualificatif dépréciatif. Le réseau d'images de ce passage permet d'articuler entre eux des termes tels que « house of torment », « oven », « [heavy] atmosphere » tandis que le substantif « Hell », énoncé au début du passage, « infuse » le reste du texte et fait naître dans le discours narratorial la vision d'un espace impérial littéralement infernal. L'épigraphe lui-même se tisse autour du *topos* de l'enfer :

> The sky is lead and our faces red,
> And the Gates of Hell are opened and riven,
> And the winds of Hell are loosened and driven,
> And the dust flies up in the face of Heaven […]
> And the soul of a man is turned from his meat,
> Turned from the trifles for which he has striven
> Sick in his body, and heavy hearted,
> And his soul flies up like dust in the sheet. (LH, p. 138)

La répétition du terme « Hell » dénote l'idée de l'enfer tandis que la métaphore des portes ouvertes énonce le principe de porosité des frontières, autre menace planant sur le monde anglo-indien. Or, l'enfer suggère, au-delà des chaleurs atroces, l'idée de la souffrance. Il est en effet le lieu où, dans nombre de religions, l'homme fait l'expérience d'un châtiment pour ses crimes passés. On verra dans cette évocation de l'enfer colonial une métaphore du mal qui ronge le colonisateur kiplingien. Lieu d'émergence du spectre anglais, l'espace colonial infernal est aussi le site où la culpabilité coloniale peut refaire surface, le lieu où ce même

sujet, débordant d'*hybris* dès lors qu'il se pensait maître de la raison et du progrès, chute de son piédestal et se voit forcé de renoncer à ses illusions modernes.

L'envers de la modernité reposant sur l'idéologie européenne de la raison et du progrès apparaît à travers les trous, les béances qui jonchent les espaces ruraux indiens et sont autant de dérivations de la menace qui pèse sur les Anglo-Indiens tandis que les ellipses et silences formels du texte kiplingien y font écho. Il y a en effet menace dès lors que ces vides de l'espace colonial sont susceptibles d'avaler les colonisateurs, de les faire disparaître de la surface de la terre, comme dans « The Strange Ride of Morrowbie Jukes » (1885 ; 1895). Ces béances symbolisent la menace d'un effacement de l'empreinte anglo-indienne sur l'histoire de l'Angleterre, et en particulier sur celle de son empire. On rappellera par ailleurs que les Anglo-Indiens étaient largement considérés par les Anglais de la métropole comme des citoyens de seconde zone, déjà relegués aux confins de la nation[5]. Il s'agit là d'une autre manifestation du rapport des marges au centre, qui s'exprime dans la forme de la nouvelle, qui appartient elle-même à un lieu de pouvoir moindre par rapport au roman, du moins dans l'esprit de la critique littéraire contemporaine de Kipling, mais également aujourd'hui.

C'est aussi dans ce type de lieux retirés, situés hors de la visibilité coloniale, et donc d'une certaine modernité, que d'étranges créatures potentiellement menaçantes peuvent émerger, comme dans « Bubbling Well Road » (1888 ; 1891). Dans cette nouvelle, un Anglo-indien se perd dans la jungle et y entend un rire menaçant. Il indique : « The heat made me sweat, but the laughter made me shake » (*LH*, 267). La répétition des structures invite à lire le climat et le rire comme les deux facettes d'une seule et unique menace, celle qui plane sur la société anglo-indienne. Le récit se poursuit, évoquant différentes béances qui sont autant de signes de menace :

> I found that I was looking straight across a black gap in the ground. That I was actually actually lying on my chest leaning over the mouth of a well so deep I could scarcely see the water in it. There were things in the water, a – black things –, – and the water was as black as pitch with blue scum atop. The laughing sound came from the noise of a little spring, spouting half-way down one side of the well. Sometimes as the black things circled round, the trickle from the spring fell upon their tightly-stretched skins, and then the laughter changed into a sputter of mirth. (*LH*, 268)

[5] L'historienne et anthropologue américaine Ann Stoler constate qu'étaient perçus comme « dégénérés » les Européens des colonies dont le mode de vie se distanciait des idéaux bourgeois : « degeneracy characterised those who were seen to veer off bourgeois course in their choice of language, domestic arrangement, and cultural affiliation » in *Race and the Education of Desire: Foucault's History of Sexuality and the Colonial Order of Things*, Durham : Duke University Press, 1995, p. 32. Les Anglo-indiens et plus généralement les Anglais qui s'étaient établis dans les colonies étaient considérés comme « déclassés » par ceux qui se percevaient depuis la métropole comme les « vrais » Anglais.

Le passage est construit autour de figures de l'enfermement telles « gap », « well », etc. La parataxe relève d'une poétique de la menace dès lors qu'elle ne permet aucun relâchement de la tension émanant de la situation diégétique. L'effet de menace est accentué par la présence de termes renvoyant à une imprécision tels « things » tandis que les tirets signalent l'idée qu'un inconnu plane sur l'énonciation, presque sur le point de se fragmenter. Le premier tiret annonçant « black things » est suivi de deux autres tirets, comme s'il s'agissait de compenser un verbe menaçant de disparaître. Cet effet est d'ailleurs renforcé par la répétition du substantif « things » ; signe que la voix narrative est forcée de se répéter, de tourner en rond, pour réussir à produire un énoncé. Alors que la menace semble levée dès lors que le son du rire est expliqué de manière rationnelle, la parataxe indique qu'une menace ultime est toujours possible. Et malgré l'emploi du terme « mirth », le bonheur n'est que de courte durée pour le personnage alors que le récit se poursuit : « one thing turned over on its back, as I watched, and drifted round and round the circle of the mossy brickwork with a hand and half an arm held clear of the water in a stiff and horrible flourish » (*LH*, 268). Tandis que l'image de l'enfermement suggérée par le cercle est triplement présente dans le passage (« round and round the circle ») et, couplée à la parataxe, produit un effet d'oppression sur le texte, l'horreur s'introduit sur le plan d'énonciation à travers la mention de la main et d'un fragment de bras. Les membres du corps épars ne manquent pas d'évoquer la forme même de la nouvelle tandis que le style paratactique fait, dans une certaine mesure, écho à la prose de Poe. L'Inde coloniale s'apparente à un espace post-lapsarien, ultérieur à la Chute, comme l'indique Elizabeth Welby :

> Kipling's fictional cavernous spaces, hypnotic opium dens, teeming cities where cholera outbreaks are common and fevers routine, parched landscapes that create periodic famines and unbearable heat that induces insomnia and night-stalking, are representative of a metamorphosed India after the fall that offers only the threat of dissolution.[6]

Chez Maugham, la langue du récit porte la trace de la menace symbolisée par le paysage :

> He knew it [the landscape] under every aspect: at dawn when the mist rising from the river shrouded it with a ghostly pall; in the splendour of noon; and at last when the shadowy gloaming crept softly out of the jungle, like an army making its way with

[6] WELBY Elizabeth, *Out of Eden*, *op. cit.*, p. 84.

> caution in unknown country, and presently enveloped the green lawns and the great flowering trees and the flaunting cassias in the silent night. (« The Book-Bag » (1932), *MFET*, 174)

Les images d'enveloppement abondent dans la description à travers les mentions de « mist », du verbe « envelop », tandis qu'elles s'accompagnent de termes faisant référence à une forme de spectralité comme « ghostly » et « shadowy ». L'imaginaire de la menace pernicieuse est convoqué par le verbe « creep out » et par l'image tout aussi menaçante de l'armée se frayant un chemin dans la jungle. Enfin, la référence au silence de la nuit s'articule au signifiant « shroud » qui derrière le motif de l'enveloppement, laisse transparaître celui du linceul, et donc le motif de la mort[7]. Cette peinture de l'espace colonial comme étant construit autour de la mort et de la menace s'inscrit dans la lecture proposée en amont des nouvelles de Maugham comme lieu dystopique.

La menace ne se limite pas à l'espace colonial dans les nouvelles. Celle qui se fait jour dans les colonies est toujours susceptible de venir hanter l'espace protégé des intérieurs anglais. Comme on l'a noté, les poignards malais qui ornent le salon de Mrs. Skinner dans « Before the Party » font surgir la menace au cœur de la métropole. Plus encore, le serpent, dont la symbolique menaçante a été repérée dans la nouvelle « The Outstation », refait surface en métropole ou dans ses environs et réapparaît dans un texte issu des marges de la métropole, dans une nouvelle sur l'empire. Pour rappel, le texte de cette nouvelle faisait mention des méandres reptiliens d'une rivière : « The river flowed ominously silent. It was like a great serpent gliding with sluggish movement towards the sea » (*MFET*, 86). Or, l'image du serpent s'immisce de nouveau mais du côté de la métropole, cette fois-ci. Dans « Beyond the Party », la voix narrative note : « Mrs. Skinner drew quickly into the corner of the sofa, […] as though she had been told that a snake lay curled up beside her » (*FET*, 171). De même, lorsqu'elle n'est pas encore arrivée en métropole, la menace plane toujours du fait que les colonisateurs sont susceptibles de revenir s'établir en Angleterre. De cette thématisation de l'espace colonial menaçant découle la représentation très présente de la mort des Anglais dans les nouvelles de Kipling et de Maugham.

La mort rôde en effet dans leurs nouvelles. Elle est omniprésente tant dans l'univers diégétique que dans la trame de la narration comme en témoigne cet extrait de « The Head of

[7] Le motif de l'enveloppement couplé à celui de l'étouffement, présageant de la mort à venir, apparaît également dans l'*incipit* de « The City of Dreadful Night » de Kipling : « the dense *wet heat* that hung over the face of the land, like a *blanket*, prevented all hope of sleep in the first instance » (*LH*, 270) (nous soulignons).

the District » (1890 ; 1891) : « Morten's dead – he was of my year. Shaughnessy is dead, and he had children. …Evans is dead – Kot-Kumharsen killed him! Ricketts of Myndonie is dead – and I'm going too. Man that is born of woman is small potatoes and few in the hills » (LH, 94). La mort ne se limite pas à un *topos* littéraire ; les occurrences entêtantes du terme « dead » ainsi que le signifiant « kill » tissent de leur présence les mailles du texte kiplingien. La mort a valeur de menace et de malédiction dans la fiction coloniale dès lors que les morts interviennent en série, comme le signale ici la chaîne des signifiants « dead ». L'énumération, qui rappelle celle de victimes d'une catastrophe naturelle, assimile le texte qui dit la colonisation à un véritable cimetière anglo-indien[8]. Kipling lui-même évoquait dans son autobiographie l'omniprésence de la mort dans les colonies : « death was always our near companion » (SM, 26), thématique qui ne manque pas de hanter ses nouvelles. L'espace colonial dans la diégèse n'est pas seulement cimetière ; le texte même est transformé en acte de mort du héros moderne, une fois colonialisé, c'est-à-dire une fois qu'il est produit dans sa version coloniale. C'est ainsi que Gunga Dass peut dire à Jukes : « [it] is not your fault, of course, but none the less you are dead and buried » (*MWWBK*, 12). Jukes n'est pas diégétiquement mort à ce stade du récit mais à travers cette métaphore, Dass figure l'éradication des valeurs que le premier représente, à savoir la supériorité raciale des Anglais sur les Indiens, le système colonial et l'idéologie qui le guide ainsi que la mission civilisatrice. La proclamation de la mort du héros anglo-indien est une métaphore de celle qui plane sur la modernité en tant que projet de rationalité européen. Que la mort soit brutale comme chez Kipling ou se produise à l'issue d'un long processus de dégradation comme chez Maugham, elle s'apparente à un signe de la fin de la société coloniale.

Ceci est d'autant plus prégnant que de nombreuses morts dans les nouvelles sont liées à des suicides, ce qui renvoie à une autre menace qui plane sur la société anglo-indienne, celle de l'auto-destruction. La nouvelle de Maugham « The Pool » (1921) met en scène un personnage britannique dont l'alliance avec une femme indigène s'avère impossible. Les tentatives d'intégration de la femme en Écosse et de l'homme en Malaisie se soldent par des échecs répétés. À la fin de la nouvelle, le personnage masculin, dépité, se donne la mort :

> Then, Caster came up, and immediately after him, red in the face as though he were going to have a fit, Miller. They were pulling something behind them. Another man jumped in to help them, and the three together dragged their burden to the side. They

[8] « The Strange Ride of Morrowbie Jukes » est le lieu d'une mise en abyme dès lors que le cratère dans lequel Jukes tombe, cratère situé dans le cimetière anglo-indien que représente le Raj, abrite un lieu pour dormir décrit comme étant « as narrow as a coffin » (*MWWBK*, 16).

> shoved it up. Then we saw that it was Lawson, with a great stone tied up in his coat and bound to his feet.
> "He was set on making a good job of it", said Miller, as he wiped the water from his short-sighted eyes. (*CSS*, 138)

La mort a déjà frappé et les personnages qui auraient pu l'empêcher arrivent trop tard. La voix narrative reste silencieuse alors que la nouvelle se clôt sur les paroles de Miller ; on retrouve ici la position de retrait adoptée par nombre de narrateurs chez Maugham. Tandis que les personnages présentent la mort comme résultant d'un choix volontaire, le narrateur suggère, par son silence, que la mort des colonisateurs et des colons est bien moins désirée que subie.

Un autre récit de mort liée au suicide apparaît dans le *tale* kiplingien « Thrown Away » (1888). Il met en scène un personnage hiérarchiquement gradé surpris de l'absence prolongée d'un subalterne tandis que ce dernier a prétendu être parti à la chasse. Le Major décide de se lancer à sa recherche en compagnie du narrateur. Dans les nouvelles, l'isolement est perçu comme un prélude propice au suicide : « The Boy has been alone, by himself for – one, two, five – fourteen hours now! I tell you, I don't feel easy » (*PT*, 20). Les deux personnages finissent par retrouver celui qui demeure du début à la fin de la nouvelle « The Boy » :

> Just then I saw through one of the windows a little hurricane-lamp burning. This was at four in the afternoon. We both stopped dead in the veranda, holding our breath to catch every sound; and we heard, inside the room, the "*brr – brr – brr*" of a multitude of flies. The Major said nothing, but he took off his helmet and we entered very softly.
> The Boy was dead on the bed in the centre of the bare, lime-washed room. He had shot his head nearly to pieces with his revolver. (*PT*, 20)

La révélation de la découverte du corps est repoussée par une série de procédés poétiques ayant pour effet l'intensification de l'appréhension du destinataire. Seuls les « indices » fournis par les références aux sens de la vision (« I saw ») et de l'ouïe (« we heard ») permettent d'imaginer l'issue fatale. La simple juxtaposition dans la narration des propositions « I saw […] a little hurricane-lamp burning » et « This was at four in the afternoon » suffit à suggérer l'incongruité de la situation, et par conséquent, la possibilité qu'un événement tragique soit survenu. Par ailleurs, l'onomatopée « brr – brr – brr », associée à l'hypothèse de la mort du personnage, en représente l'annonce codée comme si la mort dans les colonies obéissait à un traitement atypique et ne pouvait être dite dans une langue ordinaire. La prolifération des mouches jure avec l'isolement et la solitude du cadavre, et avec celle passée de l'homme anglo-indien. On est tenté d'y voir l'image d'un morcellement, d'un

éclatement – renforcé par la présence du substantif « pieces » – qui est à n'en pas douter celui du projet de colonisation même et des autres grands récits qui accompagnent la modernité, entendue comme idéologie. La mention de ces mouches établit par ailleurs la dégénérescence du corps physique, décrépi. La scène du « corps vrombissant », assailli par les mouches, conduit à une seconde vision, dont la violence est suggérée de nouveau par le rythme paratactique des deux phrases énoncées par le narrateur : « the Boy was dead on the bed in the centre of the bare, lime-washed room. He had shot his head nearly to pieces with his revolver ». La mise en mots de cette mort, à l'aide de termes relativement courts, parfois monosyllabiques, traduit son caractère brutal et arbitraire.

Si la mort survient brutalement dans les nouvelles, elle obéit néanmoins à une forme de logique au sens où elle y est prévisible, voire prédite[9]. Autrement dit, elle est horizon d'attente à la fois diégétique et narratif. C'est ainsi que le médecin dans « A Bank Fraud » (1887 ; 1888) peut annoncer la mort de Riley bien avant qu'elle n'ait lieu sur le plan de la diégèse : « For all practical purposes the man is dead already » (*PT*, 140). L'omniprésence du suicide d'Européens dans les colonies était d'ailleurs fréquente, comme le suggère le discours du Major de « Thrown Away » :

> The Major told me all his fears about The Boy, and awful stories of suicide or nearly-carried out suicide – tales that made one's hair crisp. He said that he himself had gone into the same Valley of the Shadow as The Boy, when he was young and new to the country; so he understood how things fought together in The Boy's poor jumbled head. (*PT*, 23)

La mort est ainsi toujours attendue en tant qu'accident narratif et diégétique.

Outre la menace de la mort, les *topoi* de la maladie et de la dégénérescence constituent une autre thématisation de la menace qui guette les colonisateurs en terre coloniale. Le thème de la contamination est véhiculé principalement par le trope de la maladie dans les textes de Kipling et de Maugham. La voix narrative de « At the End of the Passage » indique que le protagoniste anglo-indien, Hummil, manifeste une agressivité certaine à l'encontre de ses compagnons d'infortune depuis qu'il vit dans les colonies : « Throughout that meal Hummil contrived laboriously to insult directly and pointedly all his guests in succession » (*LH*, 147). L'agressivité constitue d'ailleurs l'une des composantes du mal des colonies ou

[9] De même que dans « Bubbling Well Road », toute évocation de menace – le fossé, le puits, etc. – soutenue par la parataxe créait l'effet d'une menace toujours potentiellement suivie d'une autre.

Tropenkoller[10] tel qu'il a été théorisé par le psychiatre allemand Arthur Hübner[11], résultante supposée des effets du climat tropical sur les Européens dans les colonies. Selon Hübner, les Européens qui avaient vécu durant un laps de temps considérable dans les colonies étaient parfois sujets à des maux au nombre desquels figuraient l'épuisement, l'agressivité, une certaine absence de *self-control* et une sexualité « dépravée », pour n'en citer que quelques uns.

Le mal dans « At the End of the Passage » engendre une désagrégation du corps qui se donne à voir à travers la perte des sens : « I can't see things correctly now, and I've lost my sense of touch. My skin aches – my skin aches! » (*LH*, 149). Les références à l'incapacité à voir et à ressentir le goût renvoient à une impuissance générale du personnage à percevoir le monde qui l'entoure et plus généralement à se sentir en phase avec lui. Il s'agit là d'une métaphore d'une modernité qui irait dans le sens d'une inadéquation avec le monde que le colonisateur, en tant que héros/héraut moderne, a entrepris de conquérir.

Dans les nouvelles de Maugham, la maladie qui affecte le plus les colons est le *delirium tremens*. Cette crise touche plus particulièrement les colons alcooliques mis en scène par Maugham[12] et suggère une autre forme de dégénérescence du corps. Tout comme dans les nouvelles de Kipling, la maladie laisse des traces sur les personnages de Maugham : « He looked ill. He had evidently been much shaken by his recent attack and his nerves were all to pieces » (« The Vessel of Wrath », *MFET*, 129). Pour autant, la thématisation de la maladie chez Kipling et chez Maugham obéit à des logiques différentes. Dans les écrits de Kipling, elle est de l'ordre d'une fatalité qui frappe brusquement celui qui la contracte. Dans « A Bank Fraud » (1887 ; 1888), la maladie frappe littéralement le colonisateur kiplingien, comme le suggère l'apparition brutale des termes qui la signalent sur le plan d'énonciation. Alors qu'il eût été impossible pour le destinataire d'anticiper l'annonce de la maladie, le narrateur indique : « In the winter, Riley went sick for weeks » (*PT*, 139). Tandis que le terme « sick » contamine littéralement la narration[13], la réalisation diégétique de la maladie et de la mort se produit de manière simultanée à son énonciation dans le texte de Kipling alors qu'il existe une forme de préparation narrative et diégétique du narrataire à l'issue fatale chez Maugham. En

[10] Le terme « Tropenkoller », employé par les historiens de l'empire depuis la fin du XIXe siècle, désigne une forme de neurasthénie tropicale.

[11] HÜBNER Arthur, *Lehrbuch der forensischen Psychiatrie* (*Handbook of Forensic Psychiatry*), Bonn : Marcus und Weber, 1914, pp. 978-979.

[12] . Le terme scientifique est ainsi employé dans la nouvelle « Before the Party » mettant en scène un planteur alcoolique « In three months he had another attack of D.T.'s. » (« Before the Party », 167)

[13] « his stretches of sickness alternated with restless, persistent, meddling irritation of Reggie », « an accountant who was sick for half the year had better give place to a healthy man » (*PT*, 139) ; « Riley went very sick indeed », « 'Do you know how sick your Accountant is?' » (*PT*, 140).

effet, chez Maugham, dans la mesure où elle est souvent liée à l'alcoolisme, la maladie est plus aisément « anticipable » : elle participe davantage d'un processus de détérioration qu'il est possible d'associer à l'idée d'un déclin général du monde moderne, d'une détérioration inévitable. La maladie, souvent longue, se fait alors métaphore du pourrissement ou de la dégradation dans les nouvelles de Maugham, en écho à la crainte du déclin qui hante la société européenne durant l'entre-deux-guerres. On rappellera que l'entre-deux-guerres est en effet le moment au cours duquel est pensée l'idée d'un déclin de la civilisation européenne dont la publication de plusieurs travaux, dont ceux de Spengler se font l'écho[14].

Ainsi, là où la maladie et la mort constituent un horizon d'attente, elles interviennent souvent de manière brutale chez Kipling à travers un style paratactique et font littéralement intrusion sur le plan d'énonciation au sens où leur présence n'a pas fait l'objet d'une préparation en amont. En revanche, chez Maugham, la maladie et la mort constituent un horizon d'attente diégétique alors que leur énonciation ne représente jamais une surprise pour le narrataire. On retrouve ici la possibilité d'articuler notre réflexion à la théorisation de la nouvelle selon Goethe. Pour ce dernier, la nouvelle se fonde sur un événement inouï qui devait susciter l'étonnement du lecteur. Force est de constater que les *tales* de Kipling produisent davantage d'effets poétiques en matière de suspense que les nouvelles de Maugham. Les premiers s'apparentent donc davantage à la nouvelle telle qu'elle est le plus souvent théorisée.

Dans son excellent article sur Kipling, Noel Annan indique au sujet de la société anglo-indienne qu'elle était une société perdue : « a society which politically, nervously, physically, and spiritually quivered on the edge of a precipice »[15]. Finalement, la thématisation de la maladie ou de la mort du colon semble n'être que la dérivation de la menace ultime qui plane sur le colonisateur, celle de la dégénérescence. Celle-ci se donne à voir dans la progressive disparition des frontières au sein de l'espace colonial, mais aussi dans le trouble qui s'opère sur le plan d'énonciation des nouvelles.

[14] SPENGLER Oswald, *The Decline of the West*. 1920. New York : A. Knopf, 1947.
[15] ANNAN Noel, « Kipling's place in the history of ideas », *Victorian Studies*, vol. iii, 1960, pp. 327-328.

2. Dégénérescence de l'homme blanc

La dégénérescence, grand mal menaçant la civilisation européenne dans les récits étudiés, est suggérée à travers les nombreuses stases qui présentent des héros « indigénéisés », qui ont « viré indigène ». Bien que le policier Strickland parvienne toujours à revenir à « la civilisation », ce retour peut être difficile et nécessite parfois le concours de plusieurs personnes, comme dans « Miss Youghal's *Sais* » (1887 ; 1888). Le *tale* met en scène le célèbre policier kiplingien, Strickland, adepte du déguisement qui lui permet de passer pour Indien et de se perdre dans le bazar : « Where other men took ten days to the Hills, Strickland took leave for what he called shikar, put on the disguise that appealed to him at the time, stepped down into the brown crowd, and was swallowed up for a while » (*PT*, 25). Tandis que les autres Anglo-Indiens choisissent de se ressourcer à Simla, Strickland se laisse aller à ce que le narrateur perçoit comme une forme de perversion. Mais surtout l'image de l'avalement, dénotée par le verbe « swallow », indique que Strickland pourrait un jour perdre son identité dans le processus de déguisement. Cette possibilité est aussi suggérée par l'épisode au cours duquel Strickland, déguisé en s*ais*, ne parvient pas à se faire reconnaître de ses compatriotes :

> A s*ais*, with blanket and head-rope, was asking all the men he knew: "For Heaven's sake, lend me decent clothes!" As the men did not recognise him, there were some peculiar scenes before Strickland could get a hot bath, with soda in it, in one room, a shirt here, a collar there, a pair of trousers elsewhere, and so on. (*PT*, 28)

Strickland n'est pas immédiatement reconnu par les membres du club tandis que le recouvrement de son identité se fait de manière discontinue. Seul le concours de plusieurs hommes permet au policier d'obtenir les éléments nécessaires à sa possible réintégration au club et à la société anglo-indienne, et finalement de recouvrer son identité sociale.

Strickland inspire la méfiance de ses pairs du fait de l'attirance qu'il éprouve pour l'Inde : « people did not understand him; so they said he was a doubtful sort of man and passed on by the other side » (*PT*, 24). Toutefois, l'exploration du bazar s'apparente à une échappée poétique inaccessible aux autres Anglo-indiens. L'espace du bazar est simultanément associé par la voix énonciative à une force d'attraction irrésistible : « for the streets and the bazars, and the sounds in them, were full of meaning to Strickland, and these called to him to come back and take up his wanderings and his discoveries » (*PT*, 29). Cette invitation évoque l'appel des sirènes dans l'*Odyssée*, bien qu'il s'agisse davantage d'une promesse, celle d'une exploration esthétique et poétique du monde indien, comme le suggère

l'expression « his wanderings and his discoveries ». Autre chose se joue donc dans l'exploration de l'Inde par le personnage. Le texte de Kipling met en œuvre une poétique qui va à l'encontre de l'Inde telle qu'elle est définie dans le discours des personnages anglo-indiens, mais aussi dans la plupart des romans coloniaux. Là où elle n'était que décor exotique, ou lieu idéologiquement marqué contre lequel devaient se définir l'idéologie du héros et le caractère civilisé de la métropole, la nouvelle de Kipling laisse entrevoir une nouvelle manière de concevoir l'Inde, comme objet poétique à part entière.

La méfiance qu'inspire Strickland n'a rien à voir avec le dédain éprouvé par les Anglo-indiens envers le protagoniste de « To be Filed for Reference » (1888). Parfois, le processus d' « indigénisation » semble irrémédiable comme pour McIntosh Jellaludin. Ce dernier est considéré par les autres Anglo-Indiens comme « perdu » précisément parce qu'il n'a pas cherché à porter un déguisement dans son exploration du monde indien. Le personnage constitue pour ses pairs un sujet *gone native* et en cela, est irrécupérable. La contamination n'est subie que par un nombre limité d'Anglo-indiens, comme se plaît à le rappeler le narrateur anglo-indien : « In most big cities natives will tell you of two or three *Sahibs*, generally low-caste, who have turned Hindu or Mussulman, and who live more or less as such » (*PT*, 235). La mention « two or three » permet de circonscrire le champ de la contamination tandis que la précision « generally low-caste » apporte un semblant de justification à la dégénérescence de ces quelques hommes. Or, McIntosh Jellaludin précise par la suite « I was once […] an Oxford Man! » (*PT*, 236), ce qui nuance l'assertion du narrateur concernant la basse extraction des Anglo-indiens qui tombent sous le coup de l'indigénisation. Si le personnage de McIntosh évoque, avec une distance ironique, l'idée d'une dégradation à son propre sujet (« when you have reached the uttermost depths of degradation », *PT*, 238), le décalage entre les préjugés anglo-indiens du narrateur et ce que la voix énonciative expose produit une interrogation que le texte ne résout pas. Le narrateur met l'accent sur l'alcoolisme avancé du personnage et sur son déclin général : « The man's mind was a perfect rag-bag of useless things » (*PT*, 237). Or, comme le note Jellaludin, ses années de disgrâce aux yeux des autres Anglo-indiens n'ont pas été infructueuses car elles ont mené à la production d'une grande œuvre : « a monument, more enduring than brass, which I have built up in the seven years of my degradation » (*PT*, 239). L'œuvre en question consiste en : « The Book of McIntosh Jellaludin, showing what he saw and how he lived, and what befell him and others ; being also an account of the life and sins and death of Mother Mathurin » (*PT*, 240). La correspondance de Kipling indique que l'auteur travailla plusieurs années sur un projet de roman qui devait s'appeler *Mother Mathurin* et était censé révéler les coulisses

de la vie des Anglo-indiens les plus modestes et de celle des Eurasiens ; informations qu'il eût été impossible de trouver dans les rapports officiels[16]. Dans le *tale* apparaît donc un semblant de questionnement autour de la déchéance censée être celle des Anglo-indiens ayant « viré indigène ». Alors que le narrateur s'empresse de minorer la qualité du travail, « the bundle needed much expurgation, and was full of Greek nonsense at the head of the chapters, which has been all cut out » (*PT*, 241), on verra en cette production la réalisation de la grande œuvre que l'auteur lui-même n'a pas su produire. Autrement dit, les explorations de Strickland et McIntosh Jellaludin effectuées lors de leurs incursions dans le monde indigène rendent compte d'une exploration poétique que Kipling ne put, en l'occurrence, jamais absolument mener à bien du fait qu'il était constamment tiraillé entre son attachement au cercle anglo-indien et son attirance authentique pour l'Inde.

En revanche, dans les nouvelles de Maugham, la vie dans les colonies conduit à une forme de dégénérescence proprement négative. Ce passage de « The Letter » (1924) illustre bien la dégradation qui s'opère chez les colons : « He had lived in the East a long time and his sense of professional honour was not perhaps so acute as it had been twenty years before » (*MFET*, 27). La conjonction « and » joue le rôle moins de liant entre les deux propositions que celui d'opérateur de causalité : c'est précisément le temps passé dans les colonies qui rend compte de la dégradation de sa situation. Chez Maugham, la dégradation du colon est surtout illustrée par deux tropes : la préférence pour le vêtement indigène et la relation interraciale. Dans « The Oustation », la voix narrative indique : « Cooper was eating a filthy meal clad only in a sarong and a baju. His feet were bare » (*MFET*, 80). La présence des termes étrangers à l'anglais s*arong* et *baju* signale linguistiquement ce que la voix narrative perçoit comme étant la contamination de Cooper par le monde indigène. Tandis que Warburton parvient à empêcher cette « contamination » en s'habillant à l'anglaise pour ses repas, le choix de Cooper de ne pas se changer, auquel s'ajoute la précision « a filthy meal », marque le caractère critique de la situation de ce dernier aux yeux de Warburton. L'indication des narrateurs concernant un personnage qui choisit de revêtir un *sarong* chez Maugham fonctionne comme un signal pour le narrataire, ainsi sommé de comprendre que le colon est en cours d'indigénisation et que ce processus est irrémédiable. La nouvelle qui rassemble ces deux tropes dans cette visée est la nouvelle « The Force of Circumstance » (1924). Guy, qui a vécu en concubinage avec une femme malaise par le passé, est désormais en couple avec une

[16] Cf. la note d'Andrew Rutherford correspondant à la page 240 dans l'édition *Oxford World's Classics* des *Plain Tales*.

Anglaise jusqu'au jour où celle-ci apprend que son époux a eu par le passé une liaison avec une indigène et que Guy est père de trois enfants. Celle-ci quitte le foyer. Le texte indique ensuite :

> Towards sunset he came back and had two or three drinks, and then it was time to dress for dinner. There wasn't much use in dressing now; he might just as well be comfortable; he put on a loose native jacket and a sarong. That was what he had been accustomed to wear before Doris came. He was bare-foot. (*FET*, 277)

Tous les éléments signalant chez Maugham la dégradation du colon sont rappelés dans le texte : l'alcoolisme et le rejet du vêtement anglais. Il n'est pas étonnant que ce passage soit immédiatement suivi du retour dans la vie de Guy de son ancienne maîtresse et des enfants. Le retour se fait à travers l'intrusion dans le texte de la mention des enfants : « he heard a discreet cough […] a small boy sidled in and stood on the threshold […] it was the elder of his two sons » (*FET*, 277). D'ailleurs, la precision « it was a little half-caste boy in a tattered singlet and a sarong » fonctionne encore comme un signal de connivence avec le lecteur. Guy a revêtu le *sarong* pour renouer avec ses premières amours indigènes.

Le texte « The Force of Circumstance » fait écho à l'idée selon laquelle les femmes anglaises étaient censées être les garantes de la moralité dans les colonies. Dans *Carnal Knowledge and Imperial Power*, Ann Stoler indique que les femmes anglaises se voyaient assigner un rôle de préservation de la morale de la société anglaise des colonies[17]. Le fait que la femme anglaise abandonne ici son époux, tout comme l'héroïne de « The Door of Opportunity », met en danger la moralité future de la société anglaise des colonies.

À la question de la dégénérescence peut justement être associée celle du « trouble dans le genre » qui transparaît dans les nouvelles de Kipling et de Maugham à des niveaux différents. Dans « William the Conqueror » (1895-1896 ; 1898), le personnage féminin est assimilé par la voix narrative à un homme : « She looked more like a boy than ever when, after their meal, she sat, one foot tucked under her, on the leather camp-sofa, rolling cigarettes for her brother » (*DW*, 136). Dans sa biographie de Kipling, Charles Carrington évoque d'ailleurs ce personnage androgyne : « the heroine, a "new sort of woman", a practical, lively, boyish woman with a man's nickname, a woman with a crop of dark curls growing low on her

[17] Cf. STOLER Ann, *Carnal Knowledge and Imperial Power: Race and the Intimate in Colonial Rule*, London ; Berkeley ; Los Angeles : University of California Press, 2002, p. 57 : « Women [were positioned as] bearers of redefined colonial morality ».

forehead in a widow's peak »[18]. La formule comparative présente dans le texte de Kipling « she looked more like a boy than ever », associée au patronyme masculin, met en lumière une première réversibilité des postures dans le discours narratorial. Dans les premiers récits de Kipling, nombreuses sont les stases au cours desquelles les frontières entre genres sont brouillées. Or, le XIXe siècle est précisément l'époque où est formalisée en métropole la différence sexuelle, à travers notamment la théorie ruskinienne des sphères.

Dans un essai intitulé « Of Queens' Gardens » (1865), John Ruskin définit les rôles incombant respectivement aux hommes et aux femmes dans la société : « The man's power is active, progressive, defensive. He is eminently the doer, the creator, the discoverer, the defender. His intellect is for speculation and invention; his energy for adventure, for war, and for conquest »[19]. La femme, en revanche, est considérée comme « the Angel in the house »[20], la maîtresse du foyer : « The woman's power is for rule, not for battle, – and her intellect is not for invention or creation, but for sweet ordering, arrangement, and decision »[21]. On rappellera que la modernité est aussi ce moment où est conceptualisée la différence entre « races » dans le cadre du colonialisme. Si le projet colonial a cherché à instituer des hiérarchies fondées sur les discriminations entre « races », il a aussi contribué au projet de classification, de rationalité moderne, et notamment au projet de différenciation sexuelle. C'est précisément ce qu'Anne McClintock souligne dans *Imperial Leather* lorsqu'elle indique que le culte de la domesticité n'appartenait pas juste au domaine de la famille mais qu'il participait d'une construction des identités masculine et féminine, en métropole et dans les colonies, mais aussi de la construction des identités de classe[22]. Si McClintock rappelle que les catégories fondatrices de la modernité que sont la race, la classe, le genre, sont articulées et historiquement en liaison les unes avec les autres[23], elle montre également que l'idée de la pureté raciale s'appuya fortement sur le contrôle de la sexualité des femmes. Ainsi, pour

[18] CARRINGTON Charles, *Rudyard Kipling : His Life and Work*, London : Macmillan, 1955, p. 223.

[19] RUSKIN John, « Of Queens'Gardens », *Sesame and Lilies*. 1865. London : George Allen, 1904, p. 107.

[20] Cette expression apparaît pour la première fois dans un poème intitulé « The Angel in the House » (1854) de Coventry Patmore. Ruskin se serait inspiré de la description que Patmore y fait du foyer idéal victorien pour élaborer sa théorie des sphères.

[21] *Ibid.*, p. 107.

[22] L'invention de la race en métropole, couplée à celle des sphères masculine et féminine, a permis, selon McClintock, de constituer la catégorie de « classes dangereuses » en Angleterre , catégorie qui rassemblait donc la classe ouvrière, les Irlandais, les prostituées, les « déviants » et autres marginaux. Cf. MCCLINTOCK Anne, *Imperial Leather. Race, Gender and Sexuality in the Colonial Contest: Race, Gender and Sexuality in the Colonial Contest*, New York : Routledge, 1995.

[23] Robert Young dit aussi cela dans *Colonial Desire* : « class, gender and race are circulated promiscuously and crossed with each other, transformed into mutually defining metaphors that mutate within intricate webs of surreptitious cultural values that are then internalized by those whom they define » in YOUNG Robert J. C., *Colonial Desire*, *op. cit.*, p. xii.

construire un modèle hiérarchique social reposant sur l'exclusion de certaines « races », l'idéologie colonialiste dut s'appuyer sur le socle du genre[24].

Foucault est certainement le penseur qui permet de réfléchir aujourd'hui au rôle de la sexualité dans la construction des subjectivités modernes. Le volume 4 de *Dits et écrits*, recueil posthume de conférences, d'articles et d'entretiens, montre que Foucault considérait que le sujet était constitué à défaut d'être essentiel et surtout, comment ce dernier était la résultante historique d'une conjonction de discours et d'institutions[25]. En revanche, la conception du « biopouvoir », à laquelle s'articule la question du rôle de la sexualité dans la constitution des sujets modernes, est évoquée surtout par Foucault depuis les années 1960[26]. C'est précisément à cette époque qu'il démontre comment l'identité culturelle, sexuelle, sociale est la résultante de dispositifs de savoir et de technologies de pouvoir, aboutissant à la production du sujet moderne. Ce dernier est ainsi produit à partir de mécanismes mis en œuvre aboutissant à des distinctions de plus en plus rigides entre le normal et l'anormal, le sain et le pathologique, l'hétérosexuel et l'homosexuel[27], mais aussi entre le centre et la périphérie.

À une époque où Ruskin produit sa théorie des sphères, les récits de Kipling font donc éclater ces catégories. Dans les textes anglo-indiens de l'auteur, les protagonistes hommes se laissent aller à des manifestations traditionnellement perçues comme anti-masculines en Occident. Les personnages masculins pleurent allègrement, comme dans « Only A Subaltern » (1888). L'un des personnages gradés, en pleine possession d'atours masculins

---

[24] Cf MCCLINTOCK Anne, « Race, classe, genre et sexualité : entre puissance d'agir et ambivalence coloniale », *Multitudes*, 2006, vol. 3, n°26, 109-121. Cf aussi CHAUDHURI Nupur, ROACH PIERSON Ruth (eds.), *Nation, Empire, Colony: Historicising Gender and Race*, *op. cit.*, Bloomington : Indiana University Press, 1998, p. 5 : « Success and prosperity of the European bourgeoisie with its gender ideology of separate spheres depended on colonialism and imperialism, just as the imperialist and colonialist enterprises took shape around the bourgeois Victorian cult of domesticity ».

[25] « Vous n'avez pas à vous-même le même type de rapport, lorsque vous vous constituez comme sujet politique qui va voter ou qui prend la parole dans une assemblée et lorsque vous cherchez à réaliser votre désir dans une relation sexuelle. Il y a sans doute des rapports et des interférences entre ces différentes formes de sujet, mais on n'est pas en présence du même type de sujet. Dans chaque cas, on établit à soi-même des formes de rapports différentes. Et c'est précisément la constitution historique de ces différentes formes du sujet, en rapport avec les jeux de vérité, qui m'intéresse » in FOUCAULT Michel, *Dits et écrits 1980-1988*, vol. 4, Paris : Gallimard, 1994, pp. 718-719.

[26] Il traite en effet de cela dès la publication de son *Histoire de la folie à l'âge classique* (1961), et poursuit des travaux sur ces mêmes questions dans *Naissance de la clinique* (1963) et enfin *Surveiller et punir* (1975).

[27] Cette idée est également reprise par Eve Sedgwick dans *Epistemology of the Closet* (1990), ouvrage dans lequel elle s'interroge sur la construction du sujet homosexuel : « [M]odern Western culture has placed what it calls sexuality in a more and more distinctively privileged relation to our prized constructs of individual identity, truth, and knowledge, [and thus] it becomes truer and truer that the language of sexuality not only intersects with but transforms the other languages and relations by which we know » in SEDGWICK Eve K., *Epistemology of the Closet*, Berkeley; Los Angeles: University of California Press, 1990, p. 3

incarnant une certaine image de la virilité coloniale[28], pleure ostensiblement la mort d'un subalterne : « Revere, his eyes red at the rims and his nose very white, went into Bobby's tent […] Revere stayed in the tent for an hour. When he came out his eyes were redder than ever » (*MWWBK*, 168). Si le terme « cry » n'est pas employé à proprement parler, l'image des « yeux rougis » évoque clairement les larmes du supérieur tandis que la gradation entre « his eyes red » et « his eyes were redder than ever », illustrée par l'emploi du comparatif, suggère une manifestation physique décuplée. « Thrown Away » (1888) est le texte dans lequel ces manifestations anti-masculines aux yeux de la tradition victorienne sont le plus visibles. Un Major et le narrateur s'enquièrent de la disparition d'un subalterne, partent à sa recherche et retrouvent ce dernier mort à l'écart du camp. Près du corps, ils découvrent un ensemble de lettres destinées à la famille et à la fiancée du héros et visant à rendre compte de son geste fatal. Le narrateur indique : « The letter to the girl at Home was the most pitiful of all, and I choked as I read it. The Major made no attempt to keep dry-eyed. I respected him for that. He read and rocked himself to and fro, and simply cried like a woman without caring to hide it » (*PT*, 21). L'émotion des personnages masculins est exprimée à travers de multiples termes évoquant des manifestations physiologiques que la société victorienne aurait qualifié d' « anti-viriles » : « choked », « made no attempt to keep dry-eyed ». La comparaison « he cried like a woman », suggère que pour le narrateur victorien, les larmes sont davantage l'apanage des femmes que des hommes. Le Major et le narrateur se voient contraints de réinventer l'histoire de la mort du jeune homme afin que la famille de ce dernier ne soit pas choquée d'apprendre la nature du décès du subalterne :

> I choked while I put down these things and thinking of the poor people who would read them. Then I laughed at the grotesqueness of the affair, and the laughter mixed itself up with the choke – and the Major said that we both wanted drinks. […] The laughing-fit and the chokes hold of me again […] The Major was nearly as bad. (*PT*, 21-22)

Le rire se mêle ici à l'étouffement ; l'emploi du verbe « hold of me again » permet d'indiquer le caractère incontrôlé de cette crise et le caractère de soumission du personnage masculin, incapable de lutter contre cet accès d'hystérie. Le narrateur met de nouveau en avant le fait que de telles réactions, « féminines », ne sont pas d'ordinaire le lot de ces héros.

[28] Revere fume à l'orientale (« said Revere between the puffs of his cheroot », *MWWBK*, 158), se prévaut de fonctions administratives et politiques (« Revere looked through the Company forms », « Revere signed the last paper », *MWWBK*, 159), pour ne citer que quelques exemples de stases au cours desquelles la voix narrative associe le personnage à une posture de virilité coloniale.

Parallèlement, dans « The Head of the District » (1890 ; 1891), la voix narrative littéralise le trouble dans la représentation du masculin : « Tallantire, bowed on his saddle, was gasping hysterically because there was a sword dangling from his wrist flecked with the blood of the Khusru Kheyl, the tribe that Orde had kept in leash so well » (*DW*, 110). La posture masculine, symbolisée entre autres par l'image du cavalier, est mise à mal par l'emploi narratorial de l'adverbe « hysterically » qui laisse transparaître une brèche au cœur du modèle de héros colonial qu'incarne Tallantire. Une semblable explosion du modèle colonial masculin est suggérée par le narrateur au sujet de la crise d'hystérie de Strickland dans « The Mark of the Beast » (1890 ; 1891) : « without warning, [he] went into an amazing fit of hysterics. It is a terrible thing to see a strong man overtaken with hysteria » (*LH*, 190). Le trouble autour de la question du genre dans les nouvelles kiplingiennes vient certainement interroger la différenciation sexuelle telle qu'elle est conceptualisée au XIXe siècle et par extension, la modernité dans sa valence idéologique.

Dans les nouvelles de Maugham, l'effacement de la frontière entre le masculin et le féminin est encore plus prononcé. Si les femmes adoptent des postures « masculines » au sens ruskinien du terme au sens où elles sont véritablement les figures agissantes des nouvelles – celles par lesquelles passent la possibilité de l'action et la poursuite de l'intrigue, les protagonistes masculins des écrits de Maugham sont sujets dans le discours narratorial à une forme d'absorption par le féminin, tant et si bien que leur apparence physique même s'en voit transformée[29]. Il est intéressant ici de se référer aux *novellas* de Conrad car celles-ci problématisent certainement les genres narratifs dans la modernité anglophone alors que l'auteur constitue par ailleurs un hypotexte évident pour Maugham. Les femmes dans *Heart of Darkness* (1903) sont dotées d'une aura à la fois étrange et inquiétante. Dès le début du récit-cadre, Charlie Marlow évoque l'atmosphère lugubre du bureau dans lequel il se rend afin d'espérer optenir un poste de skipper sur un bâteau à vapeur. Le narrateur décrit l'une des deux femmes présentes dans le bureau ainsi :

> She glanced at me above the glasses. The swift and indifferent placidity of that look troubled me. Two youths with foolish and cheery countenances were being piloted over and she threw at them the same quick glance of unconcerned wisdom. She seemed to know all about them and about me too. An eerie feeling came over me. She seemed uncanny and fateful.[30]

[29] Cette question sera à nouveau évoquée dans le dernier chapitre. On l'évoquera donc rapidement ici.
[30] CONRAD Joseph, *Heart of Darkness op. cit.*, pp. 56-57.

Les termes « eerie », « uncanny » et « fateful » associent le féminin au fantastique, voire au surnaturel, et font directement écho à la malédiction « étrangement inquiétante » qui relève du champ de la femme indigène, en l'occurrence chez Maugham. Ce passage rappelle éminemment la menace sur le masculin opérée par les personnages féminins chez Maugham, mais aussi chez Kipling, en particulier par le biais de la malédiction. La description du caractère visiblement néfaste des femmes chez Maugham, en parallèle avec leur prise de pouvoir sur les hommes, s'inscrit toutefois dans une pensée plus générale du déclin de la masculinité anglaise que dans une interrogation sur la validité des catégories du masculin et du féminin. La dimension coloniale est présente comme pour accentuer l'effet de déclin du masculin, encore plus marquée lorsqu'il se trouve dans les colonies en somme. En revanche, chez Kipling, le trouble dans la perception des hommes et des femmes participe d'un questionnement sur la modernité dans sa dimension coloniale et sur la nature du principe de différenciation qui en dérive.

L'évocation de la réversibilité des genres introduit ainsi un trouble qui met la nouvelle en prise directe avec le roman, en particulier dans sa version coloniale. Le fait que les auteurs du corpus aient aussi écrit des romans nous permettra de voir si la description d'une perméabilité des frontières entre masculin et féminin et la thématisation du mal-être des Anglais sont spécifiques à la nouvelle coloniale. On affinera ainsi l'argument concernant la spécificité de la prise qu'opère la nouvelle sur la modernité telle qu'elle émerge dans le roman.

3. Des tropes spécifiques à la nouvelle ?

On commencera par rappeler que les romans de Maugham ne mettent pas particulièrement en scène les Anglais dans les colonies, sauf *The Painted Veil* (1925) qui, par sa longueur, s'apparente à un court roman. Il existe donc de fait une spécificité de traitement du colonial dans les nouvelles de l'auteur, même si par ailleurs, les nouvelles sur l'empire ne représentent qu'une partie des nouvelles écrites par Maugham. S'il existe une tendance à la thématisation du mal colonial dans la nouvelle chez Maugham, celle-ci est simplement due au fait que Maugham évoque presque exclusivement les colonies dans ses nouvelles. Le cas de Kipling demande à être également interrogé. Dans *Kim* (1901), Kipling ne met pas en scène le

mal anglo-indien, sans doute parce que la société anglo-indienne y est moins évoquée que les pérégrinations picaresques du héros éponyme en contexte colonial ou que l'action des participants au Grand Jeu[31]. On notera que *Kim* est aussi publié plus de dix ans après les premiers *plain tales* et s'inscrit dans un moment historique de croyance en la pérennité de l'empire alors que ce dernier se voit aussi affecté par la Guerre des Boers. La question de la thématisation du mal-être des Anglais se pose donc davantage pour les romans *The Naulahka* (1892) et *The Light that Failed* (1891)[32].

Le premier est un roman d'aventures à la Haggard écrit à quatre mains car Kipling collaborait à cette époque avec son ami américain, Wolcott Ballestier[33]. Le roman est divisé en deux parties : une première traitant de la vie aux États-Unis du héros américain, Tarvin ; une seconde évoquant son séjour en Inde dans le cadre d'une quête. Le premier volet du roman narre le combat de deux villes américaines pour obtenir le passage d'une voix ferroviaire. Quand le héros apprend que l'épouse de son concurrent désire avoir le diamant indien, le Naulahka, il décide de partir à l'aventure en Inde afin de s'en emparer, tandis que sa fiancée y œuvre déjà dans le cadre d'opération de mission. La seconde partie du roman est prétexte à décrire les intrigues qui se trament dans le pays mais le héros, bien que confronté au danger, notamment à la mort, s'en sort indemne et manie même l'humour aux moments les moins opportuns. On note ainsi dans ce roman une certaine construction du héros qui s'inscrit parfaitement dans le sillage des héros romanesques tels que Said les décrit dans *Culture and Imperialism* : « The novelistic hero and heroine exhibit the restlessness and energy characteristic of the enterprising bourgeoisie, and they are permitted adventures in which their experiences reveal to them the limits of what they can aspire to, where they can go, what they can become »[34]. Tarvin est aventureux, entreprenant, audacieux, ce qui n'est sans doute pas sans lien avec son origine américaine, alors que l'Amérique s'apparente dès la fin du XIXe siècle au symbole du capitalisme. Dans le même ordre d'idées, la séparation entre les rôles dévolus à l'homme et à la femme est clairement marquée dans le roman. Ainsi le héros est-il décrit à la fois comme rayonnant et viril, sorte d'antithèse en somme des protagonistes des nouvelles coloniales :

---

[31] Le terme désigne l'opération d'espionnage britannique de grande ampleur dont la Russie constitua historiquement l'objet à la fin du XIXe siècle.

[32] On excluera de l'analyse le roman *Captains Courageous* (1896) au titre qu'il s'agit d'un roman de formation qui ne comporte pas de thématisation de la société coloniale. On pourra toutefois noter que le roman représente un monde d'hommes, des marins, formant tous un front uni contre la mer sous l'égide d'un capitaine commun. On note donc une certaine pensée de la corporation masculine qui prend un sens indéniable dans le contexte colonial.

[33] C'est d'ailleurs la sœur de ce dernier, Caroline Balestier, que Kipling épouse en 1892.

[34] SAID Edward, *Culture and Imperialism*, *op. cit.*, p. 71.

> There was an infectious quality in Tarvin's open and friendly manner, in his willingness to be amused, and in his lively willingness to contribute to the current stock of amusement, and there was something endearing in his hearty, manly way, his confident, joyous air, his manner of taking life strongly, and richly, and happily. (*N*, 20-21)

Les termes renvoyant à la joie du dynamique entrepreneur américain qu'est Tarvin persillent le passage tandis que le seul terme renvoyant potentiellement à la maladie, « infectious », concerne la sympathie contagieuse du personnage. Outre le caractère affable du personnage, la voix narrative n'oublie pas de suggérer la masculinité du personnage à travers l'adjectif « manly », ce qui permet d'inscrire ce dernier dans une écriture romanesque de la masculinité dans la lignée de Defoe qui, de toute évidence, n'est pas celle préconisée par Woolf dans « Modern Fiction » et « Mr Bennett and Mrs Brown ». D'ailleurs, l'accumulation d'adjectifs et d'adverbes caractérisant le personnage produit ce dernier comme complet, voire figé, ce qui ne manque pas de renvoyer à ce que Woolf qualifie d'embaumement au sujet des romanciers édouardiens : « [novelists] embalming the whole so impeccable that if all his figures were to come to life they would find themselves dressed down to the last button of their coats in the fashion of the hour »[35].

Le personnage féminin, fiancée de Tarvin, est en revanche, et de manière peu surprenante, rattachée à la sphère domestique. Non dépourvue d'esprit d'initiative, elle se sent investie d'un devoir de mission, celui de prodiguer une éducation aux femmes indiennes : « This duty, as she conceived it, was briefly, to spend her life in the East in the effort to better the condition of the women in India » (*N*, 1). Cette intention s'inscrit à la fois dans une conception de la mission civilisatrice incombant aux Européens et dans une perspective considérant que le rôle de la femme relève du privé et de l'éducation. S'il existe par ailleurs des personnages féminins dans *Kim*, il est vrai que les personnages qui agissent dans le cadre du Grand Jeu sont avant tout des hommes, ce qui laisse suggérer également qu'il n'existe pas de place pour la porosité des frontières entre le masculin et le féminin dans les romans de Kipling. *Captains Courageous* est en l'occurrence un roman masculin destiné à l'époque à un lectorat jeune et masculin.

Dans le cas de Maugham, on évoquera rapidement le cas du roman *The Painted Veil* qui s'inscrit effectivement dans une perception idéologique considérant tout au moins la

[35] WOOLF Virginia, « Modern Fiction » (1919), in McNEILLIE Andrew (ed.), *The Essays of Virginia Woolf, Vol. IV*, London : Hogarth Press, 1988, p. 160.

séparation des sphères entre masculin et féminin. Alors que Walter Fane est médecin à Hong Kong et lutte quotidiennement contre une épidémie de choléra qui y fait rage, son épouse délaissée le trompe avant d'être finalement rachetée par un soudain désir de compassion envers les orphelins victimes de l'épidémie. La configuration est nettement plus binaire que dans les nouvelles de Maugham : là où l'on distingue clairement, pour le dire rapidement, les personnages oeuvrant pour le bien des autres dans ce roman, les nouvelles de Maugham mettent en scène des situations où la moralité et le respect de valeurs censées être britanniques sont particulièrement malmenés.

On pourrait, à la réflexion, émettre une réserve au sujet du roman de Kipling *The Light that Failed* dans lequel la situation est moins glorieuse pour les héros anglais que dans d'autres romans de l'auteur et de l'époque. Contrairement à l'optimisme assuré des héros de *Treasure Island* (1883) ou de *King Solomon's Mines* (1885), le premier roman de Kipling, *The Light that Failed* (1891) donne déjà à voir une forme d'anxiété à travers l'évocation du héros, Dick Heldar, qui connaît le succès en tant qu'artiste en peignant la campagne militaire du Soudan dans les années 1880. De retour en Angleterre, après la guerre, il est rejetté par sa compagne, peintre féministe, qui le quitte pour s'établir en France. Métaphore ultime des différentes formes d'émasculation dont il fait l'objet, liées de toute évidence à la figure émergeante de la *New Woman* et à la vie urbaine, Dick devient aveugle et repart au Soudan où il meurt. De toute évidence, *The Light that Failed* ne s'inscrit pas, du moins pas entièrement, dans le cadre de l'écriture romanesque définie par Said. Dans *Culture and Imperialism*, Said évoque en effet l'assurance qui émane des romans contemporains de Kipling : « [the] optimism, affirmation, and serene confidence [of nineteenth-century novels], [based] on the exhileration and interest of adventure in the colonial world [which] far from casting doubt on the imperial undertaking, serves to confirm and celebrate its success »[36]. Or, dans *The Light that Failed*, le soutien à l'empire est loin d'être évident. L'expression d'une forme de déliaison entre les Anglais et la nation est perceptible dans l'onomastique des protagonistes du roman. Les héros du roman portent des noms ou des surnoms aux sonorités étrangères à l'anglais tels « Heldar » ou « Torpenhow », ce qui signale une certaine défamiliarisation onomastique par rapport à l'Angleterre qui augure d'une déliaison plus forte. Le fait que le personnage principal devienne aveugle au fil du roman ne manque pas de faire écho aux colonisateurs de Kipling, notamment au héros de « At the End of the Passage » (1891). On note donc que seul le roman *The Light that Failed* partage des caractéristiques communes de traitement du mal avec les nouvelles de Kipling. Peut-être est ce lié au fait que le roman n'est

[36] SAID Edward, *Culture and Imperialism*, *op. cit.*, p. 187.

pas considéré comme un véritable roman, selon nombre de critiques. Kipling lui-même rejette le caractère romanesque de cette œuvre dans son autobiographie, indiquant : « it was only a *conte* – not a built book » (*SM*, 128). J. M. S. Tompkins, Professor Carrington, Andrew Lycett s'accordent tous à dire que le roman est de mauvaise qualité. Lycett en particulier note : « the novel's major drawback is that it is a "grown-up" novel by an emotionally immature man »[37]. La remarque de Kipling sur son oeuvre est plus intéressante à nos yeux dès lors qu'elle fait émerger une proximité entre l'écriture de *The Light that Failed* et celle de la forme brève par la référence au conte.

Il semble donc bien exister une spécificité de la thématisation de la mort, de la maladie, et plus généralement du mal colonial dans les nouvelles des deux auteurs. Tout se passe comme si l'attente de la mort devait se produire dans la nouvelle coloniale, en particulier chez Kipling, alors que la colonisation n'apparaît pas comme telle dans les romans de Maugham. La mort est donc appréhendée chez Kipling au sein d'une forme qui, par sa brièveté, tend vers sa propre fin, au moins formelle, si ce n'est herméneutique. L'évocation de la défamiliarisation onomastique dans *The Light that Failed* nous mène à la question de la solitude des colonisateurs. Il s'agit là d'un autre thème spécifique des nouvelles coloniales, tant de celles de Kipling que de Maugham, qui constitue sans doute l'illustration la plus prégnante du mal-être des Anglais, tandis que la nouvelle, genre anxieux et « voix solitaire », formalise ces inquiétudes.

II. La nouvelle, « voix solitaire »?

1. « They were lonely folks who understood the dread meaning of loneliness »

Le titre de cette section s'inspire de l'ouvrage de Frank O'Connor, à la fois romancier, auteur de nouvelles, dramaturge, poète et critique littéraire. O'Connor, dans un ouvrage

[37] LYCETT Andrew, *Rudyard Kipling*, London : Weindenfeld and Nicolson, 1999, p. 286.

intitulé *The Lonely Voice* (1963), défend l'idée selon laquelle les nouvelles mettent avant tout en scène des personnages situés dans des espaces de la marge : « Always in the short story there is this sense of outlawed figures wandering about the fringes of society »[38]. Les nouvelles de Kipling et de Maugham dépeignent certainement des personnages marginaux, mais à des degrés divers. Même s'ils appartiennent à la société dominante, les soldats, les femmes ou les enfants britanniques de Kipling occupent des positions mineures au sein de la société coloniale. Quant aux nouvelles de Maugham, elles mettent en scène des personnages marginaux, au sens où il s'agit de personnages d'origine avant tout modeste, parfois des repris de justice. Au-delà de leur marginalité, les héros de Kipling et de Maugham sont surtout très solitaires. Lorsque les premiers cherchent à ressaisir leur lien au groupe, ils ne sont jamais assurés d'en être, intégralement. Les textes, notamment par le biais des narrateurs, disent la difficulté pour les personnages à faire corps avec le groupe et à ne pas se laisser happer par l'inéluctable solitude de l'individu. Le narrateur de « Without Benefit of Clergy » (1890 ; 1891) constate ainsi « The human soul is a very lonely thing » (*LH*, 134). Par ailleurs, Mulvaney et Ortheris, bien que membres du « club des trois » dans les récits de Kipling[39], font parfois l'expérience d'une infinie solitude que l'appartenance à un clan ne parvient à enrayer. La fin de « The Courting of Dinah Shadd » (1890 ; 1891) exemplifie la solitude du soldat Ortheris, pourtant entouré de ses pairs : « When I woke I saw Mulvaney, the night dew gemming his moustache, leaning on his rifle at picket, lonely as Prometheus on his rock, with I know not what vultures tearing at his liver » (*LH*, 59). Ce court passage souligne le sentiment de solitude du soldat, ce dont témoigne la référence à Prométhée et la mention de l'adjectif « lonely ». La mention peut-être la plus explicite de la solitude des colonisateurs kiplingiens apparaît sans doute dans cet extrait de « At the End of the Passage » (1890 ; 1891). Le narrateur indique au sujet des quatre héros : « They were lonely folk who understood the dread meaning of loneliness » (*LH*, 139). Le polyptote fait du motif de la solitude un leitmotiv aussi bien narratif que diégétique. Les quatre hommes se réunissent régulièrement afin de conserver une forme de lien social tandis que leurs fonctions respectives nécessitent l'isolement de chacun. Mais à défaut d'être véritablement seuls, les personnages de coloniaux éprouvent parfois un sentiment de solitude extrême.

[38] O'CONNOR Frank, *The Lonely Voice: A Study of the Short Story*. 1963. Hoboken, New Jersey : Melville House Publishing, 2004, p. 18.

[39] En compagnie de Learoyd, également simple soldat, les trois personnages constituent des figures récurrentes des nouvelles, en particulier du recueil *Soldiers Three* (1888).

Les explorations kiplingiennes des structures institutionnelles traditionnelles – l'église, la famille, l'État – indiquent que ces dernières manquent à leur rôle attendu de liant social. L'opposition la plus marquée aux décisions pour l'empire prises par le gouvernement métropolitain apparaît dans la nouvelle « The Mutiny of the Mavericks » (1891) dans laquelle une mutinerie est fomentée par des hommes issus de sections et d'origines diverses et variées contre un ennemi commun, le gouvernement central[40]. Ainsi, contrairement à ce que soutiennent des critiques comme Cornell ou Wilson au sujet de l'impératif de soumission à l'autorité qui serait présent dans les textes de Kipling, ces derniers ne sont pas exempts d'une forte réflexion critique à l'égard du pouvoir. Le regard de Kipling à l'égard des communautés religieuse et familiale n'est pas plus conciliant. Les récits « The Judgement of Dungara », « Lispeth » ou encore « On Greenhow Hill » raillent les pratiques religieuses et fustigent l'incapacité des missionnaires à créer du lien entre les hommes.

Si la menace d'une déliaison, d'une détérioration du lien social est prégnante chez Kipling, elle est avérée dans les nouvelles coloniales de Maugham, signe que les nouvelles se situent d'emblée dans un état post-crise marqué par l'échec. Dans les écrits de cet auteur, tout tend à mettre en lumière l'impossibilité communicationnelle et donc celle de la relation à l'autre. Le sentiment de solitude est parfois tel qu'il conduit les personnages à manifester certains troubles comportementaux. L'étrange Mr. Warburton de la nouvelle « The Outstation » s'est tant habitué à la solitude qu'il en a développé une forme d'asocialité :

> He was accustomed to loneliness. During the war he had not seen an English face for three years; and once when he was instructed to put up an afforestation officer he was seized with panic, so that when the stranger was due to arrive, having arranged everything for his reception, he wrote a note telling him he was obliged to go up river, and fled; he remained away till he was informed by a messenger that his guest had left. (*MFET*, 52)

La solitude est fuie mais est, au bout du compte, inévitable. Elle semble participer de la condition même du colonisateur. L'asocialité des coloniaux est également évoquée dans la nouvelle « Flotsam and Jetsam ». Le recours à la focalisation interne nous donne accès aux pensées du personnage souffrant recueilli par le couple Grange : « Living in that remote spot, and so seeing white men but seldom, it might be that he [Grange] was ill at ease with strangers » (*MFET*, 139). L'étrangeté du comportement de Grange vis-à-vis de son invité est

[40] Kipling met par ailleurs en scène plusieurs situations de népotisme dans les textes « Consequences » et « The Education of Otis Yeere ».

mise sur le compte de la solitude tandis que le terme « remote » fait précisément écho à la théorisation par O'Connor de la nouvelle comme forme solitaire. Celui-ci indique en effet que la nouvelle est une forme qui porte l'éloignement de la communauté : [a form that remains by its very nature remote from the community – romantic, individualistic, intransigent »[41]. L'idée de l'éloignement ou de l'impossible appartenance à la communauté se traduit par le fait que dans les nouvelles de Maugham, en particulier, les personnages ne parviennent pas à créer de véritable rapport à l'autre.

Dans « The Outstation », Warburton, à l'image de tant de protagonistes dans les récits de Maugham, est incapable d'entrer dans un quelconque rapport de « relationalité » avec un autre Anglais. L'arrivée du personnage de Cooper engendre une véritable crise chez Warburton ; la seule possibilité pour ces deux personnages de continuer à vivre dans les colonies repose sur une stratégie d'évitement l'un de l'autre. Pourtant, cette solitude, désirée et non nécessaire, s'avère douloureuse :

> At the beginning of the year Cooper went down with fever, and when Mr. Warburton caught sight of him again he was surprised to see how thin he had grown. He looked ill and worn. The solitude, so much more unnatural because it was due to necessity, was getting on his nerves. It was getting on Mr Warburton's too, and often he could not sleep at night. He lay awake brooding. (*MFET*, 84)

La répétition du verbe « get on one's nerves » permet de souligner la réciprocité du sentiment de mal-être qui touche simultanément les deux personnages tandis que de nombreux adjectifs renvoyant à la détérioration physique – « thin », « ill and worn » – ou l'évocation de l'insomnie, « he could not sleep at night », font référence aux conséquences physiologiques de la solitude que s'imposent les personnages.

Les effets de la colonisation sont durables pour les personnages européens de Maugham. Ils persistent une fois même que ces derniers ont quitté l'espace de la colonie[42]. Le narrateur de la nouvelle « Virtue » évoque ainsi les sentiments confus de coloniaux retournés en métropole :

---

[41] O'CONNOR Frank, *The Lonely Voice*, *op. cit.*, p. 9.

[42] Kipling, à notre connaissance, ne met pas en scène de personnages de retour des colonies sauf dans la nouvelle « The Man Who Would Be King » dans laquelle on constate une mise en abyme de la situation de colonisation. Là encore, l'expérience de la colonisation marque durablement les héros du récit, aussi bien physiquement que mentalement.

> For months, for long months before it was due, these people planned their leave and when they got off the ship they were in such spirits they could hardly contain themselves. London. Shops and clubs and theatres and restaurants. London. They were going to have the time of their lives. London. It swallowed them. A strange turbulent city, not hostile but indifferent, and they were lost in it. They had no friends. They had nothing in common with the acquaintances they made. They were more lonely than in the jungle.[43]

Londres se fait promesse d'une multitude infinie de plaisirs ; le recours à la polysyndète dans la proposition « shops and clubs and theatres and restaurants » renforce l'impression d'infinité de la liste. Cette pluralité est pourtant finalement contractée dans la forme « London » dont les occurrences sont nombreuses. Les multiples distractions suggérées par le signifié « London » ne sont pas destinées à être consommées par les colons. Au contraire, l'explosion de possibles suggérés par le nom de la ville est tuée dans l'œuf ; Londres, dont la singularité est rappelée de manière systématique dans ce passage, en vient à signifier une solitude extrême. Les éléments renvoyant respectivement au fantasme et au réel de l'expérience des colons sont juxtaposés, sans transition aucune : « They were going to have the time of their lives. London. It swallowed them. A strange turbulent city, not hostile but indifferent, and they were lost in it ». L'effet produit par la parataxe est celui d'une brutalité de l'expérience coloniale et du caractère imprévisible de ses effets qui sont néanmoins immédiats pour les personnages. L'apparente uniformité de ton rend aussi d'autant plus frappante la conclusion du paragraphe qui prend des allures de constat irrévocable : « They had no friends. […] They were more lonely than in the jungle ». La solitude est donc tout aussi rejetée qu'elle est inévitable. Elle représente une obsession narrative alors même qu'elle est omniprésente dans l'univers diégétique. L'incapacité des colons à nouer la moindre forme de lien avec les autres habitants de la colonie, que ceux-ci soient anglais ou non d'ailleurs, constitue une illustration de la difficulté à appréhender l'autre.

Si les colonisateurs de Kipling et les colons de Maugham font manifestement une expérience similaire de la solitude et du désespoir dans la colonie, il est nécessaire de revenir sur les spécificités des modes de colonisation dépeints dans leurs nouvelles. Les nouvelles coloniales de Kipling dépeignent principalement les acteurs anglais de l'empire britannique. Aussi bien dans les *Plain Tales* (1888), dans *Soldiers Three* (1888), que dans les nouvelles plus tardives des recueils *Life's Handicap* et *The Day's Work*, les héros colonisateurs sont

[43] MAUGHAM Somerset, « Virtue », *op.cit.*, 194.

avant tout britanniques[44]. L'empire est principalement pensé sur le mode du national chez Kipling même si la question de l'irlandicité introduit un niveau de complexité dans le schéma. L'*incipit* de la nouvelle « The Tomb of His Ancestors » évoque ainsi une longue tradition de colonisateurs britanniques en Inde : « Some people will tell you that if there were but a single loaf of bread in all India it would be divided equally between the Plowdens, the Trevors, the Beadons, and the Rivett-Carnacs » (*DW*, 76). L'onomastique ne laisse aucun doute planer sur l'origine de ces personnages qui, selon le narrateur, sont le cœur de la machine impériale. Le narrateur dresse ensuite la généalogie d'un héros colonial britannique dont la famille s'est illustrée de nombreuses générations durant dans la colonisation du sous-continent indien :

> Let us take a small and obscure case. There has been at least one representative of the Devonshire Chinns in or near Central India since the days of Lieutenant-Fireworker Humphrey Chinn, of the Bombay European Regiment, who assisted at the capture of Seringapatam in 1799. Alfred Ellis Chinn, Humphrey's younger brother, commanded a regiment of Bombay grenadiers from 1804 to 1813, when he saw some mixed fighting; and in 1834 John Chinn of the same family – we will call him John Chinn the First – came to light as a level-headed administrator in time of trouble at a place called Mundesur. […]
> He was succeeded by his son, Lionel Chinn, who left the little old Devonshire home just in time to be severely wounded in the Mutiny. He spent his working life within a hundred and fifty miles of John Chinn's grave, and rose to the command of a regiment of small, wild hill-men, most of whom had known his father. His son John was born in the small thatched-roofed, mud-walled cantonment, which is even today eighty miles from the nearest railway, in the heart of a scrubby, tigerish country. (*DW*, 76)

Ce passage montre que, selon le narrateur, le territoire correspondant à « Central India » a été cartographié par les Anglais. Ce récit retrace de manière historique la généalogie de la présence britannique en Inde au fil du temps comme le montre l'évolution chronologique des dates mentionnées : 1799, 1804, 1813, 1834. Mais la chaîne ne se termine pas à ce stade puisqu'elle est prolongée par la mention du fils de John Chinn et du petit-fils de ce dernier. Plus qu'il ne montre le caractère anglais de la colonisation, ce passage suggère que l'empire, dans les nouvelles de l'auteur, est une véritable « affaire de famille »[45]. Les liens de filiation sont largement mis en relief dans cet extrait : la mention du Lieutenant Humphrey Chinn

[44] D'ailleurs, plus l'auteur vieillit, plus son conservatisme politique tend à se traduire dans ses écrits de fiction par une progressive marginalisation, voire une disparition des personnages et des énonciations indigènes. Dans « The Brushwood Boy », de rares personnages indiens sont mentionnés à seulement deux reprises là où le récit reste focalisé sur la question impériale.

[45] C'est aussi ce que note l'écrivain Charles Allen : « Few who went into one or other of the Indian services could fail to claim an 'Anglo-Indian' ancestor. It was a fact of Empire : 'One's brothers, one's friends' brothers and so on were all either in the civil service in some part of India, or in the forces or the police or in something else. The men of the family served the Empire as a matter of course' » in ALLEN Charles (ed.), *Plain Tales from the Raj : Images of British India in the Twentieth Century* . 1975. London : Century & Deutsch & British Broadcasting Corporation, 1987, p. 37.

conduit naturellement à celle d'Alfred Ellis Chinn, son frère (« Humphrey's younger brother »). L'évocation d'un personnage dans le récit est légitimée par le rapport de filiation qui existe entre ce dernier et la dynastie mentionnée précédemment ; John Chinn est légitime du fait de son appartenance au groupe. Il est d'ailleurs littéralement de la même famille (« of the same family ») et appartient simultanément à la grande famille de l'empire. La caractéristique de filiation, illustrée par l'usage récurrent du terme « son », permet de raccrocher à la boucle deux autres personnages. Plus qu'une affaire d'État ou de nation, l'empire est résolument une affaire familiale :

> A clever Chinn passes for the Bombay Civil Service, and gets away to Central India, where everybody is glad to see him. A dull Chinn enters the Police Department of the Woods and Forests, and sooner or later he, too, appears in Central India, and that is what gave rise to the saying, "Central India is inhabited by Bhils, Mairs, and Chinns, all very much alike." […] John Chinn the Second was rather clever, but as the eldest son he entered the army, according to Chinn tradition. (*DW*, 77)

La comparaison entre les Chinn indique que les membres de cette famille occupent des postes divers au sein de l'empire comprenant le « Bombay Civil Service » ou le « Police Department of the Woods and Forests ». L'existence d'une « empreinte Chinn » suggère une implantation profonde de cette famille, et à plus grande échelle des Anglais, dans la structure organique de l'empire. L'empire dans les récits de Kipling est donc irrémédiablement anglais, même si son fonctionnement suscite parfois des critiques plus ou moins dissimulées. Lorsque le narrateur écrit « That is only one way of saying that certain families serve India generation after generation as dolphins follow in line across the open sea » (*DW*, 76), on perçoit certes que l'empire relève d'une entreprise familiale, donc que celui qui y adhère n'est pas absolument seul. Mais on lit aussi en filigrane l'idée que l'empire repose sur une automaticité de comportements, « as dolphins follow in line across the open sea », potentiellement préjudiciable à la visée finale de l'entreprise.

Le motif de la famille est incontournable dans les nouvelles sur l'empire de Kipling, tandis que la métaphore familiale pour évoquer la nation constitue un *topos* littéraire incontournable[46]. Dans son ouvrage *Narratives of Empire*, Zohreh Sullivan évoque la métaphore familiale de l'empire en montrant comment l'empire britannique reposait sur plusieurs éléments caractéristiques : la Reine Victoria comme *ma-baap*, figurant à la fois le

[46] Cf. SMITH Anthony D., *National Identity*, London : Penguin, 1991, p. 79.

père et la mère, l'Indien comme enfant indiscipliné et l'empire comme cadre de la relation[47]. À ce titre, la formule indienne rituelle « Thou art our father and our mother » résonne particulièrement dès lors qu'elle inscrit les indigènes, dans le texte anglais, dans la posture de l'enfant face aux Anglais qui assument le rôle symbolique de parents.

Toutefois, on l'a noté, la question irlandaise vient troubler l'apparente unicité de la société anglo-indienne dans les nouvelles de Kipling. L'anglo-indianité y est parfois irlando-indianité tandis que les soldats de Kipling se caractérisent par leur discours et leur agentivité propres qui se découpent certainement contre le discours autoritaire – de la métropole, des parlementaires, de la doctrine – qui se dit, lui, dans une langue anglaise normative.

Si le modèle familial n'est pas représenté *stricto sensu*, l'existence d'un lien sentimental très fort unissant les trois soldats fétiches de Kipling, « three men who loved each other so greatly that neither man nor woman could come between them » (« The Incarnation of Krishna Mulvaney », *LH*, 11) renvoie à un modèle de fraternité qui reste apparenté au premier. La mention de la fonction militaire des personnages, « they happened to be private soldiers in Her Majesty's Army » (*LH*, 11) rappelle aussi que l'empire chez Kipling est principalement mis en œuvre dans sa fiction à travers l'armée[48]. Tandis que Mulvaney est désigné dans « The Courting of Dinah Shadd » par l'appellation « the Irishman » (*LH*, 39), la description de ses deux compères dans « The Incarnation of Krishna Mulvaney » souligne les origines diverses de ces personnages-acteurs de l'empire, au demeurant tous britanniques :

> There was Mulvaney, the father in the craft, who had served with various regiments from Bermuda to Halifax, old in war, scarred, reckless, ressourceful, and in his pious hour an unequalled soldier. To him turned for help and comfort six and a half feet of slow-moving, heavy-footed Yorkshireman, born on the wolds, bred in the dales, and educated chiefly among the carriers' carts at the back of York railway-station. His name was Learoyd, […] How Ortheris, a fox-terrier of Cockney, came ever to be one of the trio, is a mystery which even today I cannot explain. (*LH*, 12)

Toutefois, si les trois soldats appartiennent à la grande famille britannique, force est de constater qu'ils vivent sur les marges de cette entité.

Lorsque le modèle familial n'est pas littéralement au cœur de l'empire chez Kipling, un modèle structuré autour d'institutions s'y substitue. Le héros colonial existe à travers son

[47] SULLIVAN Zohreh T., *Narratives of Empire*, *op. cit.*, 3.

[48] Cf également les nouvelles « Watches of the Night », « The Other Man », « Consequences », « Kidnapped », « The Arrest of Lieutenant Golightly », His Wedded Wife », « The Rout of the White Hussars », « The Bronkhorst Divorce-Case », et les récits mettant en scène les trois soldats de Kipling. Ces nouvelles évoquent de manière quasiment systématique la fonction du héros au moment où elles mentionnent son patronyme.

rôle social, sa fonction au sein de l'entreprise impériale. Il est toujours d'emblée membre de la structure impériale, rattaché à celle-ci de manière métonymique et organique au sens où il représente une partie mineure, néanmoins constitutive de l'ensemble. De même que le « tout impérial » est difficilement envisageable sans ses administrateurs et ses militaires, le héros colonial de Kipling l'est difficilement sans cette structure englobante. D'ailleurs, c'est cette dernière qui conduit Frank O'Connor à affirmer au sujet des personnages kiplingiens : « Their schools, regiments, classes, races, always rise up to protect them from their essential loneliness »[49]. On réfutera ce postulat qui, selon nous, ne s'applique pas aux nouvelles de Kipling. La discordance entre l'apparente appartenance des personnages à la structure impériale et le discours de certains narrateurs sur le caractère potentiellement lâche de ce lien, suggère que la nation reste problématique. Or c'est précisément le genre de la nouvelle qui permet de suggérer le sentiment d'une déliaison entre les diverses parties de l'empire, malgré une apparence de solidarité entre les différents membres de la société anglo-indienne.

Le genre de la nouvelle incarne parfaitement cette tension entre la nation et la colonie, mais aussi entre l'individu et le collectif. Genre de la synecdoque selon Pierre Tibi, elle s'apparente à la partie pour le tout qu'elle représente, au même titre que le colonisateur individuel participe du tout colonial. Pour autant, le caractère lâche du lien entre ces deux entités se donne simplement à voir dans la forme fragmentée de la nouvelle. Chez Kipling, l'empire national prend la forme d'une structure apparemment bien ficelée dont les diverses composantes semblent entretenir un rapport de mutualité quasiment « organique ». Les narrateurs évoquent la nécessité pour les personnages d'appartenir à une entité supérieure, la structure impériale et par extension à la nation, même s'ils suggèrent simultanément une remise en question de la solidarité du système impérial. Cette tension apparaît particulièrement dans le *tale* « The Conversion of Aurelian McGoggin » (1887 ; 1888). Le narrateur y fait le commentaire suivant :

> The Deputy is above the Assistant, the Commissioner above the Deputy, the Lieutenant-Governor above the Commissioner, and the Viceroy above all four, under the orders of the Secretary of State, who is responsible to the Empress. If the Empress be not responsible to her Maker – if there is no Maker for her to be responsible to – the entire system of Our administration must be wrong; which is manifestly impossible. (« The Conversion of Aurelian McGoggin », *PT*, 82)

[49] O'CONNOR Frank, *The Lonely Voice*, *op. cit.*, p. 107.

Il rappelle la hiérarchie sur laquelle repose le système impérial britannique. La longue première phrase de ce passage est constituée de propositions obéissant à une construction similaire, « X above Y » ; la juxtaposition de ces constructions symétriques a pour effet de renforcer l'impression de solidité hiérarchique émanant de la structure impériale. Dans cet ensemble, chaque partie occupe une position bien définie et est dans une relation de domination et/ou de subalternité par rapport à une autre entité. L'ironie du narrateur apparaît toutefois dans l'évocation d'une hypothèse, « if the Empress be not responsible to her Maker – if there is no Maker for her to be responsible to », dont la validité impliquerait l'effondrement intégral du système impérial. Kipling évoque dans ce passage l'impossibilité de remonter aux origines de l'empire mais surtout l'éventualité qu'il n'existe pas d'origine viable à l'empire et donc que celui puisse reposer sur une absence, symbolisée ici par la négation de l'existence du « Maker ». La possibilité que l'administration impériale s'appuie sur une faille ou une lacune originelle doit donc être rejetée vigoureusement, ce que fait précisément l'assertion « which is manifestly impossible ». Toutefois, l'emploi de l'adverbe « manifestly » censé renforcer la thèse selon laquelle l'erreur est impossible met paradoxalement en lumière la possibilité qu'il existe une faille dans le système administratif impérial.

Contrairement aux nouvelles de Kipling, celles de Maugham pensent l'empire sous une autre forme[50]. Ils mettent en scène un empire qui repose sur une structure d'emblée multiculturelle. La nouvelle « The Vessel of Wrath » (1931) peut être évoquée pour réfléchir à la question du multiculturel chez Maugham. Très tôt dans la nouvelle, les Alas Islands apparaissent sous le sceau de la diversité : « the population of the group is estimated at about 8000, of whom 200 are Chinese and 400 Mohammedans. The rest are heathen » (*MFET*, 92). La collocation, dans le texte, d'éléments aussi différents que des termes et de caractères numériques rend manifeste l'idée d'une cohabitation d'éléments épars, ce d'autant plus que dans le texte de la nouvelle se mêlent récit de l'intrigue à proprement parler et blocs assimilables à des entrées de dictionnaire tels : « [The Alas Islands] are composed of a group or chain of islands, "for the most part low and wooded, extending about 75 miles east and west, and 40 miles north and south. » (*MFET*, 90). Le texte annonce ensuite la cohabitation de

[50] Le seul exemple que l'on ait pu trouver d'une filiation père-fils dans les nouvelles de Maugham apparaît dans le récit « The Force of Circumstance » dans lequel le personnage principal est décrit en ces termes : « He was born in Sembulu, where his father had served for thirty years under the second Sultan, and on leaving school he had entered the same service » (*FET*, 249). Le fait que les deux personnages aient travaillé dans le même service fait écho au rapport de filiation qui unit ces derniers. Voilà sans doute l'un des seuls exemples chez Maugham où l'empire se transmet de père en fils.

Chinois, de Gallois à travers la famille Jones[51], de Hollandais, d'un Anglais sur l'île de Baru, ce qui implique que l'empire chez Maugham n'est pas à envisager sous un angle national ; l'empire y est d'emblée multinational. Les nouvelles « The Fall of Edward Barnard » (1921) et « Red » (1921) évoquent respectivement des héros américains et suédois et placent la relation amoureuse interraciale au cœur de leurs intrigues. L'empire chez Maugham ne repose donc pas sur un maintien strict des frontières au sein d'une communauté et entre les diverses communautés présentes sur un même territoire. « Neil MacAdam » (1932) est une nouvelle intéressante à ce titre ; le héros éponyme est un personnage écossais qui se retrouve à côtoyer un hôte issu du même pays que lui, mais aussi l'épouse russe de ce dernier, des coloniaux anglais dont un capitaine marié à une Japonaise. Le principe de la communauté d'Anglais dans les colonies est entièrement déconstruit ; non seulement la société des coloniaux n'est-elle plus strictement anglaise dans le contexte colonial des récits de Maugham, mais cette société repose elle-même sur des alliances extra-nationales.

Dans les années d'entre-deux-guerres, la conception de l'empire a radicalement changé. Par ailleurs, les années 1926-1931 voient aussi la création de la structure du *Commonwealth*, censée réunir les anciennes colonies dans le cadre d'une coopération culturelle. Loin d'être national et loué comme une entreprise de civilisation de peuples « barbares », l'empire chez Maugham est un mode de vivre-ensemble. Les rapports de pouvoir n'ont évidemment pas disparu et les Européens, qu'ils soient Anglais ou Hollandais, demeurent les maîtres en la colonie.

Contrairement au rapport d'opposition qui sépare souvent les colonisateurs des colonisés dans les nouvelles de Kipling, les nouvelles de Maugham mettent en scène des conflits entre membres d'une même communauté, restreinte (inter-anglaise) ou élargie (inter-européenne). La communauté coloniale pensée sur un mode élargi chez Maugham implique une liaison moins solidaire au sens où elle ne repose pas sur le principe de l'appartenance exclusive de chacun de ses membres à la même entité nationale[52]. Chez Maugham, non seulement les personnages de la société « dominante » dans les colonies ne dépendent-ils pas d'une seule et unique métropole, mais surtout ils ne sont pas institutionnellement liés à leur pays d'origine. Dans « The Vessel of Wrath », Gruyter, le Contrôleur hollandais de l'île, détient l'autorité suprême sur l'île. Le Révérend Jones, gallois d'origine, suggère à Gruyter de

[51] « Mr. Jones, an Australian of Welsh descent, was the only qualified doctor in the group » (*MFET*, 93).

[52] Comme le rappelle l'historienne Kathleen Wilson au sujet de la longue période 1660-1840, « in this rapidly changing world, notions of national belonging were formulated and altered to suit new international and imperial circumstances and the question of national identity itself became particularly unsettling » in *A New Imperial History: Culture, Identity and Modernity in Britain and the Empire, 1660-1840*, *op. cit.*, pp. 3-4.

se débarrasser du sujet indélicat et anglais qu'est Ted, en vertu du pouvoir que le premier détient : « You have power to deport anyone you like, Mr. Gruyter, and I'm sure it would save a lot of trouble if you got rid of the man altogether » (*MFET*, 96). Toutefois, d'autres personnages européens exercent diverses formes de pouvoir. Le couple Jones use de leur savoir médical commun pour asseoir une forme d'autorité auprès des natifs. Ted lui-même, à l'issue de la nouvelle, se prévaut d'une autorité naturelle lui permettant de prodiguer aux natifs des soins ainsi que des enseignements religieux. Si Gruyter représente donc officiellement le pouvoir de la métropole hollandaise[53], d'autres formes de pouvoir dénationalisées, sans lien direct avec les Pays-Bas ou d'autres métropoles européennes, sont repérables. Les personnages européens de Maugham n'exercent donc pas systématiquement un rôle de représentation de leur métropole dans la colonie. Ils viennent souvent de leur propre gré afin de faire fortune dans les colonies ou d'accomplir un projet personnel, contrairement aux textes de Kipling dont les protagonistes viennent au nom de l'Angleterre, dans le cadre de la mission impériale. Le Révérend de « The Vessel of Wrath » décide ainsi seul de la construction d'un hôpital : « When he [Mr. Jones] did operations she gave the anaesthetic and was matron, dresser and nurse of the tiny hospital which on his own initiative Mr. Jones had added to the mission » (*MFET*, 94). Plus fréquents sont les héros de Maugham ayant pris la décision de monter une plantation ou un autre type de projet commercial dans les colonies. Dans « Flotsam and Jetsam », la femme du héros indique bien que le projet de plantation de son mari relevait d'une initiative personnelle : « Norman put all the money he had into this plantation » (*MFET*, 141). L'empire dans les nouvelles de Maugham est donc non seulement multiculturel mais aussi commercial. Les personnages européens de Maugham existent indépendamment de la métropole ; ils se représentent eux-mêmes, à défaut de représenter une quelconque entité supérieure, ce précisément alors que certains rejettent tout type de lien entre eux-mêmes et à un territoire national qui régirait une forme d'appartenance à la nation. On pourrait ainsi penser que les colonisateurs de Kipling, bien que solitaires et déliés, appartiennent officiellement à une grande entité englobante là où les colons de Maugham évoluent hors de tout lien à la nation anglaise.

Toutefois, les personnages anglais semblent irrémédiablement solitaires dans les nouvelles des deux auteurs, malgré l'apparence de solidarité des structures officielles et/ou privées. Leurs nouvelles mettent l'accent sur le fait que la colonie est un *no man's land* culturel, ce qui peut expliquer le sentiment de déliaison des personnages.

[53] « I am here to administer justice according to the laws of the Dutch government » (*Ibid*., 97).

2. Absence de culture et déliaison

Les cultures indigènes, du fait de la colonisation, ont été largement éradiquées, historiquement parlant, tandis que les communautés anglaises dans les colonies ne parvenaient à importer ce qu'elles pensaient être la « culture anglaise métropolitaine ». On trouve un écho de cela dans les rares mentions, chez Maugham, des lectures des planteurs. Lorsque certains livres sont mentionnés, il s'agit avant tout de *middlebrow* literature, voire « pire ». Norman Grange indiqua ainsi au sujet des lectures de son épouse : « My wife can provide you with novels. They'll be trash, because that's all she reads » (« Flotsam and Jetsam », *MFET*, 138). Dans la meme nouvelle, le narrateur explique : « In most planters' houses there is not more than a shelf or two of books and for the most part they're detective stories » (*MFET*, 139). Le narrateur de Maugham constate ainsi l'absence de culture anglaise dans les colonies. Dans « The Outstation », la seule raison qui pousse Cooper à feuilleter les journaux de Warburton est qu'ils relatent le récit sensationnaliste d'un meurtre commis en Angleterre ! Par opposition à ces planteurs qui ne lisent pour ainsi dire pas (ou « mal » ?), le narrateur de « The Book-Bag » transporte un sac énorme contenant tous types de lectures :

> There were books of all kinds. Volumes of verse, novels, philosophical works, critical studies [...], biographies, history; there were books to read when you were ill and books to read when your brain , all alert, craved for something to grapple with; there were books that you had always wanted to read but in the hurry of life at home had never found time to; there were books to read at sea when you were meandering through narrow waters on a tramp steamer, and there were books for bad weather when your whole cabin creaked and you had to wedge yourself in your bunk in order not to fall out; there were books chosen solely for their length, which you took with you when on some expedition you had to travel light, and there were the books you could read when you could read nothing else. (*MFET*, 171-172)

Est dressée par le narrateur une typologie inédite des lectures possibles en situation de voyage, typologie allant de la littérature la plus accessible à la plus exigeante. Le sac de livres est-il une métaphore rappelant la nécessité de transporter avec soi une part de culture, pour ne pas se perdre, au même titre que les rituels qui, à défaut de reproduire une culture, permettent

de conserver un lien avec celle-ci[54] ? Ou signale-t-il d'emblée l'échec de la pensée d'une culture transposable et transportable à l'infini ?

Parallèlement, le fait que les livres issus du monde occidental soient si peu présents dans la colonie telle qu'elle est mise en fiction par ces auteurs suggère que le discours littéraire occidental souffre d'une certaine forme d'illégitimité. En effet, ce que Bhabha nomme « the English Book », à savoir la Bible, et voit comme métonymie de l'autorité coloniale qu'il s'agit de continuellement réaffirmer, apparaît dans les nouvelles de Maugham et de Kipling à travers d'autres supports, moins autoritaires : journaux, romans *middlebrow* ou *Law Reports*. L'autorité coloniale anglaise se voit ainsi disséminée dans les nouvelles à travers ces multiples déclinaisons précisément moins centrales. Le fait que le genre de la nouvelle porte cette réflexion est éloquent dès lors que la nouvelle constitue, aux yeux de la critique, un site de pouvoir moindre à l'époque face au roman, bien qu'elle soit extrêmement populaire auprès du grand public.

Une exception à cela apparaît dans « Neil MacAdam ». En effet, le héros éponyme est décrit comme un fervent lecteur de Conrad : « he knew his Conrad almost by heart and he was expecting a land of brooding mystery » (*FET*, 190). Le texte conradien est donc lu, comme Kipling et Maugham, comme reflet du monde malais. Plus loin, le narrateur ajoute : « "There's no one who got atmosphere like Conrad," said Neil. "I can smell and see and feel the East when I read him." » (*FET*, 198). Le discours s'insère dans un débat sur Conrad auquel prennent part les interlocuteurs russe et écossais de Neil. Darya fustige violemment l'écriture de Conrad, s'écriant :

> "That Pole" […] How can you English ever have let yourselves be taken in by that wordy mountebank? He has all the superficiality of his countrymen. That stream of words, those involved sentences, the showy rhetoric, that affectation of profundity: when you get through all that to the thought at the bottom, what do you find but a trivial commonplace? He was like a second-rate actor who puts on a romantic dress and declaims a play by Victor Hugo. For five minutes you say this is heroic, and then your whole soul revolts and you cry, no, this is false, false, false." (*FET*, 197).

Ce à quoi Munro répond : « Of course he was not always accurate […] But does it matter? I don't know why fiction should be hampered by fact. I don't think it's a mean achievement to have created a country, a dark, sinister, romantic, and heroic country of the soul » (*FET*, 198).

[54] Comme le dit le narrateur de « The Oustation » au sujet des manies de Warburton, « Like his habit of dressing for dinner it was a tie to civilisation » (*MFET*, 71).

Si la conclusion de Munro apporte une solution consensuelle à la discussion, il est intriguant de lire ce débat sur la littérature dans la nouvelle. La mise en scène de ces discours révèle certainement une interrogation concernant le positionnement de l'écrivain au sein du canon – en l'occurrence, celui de Maugham face à Conrad dont il reconnaît l'autorité tout en interrogeant celle-ci, par le biais de l'énoncé de Darya[55]. Toutefois, le fait que ce débat ait lieu dans les colonies, entre des personnages atypiques – un conservateur de musée écossais, son épouse russe et un jeune chercheur écossais – met en lumière la question de la culture anglaise et anglophone dans les colonies. Tandis que la plupart des colons anglais de Maugham lisent des livres considérés comme de la petite littérature, lorsqu'ils lisent, ces trois personnages, non anglais, lisent en l'occurrence des textes qui n'appartiennent pas au cœur du canon littéraire anglais, car comme le rappelle Darya, Conrad est polonais et se caractérise par cette situation d'extériorité par rapport à l'Angleterre. La double extériorité à l'Angleterre ici, celle des protagonistes lisant un auteur qui n'écrit pas depuis le centre de la métropole, soulève de nouvelles interrogations sur la question de la culture transposée dans les colonies. Si les productions de la métropole ne valent la peine d'être lues hors de celle-ci, quel type d'autorité peut-on accorder à la civilisation occidentale ?, semble demander la nouvelle. Il apparaît donc que chez Maugham, le questionnement concernant la culture et le lien social participe davantage d'une interrogation de l'écrivain sur son propre positionnement au sein de la culture anglaise – face à Conrad et au *middlebrow* notamment – que d'une véritable remise en question de l'autorité européenne ou de l'idéologie colonialiste.

L'absence de culture dans les colonies était déjà suggérée dans les premiers textes de Kipling. Dans « The Education of Otis Yeere » (1888), Mrs. Hauksbee discute avec son amie Mrs. Mallowe de la possibilité d'ouvrir un salon littéraire. La première s'interroge assez vite sur l'existence d'une culture chez les civils : « *Have* Civilians culchaw? » (*MWWBK*, 84). L'outrance émanant de la retranscription du terme renvoie précisément à l'absence de culture repérable dans les sociétés européennes des colonies tandis que la suite du dialogue illustre cette idée. L'amie poursuit : « Allowing that you had gathered all your men and women together, what would you do with them? Make them talk? They would all with one accord begin to flirt. Your *salon* would become a glorified Peliti's – a "Scandal Point" by lamplight. » (*MWWBK*, 85). Le discours de Mrs. Mallowe met l'accent sur la frivolité de la

[55] Dans sa biographie de Maugham, Jeffrey Meyers rappelle les points communs qui unissent l'auteur et Conrad, outre l'écriture de la Malaisie britannique. Meyers indique que tous deux étaient orphelins, pratiquèrent des métiers « atypiques » – Maugham était médecin, Conrad marin – avant de se lancer dans l'écriture, et se rendirent effectivement à Borneo et en Malaisie au cours de leur vie.

société anglo-indienne et son penchant pour les amourettes aux dépens de préoccupations plus sérieuses et dignes de l'empire.

Le critique Louis Cornell rappelle d'ailleurs au sujet de la société anglo-indienne :

> the circumstances of the British in India were hostile to literature […] Holding themselves aloof from the life of India, the British found themselves neither mere visitors nor bona fide residents. Cut off from the indigenous culture, unable to form a rich and varied culture of their own, the Anglo -Indians could hardly have been in a worse position to cultivate the arts.[56]

En l'absence de culture commune à laquelle les colonisateurs et les colons pourraient se rattacher, un fort sentiment de déliaison se fait ressentir. Dans « Only A Subaltern » (1888), le héros anglo-indien Bobby Wick souffre d'une forme de fièvre tropicale et de surmenage qui conduisent à terme à sa mort. À ces symptômes physiques s'ajoute une forme de détresse morale qui se manifeste chez Bobby sous la forme d'un désir de mort : « If care of man and desire to live could have done aught, Bobby would have been saved. […] The desire for life had departed, and Bobby was content to drift away on the easy tide of Death » (*MWWBK*, 167). L'hypothèse soulevée par le narrateur, « if care of man and desire to live could have done aught », est réduite à néant par l'assertion brutale « the desire for life had departed » qui, telle un couperet, annonce l'irrévocabilité de la mort du personnage. L'étrange disparition dans la seconde proposition de l'expression « care of man », qui renvoie aux soins prodigués à Bobby mais aussi à une dimension interactionnelle, suggère une désaffection, un désinvestissement sentimental qui semble indissociable de la vie des Anglo-indiens. Cet effacement de la dimension interactionnelle entre les divers acteurs de l'empire dans les nouvelles de Kipling annonce le spectre d'une société coloniale qui repose sur une disparition progressive du lien social, et peut-être à terme celle d'une société non viable en l'état et qui se désagrège.

C'est alors par le biais de formes de socia(bi)lité souterraines – au sens où elles agissent en deça des routes officielles – qu'un véritable questionnement du régime politique colonial s'opère dans les nouvelles, en particulier de Kipling. Le fait que ces éléments interviennent précisément dans ce genre nous conduit à considérer qu'il existe une spécificité du regard porté par la nouvelle sur ces questions. Tandis que le politique colonial peine à maintenir la moindre forme de solidarité entre les colonisateurs, irrémédiablement seuls

[56] CORNELL Louis L., *Kipling in India*, *op. cit.*, p. 77.

malgré les structures militaire, administrative, ou autres, des formations souterraines prennent le relais sur le plan social. Dans « Tods' Amendment » (1887 ; 1888), un enfant anglo-indien sert d'interprète entre les indigènes et les parlementaires anglais. Là où les parlementaires ne comprennent rien au monde indigène, Tods incarne une communication facilitée par une compréhension mutuelle de la langue et de la culture de l'autre : « Of course, he spoke Urdu, but he had also mastered many queer side-speeches like the *chotee bolee* of the women, and held grave converse with shopkeepers and Hill-coolies alike » (*PT*, 145)[57].

Le fait que la solitude de l'homme blanc dans les colonies et que sa résolution par le biais de voix souterraines, du moins chez Kipling, soient portées par le genre de la nouvelle est particulièrement intéressant. Celle-ci semble la forme la plus apte à véhiculer l'idée de la solitude, ne serait-ce que parce qu'elle constitue formellement un fragment qui peut, certes, être réinsérée au sein d'un tout mais qui constitue une unité propre. Mais le fait que la nouvelle s'apparente aussi à une « voix solitaire », tout au moins marginale car elle s'exprime depuis les marges des lieux de pouvoir en matière de culture[58], la prédispose à être le genre qui dit la solitude des protagonistes qu'elle met en scène. Dans les nouvelles de Maugham, les protagonistes sont en effet absolument seuls et solitaires, ce qui fait écho à la proposition de Frank O'Connor de penser la nouvelle comme genre des « populations submergées » mais aussi genre « dépourvu de héros »[59]. Par ailleurs, la nouvelle coloniale est aussi propice à faire l'objet d'une analyse postcoloniale. Le champ postcolonial, en effet, s'avère un « espace théorique et d'action pour repenser les dispositifs du savoir et les cartographies du pouvoir »[60]. La question du rapport de pouvoir qui se joue entre les différents genres littéraires dans le champ de la littérature et de la culture nécessite ainsi d'être interrogée et la « nouvelle » a toute sa place dans ce débat.

La prochaine section analysera justement la représentation du savoir dans les nouvelles de Kipling et de Maugham alors que la question de son élaboration intéresse particulièrement les études postcoloniales. Ce sera l'occasion d'articuler cette dernière à celle

[57] « Tods' Amendment » fera l'objet d'une étude plus approfondie dans le dernier chapitre de la thèse.

[58] On rappellera qu'à l'époque de Kipling, le genre magistral, celui qui permet d'attribuer à son auteur le titre de grand écrivain, est le roman. Le cas de Maugham est légèrement différent dès lors que la fin de la Première Guerre Mondiale marque l'émergence d'un questionnement au sein des milieux de la littérature au sujet de la capacité du roman à véhiculer le sens d'une communauté, voire une identité.

[59] O'CONNOR Frank, *The Lonely Voice*, *op. cit.*, p. 8 : « the short story has never had a hero […] [but] a submerged population group ».

[60] CORSANI Antonella, DEGOUTIN Christophe, MATHERON François, ZAPPERI Giovanna, « Majeure : Narrations postcoloniales, *Multitudes*, no. 29, été 2007. URL : http://multitudes.samizdat.net/Narrations-postcoloniales. Dernière consultation le 20/01/2013.

de la décolonisation du savoir telle qu'elle est conceptualisée par Dipesh Chakrabarty au sein du champ postcolonial.

Chapitre IV. Décolonisation postcoloniale du savoir européen

Les nouvelles de Kipling et de Maugham disent aussi la vanité de l'ambition taxinomique inhérente à l'entreprise coloniale, à savoir le désir d'acquisition de savoir sur le monde colonial afin de mieux l'asservir. Cette analyse permettra de montrer comment le genre de la nouvelle répond à la proposition de Dipesh Chakrabarty au sujet de la décolonisation du savoir européen. L'historien indien, qui s'inscrit dans la mouvance subalterniste, indique qu'il existe une imbrication serrée entre certaines institutions à vocation soi-disant universelle telles que l'État-nation ou le système capitaliste et l'Occident[61]. Mais son projet de provincialisation de l'Europe ne vise pas à rejeter en bloc les héritages européens qu'il perçoit comme inévitables bien qu'inadéquats pour penser une modernité extra-européenne. Chakrabarty réfléchit à la manière dont la « modernité » peut être repensée depuis les pays non-européens : « The idea is to write into the history of modernity the ambivalences, contradictions, the use of force, and the tragedies and ironies that attend it »[62]. Pour Chakrabarty, provincialiser l'Europe revient donc à mettre en évidence les failles et répressions sur lesquelles le discours de la modernité a pu se reposer pour pouvoir apparaître comme comme universel, naturel, évident. Il interroge par exemple la centralité de la raison dans la conception de l'humain universel : « Can we give to reason the same historical mission all over the world? Does the coming of reason necessarily give us the same universal way of being human – liberal and rational? »[63]. C'est dans cette optique visant à reconsidérer le concept de « modernité » et ses fondations que ce travail sur les nouvelles coloniales de Kipling et de Maugham s'inscrit. On s'interrogera en premier lieu sur la question de la représentation du savoir avant de considérer les modalités qui mettent celle-ci en péril dans les nouvelles de Kipling et de Maugham et de réfléchir à la propension du genre à traduire les lacunes du pouvoir colonial en matière de savoir.

---

[61] CHAKRABARTY Dipesh, *Provincializing Europe*, *op. cit.*, p. 4: « The phenomenon of "political modernity" – namely, the rule by modern institutions of the state, bureaucracy, and capitalist enterprise – is impossible to *think* of anywhere in the world without invoking certain categories and concepts, the genealogies of which go deep into the intellectual and even theological traditions of Europe ».

[62] *Ibid.*, p. 43.

[63] *Ibid.*, p. 236.

I. Savoir colonial : l'impossible exhaustivité

1. L'impossible désir panoptique des colonisateurs

Dans les textes de Kipling, la colonisation est suggérée entre autres à travers le motif du marquage et du maillage du territoire colonial par les colonisateurs. « The Bridge-Builders » évoque la construction d'un pont sur le Gange. L'opération consiste en une véritable domestication du fleuve : comme le mentionne le personnage indien, Peroo, assistant indirect de l'ingénieur anglo-indien qui dirige les opérations : « We have bitted and bridled her [the Ganga river] » (*DW*, 11). Le sémantisme de ces verbes implique une prise de possession intégrale par le colonisateur de l'espace colonial. Le rythme binaire de la phrase, souligné par la présence de dentales et de labiales (« bitted », « bridled), suggère une forme d'agressivité dans la conquête tandis que la féminisation du Gange, associé à la déesse Ganga, réinscrit le propos dans le paradigme célèbre défini par Said, celui d'une colonisation envisagée sur un mode masculin vis-à-vis d'un territoire construit comme féminisé[64]. Le terme « bridled » en particulier fait émerger poétiquement, outre la violence inhérente au processus colonial, le terme « bride ». Le texte convoque donc en son sein l'imaginaire de la violence faite à la femme, du viol, dans le contexte colonial. Le trait d'union entre les termes « builders » et « bridge » dans le titre de la nouvelle s'apparente enfin à une métaphorisation du pont, symbole de l'extension du pouvoir colonial des « builders » sur la terre indienne. Le pont, tel un bras métallique, vient prolonger le corps de la puissance colonisatrice et ancrer matériellement le pouvoir colonial dans le territoire colonisé[65].

On rappellera que la littérature anglo-indienne met en évidence, selon la comparatiste Jenny Sharpe, deux types de représentation du viol : celui de la femme anglaise violentée par un indigène, et ce qui, par un effet de miroir, en reproduit le négatif, celui de la femme indienne par l'homme blanc[66]. Si ce dernier schéma constitue un cliché des discours coloniaux, le texte de Kipling s'inscrit davantage dans le contexte des inquiétudes qui minent

[64] SAID Edward, *Orientalism*, *op. cit.*, p. 309 : « The relation between the Middle East and the West is really defined as sexual: […] the association between the Orient and sex is remarkably persistent. The Middle East is resistant, as any virgin would be, but the male scholar wins the prize by bursting open, penetrating through the Gordian knot despite "the taxing task" ».

[65] La mise en scène de l'empreinte imprimée par la puissance coloniale sur l'espace colonial rappelle le cliché orientaliste dénoncé par Said dans *Orientalism* : « The Orient was viewed as something inviting French interest, penetration, insemination – in short, colonisation » (*ibid.*, pp. 219-220).

[66] SHARPE Jenny, *Allegories of Empire: The Figure of Woman in the Colonial Text*, Minneapolis : University of Minnesota, 1993, p. 37.

l'empire, suite à la Mutinerie de 1857. Dans « The Bridge-Builders », l'exposition de la prise de pouvoir par la puissance anglaise du territoire indien s'apparente à un désir de canalisation par l'écrit de la menace potentiellement représentée par l'homme indien, et *a fortiori*, par l'Inde elle-même pour les Anglo-indiens.

Par ailleurs, le rail, élément omniprésent dans les écrits de Kipling, constitue l'un des autres symboles de l'emprise coloniale dans les nouvelles de l'auteur. Le chemin de fer vient redessiner et structurer l'Inde[67]. Plus qu'une marque de la modernité technologique[68], le rail constitue un agent de la conquête linéaire de l'espace indien par la puissance impériale dans les nouvelles de Kipling. Toujours dans « The Bridge-Builders », la figure du dieu Ganesh, née dans l'esprit du héros anglo-indien et de son acolyte indien suite à l'absorption par ces derniers d'une quantité d'opium, évoque le maillage du territoire indien par le rail : « all the towns are drawn together by the fire-carriage » (*DW*, 26), ce à quoi un autre dieu répond : « They have changed the face of the land – which is my land. They have killed and made new town on my banks » (*DW*, 26), reproduisant la topique de l'agression britannique envers la terre indienne. La répétition anaphorique de « they » fait écho mimétiquement au caractère intrusif de la présence des Anglais en Inde et transforme le texte même de la nouvelle en espace assailli. Le texte ne dit donc pas seulement la réussite coloniale en termes de conquête ; il révèle aussi la violence sous-jacente à l'entreprise coloniale et la nécessité pour l'empire de dire, toujours et encore, la puissance de l'autorité coloniale pour conférer à celle-ci une forme de pérennité. Le maillage du territoire indien tel qu'il est évoqué dans le texte renvoie à un désir de contrôle et d'appréhension de l'espace qui participe intégralement de la démarche coloniale britannique.

Alors que la colonisation, historiquement parlant, s'apparente progressivement à la mise en pratique d'une idéologie moderne reposant sur la promotion de valeurs telles que la civilisation, le progrès, la raison – valeurs présentées comme étant universelles à l'époque des Lumières[69] – elle implique également une ambition de pouvoir qui va de pair avec celle d'un

[67] La première ligne de chemin de fer est ouverte en Inde en 1853. En moins de 50 ans, plus de 38000 kilomètres de lignes sont installées. Comme l'indique l'historien Nyall Ferguson, « The Victorian revolution in global communications achieved "the annihilation of distance" » in *Empire*, *op. cit.*, p. 171.

[68] Il est vrai que pour les Victoriens, le train était le symbole de la modernisation de la nation britannique. Selon Nicholas Daly, professeur de littérature moderne anglaise et américaine : « The railway is more than just another piece of Victorian technology: for Victorian Britain it was both an agent and icon of modernization » in DALY Nicholas, *Literature, Technology, and Modernity, 1860-2000*, Cambridge : Cambridge University Press, 2004, p. 20.

[69] Cf CHAKRABARTY Dipesh, *Provincializing Europe*, *op. cit.*, p. xiii : « The so-called universal ideas that European thinkers produced in the period from the Renaissance to the Enlightenment and that have since influenced projects of modernity and modernization all over the world, could never be completely universal and pure concepts ».

savoir exhaustif sur l'autre[70]. Dans cette même nouvelle, le regard du héros anglo-indien embrasse l'espace indien qui l'entoure de manière exhaustive :

> Findlayson, C. E., turned on his trolley and looked over the face of the country that he had changed for seven miles around. Looked back on the humming village of five thousand workmen; up-stream and down, along the vista of spurs and sand; across the river to the far piers, lessening in the haze; overhead to the guard-towers – and only he know how strong those were – and with a sigh of contentment saw that his work was good. (*DW*, 6)

La dimension totalisante du regard de Findlayson est perceptible dans la déclinaison opérée par la voix narrative des directions suivies par ce dernier. Le verbe « looked over » introduit la thématique du regard dans ce passage, à laquelle la mention « looked back » vient faire écho. L'emploi d'un large nombre de prépositions permettant de suggérer la direction souligne le caractère exhaustif de l'appréhension de l'espace par le regard de l'Anglo-indien. La succession des prépositions « up », « down », « along », « across » et « overhead », accompagnant le dénominateur commun « looked », renvoie à un maillage intégral du territoire opéré par le simple fait du regard. Le territoire se voit maîtrisé, contrôlé, sous le regard englobant de la puissance coloniale auquel rien ne semble devoir se soustraire.

L'expansion coloniale à l'époque victorienne renvoie à ce que la comparatiste Mary Louise Pratt nomme « [the] seeing man […] whose imperial eyes look[ed] out and possess[ed] »[71]. Cet objectif de visibilité maximale s'inscrit dans une visée plus globale d'archivage de l'information spécifique à l'ère victorienne et s'arrime directement à la colonisation, en tant que projet moderne. Selon Thomas Richards : « the Victorian archive appears as a prototype for a global system of domination through circulation, and apparatus for controlling territory by producing, distributing, and consuming information about it »[72]. On peut citer à titre d'exemple *the Great Trigonometrical Survey of India* (1817) qui consistait à cartographier entièrement l'Inde. Selon Mr. Everest, l'un des membres de l'opération : « That the whole of India will be eventually covered with triangles, […] [is] as

[70] La recherche d'acquisition de savoir participe directement du fait colonial. Le phénomène colonial est considéré comme une étape de la modernité historique, à savoir l'ère de changements de grande envergure qui caractérise le passage du Moyen-âge à la période moderne pour les historiens français. Elle correspond plus précisément à la période historique située entre les Grandes Découvertes du XVe siècle et la fin du XXe siècle, période qui se caractérise par un pic en termes d'innovations techniques au XIXe siècle suite aux révolutions industrielles. Mais cette période se caractérise également par un changement d'ordre épistémologique hérité des Lumières, changement perceptible à travers l'émergence d'une nouvelle pensée du sujet et la centralité de l'Homme au sein des systèmes de savoir.

[71] PRATT Mary Louise, *Imperial Eyes: Travel Writing and Transculturation*, New York : Routledge, 1992, p. 31.

[72] RICHARDS Thomas, *The Imperial Archive: Knowledge and the Fantasy of Empire*, New York : Verso, 1993, p. 17.

certain as any future event can be »[73]. Pourtant, dans son étude sur le regard impérial féminin, John Marx distingue la visée totalisante de l'appréhension de l'Inde par les opérateurs masculins de la *Survey* et celle, plus fragmentée, de l'approche féminine : « The Survey took possession of India in its totality, while the women of Anglo-India consumed the subcontinent piece by tiny and highly textured piece »[74]. En écho à cela, on reformulera l'une des hypothèses de ce travail qui consiste à étudier la nouvelle coloniale anglaise, dont on dira qu'elle permet une appréhension plus fragmentaire du monde, en l'opposant au roman colonial, opérateur d'une dimension totalisante. La comparaison est d'autant plus intéressante que comme dans le cas des regards masculin et féminin, il existe un rapport de pouvoir entre le roman et la nouvelle sur la scène littéraire et culturelle.

L'analyse de « The Bridge-Builders » et la question de la visée organisatrice victorienne peuvent certainement être articulées au rapport élaboré par Michel Foucault entre savoir et pouvoir. Selon Foucault, la constitution d'un savoir est indissociable d'un ensemble de pratiques liées à un pouvoir : « pouvoir et savoir s'impliquent directement l'un l'autre ; […] il n'y a pas de relation de pouvoir sans constitution corrélative d'un champ de savoir, ni de savoir qui ne suppose et ne constitue en même temps des relations de pouvoir »[75]. La proposition foucaldienne concernant le *Panopticon*, concept emprunté au philosophe utilitariste Jeremy Bentham, est aussi utile à cette réflexion. De même que le regard dans le modèle benthamien participe d'un dispositif disciplinaire, le regard englobant de Findlayson a pour effet de contrôler l'espace indien et ceux qui le peuplent. Malgré cela, les nouvelles du corpus mettent en scène une véritable crise du savoir européen qu'une lecture postcoloniale permet d'analyser.

La phrase finale du passage cité précédemment, présentée sur le mode de la focalisation interne, est porteuse d'une forte ironie. La mention « saw that his work was good » constitue une référence biblique alors que la phrase fait écho au récit de la Genèse : « And God made the beast of the earth after his kind, and cattle after their kind, and everything that creepeth the earth after his kind: and God saw that it was good »[76]. Mais l'adjonction dans le texte kiplingien de l'acronyme « C. E. » au patronyme du personnage, supplément qui fait écho à la proposition « Findlayson, C. E., sat in his trolley on a

[73] Cité dans PHILLOMORE R. H. (ed.), *Historical Records of the Survey of India, vol. IV, 1830-1843, George Everest*, Dehra Dun : Government of India, 1958, p. ii.

[74] MARX John, « Modernism and the Female Imperial Gaze », *NOVEL*: A Forum on Fiction, Vol. 32, no. 1, *Reading Gender after Feminism*, automne 1998, pp. 51-75, p. 56.

[75] FOUCAULT Michel, *Surveiller et punir*, Paris : Gallimard, 1975, p. 36.

[76] *Genesis*, livre I, verset 25, in RYLE Herbert E. (ed.), *The Book of Genesis*, Cambridge : Cambridge University Press, 1914, p. 17.

construction-line » (*DW*, 5), amène l'instance narrative à construire le caractère pompeux du personnage, également rappelé par la mention « with a sigh of contentment » qui laisse entendre l'ironie de la voix narrative. L'obsession du personnage pour le prestige apparaît dans le fait que le texte est littéralement saupoudré de l'acronyme « C. E. » qui se transforme alors en signifant vide. L'évidement du sens de ce sigle apparaît de manière plus nette encore dès l'*incipit* lorsque la voix narrative indique au sujet de Findlayson : « The least that Findlayson, of the Public Works Department, expected was a C. I. E., he dreamed of a C. S. I. » (*DW,* 1). On peut supposer que le sens de ces acronymes eût été connu des Anglo-indiens qui lisaient la nouvelle[77]. En revanche, pour tout lecteur contemporain non familier de la hiérarchie au sein de l'administration impériale, ces derniers s'apparentent à une simple succession de caractères dont l'association ne produit pas immédiatement du sens. Le personnage se prend littéralement pour Dieu tandis que l'instance narrative met en lumière le vide intersidéral qui se dissimule derrière les acronymes de l'empire. L'instance narrative signale aussi le caractère vain de la prétention du héros lorsqu'elle indique : « There stood his bridge before him in the sunlight […] *pukka* – permanent – to endure when all memory of the builder, yea, even of the splendid Findlayson truss, has perished » (*DW*, 6). L'incise « yea, even of the splendid Findlayson truss », par son caractère léger et ouvertement moqueur, ainsi que l'emploi de l'adjectif « splendid », soulignent le caractère présomptueux du héros[78]. L'ironie de la voix narrative crée du trouble dans le grand récit de la colonisation. Elle permet de signaler dans le texte l'incomplétude d'un savoir impérial qui se voudrait exhaustif, et par extension, la prétention du pouvoir britannique.

À la fin de la nouvelle, la représentation du conciliabule des dieux hindous – dont dépend véritablement la destruction ou non du pont – apporte un nouvel éclairage sur l'omnipotence du personnage anglo-indien. L'instance narrative présente les dieux comme détenteurs du pouvoir de décision final, ce qui souligne la relativité du pouvoir anglais : « "Give them the toil that they desire, then," said the River. "Make a bar across my flood and throw the water back upon the bridge. […] Stoop and lift my bed." "Who gives life can take life […] And yet, who would profit by the killing? Very many would die" » (*DW*, 28). Le passage évoque un débat entre la déesse Ganga et le dieu Hanuman. La voix narrative évoque,

[77] CANNADINE David, *Ornamentalism*, *op. cit.*, p. 90 : « Junior British officials in the Indian Civil Service might expect to obtain the CSI or the CIE, just as their counterparts in the colonial service received the CMG ».

[78] Un dernier exemple de la mise en scène dans le texte de la prétention de Findlayson apparaît à la suite d'un passage où son partenaire indien dit : « We have put the river into a dock, and run her between stone sills ». Le narrateur indique immédiatement : « Findlayson smiled at the "we" » (*DW*, 11). Le sourire de Findlayson explicité par le narrateur suggère que le personnage se perçoit en seul concepteur du pont, et surtout qu'il ne considère pas son partenaire comme un sujet, comme un « je » à part entière.

par cette mise en scène du débat entre les dieux hindous, une potentielle déstabilisation du pouvoir colonial britannique au sens où rien, finalement, ne dépend de l'ingénieur. La relativité du pouvoir colonial est signalée poétiquement dans la narration. Le changement radical de point de vue, suggéré par le passage du plan humain au plan divin, crée un effet de décentrement du héros anglais et de ce qu'il incarne. Parallèlement à ce décentrement du héros et, par extension, à celui de l'idéologie colonialiste, la narration produit un effet de décalage du regard qui, littéralement, dé-centre la question de la pérennité du pont. On posera l'hypothèse ici que c'est un mouvement similaire de décentrement qu'opère le genre de la nouvelle par rapport aux discours majoritaires – qu'il s'agisse de celui de l'idéologie ou de celui porté institutionnellement par le roman.

Un autre effet semblable de décentrement apparaît dans « The Bridge-Builders », dans l'évocation de l'opposition entre le « temps humain » et le « temps divin ». À la durée des trois ans correspondant à la construction du pont, les dieux hindous opposent une temporalité autre que le temps calendaire : « When Brahm ceases to dream the Heavens and the Hells and Earth disappear. Be content. Brahm dreams still. The dreams come and go, and the nature of the dreams changes, but still Brahm dreams. […] Brahm dreams – and till He wakes the Gods die not » (*DW*, 33). Contrairement à la conception moderne européenne du temps comme linéarité téléologique incluant le passé, le présent et le futur, le temps mentionné ici renvoie à une co-présence de temporalités diverses. L'emploi de la subordonnée temporelle introduite par « when » aurait dû, selon la logique grammaticale de la conception moderne du temps, conduire à la présence d'une valeur de futurité dans la proposition principale. Or, le texte indique bien : « the Heavens and the Hells and Earth disappear » et non pas « will disappear ». L'omniprésence du présent dans ce passage signale que le temps selon les dieux n'est pas à considérer comme succession d'événements mais bien comme co-présence d'occurrences. Au temps linéaire moderne reposant sur le principe de successivité s'oppose un temps autre, fondé sur l'idée d'une synchronie de présents. Si à l'issue de la nouvelle le pont de Findlayson est toujours debout malgré la crue du Gange, « The Bridge-Builders » semble le lieu d'une réflexion poétique sur une alternative possible à la modernité des colonisateurs, alternative qui reposerait sur une autre modernité portant la dimension transitionnelle et inconstante du monde.

À la dichotomie première entre raison et irrationnel se superpose une seconde dichotomie opposant une modernité humaine en rapport avec l'histoire, l'idéologie, le temps calendaire et une modernité pensée comme expérience de l'éphémère, incarnée ici dans la référence aux disparitions successives des dieux et à la succession des rêves. Cette conception

du temps va de pair avec les préoccupations du postcolonial, si tant est que celui-ci est entendu au sens de la comparatiste Keya Ganguly, non pas comme une époque, mais comme un mode d'appréhension du monde et de l'histoire : « [Postcolonialism is taken] to represent an "other time" whose logic and historical expression are incommensurable with the normative temporality of clock and calendar associated with Western modernity »[79]. De manière moindre, dans la nouvelle de Maugham, « The Vessel of Wrath » (1931), la présence de la phrase, « At a certain moment of the world's history the Contrôleur was Mynheer Evert Gruyter » (*MFET*, 91), va dans le sens de ce décentrement. Le caractère vague de la précision temporelle produit un effet de flottement qui s'oppose à la précision du calendrier européen, chrétien, moderne et qui ne fait pas figure d'outil de mesure du temps de l'histoire. Le temps est d'emblée considéré comme temps du monde, ce qui revient à marginaliser la propension du calendrier grégorien à servir de référence universelle au monde entier. Finalement, face à l'ancrage historique des nouvelles et *tales* de Kipling, les nouvelles de Maugham s'inscrivent davantage dans une temporalité anhistorique. Ceci participe en revanche, dans le contexte de ses nouvelles, d'une perception orientaliste de l'Orient comme atemporalité, comme site hors du temps et hors de l'histoire moderne.

Ces notions de décentrement et de relativité du pouvoir colonial peuvent être articulées à l'entreprise postcoloniale de décolonisation du savoir européen et de décentralisation de la modernité européenne, deux théories évoquées successivement par Robert Young et Dipesh Chakrabarty. Dans *White Mythologies*, Robert Young montre que les assertions concernant la dimension universelle du progrès ou de la raison servent avant tout à masquer un système de valeurs eurocentriques. Young s'appuie ici sur les travaux de Jacques Derrida qui avait déjà conceptualisé l'idée de « mythologie blanche » dans un essai du même nom et y avait démontré les prétentions universalisantes de la pensée européenne : « l'homme blanc prend sa propre mythologie, l'indo-européenne, son *logos*, c'est-à-dire le *mythos* de son idiome, pour la forme universelle de ce qu'il doit vouloir encore appeler la Raison »[80]. Par son refus du logocentrisme, Derrida s'inscrit dans la ligne de pensée postmoderne visant la déconstruction de la souveraineté européenne qui fut longtemps présentée et perçue comme l'entité détentrice du savoir universel et de la modernité. La déconstruction selon Derrida, dans l'esprit de

[79] GANGULY Keya, « Temporality and Postcolonial Critique » in LAZARUS Neil (ed.), *The Cambridge Companion to Postcolonial Literary Studies*, Cambridge : Cambridge University Press, 2004, p. 162. La question du temps nous occupera dans le prochain grand volet de la thèse ; il sera question de savoir si cette temporalité différente a uniquement à voir avec le postcolonial ou si l'écriture même de la nouvelle implique une temporalité à contretemps.

[80] DERRIDA Jacques, « La mythologie blanche » in *Marges de la philosophie*. Paris : Minuit, 1972, p. 254.

laquelle s'inscrivent les études postcoloniales, implique donc une refondation de notre perception de l'Europe et des théories européennes. Comme le dit Young, la déconstruction doit viser l'autorité du concept d' « Europe » ou d' « Occident », l'idée de sa primauté sur le reste du monde. Il s'agit de mettre en évidence d'une part l'hétérogénéité de la pensée européenne ; d'autre part, de faire valoir l'existence d'autres savoirs tout aussi légitimes que le savoir européen. L'idée sous-jacente est ainsi de désacraliser, de « dépiédestaliser » l'Occident afin que son histoire et sa culture ne soient bien que l'histoire et la culture européennes et ne tiennent pas lieu d'Histoire et de Culture du monde entier. Aujourd'hui, Dipesh Chakrabarty s'inscrit dans cette optique de déconstruction à travers son projet visant à « provincialiser l'Europe ».

Dans les textes de Kipling et de Maugham, le désir de contrôle de la puissance coloniale est évoqué à travers la dimension taxinomique des actions des personnages. Dans la nouvelle de Maugham « Neil MacAdam » (1932), la voix narrative évoque un jeune scientifique désireux de s'établir dans les îles du Pacifique afin de travailler avec le conservateur d'un musée zoologique spécialisé dans l'étude des animaux et des insectes locaux. Leurs travaux de classification d'espèces rares sont évoqués ainsi : « The specimens were admirably arranged. […] Birds and beasts and reptiles were presented, as far as possible in their natural surroundings » (*FET*, 194)[81]. Comme le note Sara Suleri, l'empire se caractérisait par la manie de la classification : « [a] compulsive attempt to classify, to categorise, and to construct racial inventories »[82]. Ian St. John évoque d'ailleurs cette même obsession coloniale à travers le système de castes qui fut, selon lui, autant renforcé que créé par la présence britannique :

> The British wanted to understand India and Indians and came to the belief that the easiest and surest way was *via* the caste system. An Indian was not an individual: he was the member of a caste and jati and to know that position was to know him too. The *locus classicus* of this approach was the decennial censuses, beginning in 1871. With these censuses, Indians were not merely counted, they were categorised according to caste, jati, tribe, religion, and ethnicity. But in so doing, the British were not simply recording an objective state of affairs – they were changing it for the simple reason that

[81] L'historienne Claire Laux indique que la colonisation des îles du Pacifique joua un rôle déterminant dans le développement de la zoologie, de la botanique et de l'anthropologie. Cf. LAUX Claire, *Le Pacifique aux XVIIIe et XIXe siècles, une confrontation franco-britannique. Enjeu colonial et rivalité géopolitique*, Paris : Éditions Karthala, 2011, p. 186.

[82] SULERI Sara, *The Rhetoric of English India*, *op. cit.*, p. 18.

> in asking Indians which caste or jati they were, they forced them to label themselves and formulate an identity around caste, which often did not exist.[83]

Le thème de l'acquisition et de la classification du savoir dans le cadre de l'opération coloniale est représenté dès les tous premiers écrits de Kipling sur l'empire. Dans « Wressley of the Foreign Office » (1888), un administrateur qui s'est constitué un savoir exceptionnel sur les Etats du centre de l'Inde entreprend, par amour pour une femme, de rédiger un ouvrage exhaustif sur la question, « a really comprehensive survey of a most fascinating subject » (*PT*, 226). Le désir d'exhaustivité qui motive sa recherche apparaît dans la multiplicité des travaux entrepris par le personnage et relatés ici par le narrateur :

> He caught his Rajahs, analysed his Rajahs, and traced them up into the mists of Time and beyond, with their queens and their concubines. He dated and cross-dated, pedigreed and triple-pedigreed, compared, noted, connoted, wove, strung, sorted, selected, inferred, calendared and counter-calendared for ten hours a day (*PT*, 227).

Les « Rajahs », assimilés à un objet d'étude, sont décrits comme la propriété même du personnage, ce dont témoignent les deux occurrences du pronom possessif « his ». La mention de la reconstitution de la généalogie malgré les affres du temps, « traced them up into the mists of Time and beyond », signale le caractère archéologique, au sens de Foucault[84], de l'entreprise de Wressley. En précisant plus haut qu'il s'agirait d'un présent inestimable de Wressley à celle qu'il aime, « a gift fit for an Empress » (*PT*, 227), la voix narrative évoque en filigrane le projet que la Reine Victoria avait effectivement entrepris avec sa commande de portraits au peintre Val Prinsep et à l'artiste autrichien Swoboda[85]. De ses voyages en Inde, le premier rapporta des esquisses représentant des indigènes, principalement des radjahs, mais aussi des paysages. Il s'agit là du point de départ qui mena à la réalisation par le peintre d'une œuvre monumentale entre 1879 et 1880, intitulée *The Imperial Assemblage Held at Delhi, 1 January 1877*. La peinture devait être un cadeau « offert à la nouvelle Impératrice par le vice-roi, par les membres du gouvernement des Indes, et par de nombreux radjahs »[86]. Dans

[83] ST. JOHN Ian, *The Making of the Raj*, *op. cit.*, p. 103. Le site internet des *Oxford Dictionaries* propose pour le terme *jati* la définition « a caste or subcaste ». Le terme vient du hindi, et avant cela, du sanskrit dans lequel il signifie « naissance ».

[84] Dans son *Archéologie du savoir* (1969), Foucault analyse le processus de classification, de mise en ordre des savoirs, qui constitue, selon lui, l'une des caractéristiques de la modernité européenne.

[85] Ce dernier devint le peintre officiel de la Reine à la Cour de Londres entre 1885 et 1892. La reine Victoria lui commanda une centaine de portraits indiens entre 1886 et 1888. Cf. BURY Laurent, « Radjahs en série : Val Prinsep et le Grand Assemblage » in LEMOINE Bernadette (dir.), *Images de l'étranger*, *op. cit.*, p. 41.

[86] *Ibid.*, p. 36.

l'entreprise de Wressley, tout comme dans celle qui conduisit à la réalisation du portrait gigantesque des radjahs indiens, transparaît l'affirmation de l'impérialisme triomphant de l'Angleterre. L'idée qui dirige le projet de Wressley, à l'instar de celui de Prinsep, est celle de la hiérarchisation et de l'organisation par l'Angleterre d'éléments indiens considérés comme étant initialement disparates. Cela rejoint la proposition de l'historien David Cannadine de considérer la domestication de l'exotique comme l'une des visées principales de l'Empire britannique : « The British Empire was about the familiar and the domestic, as well as the different and the exotic: indeed, it was in large part about the domestication of the exotic – the comprehending and the reordering of the foreign in parallel, analogous, equivalent, resemblant terms »[87].

La dimension exhaustive et systématique du travail de savoir entrepris par Wressley est suggérée dans le passage par la multiplicité de verbes, correspondant parfois à des néologismes, qui renvoient à tous types d'actions d'ordre intellectuel dont la visée concerne l'organisation rationnelle des objets d'étude. L'énumération vertigineuse des verbes, ce que Philippe Hamon nomme le principe du « quantitatif d'entassement »[88], traduit un sarcasme évident de la part du narrateur. Son ton moqueur est d'ailleurs accentué par l'utilisation de verbes « complexes » construits à partir de termes initialement utilisés dans le récit sous leur forme simple : « pedigreed » et « triple-pedigreed », « dated » et « cross-dated », « calendared » et « counter-calendared ». L'emploi de ces verbes crée un effet d'emphase qui suggère une exhaustivité, non pas tant dans la diversité des actions que dans l'accomplissement de certaines opérations singulières. Les termes élaborés à partir des verbes « pedigreed », « dated » et « calendared » indiquent que les actions concernées sont répétées, multipliées, comme s'il s'agissait de suggérer le caractère fastidieux du travail de hiérarchisation du savoir impliqué dans l'entreprise coloniale, mais aussi sa dimension routinière. Le rythme paratactique de l'énumération « compared, noted, connoted, wove, strung, sorted, selected, inferred, calendared and counter-calendared » produit un effet syncopé, presque anesthésiant, renvoyant finalement à la possible vanité du projet. À travers ces divers effets poétiques, la voix narrative s'élève sarcastiquement contre le zèle des administrateurs en contexte colonial, tant en termes d'application de méthodes scientifiques que de pratiques bureaucratiques infertiles. Le texte de Kipling exprime une distance critique face aux méthodes opératoires de la colonisation, pratiques elles-mêmes héritées des

[87] CANNADINE David, *Ornamentalism*, *op. cit.*, p. xix.
[88] HAMON Philippe, *L'Ironie littéraire : essai sur les formes de l'écriture oblique*, Paris : Hachette supérieur, 1996, p. 91.

Lumières, en particulier du projet moderne de rationalité et d'acquisition de savoir sur les peuples extra-européens. La colonisation participait en effet d'une entreprise d'approfondissement du savoir occidental. Mais le texte se fait ici le moteur d'une réflexion critique concernant une histoire qui, selon Dipesh Chakrabarty, est le produit d'un sujet « occidental » qui se perçoit comme seul siège de la modernité et comme seule instance légitime à produire l'histoire d' « autres » conçus comme tels : « Europe remains the sovereign, theoretical subject of all histories […] Other histories tend to become variations on a master narrative, "the history of Europe". Europe [is seen as the] silent referent in historical knowledge »[89]. L'attitude de Wressley face à l'acquisition du savoir est symptomatique de celle des colonisateurs face au monde de la colonie. L'essentiel est de connaître l'autre, construit parallèlement comme « tel », afin de pouvoir exercer un pouvoir sur ce dernier. Ainsi, si l'historien Bernard S. Cohn indiquait : « the conquest of India was a conquest of knowledge »[90], la réciproque est tout aussi valable dès lors que l'acquisition de savoir sur l'Inde signalait le succès de l'entreprise impérialiste britannique. Warren Hastings, premier Gouverneur Général des Indes, ne dit rien d'autre en 1784 que le rapport entre savoir et pouvoir lorsqu'il indique : « Every accumulation of knowledge and especially such as is obtained by social communication with people over whom we exercise dominion founded on the right of conquest, is useful to the state… »[91]. Or, ce que les *tales* de Kipling indiquent, c'est précisément l'échec de l'acquisition de savoir par les Britanniques sur l'Inde.

Un autre *tale* anglo-indien écrit par le jeune Kipling, « Pig » (1888), évoque l'organisation et la classification des savoirs dans le processus colonial et souligne davantage encore le caractère vain des opérations d'acquisition de savoir menées par les Anglo-indiens. Mû par un désir de revanche, un administrateur, Nafferton, demande à son collègue, Pinecoffin – qui lui a joué un mauvais tour en lui vendant un cheval incontrôlable – d'entreprendre un travail de recherche sur les porcs indiens. Cette démarche est censée s'inscrire dans le cadre d'une étude de grande envergure dont l'objet est de concevoir un nouveau système d'alimentation pour les troupes anglaises en Inde. Pinecoffin, soucieux de faire son travail correctement, se lance dans un projet de recherche dont l'étendue paraît infinie :

[89] CHAKRABARTY Dipesh, *Provincializing Europe*, *op. cit.*, p. 27.
[90] COHN Bernard S., *Colonialism and its Forms of Knowledge*, Princeton : Princeton University Press, 1996, p. 16.
[91] Extrait de la lettre de Warren Hastings à Nathaniel Smith, intégrée à l'introduction de Charles WILKINS (ed.), *The Bhagvet-Geeta or Dialogues of Kreeshna and Arjoon*, London : C. Nourse, 1785, p. 13.

> Pinecoffin being a Civilian and wishing to do things thoroughly, began with an essay on the Primitive Pig, the Mythology of the Pig, and the Dravidian Pig, Nafferton filed that information – twenty-seven foolscap sheets – and wanted to know about the distribution of the Pig in the Punjab, and how it stood the Plains in the hot weather. […] Pinecoffin made a coloured Pig-population map, and collected observations on the comparative longevity of Pig (*a*) in the submontane tracts of the Himalayas, and (*b*) in the Rechna Doab. Nafferton filed that, and asked what sort of people looked after Pig. This started an ethnological excursus on swineherds, and drew from Pinecoffin long tables showing the proportion per thousand of the caste in the Derajat (*PT*, 164).

La dimension organisatrice de la recherche apparaît dans le fait que le document produit par Pinecoffin est construit en plusieurs parties distinctes, « the Primitive Pig », « the Mythology of the Pig », « the Dravidian Pig ». Le recours aux éléments de formalisation (*a*) et (*b*) ajoute à la dimension d'exhaustivité du travail de Pinecoffin un caractère que l'on pourrait qualifier de « classificatoire ». Le savoir colonial ne doit pas seulement être complet ; il doit également être organisé selon un mode rationnel de classification. Pour autant, la voix narrative se montre sarcastique lorsqu'elle évoque la manière dont le porc est pris comme objet d'étude par Pinecoffin. Elle souligne l'ardeur à la tâche de l'administrateur, son enthousiasme mis au profit de recherches vaines. En précisant le perfectionnisme de Pinecoffin dans l'expression à la syntaxe simple, voire simpliste, « wishing to do things thoroughly », le narrateur pointe du doigt le zèle un peu naïf de ce serviteur de l'empire : « Some […] find that the smell of the Earth after the Rains gets into their blood, and calls them to "develop the resources of the Province". These men are enthusiasts. Pinecoffin belonged to their class » (*PT*, 163). La voix narrative insiste d'ailleurs sur les origines modestes de Pinecoffin lorsqu'elle note : « you can see from their names that Nafferton had the race-advantage of Pinecoffin » (*PT*, 162). La remarque est d'autant plus intéressante qu'elle fait fusionner les notions de « race » et de classe car c'est bien le statut social de Nafferton, suggéré par la consonance aristocratique de son patronyme, qui confère à ce dernier un avantage sur Pinecoffin[92]. Ceci fait écho à ce que

[92] L'onomastique est signifiante chez Kipling et Maugham, là où elle produit doublement du sens chez un auteur tel que Woolf parce qu'elle fait l'objet d'un travail du poème. Ainsi, dans la nouvelle « Lappin and Lapinova », la voix narrative procède, pas à pas, à l'explicitation du titre. Une première proposition justifie l'association du personnage d'Ernest à la figure du lapin : « Thank goodness he did not look like Ernest – no. But what did he look like? She glanced at him sideways. Well, when he was eating toast he looked like a rabbit » (in WOOLF Virginia, « Lappin and Lapinova », *A Haunted House and Other Stories*, *op. cit.*, p. 70) tandis qu'une série de propositions conduit à la production du terme « Lappin » : « But that was absurd. He was not a tame rabbit, whatever he was. She turned it into French. "Lapin," she called him. But whatever he was, he was not a French rabbit. He was simply and solely English – born at Porchester Terrace, educated at Rugby; now a clerk in His Majesty's Civil Service. So she tried "Bunny" next; but that was worse. "Bunny" was someone plump and soft and comic; he was thin, and hard and serious. Still, his nose twitched. "Lappin," she exclaimed suddenly; and gave a little cry as if she had found the very word she looked for. "Lappin, Lappin, King Lappin," she repeated.

l'historien David Cannadine affirme au sujet de l'Empire britannique lui-même : « The British Empire was not exclusively about race or colour, but was also about class and status »[93].

Dans *Colonial Desire*, Young invitait déjà à penser les interactions entre culture, race et classe en précisant que toutes s'articulent ensemble et relèvent de constructions : « [Culture and race] are inextricably clustered together, feeding off and generating each other. Race has always been culturally constructed. Culture has always been racially constructed »[94]. La confusion opérée par le texte kiplingien entre « race » et « classe » fait donc directement écho à la manière dont ces notions sont inextricablement mêlées selon Young. Celui-ci rappelle aussi que les *upper classes* anglaises pensaient constamment en termes de « race » lorsqu'ils évoquaient le système des classes sociales. Young illustre son propos d'un extrait de la première version de *Lady Chatterley's Lover* pour évoquer l'imbrication entre les deux concepts. Alors que Connie imagine la possibilité de s'installer avec son amant, issu d'une classe sociale inférieure, elle se remémore un certain nombre des « défauts » de ce dernier : « at home in his shirt-sleeves, eating bloaters for his tea, saying "thaese" for "these" ». Cette vision l'amène alors à un constat sans concession : « She gave it up, culturally he was another race »[95].

La voix narrative dans « Pig » raille surtout le caractère « classificatoire » lié à l'entreprise coloniale lorsqu'il évoque la classification des différents types d'administrateurs en fonction de leur condition physique respective : « the boys with digestions hope to write their names large on the Frontier […] The bilious ones climb into the Secretariat; which is very bad for the liver. Others are bitten with a mania for District work » (*PT*, 162). Aux catégories de « race » et de classe se substituent dans le texte de nouvelles catégories tout à fait parodiques. Les nouvelles de Kipling suscitent une réflexion invitant à concevoir la modernité comme tentative d'appréhension du monde moderne, processus dont la colonisation constitue le vecteur. Les différentes méthodes d'acquisition de savoir évoquées dans les textes de Kipling et de Maugham participent en effet d'une volonté de la part des administrateurs de comprendre le monde moderne dans sa déclinaison coloniale et par là-

---

It seemed to suit him exactly; he was not Ernest, he was King Lappin » (*ibid.*, p. 70). Le terme « lappin » prend tout son sens poétique, dès lors qu'il émerge du passage par la traduction, par l'étranger de la langue française, puis par un retour à la langue anglaise. Le redoublement de la consonne « p » dans « lappin » rappelle poétiquement celui de la labiale « b » dans « rabbit », faisant du terme une occurrence anglaise, bien qu'elle soit simultanément inédite dans cette langue.

[93] CANNADINE David, *Ornamentalism*, *op. cit.*, p. 126.

[94] YOUNG Robert J. C., *Colonial Desire*, *op. cit.*, p. 54.

[95] *Ibid.*, p. 54. Initialement dans *The First Lady Chatterley*, p. 82.

même, d'en assurer le contrôle. Pour autant, ce savoir reste problématique pour les protagonistes anglais des textes.

Le narrateur anglo-indien écrit ainsi dans « His Chance in Life » (1888) : « Unless the outward and visible signs of Our Authority are always before a native he is as incapable as a child of understanding what authority means, or where is the danger of disobeying it » (*PT*, 61). L'indigène est assimilé explicitement à un enfant et ainsi essentialisé dans une posture définie par les colons. Or, si selon Homi Bhabha, dans le discours colonial, le stéréotype vise à faire du sujet colonial un objet de savoir, à le rendre « connaissable et visible », le texte de Kipling est ici le siège d'une autre opération. La séparation entre colonisateurs et colonisés est signifiée par l'opposition entre « our authority » et « a native », réactivation de la dichotomie « We » / « They ». Alors que le propos se caractérise par sa dimension apparemment assertive, le recours aux lettres majuscules dans le syntagme « Our Authority » signale une autorité dont le caractère ostentatoire était déjà suggéré dans l'expression « outward and visible signs ». Ce soulignement ironique du pouvoir autoritaire de la puissance coloniale invite à réévaluer simultanément celui-ci. Derrière l'énonciation du cliché de l'infantilisme des indigènes s'opère un travail poétique exprimant la possibilité que l'autorité coloniale ne soit qu'une façade visant à dissimuler l'absence sur laquelle repose la première et qu'elle ne soit pas en mesure de produire un véritable savoir sur les colonisés. Si l'autorité de la puissance doit en effet être remise en question, son savoir sur les indigènes semble aussi devoir faire l'objet d'une interrogation.

On note sans doute là une instance de ce que la comparatiste Ambreen Hai, à partir de sa lecture de Bhabha, nomme la double voix du discours colonial : « [Colonial discourse is] not univocal but double-voiced, an ambivalent internalisation of challenges to colonial authority, a voicing of the unease and disunity of the colonial subject »[96]. C'est aussi ce qu'indique Sara Suleri lorsqu'elle écrit au sujet des textes anglo-indiens : « Narratives of Anglo India are fraught with the idiom of dubiety, or a mode of cultural tale-telling that is neurotically conscious of its own self-censoring apparatus »[97]. Dans l'expression « Our Authority » se mêlent l'idée de la déférence que les Anglo-indiens s'imaginent devoir recevoir des sujets colonisés, leur propre souci de représentation face à ces mêmes sujets, mais aussi la force insinuante de l'ironie narrative qui perçoit dans cette autorité une

[96] HAI Ambreen, *Making Words Matter: The Agency of Colonial and Postcolonial Literature*, Athens : Ohio University Press, 2009, p. 37.
[97] Cf. SULERI Sara, *The Rhetoric of English India*, *op. cit.*, p. 3.

théâtralisation de la posture anglaise. Il est aussi possible d'analyser ce passage de Kipling à partir du concept d'hybridité de Bhabha :

> Hybridity is the sign of the productivity of colonial power, its shifting forces and fixities; it is the name for the strategic reversal of the process of domination through disavowal (that is, the production of discriminatory identities that secure the "pure" and original identity of authority).[98]

On note en effet dans l'expression « Our Authority » une manifestation du processus de « différance » mis en œuvre par le biais de l'hybridité. Ce qui se joue dans l'énonciation, dans la substitution de « Our Authority » à « our authority », c'est bien le clivage entre le pouvoir colonial et sa propre représentation en tant qu'autorité. Les majuscules manifestent l'intrusion au sein de la représentation « auriginaire » – à la fois originelle et autoritaire – du pouvoir colonial d'une forme de déstabilisation autre. Ceci s'apparente à ce que Bhabha nomme le « tiers-espace », ce plan d'énonciation poétique où s'opère une mise en question de l'autorité du signe par le biais du poétique.

Un effet similaire, plus thématique que poétique, est repérable dans certaines nouvelles de Maugham qui regorgent de clichés sur les personnages indigènes. Le narrateur de « The Letter » (1924) mentionne ainsi des personnages chinois : « The three Chinese watched the little passage, but what they thought about it, or whether they thought, it was impossible to tell from their impassive countenances » (*MFET*, 36-37). Ce passage, déjà cité dans le cadre d'une réflexion sur la possible réversibilité des postures entre Anglais et indigènes, dit autre chose. Il n'énonce pas seulement le cliché de l'impassibilité des indigènes mais reflète avant tout l'échec du contrôle opéré par le pouvoir impérial, comme le signale l'emploi de l'adjectif « impossible ». Si l'interrogation indirecte, « whether they thought », participe du stéréotype colonial concernant l'assimilation des colonisés à des sujets non-pensants, l'autre questionnement, « what they thought about it », laisse entendre la possibilité qu'il existe un espace largement inaccessible aux Anglais.

Les *tales* de Kipling évoqués précédemment, « Wressley of the Foreign Office » et « Pig », s'inscrivent dans un propos similaire disant l'échec du contrôle et de l'acquisition de savoir de l'Angleterre sur les colonies. Cet échec apparaît dans le fait que dans les deux textes, le travail entrepris est vain. Dans « Wressley of the Foreign Office », l'emploi de la focalisation interne permet au narrateur de laisser libre cours à son ironie : « Miss Venner did

[98] BHABHA Homi K., *The Location of Culture*, *op. cit.*, p. 159.

not know what *magnum opus* meant; but she knew that Captain Kerrington had won three races at the last Gymkhana » (*PT*, 228). La vanité de l'entreprise de Wressley transparaît dans le dédain de la jeune femme vis-à-vis du projet en question, dédain que l'italicisation des termes « magnum opus » signale. Le fait qu'elle préfère à Wressley un Anglo-Indien plus athlétique renvoie par ailleurs à une évolution des valeurs que le narrateur semble regretter, à savoir la substitution d'une masculinité physique et sportive à une masculinité lettrée et travailleuse. Si le projet n'est peut-être pas vain de manière absolue[99], le dédain qu'il suscite chez Miss Venner suffit à convaincre Wressley de son inutilité. Quant aux travaux de recherche produits à l'issue de mois de travail sur le cochon indien dans « Pig », ils se révèlent tout aussi vains. Les structures évoquant le classement successif des documents par Nafferton, « Nafferton filed that information », « Nafferton filed that », « Nafferton filed that bundle » (*PT*, 164), ne cessent de scander la nouvelle. Leur répétition met en lumière le caractère absurde de la situation dans laquelle se trouve Pinecoffin, comme si le fait que le texte se répète visait à signaler métonymiquement le sort de ce Sisyphe des temps modernes. Le travail d'acquisition de savoir par les colonisateurs sur le monde colonial est donc doublement vain ; lorsqu'il n'est pas signalé dans la narration comme simplement impossible, la tentative dont il fait l'objet reste infructueuse, comme en témoigne la destruction du livre de Wressley : « he had no right to sink, in a hill-tarn, five packing-cases, brought up at enormous expense from Bombay, of the best book of Indian history ever written » (*PT*, 228). Lorsqu'un savoir sur les sujets colonisés parvient finalement à être acquis, il n'est donc pas nécessairement mis à profit par le pouvoir colonial et reste littéralement lettre morte.

D'ailleurs, même le savoir acquis sur les Anglais de la colonie n'est pas fructueux comme le montre la nouvelle « Footprints in the Jungle » de Maugham. Alors que le bien-nommé Gaze, chef de la police, raconte au narrateur homodiégétique le meurtre de Bronson par son épouse et son amant d'alors, il avoue l'impossibilité qui fut la sienne de les arrêter :

> "Well, what did you do about it?" I asked.
> "Nothing. What was there to do? What was the evidence? That the watch and notes had been found? They might easily have been hidden by someone who was afterwards afraid to come and get them. The murderer might have been quite content to get away with the silver. The footprints? Bronson might have stopped to light a cigarette or there might have been a tree trunk across the path and he waited while the coolies he met there by chance moved it away. Who could prove that the child that a perfectly decent, respectable woman had had four months after her husband's death was not his child?

[99] Wressley somme en effet le narrateur de faire de ses pages une œuvre de fiction : « "Take it and keep it. Write one of your penny-farthing yarns about its birth. Perhaps –perhaps – the whole business may have been ordained to that end" » (*PT*, 228).

> No jury would have convicted Cartwright. I held my tongue and the Bronson murder was forgotten."

Les quatre occurrences du modal MIGHT mettent en évidence le caractère incertain des hypothèses impliquant Cartwright dans la mort de Bronson tandis que la combinaison des propositions interrogatives et du terme « nothing » signalent de manière presque redondante l'impossibilité de l'action, celle qui aurait pu être signalée grâce au mode de l'indicatif. Il existe une inefficacité générale du pouvoir panoptique anglais perceptible dans le fait que les meurtriers et autres criminels passent fréquemment entre les mailles du filet dans les nouvelles de Maugham. C'est d'ailleurs parce que le narrateur homodiégétique est sans attaches, de passage, que le récit d'un crime resté impuni peut lui être narré par un narrateur intradiégétique[100].

Le savoir acquis sur l'autre reste infructueux, vain, dans l'espace colonial tandis que cet échec est dit dans la forme de la nouvelle, ce qui est loin de constituer une simple coïncidence. La nouvelle, qu'elle soit une entité autonome ou une partie d'un plus grand ensemble tel que le recueil, reste rattachée à une esthétique du singulier et du fragment. En cela, la nouvelle coloniale, comme narration du fragment et elle-même comme fragment, ne saurait dire la réussite d'une recherche exhaustive de savoir sur l'autre. Elle ne peut qu'en dire le projet à défaut d'en signaler la fin, rappelant en cela que le colonialisme moderne européen lui-même fut davantage une activité en cours qu'un projet totalement achevé. Historiquement parlant, aucune nation européenne moderne n'a pu se prévaloir d'avoir achevé ses opérations de colonisation et d'impérialisation avant que l'histoire ne fût témoin de sa chute en tant que puissance impériale. Toutes les puissances en question ont été contrées en amont par les mouvements de révolte qui conduisirent à terme à des processus de décolonisation. L'empire, dès lors qu'il n'atteint jamais un stade de réalisation ou d'accomplissement définitif, n'a donc pas la maîtrise de sa propre chronologie. La décolonisation correspond simplement à une étape de son évolution ; si elle coïncide, de fait, avec la dislocation des grands empires, elle ne saurait être assimilée à la fin du projet colonial en lui-même dès alors que cette fin n'avait pas été, pour ainsi dire, programmée dans le schéma initial. Dans ce rapport entre l'histoire, le genre de la nouvelle et les textes de Kipling et de Maugham se dit donc l'impossible fin.

[100] L'absence d'attaches du narrateur est en effet un catalyseur d'histoire, comme le note le narrateur de « Masterson » : « Often in some lonely post in the jungle or in a stiff grand house…a man has told me stories about himself that I was sure he had never told a living soul. I was a stray acquaintance whom he had never seen before and would never see again, a wanderer for a moment through his monotonous life, and some starved impulse led him to bare his soul » (*MFET*, 252).

En matière d'acquisition de savoir, le désir d'exhaustivité du regard colonial dans les nouvelles est aussi entravé en partie car il est souvent contré par un regard adverse. C'est ainsi que l'observateur-colonisateur se retrouve lui-même observé.

2. L'observateur observé : *Under Eastern Eyes*

Outre l'échec du panoptisme du pouvoir colonial, les nouvelles expriment un renversement du sens du regard. Le colonisateur, à défaut d'être celui dont le regard englobant aboutit à l'élaboration d'un savoir sur autrui, se voit souvent soumis au regard du colonisé. Ceci est particulièrement flagrant dans « The Strange Ride of Morrowbie Jukes », dans lequel le héros devient finalement l'objet du regard indigène : « I found myself in the midst of a crowd of spectators » (*MWWBK*, 7). Jukes est plus particulièrement soumis à la surveillance d'un ancien subordonné indien : « Gunga Dass took a malicious pleasure in […] watching me wince » (*MWWBK*, 12). Au début de la nouvelle, le protagoniste anglo-indien se retrouve pris au piège dans une sorte de cratère sous le regard de personnages indigènes :

> Imagine then […] a horseshoe-shaped crater of sand with steeply-graded sand walls about thirty-five feet high. […] This crater enclosed a level piece of ground about fifty yards long by thirty at its broadest part, with a rude well in the centre. Round the bottom of the crater, about three feet from the level of the ground proper, ran a series of eighty-three semicircular, ovoid, square, and multilateral holes. [...] A most sickening stench pervaded the entire amphitheatre. (*MWWBK*, 5-6)

Le passage fourmille de termes qui évoquent des images circulaires connotant l'enfermement tels « crater », « enclosed », « well », « round », « holes », « amphitheatre », autant de métaphores de l'emprisonnement et de la soumission du *sahib* à ses sujets indigènes. Jukes est doté de capacités d'évaluation manifestes de la distance, repérables à travers les nombreuses précisions numériques dont il use dans son récit – « thirty-five feet high », « fifty yards long by thirty », « three feet from the level of the ground proper » – mais qui ne lui sont d'aucune utilité pour se tirer d'affaire ; marque, s'il en est, de l'inadaptabilité du savoir de l'ingénieur anglais moderne en situation coloniale. Le regard du colonisateur n'est plus dominant, l'Anglais est au contraire déchu de son piédestal : « Here was a Sahib, a representative of the dominant race, helpless as a child and completely at the mercy of his native neighbours » (*MWWBK*, 13). L'emploi du terme *Sahib* doté d'une majuscule, accompagné de la structure

apposée « a representative of the dominant race », signale le contraste entre la position d'autorité passée de l'Anglais et la perte du prestige du personnage, exprimée dans le second pendant de la phrase.

Ce retour du regard du colonisé sur le colonisateur peut être articulé au processus évoqué par Bhabha dans *The Location of Culture* : « the look of surveillance returns as the displacing gaze of the disciplined, where the observer becomes the observed and "partial" representations rearticulates the whole notion of *identity* and alienated it from essence »[101]. La perte de prestige de l'Anglais dans « The Strange Ride of Morrowbie Jukes » est le fait d'un regard indigène perturbateur. Ce dernier est à l'origine d'une reconfiguration identitaire du personnage anglo-indien et d'une circulation constamment renégociée de son pouvoir. Cette nouvelle, au même titre que nombre des textes issus des recueils *Plain Tales* et *Life's Handicap*, constitue ainsi, selon Zoreh Sullivan, un exemple de récits évoquant « the colonizer's many subject positions and ambivalences »[102]. Par le jeu de circulation notamment des majuscules et l'autorité vaine émanant des signifiants concernés, les textes de Kipling donnent à voir une circulation parallèle et une transformation continue des rapports de pouvoir.

« The Strange Ride of Morrowbie Jukes » peut être mis en dialogue avec le texte de George Orwell intitulé « Shooting an Elephant » (1936). Dans cette nouvelle également qualifiée d'essai, Orwell narre le récit d'un fonctionnaire de l'*Indian Imperial Police* officiant en Birmanie sous domination britannique. Orwell a, par ailleurs, lui-même été officier de police en Birmanie entre 1922 et 1927. Le narrateur est sommé de trouver une solution aux ravages causés par un éléphant atteint du *must*, une forme de folie amenant l'animal à détruire tout sur son passage. Le personnage anglais est confronté à un véritable problème de conscience. Peu désireux de tuer l'éléphant, et par ailleurs convaincu du caractère néfaste de l'impérialisme (« at that time I had already made up my mind that imperialism was an evil thing »[103]), il se voit simultanément contraint de faire bonne figure, au nom de l'empire, face au regard de la foule birmane qui le presse d'agir : « The people expected it of me and I had got to do it; I could feel their two thousand wills pressing me forward, irresistibly »[104]. Le regard indigène exerce ainsi une véritable pression sur l'Anglais qui devient ici une figure métonymique de l'Empire britannique. Parfois simplement raillé, le policier est ici

[101] BHABHA Homi K., *The Location of Culture*, *op. cit.*, p. 127.
[102] SULLIVAN Zohreh T., *Narratives of Empire*, *op. cit.*, p. 11.
[103] ORWELL George, « Shooting an Elephant » (1936) in *Shooting an Elephant and Other Essays*, London : Penguin Books, 2003, p. 31.
[104] *Ibid*., p. 36.

scrupuleusement épié. Il est à nouveau question de la circulation du regard, et par extension du pouvoir qui lui est lié, ce que montrent les nombreuses occurrences du verbe « watch » ainsi que la présence de verbes liés à la perception visuelle :

> But at that moment I *glanced* round at the crowd that had followed me. It was an immense crowd, two thousand at the least and growing every minute. […] I *looked* at the sea of yellow faces above the garish clothes – faces all happy and excited over this bit of fun, all certain that the elephant was going to be shot. They were *watching* me as they would *watch* a conjurer about to perform a trick. They did not like me, but with the magical rifle in my hands I was momentarily worth *watching*. And suddenly I realized that I should have to shoot the elephant after all […] Even then I was not thinking particularly of my own skin, only the watchful yellow faces behind.[105] (nous soulignons)

Circulation du regard et réversibilité des rapports de pouvoir fonctionnent ensemble dans les nouvelles de Kipling. Si celui qui regarde détient le pouvoir, cette détention n'est que provisoire comme le signalent les stases de confrontation des regards dans le texte. Une fois passée l'évocation de l'humiliation de Jukes, ce dernier parvient à reprendre temporairement la main :

> "Very well, Gunga Dass," I replied; "to the first terms I cheerfully agree, but […] I flatly refuse to give you my boots and shall take whichever den I please".
> The stroke was a bold one, and I was glad when I saw that it had succeeded. Gunga Dass changed his tone immediately. (*MWWBK*, 15)

L'idée de confrontation est perceptible à travers le couple formé par les pronoms « I » et « you » tandis que le terme « stroke » signale littéralement la violence des rapports de pouvoir en jeu dans les colonies. Le texte, présenté comme le récit de Jukes, dit de manière alternée le pouvoir de l'Anglais et sa perte. On note donc dans ce texte la construction d'un espace au sein duquel les différences de statut, de « race », de classe, se voient temporairement annihilées. Dans cet espace utopique, littéralement de nulle part, sont abolies la distance verticale entre les hommes et les lois et interdits qui régissaient la société coloniale. C'est précisément ce contre quoi s'insurge Morrowbie Jukes lorsqu'il note l'absence de déférence de Gunga Dass à son égard : « [Gunga Dass] gave vent to a long low chuckle of derision – the laughter, be it understood, of a superior or at least of an equal » (*MWWBK*, 10). L'idée de

[105] *Ibid*., pp. 36-37. Il est possible de voir dans ces visages « jaunes » une crainte non pas tant des indigènes du peuple que de la puissance que symbolisait le Japon depuis quelques décennies. L'Angleterre avait certainement pris conscience de cette menace dès 1905 alors que le Japon semblait susceptible de devenir une grande puissance impériale après avoir mis en échec la Russie durant la bataille de Tshushima. Jusqu'alors, l'Allemagne et la Russie représentaient les principales puissances impériales ennemies.

l'aplanissement des différences apparaît également dans le partage égalitaire du repas entre les Indiens et l'Anglo-indien, dans ce que Gunga Dass perçoit comme le symbole d'un nouveau type de république :

> Gunga Dass explained that horse was better than crow, and "greatest good of greatest number is political maxim. We are now Republic, Mister Jukes, and you are entitled to a fair share of the beast. If you like, we will pass a vote of thanks. Shall I propose?" Yes, we were a Republic indeed! A Republic of wild beasts penned at the bottom of a pit, to eat and fight and sleep till we died. (*MWWBK*, 18)

L'emploi du pronom « we » amène le narrateur à se fondre dans la masse sans plus mettre en avant une quelconque spécificité de son statut. Face à l'opposition initiale dans son discours entre « I » et « they », le recours au pronom « we » suggère une synthèse traduisant l'indifférenciation relative au nouveau *statu quo*. Ce que rappelle en outre le renversement, c'est bien la réappropriation singulière du concept moderne de « république » par Gunga Dass et ses hommes. La maxime évoquée par Dass renvoie certes à l'un des fondements de la république, l'égalité entre tous, mais le caractère approximatif de la langue anglaise parlée par Gunga Dass, perceptible dans les propositions agrammaticales « we are now Republic » et « greatest good of greatest number is political maxim », suggère une certaine réappropriation transverse et populaire de la notion. Celle-ci se retrouve ainsi décalée, déphasée par rapport à son origine. À celle-ci s'ajoute une dimension grotesque rendue visible dans l'image finale. Au-delà de l'image invoquée de la république animale, la prolifération frénétique de labiales et de dentales (« a Republic of wild beasts penned at the bottom of a pit ») dans cette proposition fait mimétiquement écho au caractère outrancier de cette parodie de république.

On peut en revanche difficilement invoquer le concept de renversement à la lecture des nouvelles de Maugham, même si le colon chez Maugham se retrouve aussi sous le regard indigène menaçant. Dans une nouvelle intitulée « The End of the Flight » (1926), un personnage européen se voit poursuivi à travers toute l'Asie par un assaillant indigène qui en veut à sa vie. La nouvelle se fait le récit de la course-poursuite tandis que le narrateur met l'accent sur le fait que l'Européen, ici un Hollandais, est soumis au regard indigène : « one day when he was having a drink in the courtyard in front of the hotel, the Achinese walked in as bold as brass, looked at him for a minute, and walked out again » (*FET*, 244). L'insistance sur le regard posé par l'indigène sur le protagoniste hollandais se traduit par l'omniprésence de la dimension scopique dans le récit : « that damned native was going to kill him, he saw it

in his eyes » (FET, 244), « one day when he was in the club at Kuching he looked out of the window and saw the Achinese sitting there. Their eyes met » (*FET*, 45). La répétition des mêmes structures, « one day when », confère au texte une logique interne et systématique qui signale l'issue fatale du récit. La présence de nombreux verbes de perception tels « looked », « saw » ainsi que l'expression « their eyes met » indique à nouveau une circulation des regards qui met à mal le trope de l'unilatéralité du regard colonial sur ses sujets et souligne l'acquisition de pouvoir de l'indigène par le regard. Ce que cette absence d'unilatéralité suggère, c'est l'existence d'une circularité du regard donc, mais surtout celle de formes de résistance(s) qui se traduisent par un retour du regard. On notera qu'à la différence de « The Strange Ride of Morrowbie Jukes », il n'y a pas ici à proprement parler de résistance au pouvoir colonial ; n'est plus en jeu la différence de statut, de « race » ou de classe, mais simplement la confrontation de deux personnages dont l'un s'avère être indigène, l'autre, hollandais. Le fait que les nouvelles de Maugham soient publiées à une époque où la colonisation est bien implantée et que l'auteur ne soit pas politiquement impliqué dans la question de l'impérialisme britannique peut expliquer ce changement de paradigme : le rapport entre Européens et indigènes dans les nouvelles de Maugham semble n'être plus tant colonial que purement humain. Tout se passe comme si le texte de Maugham occultait les difficultés liées au rapport culturel et à la rencontre coloniale pour ne se concentrer que sur l'idée du rapport conflictuel à l'autre, celui qui simplement n'est pas moi.

Il est aussi possible de lire cette circularité du regard, et celle du pouvoir qui va de pair avec le pouvoir scopique, dans le cadre de la théorie foucaldienne selon laquelle il n'existe pas de relation de pouvoir nue et absolue. Toute relation de pouvoir implique en son sein une relation de résistance, sinon il n'existe simplement pas de rapport selon Foucault. Celui-ci évoque dans ses écrits un « socle mouvant des rapports de force qui induisent sans cesse, par leur inégalité, des rapports de pouvoir, mais toujours locaux et instables. [Toute] avancée du pouvoir provoque en retour un mouvement de résistance »[106]. Malgré le fait qu'elle soit thématisée différemment chez Kipling et Maugham, la question de la circulation du regard articulée à celle du pouvoir occupe une place importante dans les nouvelles. Les textes de Kipling en particulier disent essentiellement le décentrement de la position colonisatrice exprimé par l'absence de domination unilatérale de la puissance coloniale sur ses sujets, tandis que ceux de Maugham disent davantage la délicate confrontation à l'autre, fût-il

[106] FOUCAULT Michel, « Le pouvoir est une bête magnifique », in *Dits et écrits*, *1954-1988*, III, Paris : Gallimard, 1994, p. 382.

racialement différent ou non[107]. Cette analyse comparative suggère d'emblée un positionnement différent des nouvelles de Kipling et de Maugham face à la question politique, en particulier coloniale. Pour Kipling, les enjeux de la question coloniale sont au cœur de l'écriture là où pour Maugham, il semble parfois s'apparenter davantage à un contexte extérieur servant de trame de fond à l'intrigue. Est-ce à dire que la crise mise en scène dans les nouvelles de Maugham n'est pas spécifiquement coloniale, qu'elle n'est pas directement liée au contexte de modernité dont participe la colonisation ? Ceci reste à démontrer car si les nouvelles de Maugham semblent s'inscrire dans une pensée du déclin de la civilisation, la poétique de la crise qui dirige ses écrits ne semble pas totalement déconnectée de la question de la colonisation.

Le décentrement du pouvoir colonial est d'autant plus flagrant chez Kipling et Maugham qu'il n'est pas juste le fait du regard, retourné ou détourné. Il est également produit par l'émergence de doubles au sein de la narration, dans le cadre de *tales* souvent à teneur fantastique chez Kipling. La mise en relation du fantastique et de l'idée du double avec des notions telles que l'ironie et le décentrement invite à réfléchir à la propension des nouvelles à être un lieu d'interaction privilégié pour ces divers concepts de poétique. La nouvelle est-elle exclusivement le genre du décentrement, et si oui, de quel type de décentrement ? Sara Suleri indique par exemple que le décentrement découle directement de la narration de la rencontre coloniale : « the story of colonial encounter is in itself a radically decentering narrative that is impelled to realign with violence any static binarism between colonizer and colonized »[108]. Qu'ajoute alors le fantastique au décentrement inhérent à la rencontre coloniale ? On pourra certainement lire aujourd'hui la nouvelle comme opératrice de décentrement par rapport à la centralité du roman, et par rapport à l'idéologie que celui-ci pouvait véhiculer dans sa version réaliste au XIXe siècle, notamment lorsque celle-ci s'arrimait au fantastique. Dans les nouvelles étudiées, en particulier celles de Kipling, la question du double passe par le fantastique, ce qui requiert de travailler aussi autour du concept de poétique qu'est l'*uncanny*.

[107] Plusieurs des nouvelles de Maugham évoquent en effet davantage une incommunicabilité entre Anglais – entre mari et femme dans « Flotsam and Jetsam » ou « The Back of Beyond », entre supérieur et inférieur dans « The Outstation » – que des rapports conflictuels, parce que d'ordre colonial, entre Anglais et indigènes. On retrouve ici la problématique concernant la quasi-absence de personnages indigènes, et surtout de leurs voix, dans les nouvelles de l'auteur.

[108] SULERI Sara, *The Rhetoric of English India*, *op. cit.,* p. 2.

II. L'*uncanny* et le double

Il sera donc question de l'analyse du fantastique dans les nouvelles coloniales de Kipling et de Maugham, alors que la question du décentrement peut être traitée en parallèle avec la notion de double. C'est en effet par le biais du fantastique que le double et le trouble s'introduisent dans la diégèse et dans l'énonciation. On verra plus précisément en quoi la combinaison du fantastique et du genre de la nouvelle est susceptible de produire un effet performatif dans l'énonciation contre la modernité pensée comme idéologie. Cette section sera donc l'occasion d'étudier en quoi l'articulation de la nouvelle et du fantastique peut se révéler un lieu propice à l'expression du politique.

1. Doute et scepticisme : l'*uncanny*

Nombre de nouvelles de Kipling et de Maugham sont le lieu de discours qui marquent simultanément une adhésion et une prise de distance apparente à l'égard de principes que l'on peut associer à la doctrine coloniale. Plusieurs *tales* de Kipling, dont « The Phantom-Rickshaw », « The Strange Ride of Morrowbie Jukes », « By Word of Mouth » (1888) et plus tardivement, « The Dream of Duncan Parrenness » (1891) et « The Bridge-Builders » (1898), s'inscrivent particulièrement dans une veine fantastique propice à engendrer une telle distanciation. Ces textes dépeignent des phénomènes surnaturels qui viennent semer le doute dans l'esprit des colonisateurs. Dans « The Bridge-Builders », l'ingénieur anglo-indien Findlayson craint pour la solidité de son pont. Alors que la construction n'est pas encore terminée, Findlayson reçoit un télégramme mentionnant une importante crue du Gange. De multiples doutes envahissent le personnage contraint de se réfugier dans la rationalité des calculs scientifiques : « He went over it in his head, plate by plate, span by span, brick by brick, pier by pier, remembering, estimating, and recalculating, lest there should be any mistake » (*DW*, 18). La raison, en l'occurrence la rationalité mathématique, constitue un lieu de refuge pour Findlayson. L'exhaustivité du processus mental qui s'opère dans son esprit apparaît aussi dans l'énumération « plate by plate, span by span, brick by brick, pier by pier ». La répétition de ces structures parallèles traduit le caractère global de l'opération intellectuelle mise en œuvre par l'ingénieur pour anticiper les dommages éventuels liés à la crue. La suite

de l'énumération « remembering, estimating, recalculating » obéit à un rythme saccadé qui rappelle le passage de « Wressley of the Foreign Office » évoqué précédemment, « he dated and cross-dated, pedigreed and triple-pedigreed, compared, noted, connoted, wove, strung, sorted, selected, inferred, calendared and counter-calendared » (*PT*, 227). Il existe une proximité tant rythmique que sémantique entre ces deux extraits. Tous deux sont composés de termes qui dénotent des opérations intellectuelles concernant la production d'un travail exhaustif. Pourtant, on ne peut manquer de voir dans ces énumérations effectuées en mode accéléré la présence d'une voix narrative ironique qui cherche à interroger la primauté de la science sur les autres domaines[109].

Malgré la logique du raisonnement scientifique, le doute saisit Findlayson : « A cold fear would come to pinch his heart. His side of the sum was beyond question; but what man knew Mother Gunga's arithmetic? ». Le recours au discours indirect libre, qui s'articule à la focalisation interne, met en relief la question. Celle-ci souligne la crainte de l'impuissance européenne à organiser l'espace colonial ; question qui rejoint la théorisation par les études postcoloniales de la décolonisation du savoir européen. Le passage indique deux directions : la première concerne l'ancrage du propos dans le contexte culturel de l'époque, la seconde, la distanciation opérée par le poétique sur l'idéologique.

Le rythme binaire de la proposition rend en effet visible une dichotomie entre la raison et l'irrationnel, rappelant celle élaborée dans les discours politiques coloniaux de l'époque entre Occident et Orient. Cette dichotomie constitue l'un des paradigmes de l'orientalisme sur lequel s'appuient ces discours. Alors que l'Occident est construit dans les discours contemporains de Kipling comme bastion de la raison et de la civilisation, l'Orient – en particulier l'Inde – est envisagé comme le berceau de la spiritualité, mais aussi de l'irrationnel et de la superstition. Dans le passage étudié, la maîtrise épistémologique occidentale est suggérée par l'expression « his side of the sum was beyond question » dans laquelle le pronom possessif « his » représente métonymiquement l'Europe et son culte de la vérité scientifique. Face à cela, le texte propose une seconde direction exprimée sous la forme d'une interrogation, « but what man knew Mother Ganga's arithmetic? ». Ce questionnement fait directement écho aux discours orientalistes de l'époque dans lesquels l'Inde est le siège de l'irrationnel[110]. L'instance narrative, en faisant le choix de la focalisation interne, suggère que

[109] On rappellera qu'un nouveau type de science, que l'on pourrait qualifier de « moderne », naît au cours du XVIIe siècle sous l'impulsion des travaux de Descartes et de Galilée. Ces derniers contribuent à dissocier cette science de l'approche subjective qui considérait jusqu'alors que les éléments naturels, tels la fumée ou l'eau, possédaient des qualités inhérentes et n'obéissaient pas à des phénomènes physiques rationnels.

[110] Cf. WEINBERGER-THOMAS Catherine, *L'Inde et l'Imaginaire : India in Western Imagination*, *op. cit*.

le héros élabore une division entre ce qui relève de sa capacité de contrôle et ce qui est de l'ordre de l' « imprévisible » indien à ses yeux. Parallèlement à la dimension idéologique qui informe le texte, on peut lire dans cette interrogation le signe d'une inquiétude concernant la capacité du personnage à appréhender l'Inde et à s'en faire maître. Le caractère assuré du premier pan de la proposition, accentué par l'emploi de la formule inconditionnelle « was beyond question », se voit déstabilisé par le trouble qu'illustre le questionnement dans le second pan.

Dans la nouvelle « The Letter » de Maugham, on repère cette même dichotomie. L'assurance de l'avocat anglais, certain d'obtenir l'acquittement de sa cliente, apparaît à travers une proposition assertive : « this case was comparatively plain sailing » (*MFET,* 23). Toutefois, l'intrusion dans l'enquête de la lettre incriminante, écrite de la main de l'Anglaise et rendue publique par le biais des indigènes, introduit du trouble dans les certitudes de l'avocat, ce qui se traduit par l'apparition de questionnements, aussi bien sous la forme du discours indirect libre (« What more did Chi Seng know than he had said? », *MFET*, 30), que dans des passages de dialogue au discours direct : « I don't know what they can prove. […] But if their suspicions are aroused, if they begin to make inquiries, if the natives are questioned – what is it that can be discovered? » (*MFET*, 25). Le questionnement traduit l'intrusion du doute dans l'assurance à la fois revendiquée et recherchée du discours anglais.

Le questionnement dans « The Bridge-Builders » annonce la possibilité de l'émergence du fantastique dans le récit à travers la référence aux dieux hindous. Le texte se fait donc simultanément affirmation et interrogation, postulat et expression du doute. Là où la voix narrative suggère, toujours par le biais de la focalisation interne, que Findlayson ne pense qu'à travers le paradigme scientifique et la raison – ce que montrent les références explicites aux mathématiques dans les propositions « as he was making all sure by the multiplication-table » et « he could only drink and return to the decimals in his brain » (*DW*, 18) – la voix du dieu Cerf est porteuse d'un rythme tout autre, comme le montre ce passage déjà cité : « Ye know the Riddle of the Gods. When Brahm ceases to dream the Heavens and the Hells and Earth disappear. Be content. Brahm dreams still. The dreams come and go, and the nature of the dreams changes, but still Brahm dreams » (*DW*, 33). Au rationalisme scientifique de Findlayson, illustré par les références aux tables de multiplication et autres chiffres, s'oppose le savoir de la devinette (« riddle »). De même, la langue directe et pragmatique de Findlayson jure avec celle du dieu Cerf. Le caractère à la fois polysyndétique et paratactique du discours du dieu confère à celui-ci un rythme poétique plus lent dont la

fluidité est soulignée par quelques répétitions telles « Brahm dreams still » et « still Brahm dreams ». La centralité du terme « dream » ainsi que la répétition différée de certaines expressions évoquent la possibilité d'une modernité alternative à la modernité historique, une modernité qui ne serait pas fondée sur le rationalisme scientifique, mais davantage sur l'idée du hasard et du mouvement, et qui émerge ici à travers le langage. Cette modernité, portée par le genre de la nouvelle et faisant écho à une conception de la colonisation comme processus parfois erratique et mouvant, se fait jour dans le texte de Kipling par le biais de la référence aux dieux hindous. Cette présence divine fait émerger dans le texte une dimension que l'on rapprochera de l'*uncanny*, qui est par ailleurs repérable dans d'autres textes de Kipling et dans quelques nouvelles de Maugham.

Certains textes du corpus illustrent la déstabilisation des certitudes des colonisateurs par le biais d'une « thématisation » et d'une écriture de l' « inquiétante étrangeté » freudienne[111]. Dans la nouvelle « At the End of the Passage » (1890 ; 1891), si le narrateur suppose que Hummil est sujet à des troubles liés au surmenage, l'indécision reste entière. Le médecin et ami de Hummil, Spurstow, cherche à savoir ce qui a pu provoquer la terreur visible sur le visage du premier à l'heure de sa mort[112]. Mais nulle explication rationnelle n'est fournie dans la nouvelle. Le texte de Kipling suggère qu'il existe une horreur dépassant les frontières du dicible. Lorsque le médecin tente d'utiliser un appareil photo afin de voir ce qui aurait pu rester imprimé sur la pupille de l'œil de Hummil[113], il y décèle quelque chose qui est de l'ordre de l'inénarrable. Spurstow s'adresse après coup à ses compagnons et leur tient ce discours sibyllin : « It was impossible, of course. […] I've torn up the films. There was nothing there. It was impossible » (*LH*, 157). L'impossibilité à dire, soulignée par le rythme paratactique du discours et la répétition de l'adjectif « impossible », suggère que la clé appartient à un au-delà textuel inaccessible. L'*uncanny* renvoie donc à une indécision présente

[111] Cf. FREUD Sigmund, *L'inquiétante étrangeté et autres essais*. 1919. Trad. Bertrand FÉRON, Paris : Gallimard, 1985, p. 221.

[112] Cette même terreur est lisible sur le visage du protagoniste du *tale* « Lot no. 249 » de Doyle : « His light-grey eyes were still open, the pupils dilated and the balls projecting in a fixed and horrid stare. It seemed to Smith […] that he had never seen nature's danger signals flying so plainly upon a man's countenance » in DAVIES David Stuart (ed.), *Sir Arthur Conan Doyle: Tales of Unease*, *op. cit.*, p.171. De manière similaire, l'étudiant en médecine du récit de Doyle s'interroge : « "what the deuce can have frightened him so?" he asked » (p. 171).

[113] Cf. l'article de T. GUNNING, « Phantom Images and Modern Manifestations: Spirit Photography, Magic Theater, Trick Films, and Photography's Uncanny » in PETRO P. (ed.), *Fugitive Images: From Photography to Video*, Bloomington : Indiana University Press, 1995. L'auteur y évoque le caractère d'inquiétante étrangeté attribué à certaines inventions, notamment la photographie : « [photography was experienced as] an uncanny phenomenon, one which seemed to undermine the unique identities of objects and people…creating a parallel world of phantasmatic doubles alongside the concrete world of the senses » (pp. 42-43).

au cœur des nouvelles[114] mais il est parfois plus visiblement tissé à la matière même de l'écriture.

Dans « P & O » (1923) de Maugham, un colon irlandais en voyage sur un bateau qui quitte la Malaisie pour la métropole meurt dans des circonstances mystérieuses. Alors que le bateau constitue l'un des produits de la modernité scientifique européenne, Gallagher est rapidement pris d'un mal étrange, une crise de hoquets. Dès le début de la nouvelle, sous le caractère apparemment dérisoire de l'accès de hoquets semble poindre une menace relevant de l'incompréhensible ou de l'étrange :

> "You've got hiccups," said Mrs. Hamlyn.
> "Yes, I've had them all the afternoon," he answered carelessly. "It's rather funny, they came on just as we got out of sight of land."
> "I daresay they'll pass off after dinner." (*FET*, 51)

Tandis que la crise de hoquets est minimisée dans le discours des personnages, l'adverbe « carelessly » amène la voix narrative, par un effet de paralipse, à attirer l'attention du narrataire sur la potentielle étrangeté de la situation tout en feignant de la rendre négligeable. La relative lourdeur avec laquelle les personnages insistent sur le caractère dérisoire de ce mal avec des formules telles « it's rather funny » ou « they'll pass off after dinner » invite le narrataire à adopter une certaine méfiance. Sous l'adjectif « funny » se donne à entendre non pas le caractère humoristique de la situation, mais bien son étrangeté. Le texte de la nouvelle est progressivement ponctué d'énoncés dans lesquels les personnages manifestent leur étonnement face à l'étrangeté du mal : « how very odd », « "With hiccups?" she cried in amazement » (*FET*, 57-8). Les interrogations et exclamations teintées de surprise du personnage féminin, auxquelles s'ajoutent les remarques du narrateur telles que « with amazement », signalent l'étrangeté du mal tout comme elles la construisent. À mesure que le voyage se poursuit, la santé du personnage se détériore tandis que la médecine occidentale ne parvient pas à mettre fin à la crise de hoquets : « The surgeon is rather worried. He's tried all sorts of things, but he can't stop them » (*FET*, 57). Le terme « surgeon » est doté ici d'une valeur métonymique et représente la science médicale européenne. Face à l'échec de la

[114] Ceci rejoint l'une des propositions de Tzvetan Todorov autour du fantastique, l'idée d'une incertitude, d'une hésitation « éprouvée par un être qui ne connaît que les lois naturelles, face à un événement en apparence surnaturel » (in *Introduction à la littérature fantastique*, Paris : Seuil, 1970, p. 29). L'intérêt de l'analyse de Todorov apparaît dans le fait que pour lui, le fantastique relève du langage ; il ne s'appuie pas sur le figuratif mais fonctionne sur le principe de la littéralisation de l'hésitation entre le réel et le surnaturel.

rationalité scientifique européenne à éradiquer le mal, l'un des compagnons du héros suggère une explication alternative au mal qui est accueillie avec scepticisme par les voyageurs britanniques. Il indique que la femme indigène avec laquelle Gallagher vivait en Malaisie aurait jeté un sort à ce dernier en apprenant son départ imminent pour l'Irlande. Le personnage rapporte alors les paroles sibyllines lancées par la femme indigène : « "You go," she says, "but I tell you that you will never come to your own country. When the land sinks into the sea, death will come upon you, an' before them as goes with you sees the land again, death will have took you" » (*FET*, 61). La précision « a rare funny look come over 'er face » (*FET*, 61) entre aussi dans le cadre de l'analyse de la valeur sémiotique particulière de l'adjectif « funny », renvoyant moins à l'humour qu'à l'étrange. La parole féminine s'accompagne ici d'un pouvoir performatif. L'énonciation de la menace dans le cadre de la phrase « I tell you » rend celle-ci effective. Tandis que l'emploi de termes souvent monosyllabiques suggère la simplicité de la langue parlée par la femme malaise, il confère à son discours un rythme haché, saccadé, propice à traduire la nature prophétique du propos. Une étrangeté se dégage de cette énonciation ; étrangeté liée d'une part au caractère lacunaire et haché du propos, d'autre part à la présence de formules agrammaticales. La multiplication des incorrections syntaxiques dans des propositions telles que « them as goes with you sees » ou « death will have took you » rend l'étrangeté du propos visible et dérangeante, et par là-même inquiétante. Cette étrangeté linguistique est plus prégnante encore chez Kipling lorsqu'elle s'accompagne d'une thématisation de l'étrange sous la forme du spectre ou du fantôme dans un récit qui prend visiblement une tournure fantastique.

Certains textes de Kipling construisent, par le biais de l'*uncanny* », des espaces qui sont impénétrables au savoir européen et qui décentrent ainsi ce dernier. Si certaines nouvelles telles « My Own True Ghost Story » (1888), ou « The Sending of Dana Da » (1888) mentionnent des fantômes ou des manifestations occultes dont l' « existence » est finalement explicable par la raison, d'autres évoquent des spectres dont la « présence » ne saurait être justifiée rationnellement. Dans « The Phantom-Rickshaw » (1888), Kipling dépeint un personnage anglo-indien qui n'a de cesse de voir le fantôme de son ancienne maîtresse, décédée, mais aussi les fantômes de ses chauffeurs de *rickshaw* et de manière plus étrange encore, le « fantôme » du véhicule. Mais la langue elle-même se fait lieu hanté. La formule sibylline que prononce régulièrement le fantôme de Mrs. Wessington, « I'm sure it's all a mistake – a hideous mistake; and we'll be good friends again some day. *Please* forgive me, Jack, dear » (*MWWBK*, 29), hante littéralement le récit. Lorsque le texte n'accueille pas la

répétition quasiment identique de la formule[115], il est le lieu d'une mise en abyme de la répétition : « *still* the unreasoning wail that it was all a "mistake" ; and *still* the hope of eventually "making friends" » (*MWWBK*, 29) ou encore, « *the same* weary appeals, and *the same* curt answers from my lips » (*MWWBK*, 30) (nous soulignons). L'inquiétante étrangeté se voit démultipliée dans cette nouvelle : elle intervient tant dans la thématisation du spectre que dans le retour des mots de Mrs Wessington dans la « bouche » de son fantôme, mais aussi dans la réémergence troublante de ces termes dans la bouche de Kitty Mannering – fiancée du héros à qui il n'est pas donné d'entendre ni de voir le spectre – et du héros lui-même :

> "Has it gone, child?" I gasped. Kitty only wept more bitterly.
> "Has w*hat* gone, Jack, dear? What does it all mean? There must be a mistake somewhere, Jack. A hideous mistake." Her last words brought me to my feet – mad – raving for the time being.
> "Yes, there *is* a mistake somewhere," I repeated, "a hideous mistake. Come and look at It." (*MWWBK*, 41)

Le fait que Mrs Wessington parle à travers Kitty produit un effet de ventriloquisme qu'il est possible de lire par le biais de l' « inquiétante étrangeté » mais aussi par le filtre du postcolonial.

Le ventriloquisme est en effet un leitmotiv des écrits dits « postcoloniaux »[116] dans lesquels il symbolise souvent la trace subsistant dans le présent d'un passé colonial violent : « the ghost comes to be incorporated, sometimes hidden, within the subject, who becomes a ventriloquist, entrapped in the sterile repetition of someone else's words and actions »[117]. Le principe de la répétition et l' « étrangèreté » des discours tenus ici peuvent aussi être mis en rapport avec les théories des psychanalystes hongrois, Abraham et Torok, qui s'inscrivent dans le sillage de Freud. Ceux-ci constatent :

> Le fantôme a manifestement une fonction différente de celle du refoulé dynamique. Son retour périodique, compulsif et échappant jusqu'à la formation des symptômes […] fonctionne comme un ventriloque, comme un étranger par rapport à la topique du sujet.[118]

---

[115] « It's some hideous mistake, I'm sure. *Please* forgive me, Jack, and let's be friends again » (*MWWBK*, 33).

[116] On considère en effet que le terme « postcolonial » renvoie moins à un style d'écriture qui caractériserait des textes de fiction issus des anciennes colonies qu'à un champ de débats que certains de ces textes, en l'occurrence, mettent au jour.

[117] JOSEPH-VILAIN Mélanie, MISRAHI-BARAK Judith (dirs.), *Postcolonial Ghosts, Fantômes Postcoloniaux*, Montpellier : Presses Universitaires de la Méditerrannée, 2009, p. 17.

[118] ABRAHAM Nicolas, « Notules sur le fantôme » (1975), in ABRAHAM Nicolas, Maria TOROK, *L'Écorce et le noyau*, Paris : Flammarion, 1987, p. 429.

Tandis que l'idée du retour et de la compulsivité transparaît dans la répétition obsessionnelle de la phrase de Mrs. Wessington dans la bouche d'autres personnages, la théorie de Torok autour de la crypte et du fantôme selon laquelle ce dernier vient hanter le sujet et parle à sa place trouve un écho particulier dans cette nouvelle de Kipling. Alors que selon Torok et Abraham, le fantôme n'est pas le « retour du refoulé » mais le résultat de la dissimulation d'un secret antérieur[119], peut-être faut-il voir dans les fantômes qui peuplent les nouvelles anglo-indiennes de Kipling une trace du secret de la culpabilité coloniale.

En effet, alors même que le fantôme de Mrs Wessington constitue un personnage à part entière de la diégèse, le texte de la nouvelle est le site d'une revenance lexicale que l'on peut lire comme le retour dans le présent d'un passé proche problématique, d'une hantise liée à une forme de culpabilité coloniale. Le fait que le colonisateur soit hanté, non par un fantôme de colonisé, mais par un fantôme anglais suggère que l'Anglais est envahi, hanté par ses propres inquiétudes[120]. Dans « The Phantom-Rickshaw », troublé par la nature étrange de ces apparitions, le narrateur oscille visiblement entre sa foi en la raison[121] et la possibilité d'un ailleurs où les fantômes constitueraient la norme :

> With that knowledge came also a sense of hopeless, impotent rebellion against the unreasonableness of it all. […] This mood would in time give place to another where it seemed that the 'rickshaw and I were the only realities in a world of shadows. (*MWWBK*, 44)

L'*uncanny* ne cesse de traverser la langue du discours, ne serait-ce qu'à travers l'apostrophe qui précède dans le passage le terme *rickshaw*. Celle-ci se fait trace au sens de Derrida ; elle ne renvoie pas véritablement à une présence, mais à « l'ombre d'une présence qui se disloque, se déplace, se diffère et n'advient pas d'une façon exacte »[122]. Le texte lui-même devient le lieu de phénomènes linguistiques étranges, parfois inexpliqués, renvoyant à une origine peut-être déjà spectrale. Par ailleurs, la réversibilité des statuts suggère un nouveau décentrement

[119] *Ibid.*, p. 427 : « Tous les morts peuvent revenir, certes, mais il en est qui sont prédestinés à la hantise. Tels sont les défunts qui, de leur vivant, ont été frappés de quelque infamie ou qui auraient emporté dans la tombe d'inavouables secrets ».

[120] Cf MCLEOD John, « Business Unbegun: Spectral Subjectivities in the Work of Jackie Kay et Pauline Melville » in *Postcolonial Ghosts*, *op. cit.*, pp. 179-194. McLeod indique au sujet du colonisateur (« the settler ») qu'il ne peut qu'être « fundamentally unsettled ».

[121] Raison qu'il teste, comme le héros de « The Bridge-Builders » et Kim, en ayant recours aux tables de multiplication, symbole manifeste pour les personnages anglais de Kipling de la rationalité scientifique : « I even repeated the multiplication-table rapidly to myself, to make quite sure that I was not taking leave of my senses » (*MWWBK*, 45). On retrouve aussi ce motif du confort que procure la rationalité scientifique dans « The Pit and the Pendulum » de Poe (1842).

[122] DERRIDA Jacques, *Marges de la philosophie*, *op. cit.*, 1972, p. 25.

de la présence impériale au sens où la société coloniale est réduite à une simple présence fantomatique : « [It seemed] that Kitty was a ghost; that Mannering, Heatherlegh, and all the other men and women I knew were all ghosts; and the great grey hills themselves but vain shadows » (*MWWBK*, 44). L'insistance du narrateur sur la notion de fantôme, soulignée par l'extra-position des formules « was a ghost » et « were all ghosts », implique que le fantôme incarne la présence évanescente de la société coloniale, le fait qu'elle pourrait être amenée à disparaître.

L'*uncanny* ou inquiétante étrangeté constitue une expérience de désorientation dans laquelle un espace familier prend soudain une dimension inquiétante ou étrange[123]. En revanche, dans « The Phantom-Rickshaw », on constate une réversibilité dès lors que c'est l'espace du fantôme qui se voit doté d'une forme de familiarité tandis que le connu devient effectivement étrange[124]. Le fantôme, souvent anglais dans les nouvelles de Kipling, incarne une forme de fragilité typiquement blanche qui va à l'encontre de la rhétorique prônant la puissance impériale britannique. Il se fait, par sa parole et son agentivité (*agency*), force d'exploration des zones d'ombre de la nation anglaise. Alors que la colonisation en tant que phénomène historique tend à faire disparaître la culture des sujets colonisés[125], le récit de « The Phantom-Rickshaw » produit un effet de réfraction par lequel la culture du colonisateur est celle qui est spectralisée. C'est bien la culture anglaise moderne qui, dotée de l'apparence vaporeuse d'un spectre dans le texte de Kipling, se voit privée de sa matérialité, de sa solidité. Gail Ching-Liang Low, s'inscrivant dans une démarche apparentée aux *Cultural Studies*, constate au sujet de « The Return of Imray » (1891), nouvelle dans laquelle Strickland et un serviteur indien sont hantés par un fantôme anglo-indien : « In these darkened and silent rooms, the ghostly figure […] is the uncanny counterpart of the solidity and substance of the white man's presence »[126]. Celui-ci pourrait sans doute s'appliquer à tous les écrits anglo-indiens de l'auteur. Toutefois, plus que la figure spectrale n'est un contrepoint à la solidité de la culture britannique moderne, elle ne fait qu'un avec elle dans le cas de Kipling. C'est bien

[123] ROYLE Nicholas, *The Uncanny*, New York : Routledge, 2003, p. 17: « The uncanny is the strange in the ordinary, the ordinary extended into the strange, the ordinary rendered other ».

[124] Cynthia Sugars évoque cela lorsqu'elle mentionne : « [the] paradoxical moment where the "unsettling and uncanny experience of being haunted is what produces a feeling of familiarity and home" » in JOSEPH-VILAIN Mélanie, MISRAHI-BARAK Judith (dirs.), *Postcolonial Ghosts, Fantômes postcoloniaux*, *op. cit.*, p. 92.

[125] Comme l'écrivent Judith Misrahi-Barak et Mélanie Joseph-Vilain : « Colonisation itself is a ghostly process which turns native peoples and cultures into specters which haunt both their descendants and those of the conquerors/settlers », *ibid.*, p. 16. Cf également le postulat de Glennis Byron et David Punter, « the effect of empire has been the dematerialisation of whole cultures » in BYRON Glennis, PUNTER David (eds.), *Spectral Readings: Towards a Gothic Geography*, Basingstoke : Macmillan, 1999, p. 58.

[126] LOW Gail Ching-Liang, *White Skins, Black Masks: Representation and Colonialism*, London ; New York : Routledge, 1996, p. 122.

celle-ci, en tant que moëlle épinière de la modernité occidentale, qui s'avère spectrale par le biais de son envers, le colonialisme :

> Modernity is ghosted by "the hitherto invisible spectre whose presence we have felt around us, whose effectivity we have encountered in the texts of our identity, but whose logic we could not name until now" (Gikandi 1996: 3). The "ghosting of colonialism" (Gikandi 1996: 3), as Gikandi terms it, is being exposed at modernity's twilight [...] when the inseparability of metropolis and colony is being laid bare.[127]

C'est précisément le motif du spectre qui revèle dans les nouvelles la spectralité de la société coloniale, et par extension, celle de la modernité – inexorablement liée à la question coloniale.

Caractérisée par une dimension interstitielle, la modernité peut s'apparenter à une synthèse de l'un et de son contraire. C'est ce que suggère John Jervis, depuis le champ des *Cultural studies*, lorsqu'il indique que ce qui a trait au moderne est à percevoir en termes d'ambivalence et signale précisément celle du sujet moderne : « This modern self, carrier of civilisation and Enlightenment, thus emerges simultaneously as somehow shadowy, spectral »[128]. La modernité selon Jervis est contention des contraires : à la fois projet de rationalité, censé reposer sur la cohérence du soi, sur la foi en la primauté de la raison et de la civilisation, elle est aussi sa négation ou la prise de conscience de l'impossibilité même du projet. La modernité est, en somme, projection du projet des Lumières et expérience de son impossible réalisation. Or, cette ambivalence moderne trouve un écho, selon nombre de théoriciens du postcolonial, dans la doublure que constitue le colonialisme pour la modernité. Le spectre chez Kipling s'insinue ainsi dans le texte comme doublure et se fait métaphore du rapport modernité/colonialité.

En revanche, l'absence de spectres dans les nouvelles de Maugham ne permet pas de produire la même conclusion tandis que la question autour du colonial comme contexte se pose à nouveau à leur sujet. Il n'est apparemment pas question pour les nouvelles de Maugham de susciter une réflexion sur le caractère spectral de la modernité. En revanche, on n'excluera pas que ses nouvelles coloniales puissent engendrer un questionnement sur l'empire même si ce projet n'est pas nécessairement inscrit politiquement dans la poétique de ses textes.

---

[127] McLEOD John, « Business Unbegun: Spectral Subjectivities in the Work of Jackie Kay and Pauline Melville », in *Postcolonial Ghosts*, *op. cit.*, pp. 179-180.

[128] COLLINS Jo, JERVIS John (eds.), *Uncanny Modernity:Cultural Theories, Modern Anxieties*, Houndmills Basingstoke, Hampshire ; New York : Palgrave Macmillan, 2008, p. 4.

Dans les textes de Kipling, le spectre est souvent de connivence avec le double, motif que l'on se propose désormais d'analyser dans ce travail sur l' « inquiétante étrangeté » et de mettre en dialogue avec le genre de la nouvelle.

2. Duplicités spectrales

La nouvelle « At the End of the Passage » de Kipling (1891) est le lieu d'une inquiétante étrangeté qui se manifeste à travers le motif du spectre. À la différence près que ce spectre est un double du héros. Ceci peut être mis en relation avec le rapport que Simon Gikandi construit entre la modernité coloniale et l'anglicité : « [the categories of colonial modernity resonate] in their phenomenality and ghostliness, to call into question the axioms of Englishness »[129]. Le spectre n'intervient-il pas, en tant qu'émergence moderne et coloniale, pour déstabiliser l'autorité anglaise symbolisée par Hummil ? Ce dernier, ingénieur en Inde, est littéralement « hanté ». Le mal est difficile à situer puisque l'origine de son trouble est, selon le personnage : « a place, – a place down there » (*LH*, 151). Mais ce dernier est surtout régulièrement sujet à une vision effrayante, « a blind face that cries and can't wipe its eyes, a blind face that chases him down corridors! »[130] (*LH*, 152), lorsqu'il ne voit pas son propre double sous l'apparence d'un spectre :

> Hummil turned on his heel to face the echoing desolation of his bungalow, and the first thing he saw standing in the verandah was the figure of himself. […] He approached the figure which naturally kept at an unvarying distance from him, as is the use of all specters that are born out of overwork. It slid through the house and dissolved into swimming specks within the eyeball as soon as it reached the burning light of the garden. […] When he came in to dinner he found himself sitting at the table. The vision rose and walked out hastily. (*LH*, 154)

[129] GIKANDI Simon, *Maps of Englishness*, *op. cit.*, p. 9.

[130] Ce passage fait écho au poème de Kipling intitulé « La Nuit Blanche », publié dans les *Departmental Ditties and Other Verses*, en 1886 (London : G. Newness, 1899). L'image du visage aveugle, « a blind face that cries and can't wipe its eyes » rappelle directement ces vers : « Then a Face came, blind and weeping,/ And It couldn't wipe its eyes,/ And It muttered I was keeping/ Back the moonlight from the skies » (Vers 28-9). L'intertextualité repérée précédemment dans les systèmes d'échos entre nouvelles de l'auteur peut donc être élargie au corpus entier de l'auteur. Par ailleurs, dans *Something of Myself*, Kipling raconte avoir été sujet à des hallucinations dès le plus jeune âge, suite à son exil forcé. Il évoque « a sort of nervous breakdown », et surtout des visions, « shadows and things that were not there » (*SM*, 17).

La crainte du double dans « At the End of the Passage » rappelle fortement celle de la nouvelle de Maupassant, « Lui ? » :

> Il me hante, c'est fou, mais c'est ainsi. Qui, Il ? Je sais bien qu'il n'existe pas, que ce n'est rien ! Il n'existe que dans mon appréhension, que dans ma crainte, que dans mon angoisse ! […] Oui, mais j'ai beau me raisonner, me roidir, je ne peux plus rester seul chez moi, parce qu'il y est.[131]

Mais tandis que chez Maupassant, le double est véritablement un autre, ce dont témoigne la différenciation entre les pronoms « je » et « il », le double chez Kipling constitue un autre « je ». La présence du pronom réfléchi « himself » crée un trouble dans le récit kiplingien. En effet, lorsque le texte indique « he saw […] the figure of himself », il pourrait ne faire référence qu'au reflet de Hummil. Ce n'est que lorsque le double se met en mouvement qu'il se prévaut d'une existence propre par l'emploi de termes tels « the figure » ou « it ». Le pronom réfléchi signale néanmoins que l'apparition est bien un double, *an other self*.

La figure récurrente du double dans les nouvelles de Kipling doit être mise en relation avec l'*uncanny*. L'*uncanny* réside en effet dans l'apparition de doubles inquiétants, parce que familiers, susceptibles de menacer l'intégrité du soi. La mort de Hummil dans « At the End of the Passage » est causée justement par le retour incessant du double du personnage. Ce double privé de la capacité de vision constitue une métaphore de la peur absolue des colonisateurs qui est l'incapacité à voir et à comprendre le monde colonial[132]. Il se fait révélation de l'impuissance épistémologique et herméneutique du colonisateur. De même, dans « The Return of Imray » (1891), le fantôme qui hante le bungalow de Strickland et du narrateur est décrit comme étant : « a fluttering, whispering, bolt-fumbling, lurking, loitering Someone » (*LH*, 196). Ce qui frappe dans cette énumération, c'est la présence du verbe « whisper » qui signale ici la difficulté du fantôme anglais à parler de façon audible[133]. C'est d'ailleurs le fait

[131] MAUPASSANT Guy de, « Lui ? » (1883) in GOIMARD Jacques, STRAGLIATI Roland (éds.), *Histoires de doubles*, Paris : Presses Pocket, 1977, p. 326.

[132] Francis Léaud évoque dans sa thèse l'obsession kiplingienne pour les visages mutilés, en particulier ceux qui sont dépourvus d'yeux. Il évoque ainsi le lépreux dans « The Mark of the Beast », le spectre de « At the End of the Passage », les serpents de mer aux visages livides et aveugles dans « A Matter of Fact », les visages ébouillantés dans « In the Same Boat », mais aussi l'apparition de visages inquiétants dans *The Light that Failed* ou dans le premier *Jungle Book*, qui décrit pour la première fois le « visage » de Shere Khan. Selon Léaud, pour Kipling, « les traits d'une figure manifestent la présence d'autrui en tant que conscience inconnue et rivale » in LÉAUD Francis, *La Poétique de Rudyard Kipling, op. cit.*, p. 66.

[133] Ce fantôme anglais éprouvant des difficultés à parler, murmurant plus qu'il ne parle, annonce en quelque sorte les fantômes d'Anglais presque inaudibles de fictions postcoloniales. Ainsi, dans *The God of Small Things*, Kari Saipu, parodie comique du Kurtz conradien selon Vanessa Guignery, se caractérise par une voix peu puissante, « a kind-missionary voice », in ROY Arundathi, *The God of Small Things*. 1997. London : Flamingo, 1998, p. 306. Cf. GUIGNERY Vanessa, « Voices Lost and Regained in Arundathi Roy's *The God of Small*

que l'Anglais ait été à moitié décapité qui, selon Strickland et le narrateur, justifie la difficulté de son spectre à s'exprimer : « "It is Imray," he said ; "and his throat is cut from ear to ear." Then we spoke, both together and to ourselves : "That's why he whispered about the house." » (*LH*, 199). Une étrangeté réside dans le fait que ce constat se fait révélation simultanée et donc évidence pour chacun des protagonistes anglo-indiens : « both together and to ourselves » indique le texte. De même que le spectre anglo-indien ne constitue plus une occurrence si choquante que cela pour la communauté anglo-indienne, l'idée de la perte possible du verbe anglais ne paraît plus relever de l'étrange. Non seulement les Anglo-indiens sont-ils dépourvus de la capacité de voir, mais leur puissance se voit aussi entravée par leur incapacité à porter, audiblement, la voix de la métropole dans les colonies[134].

L'apparente obsession kiplingienne pour le double remonte à ses premiers écrits. Le premier récit de fiction kiplingien à être publié dans la *Civil and Military Gazette* en 1887, « The House of Shadows », met en scène un narrateur autodiégétique hanté par une figure masculine dont il sent la présence mais qu'il ne saurait voir. La seule certitude du narrateur est qu'il s'agit d'un homme : « he must be a man ». Selon Anjali Arondekar, spécialiste en études féminines, une présence liminale masculine, qu'elle qualifie de « intimate but elusive and unsettling »[135], ne cesse de hanter l'écriture kiplingienne. Il y a dans ce leitmotiv du double une dimension perturbatrice qui ne manque pas de déstabiliser les identités.

La multiplication des doubles dans les nouvelles, qu'ils prennent la forme de *doppelgänger*[136] ou de doubles indigènes, constitue une autre instance de déstabilisation de l'autorité européenne, un décentrement de la puissance coloniale qui n'est plus littéralement au centre du pouvoir puisqu'elle se voit dupliquée. Si le spectre est souvent anglo-indien, ce n'est pas nécessairement le cas du double. « The Head of the District » (1890 ; 1891) évoque une menace pour le héros anglo-indien incarnée par un double indigène. Le texte met en scène

---

Things », in GUIGNERY Vanessa (dir.), *Voices and Silence in the Contemporary Novel in English*, Newcastle upon Tyne : Cambridge Scholars Publishing, 2009, pp. 186-207, p. 198.

[134] Un exemple flagrant de la perte de la parole anglaise apparaît dans la nouvelle de Kipling « The Conversation of Aurelian McGoggin » dans laquelle le protagoniste perd temporairement l'usage de la parole. Ceci peut être être interprété comme un échec du verbe colonisateur : on note un malmènement de la parole du colonisateur qui peine non seulement à être entendue, mais encore à être formulée. L'incapacité d'Aurelian à formaliser ses pensées, à articuler réflexion et parole, révèle l'impuissance du pouvoir colonial, en particulier son incapacité à produire du sens. Ce texte fera l'objet d'un traitement plus détaillé dans le chapitre VI de la thèse.

[135] ARONDEKAR Anjali, « Lingering Pleasures, Perverted Texts: Colonial Desire in Kipling's Anglo-India » in HOLDEN Philip, RUPPEL Richard J. (eds.), *Imperial Desire*, *op. cit.*, p. 72.

[136] MARTINIÈRE Nathalie, *Figures du double : Du Personnage au texte*, Rennes : Presses Universitaires de Rennes, 2008, p. 31 : « Le terme signifie littéralement "le double qui avance" et est connoté négativement : c'est le mauvais double, la partie diabolique. […] Dans le folklore, le Doppelgänger n'a pas d'ombre et pas de reflet et est souvent présage de mort ». Le double dans « At the End of the Passage » constitue un exemple kiplingien de *doppelgänger*.

un personnage indigène extrêmement anglicisé comme l'indique le narrateur : « Mr. Grish Chunder Dé was more English than the English » (*LH*, 97). Même si les personnages anglo-indiens ne doutent pas de leur supériorité face au Bengali éduqué à l'anglaise, la présence de ce double ne manque pas d'être troublante. Le double inquiète, comme le rappelle Nathalie Martinière : « Car la question est évidemment de s'assurer que le double n'est qu'un double, une image, un reflet et pas "the real thing" »[137]. Lorsque Tallantire dit de Grish Chunder Dé dans « The Head of the District », « He is a very clever S-sahib » (*LH*, 101), l'hésitation perceptible dans le discours du personnage suggère que ce dernier doute des capacités de l'indigène à gérer efficacement la colonie. En revanche, la réduplication du « s » initial révèle poétiquement la menace que représente pour l'Anglo-indien le double, le « personnage imitant », et signale la posture fragile des Anglais en Inde. La voix incarnant l'autorité anglaise se met littéralement à vaciller. La menace du double se fait donc *haunting*, « hantement » devrait-on dire, dans la langue.

Le concept de *mimicry*[138] développé par Bhabha est particulièrement utile pour cette analyse car il met en lumière le caractère dérangeant du double imitant :

> The ambivalence of colonial authority repeatedly turns from *mimicry* – a difference that is almost nothing but not quite – to *menace* – a difference that is almost total but not quite. And in that other scene of colonial power, where history turns to farce and presence to a "part" can be seen the twin figures of narcissism and paranoia that repeat, furiously, uncontrollably.[139]

Le double spectral dans « At the End of the Passage » constitue une sorte d'envers monstrueux du héros, reflet de la monstruosité qui est, à n'en pas douter, celle du colonisateur[140]. Dans « The Head of the District » en revanche, le personnage indigène renvoie à l'Anglais une représentation déformée, grotesque de lui-même. Ces doubles imitants comportent donc une dimension potentiellement subversive qui trouble l'identité des

---

[137] *Ibid*., p. 19.

[138] Dans l'ouvrage *The Location of Culture*, Homi Bhabha évoque l'ambivalence de l'opération d'imitation dans le contexte colonial : « [Mimicry is] a complex strategy of reform, regulation and discipline, which "appropriates" the Other as it visualizes power. [...][It] is also the sign of the inappropriate, however, a difference of recalcitrance which coheres the dominant strategic function of colonial power, intensifies surveillance, and poses and immanent threat to both "normalized" knowledges and disciplinary powers » in BHABHA Homi K., *The Location of Culture*, *op. cit.*, pp. 122-123.

[139] *Ibid*., p. 131.

[140] L'inquiétude concernant le double fait aussi l'objet d'une analyse intéressante par le philosophe René Girard : « Le principe fondamental, toujours méconnu, c'est que le double et le monstre ne font qu'un. […] Il n'y a pas de monstre qui ne tende à se dédoubler, il n'y a pas de double qui ne recèle une monstruosité secrète » in GIRARD René, *La violence et le sacré*, Paris : Bernard Grasset, 1972, p. 237.

colons. La nouvelle de Maugham « P & O » (1923) offre, à un autre niveau, un exemple de menace indigène pour les Européens :

> Near them two little Japanese gentlemen were playing deck quoits. They were trim and neat in their tennis shirts, white trousers, and buckram shoes. They looked very European, they even called the score to one another in English, and yet somehow to look at them filled Mrs Hamlyn at that moment with a vague disquiet. Because they seemed to wear so easily a disguise there was about them something sinister. (*FET*, 64-65)

Le double est thématisé chez Maugham plus qu'il n'est incarné dans la langue. Du reste il s'y reproduit, comme le montre l'image des deux personnages imitants dans la nouvelle. La reproduction du double est toutefois plus flagrante dans « The Letter » tant elle opère à divers niveaux. Alors que l'*incipit* de la nouvelle oppose le monde indigène décrit comme bruyant et erratique au bureau ordonné de l'avocat anglais[141], le double de ce dernier apparaît rapidement dans la diégèse sous la forme de l'assistant indigène : « [Ong Chi Seng] was a Cantonese, and he had studied law at Gray's Inn. He was spending a year or two with Messrs Ripley, Joyce and Naylor in order to prepare himself for practice on his own account » (*MFET*, 2). Au début de la nouvelle, Ong Chi Seng apparaît peu menaçant aux yeux de Joyce, ce qui amène ce dernier à le considérer avec une certaine condescendance : « Mr. Joyce […] continued to look at Ong Chi Seng with the smile of faint amusement with which he generally talked to him » (*MFET*, 15). En revanche, dès que l'assistant produit le document compromettant pour sa propre cliente, la perception de l'avocat change : « Mr. Joyce had not taken his eyes off the respectable countenance of his clerk. He wondered now if he discerned in it a faint expression of mockery » (*MFET*, 16). Dans la nouvelle, la menace provient également du fait que la preuve dont dépend la mise à mort ou l'acquittement de Leslie est fournie par Ong Chi Seng, et par extension, par le réseau indigène. Joyce a certes en sa possession les *Law Reports*[142] et revendique fièrement l'autorité de la Loi anglaise lorsqu'il indique au mari de Leslie : « the law is the law » (*MFET*, 2). Pourtant, seul le contournement de la Loi – l'éradication d'une pièce à conviction – lui permet de sauver la tête de sa cliente. La lettre en question importe également dans cette réflexion sur le double. Selon Philip

[141] « But inside the office of Messrs Ripley, Joyce and Naylor it was pleasantly cool; it was dark after the dusty glitter of the street and agreeably quiet after its unceasing din » (*MFET*, 1).
[142] « his gaze rested on the battered volumes of the Law Reports which stood on a long shelf in front of him » (*MFET*, 1).

Holden, en effet, « the letter *itself* is a double »[143]. La lettre est en effet décrite en ces termes : « it was written in the flowing hand which the Chinese were taught at the foreign schools » (*MFET*, 16). Elle constitue, au même titre qu'Ong Chi Seng, une instance de ce que Bhabha nomme *colonial mimicry* et *sly civility* dans *The Location of Culture*, une instance d'imitation ayant pour effet la déstabilisation de l'autorité qu'elle est censée mimer. Comme le note avec précision Eddie Tay : « the Law Reports on which Joyce rests his gaze in the earlier part of the story, the same reports Ong is not allowed to peruse and which are the basis of Joyce's authority over Ong, are no longer textual and legal guarantees of truth »[144].

Le besoin que les personnages colonisateurs éprouvent de circonscrire l'identité indigène à des caractéristiques définies est mis en regard dans les textes avec des moments de trouble tantôt véhiculés « dans et par » la langue, tantôt traduits par une représentation figurale, mais toujours producteurs d'identités non figées, de réduplications mettant en danger les identités. Chez Kipling en particulier, un phénomène de mise en miroir apparaît fréquemment à travers la combinaison actantielle des frères rivaux. Selon Thierry Oswald, il s'agit d'ailleurs là d'une caractéristique du genre de la nouvelle :

> On est frappé […] à examiner l'ensemble du corpus de la nouvelle, de constater […] avec quelle impérieuse nécessité les personnages y sont amenés à paraître aux côtés de leurs répliques analogiques. Il semble bien que s'exerce là une des lois du genre.[145]

Pour autant, la duplicité qui se joue dans certaines nouvelles de Kipling n'est pas tant celle incarnée dans le motif des frères rivaux que celle qui se fait jour dans les titres, comme l'indique le sémantisme de « Gemini ». Par ailleurs, dans un titre tel « Dray Wara Yow Dee », la réduplication des lettres « d », « r », « y », « w », la répétition successive du « e » dans « Dee » ou encore l'effet de double accentué par la paranomase entre « dray » et « dee » sont autant d'expressions poétiques du double.

Chez les deux auteurs, on peut donc noter de nombreuses instances textuelles dans lesquelles le double ne fonctionne pas tant comme motif que comme principe d'écriture. Outre les phénomènes de réduplication de termes, voire de lettres, dans les nouvelles, le double s'infiltre aussi au plus près de la langue à travers, par exemple, le dédoublement énonciatif qui s'opère dans plusieurs nouvelles. C'est ainsi que le principe de l'enchâssement

[143] HOLDEN Philip, *Orienting Masculinity, Orienting Nation*, *op. cit.*, p. 12.

[144] TAY Eddie, *Colony, Nation and Globalisation, op. cit.,* p. 53.

[145] OSWALD Thierry, *La Nouvelle*, Paris : Hachette, Coll. Contours littéraires, 1996, p. 87. Si la généralisation suggérée par l'expression « l'ensemble du corpus de la nouvelle » est problématique, on constatera que le motif des frères rivaux fait au moins retour dans « Karain », « The Secret Sharer », et « The Lagoon » de Conrad.

des récits dans les nouvelles de Maugham répond à une forme explicite de narration dédoublée : la responsabilité de la narration passe d'un personnage à un autre. Alors que le narrateur homodiégétique et intradiégétique est bien distinct du narrateur homodiégétique, l'énonciation a donc une origine bicéphale[146].

Le dédoublement de la voix narrative peut toutefois s'opérer de manière plus subtile lorsqu'il y a « floutage » de l'origine de l'énonciation et que par exemple, la voix narrative passe d'un mode d'énonciation en focalisation externe à un mode en focalisation interne, comme dans « The Outstation ». Le narrateur use du mode de la focalisation externe dans la première phrase de l'*incipit* lorsqu'il indique « The new assistant arrived in the afternoon » (*MFET*, 52). Pourtant, à la voix de ce narrateur en apparence extérieur se mêlent des expressions de points de vue faisant émerger à la surface du texte tantôt la voix de Warburton, tantôt celle de Cooper, les deux protagonistes de la nouvelle. Ainsi, le passage présenté en focalisation externe « They went in to dinner. », est-il rapidement suivi de « He [Mr. Warburton] began to think he was unfair to Cooper. Of course he was not a gentleman […] And he was certainly good at his work » (*MFET*, 65). On évolue progressivement d'une exposition de la situation selon un point de vue extérieur à une narration opérée en focalisation interne, doublée d'un recours au discours indirect libre. Tandis que le pronom à la troisième personne du singulier fait initialement référence à Warburton, la deuxième occurrence du pronom désigne Cooper tandis que l'adverbe « of course » émane visiblement du discours de Warburton. Plus tard, dans un paragraphe s'ouvrant sur la proposition « Cooper walked on and set about his work », le même processus de transformation du récit opéré en focalisation externe en récit narré en focalisation interne se produit, bien que la voix désormais entendue soit celle de Cooper : « Of course Warburton would hear of what had happened; the old devil knew everything » (*MFET*, 85). Là encore, l'adverbe « of course » agit comme indicateur narratif du changement de type de discours et du passage au discours indirect libre. L'emploi de l'expression « old devil » est à assigner à Cooper. L'emploi du discours indirect libre chez Maugham, très fréquent dans ses nouvelles au demeurant, participe donc d'un dédoublement de la voix énonciative et d'une spectralisation de celle-ci dès lors que cette voix est hantée par d'autres voix.

Le double hante tous les niveaux du texte et peut lui-même être redoublé, comme dans la nouvelle « The Four Dutchmen » de Maugham. Alors que les Hollandais en question sont

[146] Ce procédé est largement utilisé dans l'écriture de la nouvelle au XIXe siècle, notamment par Maupassant qui en fait un élément structurel de ses nouvelles « L'Horrible », « Miss Harriet », « Mon oncle Jules », « L'Aveu », « Le Tic », pour n'en citer que quelques unes.

quatre, et parfaitement interchangeables (« they looked astonishingly alike », *MFET*, 44), le texte de la nouvelle se fait lieu de réduplication lexicale : « They were all big, with large round bare red faces, with large fat arms and large fat legs and large fat bellies » (*MFET*, 44-45). Tandis que plusieurs occurrences des adjectifs « large » et « fat » composent le texte du passage, la prédominance de termes monosyllabiques produit l'effet d'une répétition constante, comme si le même mot ou presque – *almost the same but not quite*[147] pour emprunter la formule de Bhabha – était répété à l'envi. Cet effet est renforcé par les duos d'allitérations entre « big » et « bare », «round » et « red », « faces et fat », et les jeux d'assonances entre « large », « fat » et « arms », « bare » et « red » et enfin, entre « legs » et « bellies ». Le texte ne cesse en quelque sorte de se répéter sous des formes légèrement dissemblables, tandis que le terme « double », présent dans la phrase suivante, « their great double chins bulged over the collars » (*MFET*, 45), vient comme ancrer solidement dans le texte la poétique du double.

Le double s'insinue donc au cœur de la langue des nouvelles de Kipling et de Maugham et la rend spectrale. Toutefois, la force de la spectralité chez Kipling participe du fait que figure simultanément dans ses nouvelles une thématisation du spectre. On peut donc y lire une véritable réflexion autour de la spectralité de la modernité coloniale – modernité dont la doublure coloniale ne cesse de revenir à la surface. On s'intéressera en particulier à une spécificité poétique kiplingienne, la représentation du spectre casanier. L'objet de la prochaine section est d'analyser la performance qu'opère spécifiquement l'énonciation de ce « type » de fantôme dans la nouvelle sur l'idéologie de la modernité.

3. Le spectre casanier

Que l'émergence de ce dernier soit explicable dans l'univers diégétique par des lois rationnelles ou non, le fantôme dans les nouvelles anglo-indiennes de Kipling n'apparaît pas n'importe où. Le fantôme kiplingien est avant tout anglais et hante, en revanche, à la fois ses compatriotes et les sujets de l'empire, comme dans « The Return of Imray » (1891). Le *tale* « By Word of Mouth » (1888), à l'instar de « The Phantom-Rickshaw » (1888), met en scène un fantôme anglais qui, en l'occurrence, est féminin. Dans ces deux cas précis, le fantôme ne

[147] BHABHA Homi K., *The Location of Culture*, *op. cit.*, p. 86.

vient pas hanter un membre lambda de la société anglo-indienne, mais un mari ou un amant. Le fantôme féminin anglais opère ainsi au plus profond de l'intime, contrairement à ses pairs masculins. En revanche, le spectre anglais chez Kipling obéit à une règle manifeste : quel que soit son genre, il erre dans les espaces confinés de l'univers anglo-indien. À défaut de s'aventurer dans le bazar indien, le fantôme kiplingien prise les espaces clos, notamment l'univers domestique des Anglo-indiens, ou s'aventure éventuellement jusque sur les routes de Simla, enclave anglo-indienne au demeurant, mais il voyage en *rickshaw* (fantôme) comme dans « The Phantom-Rickshaw ». Le fantôme hante donc le foyer ou ce qui s'y rattache chez Kipling ; il hante en somme *home*. *Home* est à entendre ici dans le sens de foyer, mais aussi dans sa connotation de confort bourgeois, et enfin dans le sens de « métropole ». C'est donc au cœur de l'espace domestique et familier que se loge la vulnérabilité du colonisateur kiplingien sous la forme du spectre qui le poursuit. Mais le fantôme n'est pas seulement le revenant, celui qui revient hanter le colonisateur pour lui rappeler la violence du fait colonial, il est avant tout ce qui déstabilise le rapport au réel, le confort procuré par la raison.

C'est ce que suggère l'historienne Tithi Bhattacharya[148] lorsqu'elle écrit : « British ghosts also tend to reside, visit and prefer the indoors. Rattling windows, rustling curtains, spectral carriages – all underscore the dead's great liking for the home, the greatest haven of safety for the modern bourgeois self »[149]. La stabilité de la maison, mais aussi de la métropole (*Home*), ce que Bhattacharya qualifie de « bastion of modern safety, […] heart of bourgeois selfhood » est malmenée par l'émergence du revenant qui vient brouiller les frontières, tant spatiales qu'épistémiques[150]. Ces présences spectrales, nées dans le texte littéraire colonial, viennent troubler les notions modernes que représentent le progrès, la civilisation, la raison, et les rendre spectrales, comme l'indique le spécialiste du postcolonial et des littératures de la diaspora, John McLeod : « the partial presence of this shadow figure has the capacity to bring to crisis the key categories of the modern which have […] secured that tethering »[151]. La

[148] Cette historienne américaine s'intéresse à l'expression et aux manifestations de la peur dans le Bengale sous colonisation anglaise et a pour projet d'écrire une histoire matérielle de la peur dans le Bengale colonial.

[149] BHATTACHARYA Tithi, « Deadly Spaces: Ghosts, Histories and Colonial Anxieties in Nineteenth-Century Bengal », in JOSEPH-VILAIN Mélanie, MISRAHI-BARAK Judith (dirs.), *Postcolonial Ghosts, Fantômes Postcoloniaux*, *op. cit.*, p. 145.

[150] Bien qu'elle ne mette pas en scène de fantôme à proprement parler, la nouvelle « The Fall of the House of Usher » (1839) de Poe dit littéralement l'effondrement du foyer, de *Home*, investi par le mal ou par une « inquiétante étrangeté », avant même sa dissolution.

[151] McLEOD John, « Business unbegun: Spectral Subjectivities in the Work of Jackie Kay and Pauline Melville », in JOSEPH-VILAIN Mélanie, MISRAHI-BARAK Judith (dirs.), *Postcolonial Ghosts, Fantômes Postcoloniaux*, *op. cit.*, p. 181. Il fait ici référence à la citation de David Richards, elle-même inspirée de la relecture par Homi Bhabha des travaux de Fanon : « The postcolonial subject emerges as a shadow figure, "tethered" to the more substantial presence of an erroneous western subjectivity » (RICHARDS David, *Masks of Difference: Cultural Representations in Literature, Anthropology and Art*, Cambridge : Cambridge University Press, 1994, p. 239).

figure du fantôme permet de suggérer l'existence de formes de savoir alternatives au savoir moderne/colonial, formes qui échappent à la vision omnipotente du pouvoir colonial, mais elle constitue aussi une brèche dans le réel. Résistant à toute tentative de réduction rationnelle, « l'apparition du Spectre renvoie à l'inconsistance du Moi ou de la Raison »[152] note en effet Jean-Michel Rabaté.

Il est intéressant d'analyser la question de la spectralité en rapport avec celle de l' *uncanny* dans l'écriture et de la modernité. Bhabha a développé dans ses travaux l'idée qu'il existe une ambivalence constitutive du discours colonial[153]. Le but de ce travail n'est pas de répéter la dimension ambivalente des écrits coloniaux mais bien d'articuler cette ambivalence à la question du moderne et de l'énonciation en prenant celle-ci par le biais de la nouvelle. C'est en cela que l'approche postcoloniale du genre de la nouvelle est fructueuse.

Existe-il une manière de hanter et un type de hantise typiquement postcoloniaux ? C'est la question que posent Mélanie Villain et Judith Misrahi-Barak dans *Postcolonial Ghosts* et à laquelle elles répondent par l'affirmative :

> Ghosts are liminal beings. They lie at the threshold between present and past, between life and death, between presence and absence, between the visible and the invisible, between here and there, between self and other. Their capacity to blur boundaries and to question dichotomies makes them apt figures to interrogate the postcolonial condition.[154]

Le présent travail sur la dimension *uncanny* des nouvelles coloniales de Kipling et de Maugham a permis de montrer que l'écriture faisait émerger en son sein des formes de revenances, non pas tant thématiques qu'énonciatives. Ces nouvelles permettent de réfléchir à l'articulation entre modernité et colonialité, à la question de l'étrange à partir du motif du fantôme, et à l'instabilité de l'écriture de la nouvelle coloniale moderne – prise entre idéologie et poéticité. C'est à ce carrefour que l'on peut envisager un rapprochement entre « modernité » et *uncanny*.

---

[152] RABATÉ Jean-Michel, *La Pénultième est morte. Spectrographies de la modernité*, Champ Vallon : L'Or d'Atalante, 1993, p. 227.

[153] Dans « Signs Taken for Wonders », il évoque le cas d'un missionnaire chrétien dont le discours sur la communion est incompris par les Hindous végétariens d'Inde. Bhabha étudie dans ce texte la manière dont le discours colonial européen, dès lors qu'il fait l'objet d'une hybridation dans un contexte étranger, est à l'origine de son propre décentrement par rapport à sa position de pouvoir et d'autorité in *The Location of Culture*, *op. cit*., pp. 145-174.

[154] JOSEPH-VILAIN Mélanie, MISRAHI-BARAK Judith (dirs.), *Postcolonial Ghosts, Fantômes Postcoloniaux*, *op. cit.*, p. 15.

L'ouvrage *Uncanny Modernity* interroge précisément le rapport entre ces deux notions : « could it be that the uncanny is a distinctively *modern* experience? »[155]. On est tenté ici de répondre ici par l'affirmative dès lors que l'*uncanny*, dans sa dimension d'indécision, opère une déstabilisation des frontières par le poétique :

> It disturbs deeply held, taken-for-granted assumptions about what is real and unreal, or imaginary, about the world, and the entities within it; whether these entities are dead or alive, animate or inanimate, natural or artificial, self or other […] The uncanny shakes fundamental categories of knowledge and experience, while yet depending on them; it challenges the limits of experience and understanding, given the world we (think we) live in.[156]

Ce que les nouvelles nous permettent de préciser, c'est que l'*uncanny* n'est pas seulement un trope littéraire. On a pu déjà noter que les discours des personnages et/ou des narrateurs de « The Phantom-Rickshaw » et de « P & O » portaient en leur sein une étrangeté autre que figurative – lexicale, stylistique, poétique. C'est donc lorsqu'il intervient dans le poétique que l'*uncanny* peut véritablement ébranler les repères. Il convient donc de le considérer comme « mode opératoire du moderne » si l'on entend par « modernité » une force de transformation opérant par le poétique sur une autre modernité prise, elle, dans son pendant idéologique – celle qui se nourrit des concepts de raison, de progrès, de civilisation. Le fait que le fantôme se loge au cœur du foyer, de *Home*, chez Kipling invite à prolonger la réflexion en ce sens et à creuser l'idée d'une modernité ambivalente.

Si la modernité est double, la nouvelle, dès lors qu'elle semble « ne pas pouvoir échapper au chiffre deux »[157], parce qu'elle se situe dans une « oscillation entre le pôle poétique et le pôle narratif »[158], ou parce qu'elle manie parfaitement bien le discours ironique – « discours à double sens et à double valeur » selon Philippe Hamon[159], apparaît tout à fait appropriée pour porter formellement la binarité moderne.

Les écrits fantastiques de Kipling peuvent être affiliés à ceux de Poe et d'autres praticiens de la nouvelle fantastique. On analysera dans la section suivante en quoi les nouvelles fantastiques s'accordent bien à l'idée du moderne comme lieu de transformation.

---

[155]COLLINS Jo, JERVIS John (eds.), *Uncanny Modernity*, *op. cit.*, p. 1.

[156] JERVIS John, « Uncanny Presences », *ibid*., p. 11.

[157] BESNAULT-LEVITA Anne, « À partir de Flannery O'Connor : quelques notes sur la nouvelle et la binarité », in LIÉNARD-YETERIAN Marie, PRÉHER Gérald (dirs.), *Nouvelles du Sud*, *op. cit.*, p. 23.

[158] TIBI Pierre, « La nouvelle : essai de compréhension d'un genre », in CARMIGNANI Paul, TIBI Pierre (dirs.), *Aspects de la nouvelle II*, *op. cit.*, pp. 11-12.

[159] HAMON Philippe, *L'Ironie littéraire*, *op. cit.*, p. 34

Ce sera l'occasion d'étudier ce que l'écriture fantastique, lorsqu'elle s'exprime dans le genre de la nouvelle et puise dans l'ironie, produit sur le moderne entendu alors comme idéologie.

III. La nouvelle fantastique : le politique par la poétique

1. Dire la modernité ambivalente

Ce que les *tales* d'Edgar Allan Poe mettent en lumière au cours du XIXe siècle, davantage peut-être que ceux de Kipling, c'est l'idée qu'il existe un envers de la raison moderne, une irrationalité moderne ayant partie liée avec l'inconscient[160]. Le narrateur de « The Tell-Tale Heart » est représentatif de ce type d'irrationalité : « You fancy me mad. Madmen know nothing. But you should have seen me. You should have seen how wisely I proceeded –with what caution –with what foresight—with what dissimulation I went to work! »[161] s'écrie-t-il. L'emploi de certains termes tels « caution », « wisely », « foresight » participe d'une dramatisation de la logique selon laquelle le narrateur est censé agir tandis que les répétitions ayant cours sur le plan rhétorique et le caractère paratactique de la langue expriment la potentielle instabilité mentale du narrateur. Ce que l'écriture de Poe établit, comme celle de Kipling, c'est la possibilité de penser la modernité comme état instable. L'instabilité est favorisée par les deux directions qui la constituent ; d'une part, un rapport à la raison ; d'autre part, un espace sombre qui serait celui de l'inconscient chez Poe, la doublure coloniale chez Kipling. Le questionnement des certitudes épistémologiques modernes chez Kipling passe par le biais du poétique là où chez Maugham, on note un trouble apparent qui ne va sans doute pas jusqu'à la remise en question de la modernité en tant qu'idéologie, comme on aura l'occasion de le montrer dans la suite de ce travail. Poe construit dans « The Tale-Tell Heart » un personnage que la psychanalyste Marie Bonaparte qualifie de « logical

[160] Le discours du narrateur de la nouvelle de Guy de Maupassant, « Lui ? », révèle bien l'angoisse de la fin de siècle au sujet de la modernité et de ses produits : « J'ai peur surtout du trouble horrible de ma pensée, de ma raison qui m'échappe brouillée, dispersée par une mystérieuse et invisible angoisse » (MAUPASSANT Guy de, « Lui ? » (1883) in GOIMARD Jacques, STRAGLIATI Roland (éds.), *Histoires de doubles*, *op. cit.*, p. 321.

[161] POE Edgar Allan, « The Tell-Tale Heart » (1843) in *Tales of Mystery and Imagination*, *op. cit*, p. 313.

lunatic »[162]. Or, l'oxymore du concept, tout comme le double discours repéré chez Kipling, parfois chez Maugham, peuvent être rapprochés de façon fructueuse de l'idée d'une ambivalence moderne.

Ce n'est d'ailleurs pas un hasard si les personnages soumis dans certaines nouvelles fantastiques britanniques à une expérience étrange, sont parallèlement éduqués, savants, lorsqu'ils ne sont pas de véritables spécialistes de cultures « autres ». Ainsi, chez Kipling, les personnages victimes d'une confrontation au surnaturel sont le policier Strickland dans « The Mark of the Beast » (1890 ; 1891), l'ingénieur Findlayson dans « The Bridge-Builders », l'ingénieur Hummil dans « At the End of the Passage » (1890 ; 1891), autant de figures associées à la modernité dans sa version technique et son rapport au contrôle et à la classification. On peut aussi songer à la nouvelle « Lot No. 249 » (1894) d'Arthur Conan Doyle dans laquelle se mêlent le fantastique et le thème de la revanche, lui aussi largement exploité par Kipling. Mais surtout, dans ce *tale*, c'est un jeune étudiant en médecine, Abercrombie Smith, qui se retrouve confronté à une expérience surnaturelle. Son voisin, un certain Edward Bellingham, versé dans les langues orientales et l'égyptologie[163], détient une momie qui prend occasionnellement vie et s'attaque aux ennemis de Bellingham. Le caractère inexplicable de certains événements est d'autant plus remarquable que le héros qui s'y voit confronté voue une foi sans limites à la raison. La voix narrative insiste longuement sur les qualités de sérieux et de rigueur de l'étudiant. La description du personnage, insistant sur la fermeté des traits de Smith, vise à le présenter comme un être fiable, peu enclin à se laisser détourner de la voie de la raison : « With his firm mouth, broad forehead and clear-cut, somewhat hard-featured face, he was a man who, if he had no brilliant talent, was yet so dogged, so patient and so strong that he might in the end overtop a more showy genius »[164]. La combinaison d'emploi de termes simples, souvent monosyllabiques au demeurant, et de termes composés et l'absence de fioritures dans la description associent le personage à une forme de rectitude toute « moderne ». Le récit met en scène l'évolution progressive de Smith qui use initialement d'un discours rigoureusement scientifique, voire condescendant, excluant la possibilité de l'irrationnel, avant de produire un discours nettement plus nuancé. Celui-ci

[162] BONAPARTE Marie, *The Life and Works of Edgar Allan Poe: A Psychoanalytic Interpretation*, London : Imago Publishing Company, 1949, p. 491.

[163] Un engouement pour l'Égypte se donne à voir sur le plan culturel, en écho aux préoccupations politiques de l'Angleterre autour du pays dans les années 1870 et 1880. Tandis que l'Afrique est partagée entre les grandes nations européennes dans le cadre du s*cramble for Africa*, la France et l'Angleterre s'opposent sur la question du contrôle de la source du Nil. Toutefois, la reconstitution d'un immense tribunal égyptien lors de l'Exposition universelle de 1851 indique que l'égyptomanie avait déjà cours en Angleterre dès le début de la seconde moitié du siècle. Cf. MITCHELL Timothy, *Colonising Egypt*, New York : Cambridge University Press, 1988.

[164] DAVIES David Stuart (ed.), *Sir Arthur Conan Doyle: Tales of Unease*, *op. cit.*, p. 169.

évoque au début du *tale* les amusements, selon lui, frivoles de son voisin, « these little midnight games with mummies »[165] et raille volontiers ceux qui ne nient pas l'existence de phénomènes étranges, voire paranormaux. Ainsi, lorsque le portier du *college* d'Oxford où se situe lieu l'action murmure à son oreille « I want to know what it is that walks about his [Bellingham's] room sometimes when he's out and when the door's locked on the outside », Smith ne voit dans ces propos qu'absurdité : « you're talking nonsense, Styles »[166]. On peut d'ailleurs entendre le terme ici tant dans son sens d'absurdité que dans celui d'absence de direction, de tergiversation ; mouvement qui serait, en l'occurrence, anti-moderne – si l'on prend justement « moderne » dans sa dimension téléologique. De même, lorsqu'un ami lui relate une étrange agression commise sur un étudiant, mais imputable à rien qui ne soit humain, ce dernier le taquine d'un condescendant : « What, then? Have we come down to spooks? »[167]. L'emploi du pronom « we » ainsi que du terme « spooks » traduit formellement l'infantilisation par Smith de son interlocuteur. La voix narrative insiste d'ailleurs sur la foi de Smith en la science, ajoutant immédiatement : « Abercrombie Smith puffed his scientific contempt ». Ce n'est que lorsque lui-même fait l'expérience de l'innommable qu'il se voit contraint d'admettre l'existence du surnaturel :

> Something was coming swiftly down it.
> It moved in the shadow of the hedge, silently and furtively, a dark, crouching figure […] He had a glimpse of a scraggy neck and of two eyes that will ever haunt him in his dreams. […] As he rushed madly and wildly through the night, he could hear a swift, dry patter behind him, and could see, as he threw back a glance, that this horror was bounding like a tiger at his heels, with blazing eyes and one stringy arm out-thrown.[168]

L'étrange s'insinue au sein du texte qu'il déborde. Du texte émane un effet de limitation syntaxique illustré par le recours de la voix narrative, dans un texte désormais en focalisation interne, à des pronoms neutres (« it ») ou à des termes indéfinis comme « something ». L'étrange entrave l'énonciation, ne peut être qualifié que de « horror », tandis qu'il ne se donne à voir et à lire que subrepticement, ce que suggèrent le substantif « glimpse » et l'adjectif « swift ». L'incapacité à dire l'étrange amène le narrateur à recourir à des comparaisons (« bounding like a tiger »), et non à des métaphores, comme s'il s'agissait de mettre ainsi au jour les entrailles du texte fantastique et d'en révéler les moindres articulations

[165] *Ibid.*, p. 172.
[166] *Ibid.*, p. 175.
[167] *Ibid.*, p. 178.
[168] *Ibid.*, p. 187.

internes. Si à la fin du *tale*, la primauté de la raison se voit rétablie – Smith oblige Bellingham à détruire la momie et peut ainsi renouer avec le monde de la science (« I must go back to my studies »[169]) – la voix narrative est plus retenue quant à la victoire ultime de la raison. Le *tale* se clôt en effet sur le constat narratorial : « the wisdom of man is small, and the ways of nature are strange, and who shall put a bound to the dark things which may be found by those who seek for them? »[170]. Ce qui ressort de ce *tale* comme de ceux de Kipling, c'est l'idée que le savoir ne permet pas à ceux qui le détiennent de s'adapter pour autant aux conditions du monde moderne. Les *tales* de Kipling n'impliquent pas systématiquement d'éléments fantastiques, à l'exception de ses *ghost stories*[171]. En revanche, le fantastique constitue un lieu de trouble dans l'énonciation littéraire de la modernité. Il s'apparente à un signal soulignant la vanité du savoir moderne tout comme il révèle le caractère duplice de la modernité.

On perçoit quelque chose de cet ordre dans les textes de Kipling qui sont souvent le lieu d'une tension entre un désir de visibilité, de contrôle et un désir d'inconnu. Tout se passe comme si la recherche de l'inconnu du monde colonial était directement corrélée à la nécessité du contrôle et de l'acquisition de savoir et inversement. C'est ce désir de contrôle qui amène par exemple le narrateur de « The Phantom-Rickshaw » à affirmer ironiquement à la lumière du jour : « One of the few advantages that India has over England is a great Knowability » (*MWWBK*, 26). L'affirmation par le narrateur de la « connaissabilité » de l'Inde ne peut que faire sourire lorsqu'on songe aux affres qui guettent en Inde le personnage de Pansay, hanté par son ancienne maîtresse. En revanche, la nuit, aussi inquiétante soit-elle, est aussi dans les récits de Kipling le lieu de l'aventure et du désir. C'est la nuit que Trejago s'aventure dans le monde inquiétant et fascinant de Bisesa dans « Beyond the Pale » : « That night was the beginning of many strange things, and of a double life so wild that Trejago to-day wonders of it were not all a dream » (*PT*, 129). Mais c'est aussi la nuit que s'insinue l'incontrôlé dans la citadelle anglo-indienne, sécurisée de jour : « Something horrible had happened, and the thought of what it must have been comes upon Trejago in the night […] and keeps him company till the morning » (*PT*, 132). La nuit chez Kipling recèle de mystères aussi inquiétants que désirables pour les narrateurs et les personnages anglo-indiens. C'est de nuit encore que le narrateur de « The City of Dreadful Night » (1885 ; 1891), nouvelle au titre

[169] *Ibid.*, p. 193.
[170] *Ibid.*, p. 194.
[171] On entend par celles-ci « The Phantom 'Rickshaw » et « My Own True Ghost Story » du recueil original *The Phantom 'Rickshaw* (1888), « The Return of Imray », « At the End of the Passage » et « The Mark of the Beast » tirés de *Life's Handicap* (1891), et « The Lost Legion » extrait de *Many Inventions* (1894). On pourrait ajouter à cette liste dressée par Peter Penzoldt (*The English Short Story of the Supernatural*, London : Peter Nevill Ltd., 1952, p. 118), l'un des *plain tales*, « The Rout of the White Hussars » (1888).

évocateur, s'aventure hors des contrées anglo-indiennes et constate que dans l'obscurité, les corps des dormeurs rappellent de manière inquiétante des cadavres. Zohreh Sullivan évoque justement cette dichotomie dans les écrits anglo-indiens : « the nighttime desire for knowledge and the opposing daytime need for surface stability – for the familial enclaves of the inner circle, the club, the home, and the empire »[172]. Dans les nouvelles de Kipling, de même qu'il n'existe pas de jour sans nuit, il n'existe pas de désir de contrôle du monde anglo-indien sans désir d'incontrôlé. Ceci permet d'approfondir l'idée de la duplicité de la modernité qui serait à la fois l'une et son envers.

Un texte tel que *Dracula* (1897) rend bien compte de cette duplicité. Publié à l'époque de ce que l'historien marxiste Eric Hobsbawm nomme *Age of Empire*, le roman est imprégné des doutes, de la conscience des crises et des contradictions qui traversent la période 1875-1914. Le vampire ne représente-il pas la part d'ombre de la modernité européenne, et de sa supposée marche ininterrompue vers le progrès ? John Jervis fait dans *Uncanny Modernity* la proposition éclairante d'une obscurité qui serait constitutive des Lumières, ce qui expliquerait selon lui l'ambivalence du projet moderne[173] : « But perhaps enlightenment is productive of shadows in the first place: to reveal, to cast light is to constitute the background as dark »[174]. Jervis présente ainsi l'obscurité comme le mal nécessaire des Lumières : « that is both its point of departure, what makes it possible – and necessary – and its horizon, its limit »[175]. Ainsi, la modernité, telle la divinité Janus, comporte-elle deux facettes : l'une, idéologique, repose sur la foi en la raison et sur une pensée du primat de la civilisation et de la supériorité européenne ; l'autre, son envers, implique un questionnement, voire un déminage des assertions auto-légitimantes sur lesquelles repose la première[176]. Ce que la comparaison entre les nouvelles de Kipling et de Maugham permet d'observer, c'est la manière dont l'énonciation peut s'avérer moderne lorsqu'elle interroge la modernité en tant qu'idéologie et met au jour, par le biais du poétique et en particulier par le genre de la nouvelle et la veine fantastique, l'ambivalence de cette dernière.

---

[172] SULLIVAN Zohreh T., *Narratives of Empire*, *op. cit.*, pp.23-24.

[173] Ce postulat s'appuie probablement sur la théorisation de Max Horkheimer et Theodor Adorno dans les années 1940. Cette théorie développe l'idée selon laquelle la raison contiendrait en son sein une part d'irrationalité, ce qui expliquerait en partie les atrocités européennes du XXe siècle.

[174] JERVIS John, « Uncanny Presences » in COLLINS Jo, JERVIS John (eds.), *Uncanny Modernity*, *op.cit.*, p. 40.

[175] *Ibid*., p. 40.

[176] Ceci est à rapprocher du postulat de Derrida dans *Spectres de Marx* : « la hantise appartient à la structure de toute hégémonie » in DERRIDA Jacques, *Spectres de Marx : L'État de la dette, le travail du deuil et la nouvelle Internationale*. 1993. Paris : Galilée, 2006, p. 69.

2. Fantastique et marginalité, lieux du politique

Le fantastique, tant chez Kipling que chez Poe, est d'autant plus support à une réflexion sur la modernité qu'il opère « volontiers » dans le cadre de la nouvelle. Les nouvelles sont, par leur forme, propices à véhiculer une forme d'instabilité. Leur caractère inabouti et fragmenté s'articule efficacement à la conception d'une modernité envisagée comme processus inachevé. Mais c'est particulièrement la collusion du fantastique et du genre de la nouvelle qui permet d'envisager que les nouvelles fantastiques puissent poser un regard dissonant sur la modernité idéologique.

Dans la nouvelle plus tardive de Kipling, « Wireless » (1902 ; 1904), un pharmacien se retrouve sujet à une sorte de métempsychose et reçoit, par le biais d'ondes télégraphiques, des fragments du poème « The Eve of St Agnes » de Keats. Le narrateur oscille ici entre l'explication scientifique et l'acceptation de l'étrange : « Still, the other half of my soul refused to be comforted. It was cowering in some minute and inadequate corner—at an immense distance » (*TD*, 37) indique-t-il. Le tiraillement entre ces deux pôles, spécifique au fantastique, se rattache à notre réflexion autour du moderne comme l'un et son contraire, la raison et son envers. Mais la dimension populaire n'est surtout pas à négliger dans cette réflexion sur le regard « moderne » posé par la nouvelle sur la modernité en tant qu'idéologie.

Le fantastique entretient un rapport certain avec le genre gothique, genre extrêmement populaire en Angleterre dès le XVIIIe siècle. Mais à défaut d'intégrer à ses récits les attributs du genre popularisés par Horace Walpole ou Ann Radcliffe – châteaux hantés, cimetières inquiétants, grincement de gonds, etc. – Kipling transpose le gothique en milieu colonial, ne conservant finalement du genre que les figures de fantômes et le récit de phénomènes surnaturels[177]. En dehors de Poe, certains auteurs comme Frederick Marryat, Bulwer Lytton ou encore Joseph Sheridan Le Fanu tiennent lieu de précurseurs à Kipling en matière d'écriture de nouvelles fantastiques. Poe est toutefois celui qui se détache des autres écrivains dès lors qu'il est aujourd'hui considéré à la fois le maître du récit bref policier – genre auquel

[177] La tradition de l'*imperial gothic* trouve ses origines dans le déclin de la romance impériale et l'intérêt des Victoriens pour l'occulte à la fin du XIXe siècle, selon Patrick Brantlinger. En dépit de ce qu'il nomme « [the] seemingly scientific progressive, often Darwinian ideology » (*Rule of Darkness*, *op. cit*, 227), le monde exotique de l'*imperial romance* se remplit de fantasmes liés à l'invasion, de récits concernant le déclin et la régression.

on associe Maugham – et de ce que l'on nomme communément *horror tale*, auquel les récits fantastiques de Kipling se rattachent davantage. Pour autant, une disqualification des autres auteurs serait dommageable au sens où leurs écrits, comme ceux de Poe d'ailleurs, partagent avec ceux de Kipling un lien avec le populaire, tant en termes de genre – l'ancrage dans le gothique – que d'écriture et de statut[178]. On soutiendra dans ce travail l'idée que c'est avant tout le genre de la nouvelle combiné à une écriture parfois subversive dont participe entre autres le fantastique, qui crée un effet de trouble dans le grand récit de la modernité.

La malédiction et l'apparition de spectres s'accommodent davantage de la nouvelle que du roman. Par la qualité éphémère à laquelle ils renvoient, ces tropes trouvent difficilement leur efficace maximale dans le roman, caractérisé par l'ancrage du récit qu'il porte dans un univers socio-culturel bien défini. On parle d'ailleurs bien d'histoires de fantômes plus que de romans de fantômes. Les nouvelles, par leur forme fragmentée et leur dimension d'inachevé, constituent un médium privilégié pour l'énonciation de manifestations aussi vaporeuses qu'elles sont évanescentes, comme le suggère Thierry Oswald :

> La nouvelle est le terrain le plus propice au fantastique […]. C'est en effet dans le cadre de la nouvelle que le genre fantastique a acquis ses lettres de noblesse (Poe, Hoffmann, Maupassant, Gogol, Pouchkine, Villiers de l'Isle-Adam, Tourguéniev, Schwob…la liste est longue), alors que le roman n'est qu'accessoirement fantastique.[179]

Parce que le fantôme est revenant, qu'il fait retour, il est aussi possible de penser une « association entre le fantôme et le rythme », comme le note Pascal Aquien[180], et donc une interaction privilégiée entre le fantôme et la nouvelle. Selon la poéticienne Mary Rohrberger, la nouvelle se définit en effet par une condition lyrique[181] et est donc nécessairement en prise avec la question du rythme. Alors que la littérature anglaise est hantée depuis toujours par le fantôme[182], il ne s'agit pas de dire que le fantôme est l'apanage de la nouvelle anglophone

---

[178] On retrouve ici une réflexion entamée précédemment autour de la question du rapport mineur/populaire. André Carpentier, auteur de nouvelles québécois, évoque un refoulement des « nouvelliers et fantastiqueurs » opéré par des « instances de consécration institutionnelles, voire par une majorité de lecteurs, vers les zones symboliques infructueuses de la marginalité – par rapport au genre du roman et à l'esthétique réaliste, qui dominent le champ contemporain de la prose fictionnelle » in CARPENTIER André, *Ruptures : Genres de la nouvelle et du fantastique*, Montreal : Le Quartanier, 2007, p. 9.

[179] OSWALD Thierry, *La nouvelle*, *op. cit.*, p. 71.

[180] AQUIEN Pascal, « Psychanalyse du spectre : les fantômes de Ted Hughes » in ANGEL-PEREZ Élisabeth, ISELIN Pierre (dirs.), *La lettre et le fantôme : Le Spectral dans la littérature et les arts, Angleterre, États-Unis*, Paris : Presses de l'Université Paris Sorbonne, 2006, p. 122.

[181] ROHRBERGER Mary, « The Short Story: A Proposed Definition », in CLAREY Jo Ellyn, LOHAFER Susan (eds.), *Short Story Theory at a Crossroads*, Baton Rouge : Louisiane State University Press, 1989, pp. 80-82.

[182] ANGEL-PEREZ Élisabeth, « Introduction », in ANGEL-PEREZ Élisabeth, ISELIN Pierre (dirs.), *La lettre et le fantôme*, *op. cit.*, p. 7 : « Le spectral, le fantôme, le revenant, la hantise : autant de traces et autres

mais qu'il y trouve certainement une de ses expressions les plus nerveuses. Poe ne pourrait certainement pas nous contredire, ni Henry James dont l'œuvre *The Turn of the Screw* (1898) entretient des affinités certaines avec le genre de la nouvelle. Par ailleurs, l'un des romans clés de la littérature fantastique anglophone, *Dracula* (1897), n'est précisément pas un vrai roman. Il n'y a qu'à constater le caractère éclaté de la narration – la prolifération d'extraits de journaux intimes, de rapports médicaux, de correspondances qui composent le texte – pour admettre que ce roman a davantage partie liée avec l'écriture fragmentée de la nouvelle qu'avec une esthétique romanesque.

Il existe donc une spécificité de l'écriture de nouvelles fantastiques qui, selon l'écrivain québécois André Carpentier, synthétisent la propension du fantastique à « scandalise[r] la raison » et celle des nouvelles à refuser « toute prétention à une totalité rassurante »[183]. Mais une autre dimension s'articule à cette réflexion autour de la propension de la nouvelle, en tant que genre populaire, à être un lieu de subversion potentiel de l'idéologique, celle de l'ironie.

Philippe Hamon rappelle dans son essai sur l'ironie les propos d'Aragon au sujet du fantastique : « l'humour n'a pas le fantomatique en horreur »[184]. Hamon ajoute ensuite :

> N'y a-t-il pas une connivence certaine du texte ironique, texte double qui donne un texte visible pour un texte invisible, […] avec le genre fantastique, genre où un « invisible » ou un « secret » travaille toujours plus ou moins avec le réel, genre de tous les dédoublements, genre de l'interprétation problématique qui doit obligatoirement se terminer sur une hésitation, sur une ambivalence, ou sur une indécision commune au lecteur et aux personnages ?[185]

Hamon indique, entre autres, que le questionnement, « étymologiquement au cœur de l'ironie, est aussi le point final du discours fantastique » et rappelle par exemple que l'ironie moderne

---

manifestations paranormales qui visitent ou habitent à leur tour la littérature anglophone, plus qu'aucune autre. Peut-être parce que l'Écosse, de toute éternité ou presque, a été le pays des fantômes, parce que Shakespeare a écrit *Hamlet* avant que Molière ne crée la statue du Commandeur, que Tristam Shandy nous parle avant même d'être né pendant près de quatre livres, que le roman gothique avec ses armoires, tiroirs et autres couloirs du secret constitue l'une des premières mises en espace préfreudiennes du refoulé et que le fantôme de la *Cathy* des *Hauts de Hurlevent* hante encore la lande. Peut-être aussi parce que Poe a écrit « The Raven » et que Melville a fait jaillir le plus gigantesque fantôme, fût-il marin, de toute l'histoire de la littérature, tandis que Dickinson se projetait de l'autre côté d'un miroir en forme de cercueil dans une quête quasi orphique de l'expérience et de la voix des morts. Et que James écrivait le *Tour d'écrou* dont Britten a fait culminer l'abstraction. Autant dire que l'imaginaire de l'angliciste est peuplé de ces créatures qui continuellement font retour ».

[183] *Ibid.*, pp. 9-10.

[184] ARAGON Louis, *Traité du style*. 1928. Paris : Gallimard, 1980, pp. 132 et suiv. Cité dans HAMON Philippe, *L'Ironie littéraire*, *op. cit.*, p. 57.

[185] HAMON Philippe, *L'Ironie littéraire*, *op. cit.*, p. 57. L'auteur a de toute évidence à l'esprit le travail proposé par Todorov dans son *Introduction à la littérature fantastique* (Paris : Seuil, 1970).

est spécifique dès lors que, comme le fantastique, « elle laisse […] flotter indéfiniment ses signifiés »[186]. Un texte tel que « At the End of the Passage » de Kipling mêle adroitement ironie narrative et fantastique. À la fin de la nouvelle, le groupe d'Anglo-indiens est doublement sonné par la mort de Hummil et par la révélation par leur ami médecin concernant l' « impossibilité » de la chose – celle de la mort, de la peur suscitée en Hummil, du double spectral. Pour autant, la nouvelle se termine sur une note d'ironie. Alors que le train censé éloigner les hommes du mystère de la mort de Hummil entre en gare, la voix narrative indique : « No one moved. It is not pleasant to face railway journeys at mid-day in June » (*LH*, 158). La litote confère à ce constat un caractère étrangement tranquille et jure considérablement avec l'expression du malaise qui entoure les témoins du décès de Hummil. Par ailleurs, les derniers mots de la nouvelle consistent en l'absence de réponse apportée à une question :

> Spurstow gathered up his hat and whip, and, turning in the doorway, said –
> "There may be Heaven – there must be Hell.
> Meantime, there is our life here. We – ell?"
> Neither Mottram nor Lowndes had any answer to the question. (*LH*, 158)

Le fait que la nouvelle se termine sur cette impossible réponse revitalise en quelque sorte le principe de l'ironie, dès lors que l'étymologie du terme renvoie à une posture interrogative[187]. Le questionnement ironique n'est pas seulement au cœur du texte fantastique ; il constitue l'aporie sur lequel celui-ci, en l'occurrence littéralement ici, se clot.

Il existe aussi dans le fantastique et l'ironie un jeu autour de ce qu'Hamon appelle la « conscience critique » :

> Si l'on s'entend pour définir l'ironie par le décalage ou la distanciation (qui peut être triple : entre deux parties ou niveaux du même énoncé, entre deux énoncés différents, entre l'énonciateur et son propre énoncé), donc par une sorte d'excès de conscience critique, il est évident que le genre fantastique joue plutôt sur les démissions et les hésitations de cette conscience critique, celle des personnages comme celle du lecteur qui ne doit pas pouvoir « conclure ».[188]

Il semble que la conscience critique en question participe également du genre de la nouvelle dès lors que celle-ci se caractérise par une dimension auto-réflexive, comme on le notera

[186] *Ibid.*, pp. 57-59.
[187] Le terme ironie vient en effet du latin *ironia*, lui-même dérivé du grec ancien εἰρωνεία, dérivé du participe présent du verbe ἐρομαι, signifiant « demander, s'interroger ».
[188] *Ibid.*, p. 59.

davantage dans la suite de ce travail. Si les deux auteurs écrivent plus ou moins des nouvelles et manient l'ironie, c'est finalement autour de l'écriture fantastique que se distinguent Kipling et Maugham.

Il existe chez Maugham quelques récits fantastiques mais ils sont nettement moins fréquents et se caractérisent par une écriture moins nerveuse que ceux de Kipling. On citera néanmoins « The Taipan » (1922), dont l'intrigue rappelle étrangement celle de « At the Pit's Mouth » (1888) de Kipling. Dans « The Taipan », un expatrié anglais à Shanghaï, particulièrement imbu de lui-même, est troublé lorsqu'il aperçoit deux Chinois creuser une tombe dont le futur occupant est inconnu de tous les protagonistes. L'incapacité de l'Anglais à parler le chinois engendre une situation d'incompréhension mutuelle entre les indigènes et lui-même tandis que les Anglais de la colonie sont tout aussi incapables de le renseigner. Le texte, à défaut de suggérer seulement l'étrange, l'exprime littéralement : « He knew that Mrs. Broome's child was ailing and it might have died, but he would certainly have heard of it, and besides, that wasn't a child's grave, it was a man's and a big man's too. It was *uncanny* » (*WO*, 178) (nous soulignons). Ce qui trouble initialement le personnage, ce n'est pas l'étrangeté de la situation mais bien le fait de ne pas tout savoir : « the taipan began to feel vaguely annoyed: he did not like things to happen of which he knew nothing » (*WO*, 179). À la fin de cette courte nouvelle, le personnage est terrassé par la peur et meurt d'une crise cardiaque. Or, dans « At the Pit's Mouth » (1888) de Kipling, un personnage que la voix narrative rend tout aussi déplaisant que le protagoniste de la nouvelle de Maugham s'interroge aussi sur une tombe nouvellement creusée pour, dit-on, un *sahib* :

> One day when the Man's Wife and the Tertium Quid had just arrived in the Cemetery, they saw some coolies breaking ground. They had marked out a full-size grave, and the Tertium Quid asked them whether any Sahib was sick. They said that they did not know; but it was an order that they should dig a Sahib's grave. (« At the Pit's Mouth », *MWWBK*, 201)

L'étrange émane dans ce passage des lacunes entourant le savoir des personnages et du motif de la tombe creusée[189]. Le Tertium Quid s'enquiert auprès des *coolies* et son savoir est loin d'être exhaustif ; celui des indigènes est tout aussi lacunaire (« they did not know »). L'ordre donné, auquel il est impossible d'assigner une origine définie, s'apparente à un

[189] Les textes en question renouent avec le thème de l'emmurement déjà exploité par Poe dans « The Tale-Tell Heart » (1843), « The Pit and the Pendulum » (1842), « The Fall of the House of Usher » (1839) ou encore « The Cask of Amontillado » (1846). À la difference près que dans les nouvelles de Kipling et de Maugham, la victime meurt avant d'être enterrée dans la tombe qui lui était bien prédestinée.

commandement venu d'ailleurs comme l'évoque la forme impersonnelle « it was an order that they should dig a Sahib's grave ». Le passage se caractérise ainsi par une ellipse concernant l'origine du savoir. Le personnage indique par ailleurs à sa partenaire : « I have got a chill down my back – just as if a goose had walked over my grave » (*MWWBK*, 201). La proposition s'apparente ici à une prolepse car l'expression populaire est à entendre de manière littérale. Bien qu'aucune oie ne soit évidemment présente dans la diégèse, les inquiétudes de l'homme anglais se voient justifiées alors que ce dernier fait une chute de cheval mortelle à la fin de la nouvelle et se retrouve effectivement mis en bière à l'endroit qu'il avait repéré. Le texte de Kipling donne à voir une littéralisation de la métaphore. On note en effet la réactivation d'une métaphore morte en une « métaphore vive », revitalisée dès lors que la tombe de l'expression idiomatique acquiert une existence à la fois narrative et diégétique. Si l'effet d'*uncanny* est moins fréquent ou plus vite désamorcé dans les nouvelles Maugham, ce n'est pas pour autant qu'il n'existe pas dans ses écrits de distanciation par rapport à *h/Home* ou aux valeurs de la modernité. Le fantastique n'est simplement pas chez Maugham le lieu où s'opère strictement le questionnement de l'idéologie moderne, ce qui revient sans doute à dire que les textes de ce dernier, moins fantastiques, sont peut-être aussi moins concernés par la question du politique.

On se penchera dans un dernier temps sur *Kim* (1901) et *The Magician* (1908) car ces textes concentrent la question du savoir, du fantastique dans la forme romanesque. *The Magician* de Maugham met en scène un personnage, Haddo, expert en occulte dont il fait usage à des fins douteuses visant à recréer la vie à partir de fragments de corps humain :

> The tiny, misshapen countenance writhed with convulsive fury, and from the mouth poured out a foaming spume. It raised its voice higher and higher, shrieking senseless gibberish in its rage. Then it began to hurl its whole body madly against the glass walls and to beat its head. It appeared to have a sudden incomprehensible hatred for the three strangers. It was trying to fly at them. The toothless gums moved spasmodically, and it threw its face into horrible grimaces. That nameless, loathsome abortion was the nearest that Oliver Haddo had come to the human form. (*M*, 299)

Le texte ne manque pas de rappeler *Frankenstein* et s'inscrit ainsi dans la lignée de l'écriture gothique de Shelley. Si l'inconnu est suggéré par l'emploi du pronom « it », l'appesantissement du narrateur sur la description produit l'effet d'une contention de ce dernier. Le déploiement d'adjectifs dans ce passage souligne la nécessité pour le narrateur de décrire, et par là-même, de circonscrire l'horreur. La fin du roman s'inscrit dans une

perspective de recouvrement de l'autorité épistémique : le bien-nommé Arthur, en quête du triomphe de la raison sur l'occulte et le magique, tue Haddo et met le feu à sa maison afin que rien ne demeure sur terre des activités occultes du personnage : « Skene was burning. It was beyond the reach of human help. In a little while there would be no trace of all those crimes and all those horrors. Now it was one mass of flame » (*M*, 233). L'occulte est associé au pluriel et à l'immoralité comme le signalent les termes « crimes » et « horrors ». Il est surtout contenu dans le singulier « mass of flame », signe de la reprise de pouvoir sur l'incertain par la raison. L'emploi du modal WOULD correspond ici à la forme grammaticale du futur dans le passé. Loin de signaler le conditionnel, il est porteur de ce que Rotgé et Lapaire nomment la valeur de « projection dans l'avenir » qui s'avère ici simplement énoncée depuis le passé. Si le roman de Maugham est publié en 1908, soit bien avant ses nouvelles qui mettent en scène des personnages dont le rapport à la moralité comme norme est problématique, on peut supposer qu'il existe une propension de la nouvelle à laisser davantage de place à l'incertain, au doute. Pourtant, le roman *Kim* laisse certainement place au fantastique et au doute, notamment dans le passage où le héros se trouve dans le cabinet de curiosité de Lurgan Sahib et est confronté à l'inconnu fantastique. Alors que Lurgan Sahib demande à Kim de lui lancer une jarre remplie d'eau qui donc se brise, l'adolescent voit le récipient – pourtant brisé en plusieurs morceaux – se recomposer sous ses yeux comme par magie. Effrayé, il trouve refuge, comme le fera Findlayson dans « The Bridge-Builders », dans les tables de multiplication : « with an effort like that of a swimmer before sharks, who hurls himself half out of the water, his mind leaped up from a darkness that was swallowing it and took refuge in – the multiplication-table in English! » (*K*, 201). Le réconfort trouvé dans les tables de multiplication que le héros se récite en anglais se traduit dans le passage par une écriture compacte. Le passage se compose ainsi d'une seule phrase, elle-même constituée d'une proposition principale et de deux propositions subordonnées. En revanche, le trouble produit par la magie ne cesse de s'infiltrer dans le texte, comme le souligne cet extrait : « the jar had been smashed – yess, smashed – not the native word, he would not think of that – but smashed – into fifty pieces, and twice three was six, and thrice three was nine, and four times three was twelve. He clung desperately to repetition » (*K*, 201). Si la répétition des tables procure du réconfort à Kim, celle qui s'insinue au cœur du texte produit un effet de désorientation. Tout se passe comme si le texte tournait en rond tandis que la fragmentation qui se joue sur le plan diégétique est répétée par celle que produit l'accumulation des tirets. Ceux-ci ne cessent en effet de briser la linéarité du texte, construisant ce dernier comme espace conflictuel. L'idée du conflit apparaît d'ailleurs dans la répétition de « not », marque

du refus. Mais surtout, cette langue malmenée s'apparente à ce qu'évoque Woolf dans « Modern Fiction » et qui, selon elle, permettra de sauver l'art de la fiction : « And if we could imagine the art of fiction come alive and standing in our midst she would undoubtedly bid us break her and bully her, as well as honour and love her, for so her youth us renewed and her sovereignty assured »[190]. On peut certainement voir dans la pratique du tiret chez Kipling un effet de malmènement, de *bullying*, de la langue qui permet de rapprocher ses nouvelles d'une écriture moderne au sens de Woolf. Enfin, l'esquisse de *stream of consciousness qui transparaît* dans la simple juxtaposition de la référence à la jarre et des termes renvoyant aux tables de multiplication dans une même phrase suggère que la rationalité et l'irrationnel coexistent sur le même plan. Le roman de Kipling ne décide pas, contrairement à celui de Maugham.

Il est possible de confronter cette lecture de *Kim* à la théorie par Woolf du *modern*. En effet, dans « Mr Bennett and Mrs Brown » (1923), Woolf évoque l'effort considérable que l'écrivain doit fournir pour pouvoir satisfaire son lectorat sans pour autant céder au compromis : « to go back and back and back […] to experiment with one thing and another, […] to try this sentence and that, referring each word to my vision, matching it as exactly as possible, and knowing that somehow I had to find a common ground between us »[191]. On sait aujourd'hui que Kipling apportait un soin particulier à l'écriture de ses textes, qu'il biffait beaucoup ses derniers afin qu'ils correspondent en effet à ce à quoi il voulait qu'ils ressemblent, et qu'il allait même jusqu'à prononcer chacune des phrases qu'il écrivait pour voir comment elles sonnaient à son oreille. Mais c'est surtout l'idée de la fragmentation qui nous intéresse ici. Toujours dans le même essai, Woolf conceptualise le *modern* comme un abattage des murs qui cloisonnaient jusqu'alors la littérature et invite les écrivains à accepter le principe du fragment :

> We must reconcile ourselves to a season of failures and fragments. We must reflect that where so much strength is spent on finding a way of telling the truth, the truth itself is bound to reach us in rather an exhausted and chaotic condition […] Tolerate the spasmodic, the obscure, the fragmentary, the failure.[192]

[190] WOOLF Virginia, « Modern Fiction », in McNEILLIE Andrew (ed.), *The Essays of Virginia Woolf*, *op. cit.*, p. 164.
[191] WOOLF Virginia, « Mr Bennett and Mrs Brown », in *The Captain's Death Bed and other Essays*, *op. cit.*, p. 112.
[192] *Ibid.*, pp. 117-119.

L'écriture de *Kim* semble avoir intégré le principe du fragment et accepté l'idée de l'incomplétude bien avant la conceptualisation woolfienne du *modern*. Si *Kim* est un roman, il prend certainement ses distances avec une certaine écriture romanesque, celle des Édouardiens selon Woolf, qui s'appuyait fortement sur un principe d'exhaustivité dans la représentation du personnage. Cette étude de *Kim* nous amène donc à interroger le rapport des nouvelles de Kipling et de Maugham à la modernité et à la colonisation en engageant un dialogue avec les nouvelles modernistes.

Cette deuxième partie a permis de constater l'utilité de relire aujourd'hui ces nouvelles au prisme du postcolonial. Si certaines lectures, notamment de Kipling, avaient été mises en œuvre dans ce champ dès les années 1980, le genre de la nouvelle ne fut pas considéré comme un enjeu à cette époque. Seule fut prise en compte l'ambivalence du discours colonial théorisée par Bhabha et sa mise en rapport avec la fiction de Kipling, sans que la généricité des œuvres de l'auteur ne soit interrogée. L'étude de la représentation parcellaire du savoir européen dans les nouvelles et celle de la situation de désespérance physique et morale des colonisateurs articulées au genre de la nouvelle ont permis de constater que la nouvelle constitue un véritable enjeu de l'écriture coloniale. En effet, par son rapport à l'inachevé, mais aussi au fragmentaire, la nouvelle paraît être le *medium* idéal pour porter une réflexion sur le caractère non exhaustif du savoir occidental. Toutefois, là où la peinture de la faillite du savoir occidental s'apparente à une interrogation des nouvelles de Kipling sur le politique colonial, celle-ci participe davantage d'une récriture d'un hypotexte orientaliste qui est celui de l'insondabilité des indigènes. Parallèlement, contrairement à une infiltration du fantastique dans l'écriture kiplingienne qui vient déstabiliser les hiérarchies, les quelques rares moments où le fantastique apparaît chez Maugham s'inscrivent plutôt dans une réflexion globale sur la menace que pouvaient représenter les indigènes pour les Anglais. L'occulte est en effet l'apanage des indigènes dans les nouvelles de l'auteur.

L'hypothèse qui sous-tend ce travail est que les écrits concernés posent un regard singulier sur la modernité en tant que concept philosophico-historique par le déplacement qu'ils opèrent par le biais de la forme « nouvelle ». Or cette représentation s'opère « dans et par » une écriture majeure, au sens où elle fut extrêmement populaire du temps de leurs auteurs, même si cette écriture fut paradoxalement considérée par la critique littéraire comme marginale – sans doute par son rapport à l'aventure, au gothique, au mélodrame, au fantastique, et à cause du genre même de la nouvelle. Celui-ci souffre en effet de la même

difficulté : genre qui explose au XIXe siècle, il reste considéré à cette époque par une frange de la critique comme un genre marginal par rapport au roman. Or, dans ces textes qui se caractérisent par un soubassement idéologique, semblent poindre occasionnellement des fissures qui viennent scindre le bloc façonné par la doctrine pour y laisser voir des ouvertures, des respirations. Il s'agira donc de voir comment les poétiques de Kipling et de Maugham se distinguent autour de cette question. On analysera donc de plus près le rapport des nouvelles de Kipling et de Maugham aux nouvelles modernes, en particulier modernistes, afin d'appréhender la spécificité du regard qu'elles posent sur les catégories littéraires, sur le couple empire et modernité, et en particulier sur l'une des productions majeures de cette dernière, le concept de nation.

TROISIÈME PARTIE

LA NOUVELLE COMME LIEU DE CRISE

Le premier temps de cette réflexion a permis de constater la marginalisation des nouvelles coloniales de Kipling et de Maugham au cours du temps par la critique littéraire alors même que ces nouvelles occupaient un espace « majoritaire » du fait de leur popularité auprès du grand public. Celles-ci ont fait l'objet d'une véritable dépolitisation dès lors qu'elles ont été cantonnées à certaines traditions : la littérature coloniale, la littérature d'aventure, les contes populaires, etc. Ce travail a aussi considéré la nécessité d'une relecture contemporaine de ces écrits à l'aune des théories postcoloniales afin d'étudier la manière dont ces textes croisent des questionnements typiquement contemporains autour de la relation entre histoire, littérature et culture. Il est apparu que le genre de la nouvelle pouvait constituer un enjeu à part entière dans le cadre de la lecture postcoloniale de ces écrits. Les textes, ainsi lus, semblent opérer une déstabilisation de et/ou un trouble dans la modernité pensée comme projet historico-idéologique. Par le biais de l'écriture fantastique ou du malmènement au plan diégétique du héros anglais, ils sont occasionnellement le lieu d'un tiraillement occasionnel entre assertion de discours doctrinaux et mise en cause ou déstabilisation simultanée de ces derniers. Il s'agit donc de poursuivre le travail sur la manière dont l'écriture et le genre de la nouvelle s'articulent à la subversion idéologique dont il semble être question dans ces écrits et de voir comment la comparaison permet de souligner des différences entre le mode opératoire des deux corpus de nouvelles étudiés. L'hypothèse qui sous-tend ce travail est double : elle concerne le fait que la nouvelle coloniale puisse être envisagée comme force d'exploration du colonial, par opposition au roman, et force de déstabilisation idéologique ; mais aussi que les écritures singulières du colonial par Kipling et Maugham sont susceptibles, chacune à leur manière, de produire des effets différents sur les catégories qui nous permettent de penser la littérature, l'histoire, la culture.

Le littéraire, quand il est « force d'altérité dans la langue »[1], peut transformer les discours passés et les conditions du présent. Il est susceptible d'engendrer un bouleversement (idéologique) lorsqu'il se fait lieu de réitération différante, lieu de l'énonciation renouvelée. Il est donc toujours question d'étudier ce que les poétiques des textes de Kipling et de Maugham contiennent de politique ou non et d'analyser en quoi leurs singularités énonciatives soulignent un rapport au monde et à l'histoire, lui aussi singulier. Les nouvelles de Kipling et

[1] BANETH-NOUAILHETAS Émilienne, « Anglophonie-Francophonie : un rapport postcolonial ? » in *Langues* 167, p. 76 : « La question est littéraire, dans le sens où l'on comprend la poétique comme une dynamique de l'élocution visant à rendre la langue étrangère à elle-même, donc à ouvrir, au cœur même d'une langue, la possibilité de son extension, de son ébranlement, de son déplacement ». URL : https://www.cairn.info/revue-langue-francaise-2010-3-page-73.htm. Dernière consultation le 09/04/2011.

de Maugham opèrent une prise atypique sur le rapport modernité et colonisation tel qu'il est majoritairement pensé par le champ postcolonial. Cette réflexion permettra de réfléchir à la possibilité de lire cette écriture coloniale, parce qu'elle s'appuie sur le genre de la nouvelle, comme site d'interruption ou non de l'écriture du canon et du récit anglais – celui de l'histoire, de la colonisation, de la nation.

La nation moderne est, selon l'écrivain Ernest Renan, « une âme, un principe spirituel »[2]. Avant lui, l'écrivain allemand Johann Gottfried Herder publiait, entre 1784 et 1791, ses travaux sur la nation dans lesquels il notait : « Every nation […] is one people, having its own national form, as well as its own language »[3]. Cependant, alors qu'elle a longtemps été conçue dans les discours nationalistes comme objet unifié, porteuse de ses propres méta-récits – le progrès, la raison, etc. – la nation est, au moins depuis les années 1980, envisagée par les études postcoloniales comme étant problématique, ce que rappelle Homi Bhabha :

> It is an ambivalence that emerges from a growing awareness that, despite the certainty with which historians speak of the "origins" of nation as a sign of the "modernity" of society, the cultural temporality of the nation inscribes a much more transitional reality […][Nation is] one of the major structures of ideological ambivalence within the cultural representations of "modernity."[4]

Tom Nairn, théoricien du nationalisme, dit de la nation qu'elle est un Janus moderne. Il justifie son constat en invoquant le capitalisme dont le développement erratique a permis l'inscription de phénomènes de progrès et de régression, de rationalité et d'irrationalité politique dans le code génétique de la nation[5]. Malgré tout, la nation est considérée comme la résultante de fictions nationales, en particulier du roman. Selon Anderson, l'espace-temps de la nation moderne trouve en effet son incarnation dans le récit opéré par le roman réaliste. S'il est question de voir dans *Nation and Narration* comment l'ambivalence du langage construit l'ambivalence de la nation, on proposera de voir en quoi la nouvelle transforme cette équation et produit un récit de la nation encore plus ambivalent et kaléïdoscopique.

---

[2] RENAN Ernest, « Qu'est qu'une nation ? », Conférence faite en Sorbonne le 11 mars 1882, p. 10. URL : http://archives.vigile.net/04-1/renan.pdf. Dernière consultation le 10/02/2013.

[3] HERDER J. G., *Outlines of a Philosophy of the History of Man*. Trad. T. CHURCHILL, London : Johnson, 1800, p. 166.

[4] BHABHA Homi K., Introduction à BHABHA Homi K. (ed.), *Nation and Narration*, *op. cit.*, pp. 1 et 4.

[5] Cf. NAIRN Tom, *The Break-Up of Britain*, London : Verso, 1981, p. 348.

Le premier temps de cette section se penchera sur certains des motifs qui construisent la colonisation comme site de crise dans les nouvelles de Kipling et de Maugham. On étudiera en particulier les modalités de la mise en crise, dans les nouvelles, de certaines valeurs que l'on peut associer à la modernité européenne. Sera également analysée la manière dont les textes considérés ici se font à la fois scène d'énonciation et d'explosion des valeurs de la métropole. Ces écrits sont occasionnellement le lieu d'une théâtralité discursive où le fait de dire s'apparente à une performance qui crée littéralement les valeurs de l'Angleterre tandis que le genre de la nouvelle semble introduire du trouble dans cette dernière. Le chapitre suivant offrira l'occasion d'étudier l'émergence dans le texte du sujet colonial comme production anamorphique du sujet moderne à partir d'une réflexion sur la coexistence de diverses temporalités dans l'énonciation coloniale de la nation telle qu'elle s'élabore dans les nouvelles. Enfin, le dernier moment de cette section permettra d'analyser la double instabilité de la nouvelle coloniale. C'est dans ce pan du travail que l'on réfléchira plus précisément à la possibilité de concevoir la nouvelle coloniale comme lieu d'une écriture qui déplace le récit de la nation. Cette section poursuivra également le travail entamé en amont sur la généricité. Si l'on continue à parler de « nouvelles coloniales » pour plus de commodité, le travail mené en amont sur les affiliations du genre avec des traditions populaires nous invite à interroger l'historicité du genre « nouvelle », tout comme celle du concept de « modernité ».

Chapitre V. Trouble dans le récit de la nation

Dans les nouvelles étudiées, l'idée de crise est déclinée sur divers plans. L'espace colonial dépeint y est certainement en crise tandis que l'écriture qui dit cette crise semble elle-même menacée de désintégration, de dissolution, du moins chez Kipling. Les nouvelles coloniales de l'auteur répondent donc au constat de Pierre Tibi selon lequel « la nouvelle prend souvent pour sujet des moments de crise »[6]. En l'occurrence, dès lors que les nouvelles coloniales s'intéressent à la colonisation moderne, elles sont d'emblée en prise avec la crise que celle-ci a historiquement représentée au XIXe siècle.

Comme le rappelle le sociologue Claude Dubar,

> Le mot crise (en grec, *crisis* vient de couper, trancher) s'est d'abord appliqué au vocabulaire médical avant celui de l'économie. La crise est un moment dans l'évolution clinique d'une maladie grave : celui d'une aggravation, d'une poussée de fièvre, de douleur, de dérèglement. C'est une phase d'incertitude qui peut évoluer soit vers la mort, soit vers la guérison, soit vers la chronicité d'un état pathologique. C'est le temps de l'incertitude, ce « moment où rien ne va plus » que le joueur de roulette connaît bien lorsque roule la bille autour du plateau : un temps suspendu entre un avant dépassé (et dépensé) et un après incertain mais prometteur (et angoissant).[7]

On retiendra de cette proposition sur la crise les idées de « bouleversement » et d' « incertitude » que l'on peut certainement associer à ce que la colonisation fut, historiquement parlant.

S'il est aujourd'hui commun de mettre en relation le genre de la nouvelle et la notion de crise, les nouvelles coloniales de Kipling et de Maugham exacerbent l'idée de crise. Elles troublent une certaine représentation de la modernité et de la colonisation. Dans le cadre de l'hypothèse visant à interroger la tendance de la nouvelle à troubler le « grand récit »[8] de la

---

[6] TIBI Pierre, « La nouvelle : essai de compréhension d'un genre », in CARMIGNANI Paul, TIBI Pierre (dirs.), *Aspects de la nouvelle II*, *op. cit.*, p. 51.

[7] DUBAR Claude, « Temps de crises et crise des temps », *Temporalités* [En ligne], no. 13, 2011, mis en ligne le 22 juin 2011. URL : http://temporalites.revues.org/1563. Dernière consultation le 03/10/2012.

[8] Le terme de grand récit est ici entendu au sens de Jean-François Lyotard, l'une des figures fondatrices du postmodernisme. Ce concept désigne le type de récits émanant des Lumières et ayant pour visée la production d'une conception cohérente, unifiée et totalisante du monde, comme par exemple l'émancipation du citoyen, le capitalisme, la foi en le progrès, la primauté de la science, la société sans classes, etc. Cf. LYOTARD Jean-François, *La Condition Postmoderne,* Paris : Minuit, 1979, p. 7 : « Quand ce métadiscours recourt explicitement à tel ou tel grand récit, comme la dialectique de l'Esprit, l'herméneutique du sens, l'émancipation du sujet

modernité et en particulier, l'une des créations par excellence – la nation –, on se penchera initialement sur la manière dont les nouvelles de Kipling et de Maugham paraissent interroger les valeurs associées à la modernité historico-politique que sont le progrès et le travail. Cela permettra de conduire la réflexion dans le sens d'une conception de la nouvelle comme forme qui construit les failles du récit national.

I. La déstabilisation des valeurs de la modernité européenne

1. Le travail et l'impossible émancipation de l'individu[9]

Dans les nouvelles coloniales de Kipling et de Maugham, les notions de « travail » et de « progrès », constitutives de la pensée de la modernité européenne en tant que concept philosophique, sont particulièrement malmenées, en dépit des apparences. Les lecteurs, critiques professionnels ou non, de Kipling ont souvent dépeint ce dernier, à la lecture de sa fiction, comme un ardent défenseur du travail. C'est ce qu'indique par exemple Richard Lehan[10] :

> Kipling's early works celebrate British discipline and justify imperialism in the name of moral duty. Kipling was a product of his Victorian culture. He believed in the Gospel of work, Progress through technology, Darwinian evolution and regeneration through imperialistic conquest.

raisonnable ou travailleur, le développement de la richesse, on décide d'appeler « moderne » la science qui s'y réfère pour se légitimer ».

[9] Ce titre veut se faire l'écho paradoxal de la proposition de J. M. S. Tompkins selon laquelle : « "The Bridge-Builders" is a celebration of the healing power of work » in TOMPKINS J. M. S., *The Art of Rudyard Kipling*, *op. cit.*, p. 133.

[10] Cf. LEHAN Richard, *Realism and Naturalism: The Novel in an Age of Transition*, Madison : The University of Wisconsin Press, 1999, p. 86. Cf. aussi CAMPBELL REESMAN Jeanne, WALKER Dale L. (eds.), *No Mentor but Myself: Jack London on Writers and Writing*, Stanford : Stanford University Press, 1999, p. 69 : « The most characteristic thing about Kipling is his love of actuality, his intense practicality, his proper and necessary respect for the hard-headed, hard-fisted fact. And above all, he has preached the gospel of work, and as potently as Carlyle ever preached ».

Ce constat ne fait que rappeler le discours de nombreux autres lecteurs sur l'éthique du travail et le paternalisme colonial dans les écrits de fiction de Kipling. Or, ces affirmations autour du gospel kiplingien sur le travail méritent d'être nuancées.

Dans les premiers écrits anglo-indiens de Kipling, le travail fait l'objet d'une dénonciation quasiment constante. Il est souvent dans les *tales* à l'origine d'un sacrifice que le narrateur perçoit comme vain. Les jeunes soldats de Kipling se tuent, littéralement, à la tâche (impériale) :

> Bobby Wick stormed through the tents of his Company, rallying, rebuking, mildly, as is consistent with the Regulations, chaffing the faint-hearted; haling the sound into the watery sunlight when there was a break in the weather, and bidding them be of good cheer for their trouble was nearly at an end; scuttling on his dun pony round the outskirts of the camp, and heading back men who, with the innate perversity of British soldiers, were always wandering into infected villages, or drinking deeply from rain-flooded marshes; comforting the panic-stricken with rude speech, and more than once tending the dying who had no friends […] organizing, with banjos and burnt cork, Singsongs which should allow the talent of the Regiment full play; and generally, as he explained, "playing the giddy garden-goat all round." (« Only A Subaltern », *MWWBK*, 164)

Le texte met l'accent sur l'énergie que Bobby dépense à soigner les hommes et à leur prodiguer un soutien moral et psychologique. Ce paragraphe, constitué d'une seule phrase, est composé de nombreuses énumérations successives. Le rythme paratactique des propositions fait mimétiquement écho aux allées et venues de l'officier entre les tentes et à l'énergie déployée par ce dernier. La multiplicité des verbes associés à Bobby – « rallying, rebuking », « haling », « bidding », « scuttling », « heading back », « comforting », « tending », « organising » – crée un effet de surenchère et de martèlement renforcé par les assonances en « ing », et tend à dépeindre la masse importante de travail opérée par l'officier – celle-ci étant par ailleurs suggérée par le sémantisme du verbe « stormed ». La longueur de la phrase rend formellement compte de l'ampleur de la tâche accomplie par le subalterne tandis que cette dernière trouve un écho dans le discours de son supérieur : « You're worth half-a-dozen of us, Bobby » (*MBWWBK*, 164). La présence du terme « worth » dans cette proposition rappelle la propension du système capitaliste et colonial – sachant que les deux vont de pair – à assigner une valeur monétaire à l'humain. Dans la colonie, la valeur de Bobby se mesure et se calcule à l'aune de celle de ses partenaires sur le terrain. L'unité de mesure y est donc l'humain, tout comme ce qui est mesuré : Bobby équivaut à six hommes. Il existe une confusion entre la fin et les moyens dans l'espace colonial dépeint dans les nouvelles. Tout se passe comme si tout ce qui concernait l'humain devait se résoudre en situation de colonisation par une opération

mathématique. Malgré les avertissements de ses partenaires, « You are overdoing it, Bobby […] Might give the rest of us credit of doing a little work » (*MWWBK*, 166), Bobby meurt d'épuisement. La notion de quantité ne cesse d'infiltrer le texte : il y est constamment question d'excès (« overdoing ») ou au contraire d'insuffisance (« little work »). Le travail se résume ainsi à sa seule valeur monétaire et quantitative.

Le lien entre l'excès de travail et la mort que construit le texte laisse entendre une critique acerbe du travail impérial. Face à une perception seulement chiffrée de la valeur humaine, « there's *another* bloomin' orf'cer da-ed » (*MWWBK*, 168), le supérieur hiérarchique de Bobby invite à réintroduire de la singularité dans la masse informe à laquelle le capitalisme, dans sa dimension coloniale, réduit la force de travail : « I'll learn you to misname the likes of '*im*. Hangel! Bloomin' Hangel! That's wot '*e is*! »[11] (*MWWBK*, 168) (nous soulignons).

La figure du serviteur de l'empire discret et dévoué corps et âme à l'entreprise impériale est certainement préférée dans les écrits de l'auteur à celle du parlementaire, couvert de distinctions honorifiques et doté d'un savoir uniquement livresque sur les colonies. Ce dernier fait souvent l'objet de commentaires acerbes de la part des personnages et des narrateurs anglo-indiens. Que l'on évoque les premiers textes anglo-indiens de Kipling tels « The Three Musketeers » (1888) ou des récits plus tardifs comme « Little Foxes » (1909), le constat est similaire : le parlementaire, libéral en particulier, est un beau parleur qui ne connaît pas grand-chose à la réalité du terrain (colonial). Dans « At the End of the Passage » (1890 ; 1891), les protagonistes anglo-indiens se moquent d'un parlementaire, désigné comme étant : « one of those vestrymen that call 'emselves M. P.s » (*LH*, 140). Le terme « vestrymen » renvoyant aux membres d'un conseil paroissial suggère que les préoccupations des parlementaires anglais ne sont guère différentes de celles de religieux. Le texte de Kipling met ainsi l'accent sur la dichotomie entre l'homme de terrain, vivant dans le dénuement le plus complet, et l'homme de Westminster, prompt à parler de ce qu'il ne connaît pas[12].

Il est vrai que plus l'auteur vieillit, plus le discours autour de la dignité du travail impérial se radicalise dans ses nouvelles pour devenir de plus en plus conservateur. Les nouvelles « William the Conqueror » ou « The Tomb of His Ancestors », publiées en recueil en 1898, portent déjà la trace de l'endurcissement idéologique de Kipling. Les protagonistes

[11] Il est aussi possible de voir dans l'évocation du terme « hangel » une référence à l'idée d' « angel in the house », sachant que le poème qui présente l'expression fut publié en 1854. On verra ici une autre marque du trouble qui opère par l'écriture kipligienne sur la séparation née dans la modernité du masculin et du féminin.

[12] Cf. également « The Brushwood Boy » : « The regular working of the Empire shifted his world to India, where he tasted utter loneliness in subaltern's quarters – one room and one bullock-trunk. » (*DW*, 261).

anglais y sont dépeints comme des hommes qui ne rechignent pas à l'action et dont le labeur constitue la tâche quotidienne. Dans « William the Conqueror », les protagonistes anglais – un ingénieur, un policier et la sœur de ce dernier – s'évertuent à lutter contre une famine qui décime la population indienne. Le chef des opérations s'extasie sur le travail de l'un d'entre eux, déclarant :

> He's been in sole charge of a couple of thousand men up north on the Mouhl Canal for a year, and […] he's spent about half his pay to grease his wheels. […] Forty miles in two days with twelve carts; two days' halt building a famine-shed for young Rogers. […] Then forty miles back again, loading six carts on the way, and distributing all Sunday. Then in the evening he pitches in a twenty-page demi-official to me, saying that the people where he is might be "advantageously employed on relief-work," and suggesting that he put 'em to work on some broken-down old reservoir he's discovered, so as to have a good water-supply when the Rains come. He thinks he can caulk the dam in a fortnight. […] I knew he was *pukka*, but I didn't know he was as *pukka* as this![13] (*DW*, 156)

Le rythme paratactique, récurrent dans les écrits de Kipling, reflète là encore la multiplicité des actions mises en œuvre par le héros. Lorsque les phrases ne sont pas seulement juxtaposées, elles obéissent à un procédé polysyndétique reposant sur la récurrence anaphorique des conjonctions « then » qui suggère le caractère ininterrompu du travail mais construit également un effet d'accumulation, comme si la liste des actions successives de Scott devait ne jamais s'interrompre. La surenchère dans les données numériques met l'accent sur le caractère massif du travail entrepris par l'Anglais. La voix narrative elle-même ne manque pas de signaler l'intensité du travail accompli par Scott lorsqu'elle indique :

> Scott was taking thirty grains of quinine a day to fight the fever that comes if one works hard in heavy rain; but those were things he did not consider necessary to report. He was, as usual, working from a base of supplies on a railway line, to cover a circle of fifteen miles radius, and since full loads were impossible, he took quarter-loads, and toiled four times as hard by consequence. (*DW*, 159)

S'appuyant à nouveau sur de nombreuses indications numériques, la voix énonciative met en lumière la nature extraordinaire des opérations menées par Scott. Outre le fait qu'elle précise qu'il travaille au-delà de ce qui a cours habituellement à l'aide du comparatif « four times as hard », elle suggère que Scott fait preuve d'abnégation, ce que la proposition présentée par le

[13] Le terme *pukka* signifie à la fois « authentique », « intelligent » et « d'une qualité supérieure ».

biais de la focalisation interne « he did not consider necessary to report » indique[14]. Là où les narrateurs ne manquent pas de louer les héros anglais pour leur dévouement sans bornes au nom de la cause impériale dans les nouvelles plus tardives de Kipling, les premiers protagonistes des textes de Kipling obéissent à un traitement nettement différent.

Dans ses jeunes années, l'auteur fait la part belle aux simples soldats qui, à défaut de manifester systématiquement un goût invétéré pour le travail, brillent parfois par leur tendance à l'oisiveté. Contrairement au héros de « William the Conqueror » dont la qualité est reconnue par son supérieur – même s'il y a peu de chances que l'administration en fasse autant – les premiers protagonistes anglais des récits anglo-indiens reçoivent rarement une forme de reconnaissance de la part de leurs supérieurs. Inutile pour ces derniers d'espérer le moindre avancement, à l'image de Curbar dans « The Head of the District » (1890 ; 1891), dont les dix-sept années de bons et loyaux services rendus à la Couronne ne se voient ponctuées d'aucune promotion : « The State had tossed him into a corner of the province for seventeen weary years, there to check smuggling of salt, and to hope for promotion that never came » (*LH*, 105). L'emploi de « toss » suggère que le personnage est assimilé à un simple pion, mis au ban du pouvoir central. On note une forme de compassion narratoriale frayant avec l'expression du pathos dans la remarque du narrateur concernant l'espoir déçu du personnage. Les premiers narrateurs de Kipling ne manquent pas de souligner, du reste, l'absence de reconnaissance de l'administration envers ces « héros du quotidien » : « If an advance be made all credit is given to the native, while the Englishmen stand back and wipe their foreheads. If a failure occurs the Englishmen step forward and take the blame » note le narrateur de « On the City Wall » (1888) (*MWWBK*, 223). Le parallélisme et le rythme binaire des deux structures associent le substantif « Englishmen » à l'action – qu'il s'agisse pour ces derniers d'assumer la responsabilité d'une erreur ou de se mettre en retrait, là où l'association du passif avec le terme « the native » assimile ces derniers au rang d' « assistés »[15].

Si la valeur du héros ordinaire de la colonisation est de plus en plus vantée dans les textes de Kipling au fil des ans, la beauté du geste sacrificiel en jeu ne l'est que rarement, ce

[14] Cette proposition fait écho à celle qui, quelques lignes plus haut, indique que Scott ne regarde pas à la dépense et n'hésite pas à avancer des frais censés être pris en charge par le gouvernement : « He kept good coined rupees by him, and paid for his own cart-repairs on the spot, and ran to meet all sorts of unconsidered extras, trusting to be recouped later » (*DW*, 155). Cette qualité, perçue par le personnage de Jim, est néanmoins nuancée par la voix narrative qui ajoute qu'elle découle directement des failles du gouvernement : « Theoretically, the Government should have paid for every shoe and linchpin […] but Government vouchers cash themselves slowly. […] The man who wishes to make his work a success must draw on his own bank-account of money » (*DW*, 155).

[15] L'absence de reconnaissance du travail des colonisateurs est un motif récurrent des nouvelles. Dans « Wressley of the Foreign Office » (1887 ; 1888) on trouve le passage suivant : « In most big undertakings one or two men do the work, while the rest sit near and talk till the ripe decorations begin to fall » (*PT*, 225). Parallèlement, dans « William the Conqueror », la voix narrative indique : « He had the consolation, not rare in India, of knowing that another man was reaping where he had sown » (*DW*, 156).

qui implique de nuancer radicalement l'idée que Kipling serait un chantre du travail. « In the Pride of his Youth » (1887 ; 1888), l'un des *plain tales*, offre un exemple de récit dans lequel l'inutilité du « sacrifice impérial » est fustigée explicitement par le narrateur. Dans ce *tale*, un jeune Anglais finit par renoncer à son emploi au moment même où ce dernier lui aurait permis de vivre sereinement, alors qu'il a entre temps perdu femme et enfant. L'épuisement prend le dessus sur la reconnaissance produite par le travail et le texte s'achève sur l'image de l'Anglais désabusé. La remarque du personnage sur son état de vieillesse, « I'm an old man now » (*PT*, 161), alors que le jeune homme est âgé de vingt-trois ans, indique que le travail dans les colonies est à la fois chronophage et consommateur, tout comme il consume l'énergie des personnages. C'est aussi ce que soutient l'amie de Mrs Hauksbee dans la nouvelle « The Education of Otis Yeere » (1888) :

> Jack *was* a clever man […] Government has eaten him up. All his ideas and power of conversation – he really used to be a good talker, even to his wife, in the old days – are taken from him by this – this kitchen-sink of a Government. That's the case with every man up here who is at work » (*MWWBK*, 84).

Le travail chez Kipling, dans sa version coloniale, constitue une machine dévorante, comme le souligne le sémantisme du verbe « eat », tandis que la particule « up » connote l'idée d'achèvement du processus en question[16]. Le travail impérial s'apparente donc à une machine qui prive l'humain de sa qualité d'homme pour le transformer en simple pion. L'observation des temps grammaticaux met aussi au jour le processus de dévoration de l'humain par l'entreprise impériale. Le prétérit dans le syntagme « was a clever man », dont la valeur de rupture avec le présent est renforcée par l'emploi ultérieur de la forme en USED TO + base verbale, met en évidence le caractère passé des qualités du personnage. L'emploi de BE adjoint au temps passé des formes verbales indique que la validation de la relation prédicative entre le sujet et son prédicat était effective dans le passé, tandis que la combinaison entre le temps du présent et l'emploi du pronom objet « him » invite à lire le présent comme temps de la réification de l'humain alors que Jack est désormais dépourvu de sa capacité d'agentivité. Cette valeur se voit d'ailleurs renforcée par le sémantisme de l'expression « taken from him ». En revanche, l'emploi du *present perfect* dans « government has eaten him up » renvoie à la

[16] Plusieurs connotations de la particule « up », lorsque celle-ci est contenue dans un *phrasal verb,* sont signalées dans le *Cambridge Advanced Learners' Dictionary*. Celles d'intensification et d'achèvement sont particulièrement porteuses pour l'analyse. Le dictionnaire propose respectivement les exemples suivants : « Try not to get worked out » et « crime won't help. You'll end up in prison » pour rendre compte des deux valeurs susmentionnées associées à la particule *up*.

propension de ce mode verbal à construire un lien entre passé et présent. Il met ici en évidence la dimension processuelle résultant de l'activité impériale, le fait que le processus de déshumanisation s'origine dans le passé et se poursuit jusqu'au temps présent de l'énonciation[17].

Comme l'indique Émilienne Baneth-Nouailhetas, chez Kipling, « la valeur "travail" n'est pas synonyme de gloire, ni même de satisfaction individuelle. Elle semble être envahie, contaminée, par l'absurdité de la transposition de ces valeurs familières dans un contexte hostile »[18]. Ce sont en réalité les premiers textes de Kipling qui tiennent le discours le plus ambivalent au sujet du travail, comme l'illustre ce passage de « Thrown Away » (1888) :

> Too much work and too much energy kill a man just as effectively as too much assorted vice or too much drink. […] Good work does not matter, because a man is judged by his worst output and another man takes all the credit of his best as a rule. Bad work does not matter, because other men do worse, and incompetents hang on longer in India than anywhere else. […] Sickness does not matter, because it's all in the day's work, and if you die another man takes over your place and your office in the eight hours between death and burial. (« Thrown Away », *PT*, 17)

Alors que la première phrase lie directement le travail à la mort de l'homme, le reste du passage manifeste une forme de relativisme et d'amertume de la part du narrateur, ce que signalent les occurrences du syntagme « does not matter ». Le rythme généré par la répétition crée un effet de martellement dans la narration qui signale l'implacabilité de ce qui s'apparente à une loi structurelle de l'entreprise coloniale. Le cynisme qui émaille les propos du narrateur renvoie au cynisme du fonctionnement de la société anglo-indienne, prompte à remplacer ses membres défunts au pied levé[19]. On peut à nouveau voir dans ce passage une critique du capitalisme dans lequel, selon le narrateur, l'homme est envisagé comme une simple commodité facilement remplaçable par une autre. L'assimilation du travail et de l'énergie à des vices est d'autant plus frappante qu'il s'agit de valeurs largement promues à l'ère victorienne.

---

[17] Dans *Linguistique et grammaire de l'anglais*, Jean-Rémi Lapaire et Wilfrid Rotgé évoquent la valeur de « procès se prolongeant jusqu'au présent » du parfait anglais, in LAPAIRE Jean-Rémi, ROTGÉ Wilfrid, *Linguistique et grammaire de l'anglais*. 1991. Toulouse : Presses Universitaires du Mirail, 2002, p. 449.

[18] BANETH-NOUAILHETAS Émilienne, *Le Roman anglo-indien*, *op. cit.*, p. 61.

[19] La dernière phrase du passage ne manque pas de rappeler l'extrait de *Hamlet* dans lequel le jeune prince se plaint de la rapidité avec laquelle les funérailles de son père ont été oubliées à travers l'image de la viande : « "Thrift, thrift, Horation, the funeral bak'd-meats. Did coldly furnish forth the marriage tables" » (Acte I, scène 2, 179-180) in SHAKESPEARE William, *Hamlet*, in TAYLOR Gary, WELLS Stanley (eds.), *The Oxford Shakespeare. The Complete Works*, Oxford : Oxford University Press, 1988, p. 658.

Dans un ouvrage intitulé *Self-Help* (1859), Samuel Smiles, auteur écossais réformateur, défendait, dans la lignée du presbytérien Thomas Carlyle, une théorie du travail visant à considérer ce dernier comme un instrument de valorisation de l'individu et de la nation :

> As steady application to work is the healthiest training for every individual, so it is the best discipline of a state. Honorable industry travels the same road with duty; and Providence has closely linked both with happiness. The gods, says the poet, have placed labour and toil on the way leading to the Elysian fields.[20]

On note ici une interaction entre les notions de travail, de devoir, d'élection – au sens religieux du terme – qui annonce les travaux de Max Weber sur le rapport entre travail et éthique protestante. Face au discours victorien sur la dignité du travail, les nouvelles anglo-indiennes de Kipling manifestent une distance critique illustrée également par le fait que le travail ne génère pas de réussite individuelle pour les colonisateurs et les colons dépeints par dans les nouvelles des deux auteurs.

En effet, dans les nouvelles de Maugham, le travail n'est pas plus épanouissant. Alors que les colons se rendent dans les colonies strictement pour y faire fortune, ce qui constitue par ailleurs la condition initiale de l'aventure capitaliste, leur expérience du travail se solde la plupart du temps par la faillite de leur entreprise, souvent liée à une crise économique : « We're broke to the wide. Norman put all the money he had into this plantation, and it hasn't really paid for years » (« Flotsam and Jetsam », *MFET*, 141) indique la protagoniste anglaise de la nouvelle. Plus loin, le narrateur note : « by the time they were bearing the slump had come and since then it had been a constant struggle to keep going. The estate and the house were heavily mortgaged, and now that rubber was once more selling profitably all he made went to the mortgages » (*MFET*, 150)[21]. Les termes liés au domaine économique infiltrent le tissu du récit, tels « slump », « sell », « profitably », tandis que les deux occurrences du terme « mortgage », sous la forme du verbe et du substantif, suggèrent que la faillite guette en tous points le planteur. Tout se passe comme si l'horizon du profit se voyait enserré par la menace de l'hypothèque, tandis que dans la narration, l'adverbe « profitably » apparaît effectivement

[20] SMILES Samuel, *Self-Help, With Illustrations of Conduct and Perseverance*. 1859. Rockville : Serenity Publishers, 2008, p. 25. Smiles publie aussi des ouvrages dans la même veine, dont *Duty, With Illustrations of Courage, Patience, and Endurance* (1880) et *Life and Labour, or Caracteristics of Men of Industry, Culture and Genius* (1887).

[21] Maugham fait de toute évidence référence au boom lié à l'exploitation du caoutchouc qui débute autour de 1906 tandis que celui-ci fut suivi par une phase de récession au début des années 1920. Une autre récession économique se produisit dans les années 1930 sur une période plus longue. Cf. BUTCHER John G., *The British in Malaya*, *op. cit.*, pp. 30 et 126.

« encerclé » par les termes « mortgages » et « mortgaged ». Par ailleurs, la crise économique dans les nouvelles ne constitue jamais une occurrence unique comme le signale le narrateur de « Footprints in the Jungle » : « Successive rubber booms bring it no prosperity and the ensuing slumps hasten its decay » (*FET*, 1). Alors que les moments de reprise ne suffisent pas à consolider la moindre forme de succès, ils sont surtout suivis, de manière quasiment automatiques, de moments de récession, comme le suggère l'emploi de l'adjectif « ensuing ». Tout espoir de relance économique est donc nécessairement affaibli par la certitude d'une récession future. En outre, l'utilisation du présent de vérité générale accentue l'impression qu'il existe une sorte de logique économique irrémédiable. Le narrateur intradiégétique de cette même nouvelle constate au sujet de Singapour : « They all go there when there's a slump, you know. It's awful then, I've seen it; I've known of planteurs sleeping in the street because they hadn't the price of a night's lodging. I've known them stop strangers outside the Europe and ask for a dollar to get a meal » (*FET*, 13). À nouveau, le présent simple construit le principe du cycle économique fondé sur l'alternance entre crise et embellie. Tandis que le terme « slump » constitue un leitmotiv narratif dans les nouvelles coloniales de Maugham[22], il s'apparente à la fois à une matrice originelle du récit et à un horizon indépassable de la diégèse. Dans la citation mentionnée plus haut, au sujet « ensuing slumps » est associé le prédicat « hasten their decay », ce qui souligne bien le mouvement unilatéral de chute qui dirige la destinée des personnages, mais aussi celle des villes décrites par Maugham dans ses nouvelles[23]. Au sujet de l'une de ces crises économiques, le narrateur constate : « Rubber had taken a toss and a lot of fellows had lost their jobs » (*FET*, 13). Ici, l'emploi du *plu perfect* met en avant la dimension de passé doublement révolu tandis que le sémantisme du verbe confère à l'action une sorte de fatalité irrémédiable. L'évocation simultanée du caractère cyclique des crises à travers l'emploi du présent et de l'issue fatale indépassable exprimée par le biais du *plu perfect* invite à lire cette fatalité comme loi interne irrémédiable des cycles économiques qui rythment la vie des colons de Maugham.

En outre, lorsqu'une crise économique n'est pas en cause, l'argent gagné à l'issue d'un dur labeur se voit de toute façon perdu, comme dans « The Letter » où il est utilisé pour sauver une Anglaise de la pendaison. Crosbie, après avoir appris qu'il doit racheter la lettre compromettante que son épouse a envoyée à sa future victime le jour du meurtre, constate : « with the slump and one thing and another, it'll take just about all I've got » (*MFET*, 33). La

[22] Plusieurs autres nouvelles mentionnent le terme « slump », comme « P & O » : « he had made money; during the rubber boom he had done very well […] Now that the slump had come he was prepared to retire » (*FET*, 48).
[23] En l'occurrence ici, le pronom « it » renvoie à la ville de Tanah Merah, décrite comme étant exsangue : « Now it was dead » (*FET*, 1).

crise économique ne constitue donc qu'une cause parmi d'autres de la faillite des colons chez Maugham qui, elle, se présente inévitablement comme horizon d'attente du récit. Elle est attendue dès lors qu'elle est annoncée comme la résultante d'une loi des séries ou d'un cycle infiniment répété. C'est ce qui permet d'ailleurs au narrateur omniscient de « Footprints in the Jungle » de constater : « That was an old story in Malaya » (*MFET*, 150).

Si le commerce s'avère peu productif chez Maugham, il reste une figure incontournable, presque « obsessionnelle », de ses nouvelles, ne serait-ce que parce que beaucoup des protagonistes anglais qui y figurent sont des planteurs plus que des administrateurs. Il faut certainement voir dans cette omniprésence de la question commerciale une évocation des liens qui unissent colonialisme, commerce et capitalisme. Par leur mention d'une incompatibilité entre travail et réussite individuelle, les nouvelles de Maugham, à l'instar de celles de Kipling, engagent une réflexion critique sur le capitalisme et la question de l'individu. Dans les textes des deux auteurs, rares sont les hommes qui reviennent en métropole avec ne serait-ce qu'une fortune décente. Les nouvelles de Maugham font particulièrement le constat de l'échec du *self-made man* et du capitalisme à outrance[24]. La faillite des colons dans ces textes n'est que la représentation métonymique de la faillite d'une société qui reposerait exclusivement sur l'idéologie capitaliste et le commerce, deux composantes constitutives du colonialisme.

Déjà chez Kipling, l'idéologie capitaliste faisait l'objet d'une critique évidente : « Peythroppe – the estimable, virtuous, economical, quiet, hard-working, young Peythroppe – fell » (*PT*, 98) indique ainsi le narrateur de « Kidnapped ». La liste des adjectifs apposés au sujet Peythroppe s'apparente à une énumération effectuée sur un mode accéléré des qualités propres au bon « protestant » et au bon « capitaliste ». L'effet de célérité est produit par la juxtaposition de ces adjectifs tandis que la répétition du nom « Peythroppe » et l'emploi des tirets confèrent à l'énoncé une dimension largement ironique, portée de toute évidence aussi par le caractère interminable de l'énonciation. Le terme « economical » en particulier fait écho à la définition que donne Smiles du « parfait capitaliste » dans *Thrift* : « Thrift produces capital; and capital is the conserved result of labour. The capitalist is merely a man who does not spend all that is earned by work. He is a man prepared to forgo present satisfaction for the hope of future reward »[25]. La description proposée par Kipling de Peythroppe anticipe presque la description de l'ascétisme selon Weber dans *L'Éthique protestante et l'esprit du*

[24] On rappellera que dans « The Outstation », celui qui meurt à la fin de la nouvelle est Cooper, à savoir le personnage qui proclamait : « what we want is a business government by businessmen » (*MFET*, 68).
[25] SMILES Samuel, *Thrift, Or, How to Get on in the World*, Chicago : Donnohue, Henneberry & Co, 1878, p. 20.

capitalisme[26], méthode de conduite rationnelle visant à : « soustraire l'homme à la puissance des instincts, à le libérer de sa dépendance à l'égard du monde et de la nature, afin de […] soumettre ses actions à un contrôle permanent […] et à un examen consciencieux de leur portée éthique »[27]. Les termes « virtuous », « quiet » et « economical » peuvent être rapprochés de la discipline éthique associée par Weber au protestantisme tandis que l'adjectif « hard-working » s'accorde avec l'idée wébérienne selon laquelle l'esprit du capitalisme repose sur la « recherche rationnelle et systématique du profit par l'exercice d'une profession [Beruf] »[28]. Pour autant, la citation, lue à la lumière du texte de Weber, s'apparente à une critique du système capitaliste dès lors que le personnage, figure en laquelle s'articulent capitalisme et protestantisme, est associé à l'idée de la chute (« fell »).

Le travail, tant chez Maugham que chez Kipling, ne conduit donc ni à la réussite professionnelle ni à l'épanouissement personnel. Or, outre la question du travail, celle du progrès – en tant que valeur moderne – est aussi particulièrement malmenée dans les nouvelles de Kipling et de Maugham.

2. L'impossible apport du progrès et de la modernité

La colonisation dans les écrits de Kipling et de Maugham est-elle synonyme d'apport de progrès – économique, technique, mais aussi moral ? La question mérite d'être posée alors qu'historiquement, si l'Inde que les Britanniques découvrirent aux XVIIe et XVIIIe siècles se caractérisait par une culture commerciale, elle reposait aussi sur un retard technologique effectif : « beneath the busy exterior of trade, cash, and industry, India's economy manifested one structural weakness: technological backwardness. Methods of production, on the land and in manufacturing, were simple and static »[29]. Les Britanniques indiquèrent avoir trouvé un pays en ruines et s'empressèrent de présenter la colonisation comme une opération de sauvetage, en somme, de l'Inde[30].

---

[26] Dans son ouvrage-phare, Weber évoque la manière dont la recherche de profit centrale au capitalisme peut être articulée à l'éthique protestante qui repose sur les valeurs de « la ponctualité, l'application au travail, la frugalité » (in WEBER Max, *L'éthique protestante et l'esprit du capitalisme*, *op. cit.*, p. 48).

[27] *Ibid*., p. 136.

[28] *Ibid*., p. 66.

[29] ST. JOHN Ian, *The Making of the Raj*, *op. cit.*, p. 7.

[30] Percival Spear indique dans son histoire populaire de l'Inde moderne : « Not only did they [the British] encounter dismantled fortresses and deserted places, but canals run dry, tanks or reservoirs broken, roads neglected, towns in decay, and whole regions depopulated…India was exhausted and for the moment without

L'écrivain et critique américain Edmund Wilson s'inscrit dans une veine similaire lorsqu'il soutient au sujet des écrits de Kipling : « It is true that there is always the implication that the British are bringing to India modern improvements and sounder standards of behavior »[31]. Rien n'est moins sûr, ne serait-ce parce que le progrès n'est jamais assimilé, dans les nouvelles de Kipling, à une importation métropolitaine favorable aux colonies.

Par ailleurs, dans les nouvelles de Maugham, les personnages de colons ne se préoccupent guère d'apporter la moindre forme de progrès aux sujets coloniaux. De rares références à des travaux de construction de routes ou d'infrastructures apparaissent dans certains textes comme « The Back of Beyond » (1931) où un membre éminent du FMS[32], sur le point de partir à la retraite, imagine le discours qu'il tiendra à cette occasion. Le recours à un mode de narration en focalisation interne met en relief les pensées du personnage :

> He would remind them that he had known it as a poverty-stricken village with a few Chinese shops and left it now a prosperous town with paved streets down which ran trams, with stone houses, a rich Chinese settlement and a club-house second in splendour only to that of Singapore. (*MFET*, 260)

La citation suggère l'existence d'un avant et d'un après de la colonisation. Cet effet est généré dans la narration par la présence combinée du plus-que-parfait (« he had known ») et du prétérit (« he left ») ainsi que par l'emploi du déictique « now » qui construisent deux temporalités distinctes. L'évolution est aussi suggérée par un réseau d'échos antithétiques – entre « poverty » et « rich », « village » et « town », « few » et « prosperous » – autant de signes d'une métamorphose censée relever d'une « modernisation » qui aurait été permise par la colonisation[33]. Cependant, les infrastructures dans les nouvelles de Maugham, à défaut d'être des symboles de l'importation du progrès technique dans les colonies par les Anglais, sont avant tout décrites comme le résultat contingent des travaux forcés des prisonniers : « Cooper had charge of the prisoners; they made roads, built sheds, rowed when it was necessary to send the prahu up or down stream, kept the town clean and otherwise usefully employed themselves » (« The Outstation », *MFET*, 76). La construction de routes est placée

---

inspiration…[…] The rule of force was universal and politically there was no hope » in SPEAR Percival, *A History of India*, *vol. 2*, Middlesex : Penguin Books, 1970, 2, pp. 116-117.

[31] WILSON Edmund, « The Kipling that Nobody Read » in RUTHERFORD Andrew (ed.), *Kipling's Mind and Art, op. cit.*, p. 25.

[32] Cet acronyme correspond à *Federated Malay States*, l'une des composantes de la Malaisie britannique (*British Malaya*).

[33] On entend par « modernisation » l'idée d'une évolution téléologique, censée mener de la tradition vers la modernité, qui reposerait sur une série de transformations, de changements concernant les modes de gestion et d'organisation du monde. Elle est à distinguer de la modernité qui suppose aussi une dynamique, mais dans le sens où elle peut s'apparenter à un rapport au monde et au présent constamment à redéfinir, donc sans l'idée sous-jacente et discutable d'une amélioration par rapport au passé.

par le narrateur sur le même plan que celle d'abris, ce qui amoindrit l'importance de l'action des colons anglais qui n'ont ici qu'un rôle d'orchestration des travaux. La question de l'apport du progrès dans les colonies par les colons de Maugham, qui sont d'ailleurs avant tout des planteurs, n'est simplement pas au cœur des nouvelles de l'auteur. On rappellera que le contexte historique de l'entre-deux-guerres dans les colonies anglaises d'Asie du sud-est est celui d'une colonisation déjà bien établie dans lequel le travail de défrichage et d'établissement d'institutions n'est plus à faire, d'où le fait que les personnages de Maugham soient moins des colonisateurs que des colons[34].

Au contraire, dans les nouvelles de Kipling, les personnages européens sont, à première vue, les initiateurs de travaux de grande envergure dans les colonies, et sont donc *a priori* porteurs de modernité technique. « The Bridge-Builders » relate la construction d'un grand pont au-dessus du Gange par un ingénieur britannique : « Day by day, through that time, the great Kashi Bridge over the Ganges had grown under his charge » (*DW*, 5). La grandeur de la réalisation anglaise est illustrée par l'emploi de l'adjectif « great ». La voix narrative associe par l'emploi du pronom possessif « his » l'ampleur de la construction à l'action personnelle de l'ingénieur. Le texte de la nouvelle fait aussi mention de réalisations techniques mises en œuvre dans les colonies par la puissance britannique telles que le télégraphe ou le rail. Le dieu hindou Hanuman évoque ainsi le quadrillage de l'espace indien par le chemin de fer anglais : « the land is threaded with their fire-carriages » (*DW*, 25).

Pourtant, les textes de Kipling laissent entendre que les installations des colonisateurs sont souvent détournées de leur usage, ce qui suggère que les personnages anglais n'ont pas la maîtrise des effets de leurs réalisations dans les colonies[35]. « The Bridge-Builders » évoque par exemple la manière dont le rail favorise une dévotion renouvelée de la part des Indiens envers les divinités hindoues. Lors de l'assemblée des dieux hindous mise en scène dans la nouvelle, Ganesh, dieu de la prospérité, met en relation l'augmentation des offrandes à son égard avec le maillage du territoire indien par le rail : « the names in the books are those of

[34] Suite à la première phase de colonisation anglaise et française dans le Pacifique centrée successivement sur la pêche à la baleine, le commerce de la fourrure, celui du santal, dès le troisième quart du XIXe siècle « voit s'affirmer tant du côté français que britannique une vocation agricole des îles : progressivement s'impose l'idée d'une prospérité fondée sur les cultures tropicales », comme le note l'historienne Claire Faux (in *Le Pacifique aux XVIIIe et XIXe siècles, une confrontation franco-britannique. Enjeu colonial et rivalité géopolitique*, *op. cit.*, p. 160.). Les références dans plusieurs nouvelles de Maugham aux plantations de caoutchouc (« Flotsam and Jetsam », « P & O », etc.) font écho à la nouvelle direction prise dans le cadre de la colonisation française et anglaise des îles du Pacifique vers les années 1870.

[35] Kipling, par ailleurs, était loin d'être entièrement acquis au progrès : « I listened to people who said that the mere fact of spiking down strips of iron to wood, and getting a steam and iron thing to run along them was progress, that the telephone was progress, and the network of wires overhead was progress » indique-t-il dans ses *American Notes* (in KIPLING Rudyard, *American Notes*, Boston : Little, Brown and Co., 1899, p. 98). L'ironie de l'auteur est perceptible dans la répétition du terme « progress » ainsi que dans la distance avec laquelle il considère ces innovations ; distance repérable dans l'expression « a steam and iron *thing* » (Nous soulignons).

men in far places – for all the towns are drawn together by the fire-carriage, and the money comes and goes swiftly, and the accounts books grow as fat as – myself » (*DW*, 26). Le dieu Hanuman fait le même constat : « but for the fire-carriage they would have come slowly and in fewer numbers » (*DW*, 27). Les œuvres de mission mises en œuvre dans le cadre de la colonisation afin d'évangéliser les peuples indigènes se heurtent donc à une dévotion renouvelée des Indiens envers leurs dieux, effet rendu possible par l'introduction du rail dans les colonies.

Nombreux sont les textes de la fin du XIXe siècle qui relèvent de la tradition de la *romance* et évoquent la technologie et/ou la science, comme ceux de R. L. Stevenson ou de H. G. Wells. La science y est souvent utile pour lutter contre les manifestations occultes comme dans *She* (1887) de Rider Haggard ou dans *Dracula* (1897) de Bram Stoker. En revanche, dans les nouvelles de Kipling, la science, la technologie et le surnaturel fonctionnent ensemble. Ou plutôt, les deux premières servent-elles à mimer le surnaturel. Ainsi, dans « The House of Suddhoo » (1886 ; 1888), l'utilisation du télégraphe permet-elle à un personnage indigène, Bhaghwan Dass, de soutirer de l'argent à un autre indigène. Le premier fait croire au second qu'il reçoit des nouvelles de son fils malade par le biais de voies surnaturelles alors qu'il ne fait qu'utiliser les informations que lui transmet un ami par télégraphe. Le narrateur anglais se retrouve néanmoins aussi lésé par Dass à la fin du *tale* :

> I have laid myself open to the charge of aiding and abetting the seal-cutter in obtaining money under false pretences, which is forbidden by Section 420 of the Indian Penal Code. I am helpless in the matter for these reasons. I cannot inform the Police. What witnesses would support my statements? […] I dare not again take the law into my own hands, and speak to the seal-cutter; for certain am I that, not only would Suddhoo disbelieve me, but this step would end in the poisoning of Janoo, who is bound hand and foot by her debt to the bunnia. […] Unless something happens to prevent her, I am afraid that the seal-cutter will die of cholera – the white arsenic kind – about the middle of May. And thus I shall be privy to a murder in the House of Suddhoo. (PT, 114-115)

Le désarroi de l'Anglais est suggéré par l'abondance de propositions soulignant l'impossibilité d'agir qui est la sienne : « I am helpless », « I cannot inform », « What witnesses would support my statements? », « I dare not », « I am afraid ». La multiplication des marques de négation dans ces propositions construit l'idée de l'impuissance du narrateur. Le fait que le pronom personnel « I » vienne autant assaillir la narration s'apparente à un ultime désir d'affirmation de la puissance britannique mais celle-ci est largement affaiblie par le sémantisme des termes qui tiennent lieu de prédicats au sujet « I ». D'ailleurs, la présence de formules appartenant au champ juridique telles « I have laid myself open to the charge »

ou « I shall be privy to » ne saurait dissimuler, malgré leur apparence d'autorité, le trouble qui transparaît dans la brièveté des propositions dans la suite du passage. Le rythme paratactique crée un effet d'accélération qui intensifie l'impression de trouble émanant du discours de l'Anglais. L'impuissance du héros, en porte-à-faux entre le monde indigène et les lois du gouvernement anglais, est donc manifeste. La seule certitude de ce dernier concerne d'ailleurs l'issue dramatique, voire fatale, de la situation narrée dans la nouvelle. Le caractère de logorrhée du discours mime le fait que le narrateur est pris dans une spirale infernale et sera contraint de se faire complice d'un crime maquillé en accident, ce que suggère le tiret à valeur ironique entre le terme « cholera » et la précision « of the white arsenic kind ». Ce texte souligne en somme l'incapacité de l'Occident à lutter contre la réappropriation indigène de la technique occidentale et contre le renversement des valeurs modernes européennes qui en découle.

La propension de la modernité technique européenne à pouvoir être aisément manipulée par la société indienne chez Kipling correspond au détournement de l'un des grands principes de la modernité européenne, la foi ultime en la science. Cette critique contre la modernité européenne est d'autant plus prégnante que la mise en scène de la transmission occulte de l'information se produit dans la maison de Sudhhoo, et surtout, dans une pièce ornée de portraits victoriens : « Directly above the body and on the wall were a couple of flaming portraits, in stamped-paper frames, of the Queen and the Prince of Wales. They looked down on the performance, and to my thinking, seemed to heighten the grotesqueness of it all » (*PT*, 112). L'emphase portée sur le fait qu'il s'agit là de la seule opinion du narrateur, « to my thinking », invite précisément à considérer celle-ci avec méfiance. Le fait que la maison contienne tant de symboles rappelant l'Angleterre victorienne alors que s'y produit un événement résultant d'une utilisation frauduleuse de l'un des produits de la science occidentale importée par les Anglais en Inde, assimile plutôt le texte à un pied-de-nez lancé contre l'Angleterre et ses prétentions à la supériorité, en l'occurrence scientifique et technologique[36].

Le détournement des apports scientifiques anglais en Inde est aussi évoqué dans des textes kiplingiens ultérieurs, comme « A Sahibs' War » (1901 ; 1904). Dans cette nouvelle aux allures de roman condensé, le guerrier sikh qui officie en tant que narrateur indique la

[36] L'idée d'une supériorité britannique en tous points était largement véhiculée au XIXe siècle, comme le signale ce propos de Cecil Rhodes : « the British are the finest race in the world, and the more of the world they inhabit, the better it will be for mankind », cité dans TIDRICK Kathryn, *Empire and the English Character*, *op. cit.*, p. 62. Par ailleurs, Lord Cromer indiqua aussi que le monde était divisé en deux sortes de personnes, les Anglais et les *subject races*, in CROMER Lord, *Political and Literary Essays, 1908-1913*, New York : Freeport, 1969, pp. 12-14 et 40-43.

facilité avec laquelle la poste inventée par les Britanniques finit par livrer ses moindres secrets aux Indiens : « The Sahibs are very clever, but they forget their own cleverness has created the *dak* (the post), and that for an anna or two all things become known » (*TD*, 89). Il s'agit là d'un autre exemple de subversion indigène de la technique européenne, celle ici du système postal anglais. L'ironie du narrateur transparaît dans la formule concessive ainsi que dans l'utilisation du polyptote. Le propos du guerrier indigène renvoie, une fois encore, à l'impossible maîtrise par les colonisateurs des effets pervers de leurs « propres » réalisations.

En conformité avec ce que l'on a noté précédemment, ce sont les textes plus tardifs de Kipling qui évoquent de hauts faits britanniques en termes d'endiguement des maladies, d'hygiène et de traitements sanitaires. La nouvelle « The Tomb of his Ancestors » (1897 ; 1898) relate la manière dont un jeune administrateur use de l'aura dont bénéficiaient ses ancêtres auprès d'une tribu indigène, les *Bhils*, pour amener les sujets coloniaux à se soumettre à une campagne de vaccination contre la variole. Le personnage anglais passe pour la réincarnation de son grand-père qui fut un agent de la paix civile dans la région et gagne ainsi la confiance des Bhils :

> "Ye know the Smallpox, who pits and scars your children so that they look like wasp-combs. It is an order of the Government that who so is scratched on the arm with these little knives which I hold up is charmed against Her. All Sahibs are thus charmed, and very many Hindoos. This is the mark of the charm. Look! […] So came I here to save you, first from Smallpox, next from a great folly of fear, and lastly, it may be, from the rope and the jail. It is no gain to me; it is no pleasure to me, but for the sake of that one who is yonder, who made the Bhil a man" – he pointed down the hill – "I, who am of his blood, the son of his son, come to turn your people. And I speak the truth, as did Jan Chinn." (*DW*, 98-99)

Tandis que les textes anglo-indiens publiés jusqu'au début des années 1890 soulignent visiblement les effets ambivalents des réalisations des colonisateurs, le discours du personnage anglais renoue avec la rhétorique paternaliste et condescendante des discours coloniaux de l'époque[37]. La proposition « I came here to save you » fait référence à la mission héroïque, presque messianique, dont le personnage anglais se veut investi. L'emploi du pronom « Her », transcrit avec une lettre majuscule, assimile la maladie à une déesse contre laquelle il s'agit de se prémunir. L'usage du terme « charm », dont on note plusieurs occurrences dans le passage, montre aussi que Chinn construit, par le biais d'une rhétorique

[37] En l'occurrence, si le principe de la mission civilisatrice fut peu fructueux, les campagnes de vaccination contre la variole eurent des effets notables en termes de diminution des taux de mortalité, notamment dans les zones non rurales. Cf. HARRISON Mark, *Public Health in British India: Anglo-Indian Preventive Medicine 1859-1914*, Cambridge : Cambridge University Press, 1994, p. 97.

colonialiste, un cadre de références accessible pour les indigènes, tandis que le terme évoque en parallèle la condescendance coloniale envers ce que les Anglais perçoivent comme de la superstition ou des croyances populaires. La référence à l'action de son grand-père, « who made the Bhil a man », participe dans le discours du personnage d'un culte des ancêtres sur lequel repose l'idée d'une tradition et d'une nation anglaises victorieuses car porteuses de progrès aux indigènes. Le discours de Chinn laisse bien entendre que les hommes de la tribu n'étaient pas de véritables hommes avant le passage des Anglais et fait écho au projet de « mission civilisatrice » qui informe les discours coloniaux à la fin du XIXe siècle.

L'expansion territoriale, sur laquelle repose l'entreprise coloniale, est en effet légitimée officiellement en métropole à la fin du XIXe siècle par le discours prônant la mission civilisatrice de l'homme blanc[38]. La Grande-Bretagne se sent investie au XIXe siècle d'une mission de civilisation par son statut inégalé en Europe en termes de puissance économique, militaire, commerciale et navale :

> Elle s'emploie […] à guider les peuples vers la prospérité, la démocratie et une morale issue des valeurs chrétiennes et humanistes. Étant persuadés de l'excellence de leur civilisation, qui serait parvenue à un degré de quasi-perfection, les Britanniques l'érigent en un modèle qu'ils entendent imposer au monde.[39]

Outre la raison, l'émancipation comme finalité de l'acquisition de savoirs et l'universalité[40] constituent les autres principes-phare des Lumières, principes qui soutiennent exclusivement le projet impérial des nations européennes au XIXe siècle. C'est précisément cette idée d'émancipation qui colore la référence dans le discours de Chinn à la transformation des *Bhils* en véritables hommes. Le personnage s'inscrit ouvertement dans une filiation ancestrale afin de légitimer son propos tout en usant d'une rhétorique à visée persuasive ; l'emploi d'un rythme binaire (« It is no gain to me; it is no pleasure to me ») ancre le discours dans une logique politicienne. D'autres effets rhétoriques flagrants, ce qu'on pourrait nommer des

[38] Kipling est largement remémoré pour son poème « The White Man's Burden » publié en 1899. Cette expression est considérée comme la métaphore de la dimension civilisatrice caractérisant la colonisation européenne du XIXe siècle.

[39] LAUX Frédéric, « La *Pax Britannica* : fondements et aspects diplomatiques (1815-1870) » in LAUX Claire (dir.), *Le Monde britannique de 1815 à 1914*, Paris : Ellipses, 2010, p. 53.

[40] Jürgen Habermas, dans un article intitulé « Sauver le projet des Lumières », évoque ainsi la nature du projet : « [Il] consistait à développer les sciences objectivantes, les fondements universalistes de la morale et du droit, et l'art autonome, mais aussi à libérer les potentiels cognitifs, à les sortir de leur ésotérisme, de manière à les utiliser dans la pratique, c'est-à-dire 'dans une mise en forme des conditions de vie, conforme à la raison' » in HABERMAS Jürgen, « Sauver le projet des Lumières » in FAUCHOIS Yann, GRILLET Thierry, TODOROV Tzvetan (dirs.), *Lumières ! Un héritage pour demain*, Paris : Bibliothèque Nationale de France, 2006, p. 26.

éléments de langage, tels la répétition anaphorique du pronom « I » et l'emploi de formules au ton grandiloquent comme « the son of his son » ou « I who am of his blood », construisent avec une certaine lourdeur le volet explicitement politique et idéologique de ce texte.

La nouvelle « William the Conqueror », issue du même recueil, semble aussi dénuée d'ironie en comparaison avec les premiers textes anglo-indiens de l'auteur. Les personnages anglais y sont décrits comme des agents œuvrant de manière désintéressée pour le bien des indigènes dans le cadre d'une lutte contre la famine :

> Martyn […] was to go back with empty trucks, filling them with starving people as he found them, and dropping them at a famine-camp on the edge of the Eight Districts. He would pick up supplies and return, and his constables would guard the loaded grain-cars, also picking up people, and would drop them at a camp, a hundred south miles. (*DW*, 142)

Le passage suggère que les Anglais n'agissent que dans le but d'améliorer la situation des indigènes. La voix narrative ne cesse de mettre l'accent sur le caractère routinier, répétitif, de l'action européenne, ce qui est illustré par la répétition du motif du chargement et du déchargement du chariot : « filling them […] and dropping them », « picking up people, and […] drop them ». Le principe de la répétition est davantage encore souligné par la présence de l'adverbe « also » tandis que la répétition des gérondifs l'illustre de manière effective. Le caractère mécanique de l'action est aussi suggéré par le zeugme : le verbe transitif « pick up » est successivement suivi des termes « supplies » et « people », ce qui a pour effet de mettre sur le même plan les humains et les vivres. Les opérations d'apport du progrès dans les colonies s'accompagnent néanmoins d'une déshumanisation simultanée des sujets indiens, mais aussi des serviteurs de l'empire.

Toutefois, sans railler ouvertement l'apport de progrès par les Anglais, la voix narrative de « William the Conqueror » souligne ici l'absurdité qui consiste à vouloir donner du blé aux Indiens alors que leur aliment de base est le riz : « His carts […] were leaded with wheat, millet, and barley, good food-grains needing only a little grinding. But the people to whom he brought the life-giving stuffs were rice-eaters » (*DW*, 146). L'opposition entre l'énumération « wheat, millet, and barley » et les noms composés traduit celle entre l'abondance des victuailles fournies et la réticence des Indiens. L'instance énonciative souligne aussi l'absurdité de la situation qui conduit les hommes blancs à travailler inutilement car la finalité de l'opération ne s'accompagne pas d'une transmission de savoir précise aux indigènes : « They knew how to hull rice in their mortars, but they knew nothing

of the heavy stone querns of the North, and less of the material that the white man convoyed so laboriously » (*DW*, 146). On retrouve ici la prédominance de la question du savoir et de sa transmission, exprimée par la récurrence du verbe « know ». Tout se passe comme s'il existait un chaînon manquant dans la transmission du savoir, ce qui produit une impossibilité de la communication effective. Cette faille mène à une situation des plus absurdes dans laquelle les indigènes se laissent mourir ou en viennent à échanger une quantité importante de millet contre quelques poignées de riz gâté. Le texte suggère la présence de lacunes épistémologiques aux deux extrémités de la chaîne. Si les indigènes ne savent comment utiliser les céréales apportées par les Anglais pour les nourrir, ces derniers ne comprennent pas que les indigènes affamés se laissent mourir de faim tandis qu'eux-mêmes ne savent pas à quoi ressemble le riz cru :

> Scott understood dimly that many people in the India of the South ate rice, had seldom seen rice in the blade or the ear, and least of all would have believed that, in time of deadly need, men would die at arm's length of plenty, sooner than touch food they did not know. In vain the interpreters interpreted; in vain his two policemen showed by vigorous pantomime what should be done. The starving crept away to their bark and weeds, grubs, leaves, and clay, and left the open sacks untouched. (*DW*, 146-147)

La répétition tautologique « the interpreters interpreted » souligne magistralement l'inefficacité de l'opération britannique tandis que l'image de la pantomime introduit l'idée d'une traduction inopérante dans laquelle le message est réduit à une succession de gestes qui n'ont aucun sens pour les destinataires. La communication est impossible entre Anglais et indigènes tandis que le caractère vain de l'opération britannique est littéralisé par la répétition anaphorique de l'expression « in vain ». La voix narrative dans « William the Conqueror » suggère ainsi que si une forme de progrès est visée, l'action européenne passe à côté de cet objectif.

Cette évocation de l'importation manquée du progrès par la puissance coloniale peut être mise en dialogue avec l'essai de Homi Bhabha intitulé « Signs Taken for Wonders » (1985). Bhabha y évoque la manière dont l'imposition d'une autorité dans un contexte culturel autre peut conduire à un déplacement de l'autorité initiale par le biais de l' « hybridité ». Bhabha mentionne dans cet essai le texte d'Anund Messeh, l'un des premiers catéchistes indiens. Dans ce récit, Messeh se remémore sa rencontre avec un groupe d'Indiens qui lui annoncent comment un ange venu du ciel leur a apporté le Livre de Dieu. Lorsque Messeh leur indique que ce livre anglais présente la religion des Anglais à l'usage des Indiens, ces derniers ne parviennent à comprendre comment la parole de Dieu peut émaner

d'un texte qui serait produit par les mangeurs de viande que sont à leurs yeux les Anglais. Par leurs questionnements subversifs, les indigènes en viennent à dissocier la parole de Dieu du moment de son énonciation dans le texte imprimé en anglais, et donc du dispositif de pouvoir par lequel leur est transmis ce savoir. Ils parviennent ainsi à distinguer le Verbe divin de l'énoncé qu'en produit l'autorité anglaise dans un objectif d'assujettissement.

Si « William the Conqueror » ne met pas en scène de questionnements indigènes, la représentation d'indigènes délaissant les sacs de blé peut être lue comme l'infiltration au sein de l'autorité anglaise, qui se perçoit comme importatrice de progrès, d'une agentivité indigène susceptible de déstabiliser la première. Se produit bien dans le texte de Kipling ce qu'on pourrait nommer un effet d' « hybridité » culturelle au sens de Bhabha : « Hybridity is a problematic of colonial representation and individuation that reverses the effects of the colonialist disavowal, so that other "denied" knowledges enter upon the dominant discourse and estrange the basis of its authority – its rules of recognition »[41].

Dans « The Vessel of Wrath », l'une des rares nouvelles de Maugham à mettre en scène des personnages européens prodiguant aux sujets coloniaux des soins médicaux lors d'une épidémie de choléra, une distance énonciative face au succès de l'opération anglaise est exprimée lorsque le récit évoque l'histoire d'amour née entre deux Anglais que tout *a priori* séparait :

> "Except for the cholera we should never have learnt to know one another. I have never seen the hand of God more plainly manifest."
> The Contrôleur could not but think that it was rather a clumsy device to bring those two together that necessitated the death of six hundred innocent persons, but not being well versed in the ways of omnipotence he made no remark. (*MFET*, 134)

Dans ce passage non dénué d'humour, porté par une instance narrative ouvertement ironique, l'accent est davantage mis sur le succès de l'intrigue amoureuse que sur celui de l'opération d'assainissement de l'île. Le recours à la focalisation interne permet de faire porter au personnage hollandais, donc à un personnage extérieur à l'empire britannique, la responsabilité du discours critique. La référence aux six cents morts vient incontestablement ternir la portée du succès des Britanniques et du progrès médical qu'ils sont censés avoir apporté dans la colonie. Pour autant, la critique du progrès résulte avant tout d'un effet « collatéral », dès lors que l'ironie porte avant tout sur les personnages susceptibles de l'apporter. Il existe donc chez Kipling et Maugham une remise en question de l'apport

[41] BHABHA Homi K., *The Location of Culture*, *op. cit.*, p. 162.

européen de la technique et du progrès dans les colonies qui passe tantôt par la thématisation, tantôt par l'énonciation, en particulier lorsqu'elle s'opère sur un mode ironique. Il est donc pertinent d'inclure à cette réflexion l'écriture de Conrad dès lors que ce dernier écrit également des nouvelles coloniales et pose, en revanche, un regard explicitement ironique et critique sur la modernité européenne.

« An Outpost of Progress » (1897) indique, dès son titre, que la question du progrès sera au cœur de la nouvelle. Ce n'est qu'à sa lecture que l'on en saisit toute la portée ironique. Ce titre ne manque pas de rappeler l'expression « Our Authority » dans « His Chance in Life ». En établissant le caractère imposant de ces institutions par le recours aux majuscules, l'instance narrative construit pour ces entités une façade qui ne masque finalement qu'une absence, un vide. Du fait du moment de parution de « An Outpost of Progress » (1897) et de la situation singulière de l'auteur – auteur issu de l'ancien empire russe, établi en Angleterre et écrivant en langue anglaise, ce texte constitue un contrepoint inévitable au travail proposé ici sur Kipling et Maugham. L'*incipit* de la nouvelle annonce très vite la couleur de ce récit qui met en scène deux Européens, Kayerts et Carlier, en poste dans une colonie. Le fait que ces personnages soient présentés comme étant deux hommes blancs (« two white men »[42]) invite à réfléchir à la portée de cette qualification qui ne dit pas tant la blancheur des protagonistes que leur européanité, et par extension, leur potentielle fonction allégorique en tant que représentants de la « civilisation européenne ». Les descriptions de ces personnages – l'un étant « short and fat », le second, « tall, with a large head and a very broad trunk perched upon a long pair of thin legs » – construisent des figures disproportionnées, aux allures de pantins ou de clowns. Elles semblent d'ailleurs annoncer les descriptions des colons de Maugham, souvent petits et trapus. L'évocation de ce qui, selon la voix narrative, devait devenir « an outpost of progress »[43] se voit rapidement contredite par les paroles du supérieur des deux hommes indiquant à leur sujet : « Look at those two imbeciles. They must be mad at home to send me such specimens. I told those fellows to plant a vegetable garden, build new storehouses and fences, and construct a landing-stage ». Le Progrès se réduit non seulement ici à l'élaboration d'un potager et à la construction de menus établis, mais le directeur de la compagnie est aussi persuadé de l'inutilité d'occuper cette station : « I bet nothing will be

[42] CONRAD Joseph, « An Outpost of Progress », *Tales of Unrest*, *op. cit.*, p. 83.

[43] On rappellera que le terme « outpost » était largement employé dans la rhétorique impérialiste. Cf. FRASER Gail, « The Short Fiction », in STAPE J. H., *The Cambridge Companion to Joseph Conrad*, *op. cit.*, p. 36. Fraser ajoute que les expressions de Conrad, « the two pioneers of trade and progress », « those who…bring light, and faith, and commerce to the dark places of the eath » parodient le style journalistique contemporain tandis que les notions ici mentionnées s'apparentent à une critique directe de la mission civilisatrice européenne.

done! […] I always thought the station on this river useless, and they just fit the station! »[44]. Le progrès censé être apporté par les hommes blancs dans les colonies est donc explicitement raillé par le narrateur conradien là où il l'est moins nettement chez Kipling et Maugham. On retrouve donc le principe qui vise à associer les membres de la colonie à une valeur numérique ou de jugement.

On distingue dans la nouvelle de Conrad différents degrés d'ironie : celle émanant du décalage entre les personnages et le discours que leur supérieur tient sur eux, mais aussi celle qui est présente au cœur de l'énonciation, quand la voix narrative évoque par exemple l'arrivée en bâteau du directeur de la compagnie : « the director of the Great Trading Company, coming up in a steamer that resembled an enormous sardine box […] found the station in good order »[45]. On note de nouveau cet usage désormais bien identifié des majuscules dont l'effet est de signaler le vide du signifiant « Great Trading Company ». Par ailleurs, la comparaison de l'embarcation avec une boîte de sardines tend à déshonorer jusqu'aux rangs les plus élevés de la hiérarchie coloniale puisque le directeur se trouve lui-même sur l'embarcation et est en somme comparé à un poisson. Ainsi l'ironie travaille-t-elle l'écriture de Conrad jusque dans les moindres recoins tandis qu'elle est certainement plus mesurée dans les nouvelles de Kipling et de Maugham où elle opère moins ouvertement sur le plan d'énonciation.

Si l'on peut repérer une sorte d'échelle de l'ironie entre les nouvelles de Kipling, Maugham et Conrad au sujet du progrès, les romans coloniaux de Henty ou les romans d'aventure impériale de Wilkie Collins ou de Rider Haggard, pratiquent, au contraire, un usage très modéré de l'ironie envers les grandes actions de l'empire. La mention du progrès moderne semble simplement ne pas faire l'objet de la moindre ironie. Lorsque le narrateur du roman *The Moonstone* évoque le progrès, il indique :

> Here was our quiet English house suddenly invaded by a devilish Indian Diamond – bringing after it a conspiracy of living rogues, set loose on us by the vengeance of a dead man. […] Who ever heard the like of it – in the nineteenth-century mind; in an age of progress, and in a country which rejoices in the blessings of the British constitution?[46]

[44] CONRAD Joseph, « An Outpost of Progress », *ibid*., p. 85.
[45] *Ibid*., p. 84.
[46] COLLINS Wilkie, *The Moonstone*, *op. cit.*, p. 41.

Le progrès est associé à l'esprit du XIXe siècle, grande époque de la modernité envisagée comme projet historique et philosophique, pétri des notions de civilisation et de raison. Un autre énoncé dans le même roman lie fermement la notion de progrès et les Lumières et ne laisse aucune place à la possibilité de l'ironie : « But he [Mr Ablewhite] had presumed to raise himself from a low station in the world – and that was against him. However, Time and the progress of modern enlightenment put things right »[47]. Si ironie il y a, celle-ci porte moins sur la notion de progrès que sur les personnages. Ainsi est-il est possible de percevoir de l'ironie dans l'onomastique du bien nommé Ablewhite, apte à certaines fonctions parce que membre de la communauté blanche ; en revanche l'expression « progress of modern enlightenment » ne fait pas à proprement parler l'objet d'un traitement ironique. On terminera cette analyse par l'étude d'un extrait du roman de G. A. Henty, *Through Three Campaigns* (1904), dans lequel sont mises en scène trois campagnes militaires britanniques, celles de Chitral, Tirah et Ashanti. Alors que le texte évoque la fin du combat à travers l'envoi d'un télégramme en Angleterre stipulant « the campaign is at an end », le narrateur ajoute :

> There can be no doubt that this expedition will lead to great results. The natives of Ashanti and the surrounding tribes have received a lesson that will not be forgotten for a great number of years and, long before that time, it may be hoped that civilisation will have made such strides there that there will be no more chance of trouble. They have been taught that they are absolutely unable to stand against the white man; that neither distance, the thickness of their forests, stockades, nor weather can check the progress of British troops.[48]

Contrairement à l'écriture pétrie d'ironie et parsemée d'interrogations sous-jacentes au sujet de la viabilité de l'empire chez Conrad, ou à celle tiraillée chez Kipling entre idéologie et subversion ironique de celle-ci, le texte de Henty n'accueille pas la moindre ironie. Les quelques propositions verbales modalisées ne sont pas de vraies modalisations. Ainsi, l'emploi de « there can be no doubt » au lieu de « there is no doubt » ne remet pas pour autant en question la certitude portée par l'expression « this expedition will lead to great results », dans laquelle l'emploi du modal WILL lève toute ambiguïté quant à l'absence de validation éventuelle de la relation prédicative. Les quatre occurrences du modal ancrent d'ailleurs dans le passage la valeur de certitude concernant l'issue de la situation pour les indigènes. Les termes renvoyant à la terminologie de l'enseignement – « lesson », « teach », etc. – dessinent

[47] *Ibid*., p. 60.

[48] HENTY G. A., *Through Three Campaigns: A Story of Chitral, Tirah, and Ashantee*. 1904. E-text lu sur le site du Project Gutenberg, 2007, http://www.gutenberg.org/files/20641/20641-h/20641-h.htm. Dernière consultation le 26 février 2013.

un schéma manichéen opposant d'un côté les indigènes incultes et de l'autre, les Anglais, porteurs du savoir – dès lors qu'ils sont en mesure de l'enseigner – et de la civilisation. Enfin, l'expression « progress of British troops » renvoie certes à l'avancée des Anglais sur le terrain. Néanmoins, il est possible de voir dans cette expression le postulat que les troupes anglaises, en plus d'être maîtresses de la Raison et de la Civilisation, sont aussi détentrices du Progrès. À la lecture de Henty, on est forcé de nuancer la proposition de Macherey selon laquelle « un écrivain ne reflète jamais mécaniquement, ni rigoureusement, l'idéologie qu'il "représente", même s'il s'est fixé comme seul but de la représenter : peut-être parce qu'aucune idéologie n'est suffisamment consistante pour survivre à l'épreuve de la figuration »[49]. Peut-être est-ce précisément parce qu'Henty ne « figure » pas son matériau textuel que ses romans constituent une transposition quasiment transparente à l'écrit de ses propres conceptions idéologiques.

Comme le note Robert Dixon, professeur de littérature australienne dont la recherche porte sur la relation entre colonialisme et culture, il existe un rapport concomitant entre le roman d'aventure et l'idéologie impérialiste : « it was the task of the New Imperialism as an ideology and the adventure novel as an ideological form to resolve contradictions in the lived experience of imperialism »[50]. Contrairement à ce qui se joue dans nombre de romans coloniaux anglais, on note une disjonction entre le projet colonial de modernisation par le progrès et les opérations menées sur le terrain par les personnages européens. Or il n'est pas anodin que ce contraste apparaisse dans le genre de la nouvelle. Celui-ci s'avère en effet un lieu propice de déstabilisation des valeurs modernes, en particulier au XIXe siècle.

On a pu noter que les nouvelles de Kipling et de Maugham étaient affiliées à d'autres genres populaires, dont le *tale*, le mélodrame et le récit d'aventure. Kipling emprunte, pour ses écrits anglo-indiens, la forme d'un genre, le *tale*, qui se caractérise par une certaine prise de distance face aux injonctions rationalistes des Lumières. Comme le rappelle Jason Marc Harris, spécialiste du *folktale* : « Despite the dominant rational discourses of realism in art, utilitarianism in philosophy, and pragmatism in industry, Victorian society revealed a taste for unorthodox forms of spirituality, most evident in a preoccupation with séances and a general fascination with ghosts »[51]. Or les *tales* anglo-saxons du XIXe siècle s'inscrivent souvent

[49] MACHEREY Pierre, *Pour une théorie de la production littéraire*, *op. cit.*, p. 220.
[50] DIXON Robert, *Writing the Colonial Adventure: Race, Gender and Nation in Anglo-Australian Popular Fiction, 1875-1914*, Cambridge ; New York : Cambridge University Press, 1995, p. 1.
[51] HARRIS Jason Marc, *Folklore and the Fantastic in Nineteenth Century British Fiction*, *op. cit.*, p. 9.

dans cette veine et en cela participent d'une distanciation de l'esprit des Lumières. Les *tales* de Poe, maître du genre, constituent un exemple évident de cela.

Nombre de ses *tales* laissent entrevoir une part d'ombre signalant les faiblesses ou les limites de la raison. « The Tell-Tale Heart », « The Black Cat » expriment, par exemple, à travers la description de revenances sonores et visuelles du voisin, du chat, de l'épouse – une infraction au règne de la raison. « The Purloined Letter » (1845) constitue un autre exemple de mise en crise du savoir et de la raison. Ce texte donne à lire sur plusieurs pages les méthodes d'investigation forcenées de la police pour retrouver un document mais les recherches se soldent par un échec : « we examined the rungs of every chair in the hotel, and, indeed, the jointings of every description of furniture, by the aid of a most powerful microscope. Had there been any traces of recent disturbance we should not have failed to detect it instantly »[52]. Le caractère exhaustif du travail accompli est suggéré par les nombreuses occurrences de l'adverbe « every », dans cette citation, mais aussi dans les pages consacrées au récit de la recherche de la lettre. La présence du terme « everywhere » dans la proposition « the fact is, we took our time, and we searched *everywhere* » (nous soulignons) fait de l'adverbe « every » un leitmotiv narratif. Sur le plan linguistique, il existe une valeur intermédiaire de « every » qui se situe entre la dimension de totalité contenue dans « all » et celle d'individualité spécifiante impliquée par « each »[53]. Le fait que la connotation de « every » se situe à la croisée des deux valeurs exprime, linguistiquement, la dimension exhaustive du travail mené par la police. Celle-ci a exploré *tous* les *moindres* recoins de la demeure du Ministre D[54]. L'exhaustivité du travail accompli est aussi signalée par l'emploi d'adjectifs connotant la complétude, comme dans la proposition : « I took the entire building, room by room; devoting the nights of a whole week to each »[55].

Dans le passage cité précédemment, la référence au microscope – produit de la modernité technologique – et l'emploi du conditionnel passé ayant valeur d'irréel du passé permettent de conclure à l'inutilité d'un certain type de savoir moderne dans la situation évoquée. La présence de verbes tels que « we examined », « we probed », « we scrutinised »[56] évoque la circularité, censée être exhaustive, du regard « moderne » telle qu'elle a pu être

[52] POE Edgar Allan, « The Purloined Letter » (1844), in *Tales of Mystery and Imagination*, *op. cit.*, p. 499.

[53] Cf. LAPAIRE Jean-Rémi, ROTGÉ Wilfrid, *Linguistique et grammaire de l'anglais*, *op. cit.*, p. 180. Les auteurs associent « each » à un « point de vue explicitement séparateur » tandis que « every » implique un « point de vue "englobant" ».

[54] Les deux dimensions de totalisation et de singularisation peuvent être rendues ainsi en français.

[55] *Ibid*., p. 498.

[56] POE Edgar Allan, « The Purloined Letter », in *Tales of Mystery and Imagination*, *op. cit.*, pp. 498-499 : « we examined, first, the furniture of each apartment » ; « we examined the rungs of every chair » ; « we examined the house itself » ; « we scrutinized each individual square inch throughout the premises », etc.

évoquée ultérieurement dans « The Bridge-Builders ». Ce *tale* annonce d'une certaine façon les *tales* de Kipling dans lesquels la valeur du progrès, à travers les utilisations subversives qui sont faites du télégraphe ou du rail, est remise en question. Cela suggère que les textes de Kipling, bien que plus ou moins idéologiquement imprégnés de la doctrine colonialiste – en particulier les plus tardifs – s'inscrivent, par leur affiliation avec le genre du *tale*, dans une forme propice à la distanciation face au discours idéologique.

L'irrévérence face aux méta-récits est aussi repérable dans des nouvelles indiennes, contemporaines ou non de Kipling et de Maugham, ce qui laisse penser qu'elle a partie liée avec le genre même de la nouvelle. Dans l'*incipit* de « The Serpent and the Rope » (1960) du philosophe et écrivain Raja Rao, on note le passage suivant : « I was born a Brahmin – that is, devoted to Truth and all that. "Brahmin is he who knows Brahman," etc, etc… »[57]. La majuscule apposée à « Truth » signale l'autorité du concept tandis que celle-ci se voit d'emblée déstabilisée par la formule « and all that » ainsi que la répétition de « etc », elle-même doublée de points de suspension. L'accumulation de ces termes produit un effet d'agacement du narrateur, comme si ce dernier ne tenait pas à rappeler à son lecteur le contenu de la religion brahmane à laquelle il semble d'ailleurs accorder peu de crédit.

L'expression « all that » rappelle aussi le passage de « The Strange Ride of Morrowbie Jukes » dans lequel le narrateur décrit l'ingénieur ainsi : « He is a Civil Engineer, with a head for plans and distances and things of that kind » (*MWWBK*, 3). L'expression « things of that kind » fait écho au « all that » mentionné précédemment, par son caractère relâché et oral, ce qui a pour effet de mettre en question l'autorité, respectivement, de la vérité et du savoir scientifique. La nouvelle, par sa forme, se prévaut donc d'une capacité certaine à l'irrévérence et à la dissidence face aux grands récits et aux discours majeurs – entre autres, idéologiques.

Les nouvelles de Kipling, parfois celles de Maugham, engagent aussi une réflexion sur la modernité, et contre la modernisation, par le biais de deux motifs singuliers : ceux de l'occasion manquée et de la méprise. On pourra ainsi s'interroger, à partir de l'étude des nouvelles des deux auteurs et d'un corpus légèrement élargi, sur la propension du genre de la nouvelle à s'écrire autour des tropes de l'occasion manquée et de la méprise.

[57] RAJA Rao, « The Serpent and the Rope » (1960) in *Five Indian Masters*, *op. cit.*, p. 1.

3. Méprise et occasion manquée

Ces deux tropes sont en effet récurrents dans les textes étudiés. Dans les *tales* de Kipling, les protagonistes anglais attendent souvent un moment de complétude qui ne viendra jamais et/ou laissent fréquemment passer une occasion inespérée. « Bitters Neat » (1887) met en scène un personnage anglo-indien si obnubilé par son travail qu'il apprend avec deux ans de retard qu'une jeune femme anglaise, désormais rentrée en métropole, était désespérément amoureuse de lui. Le narrateur présente ainsi les dernières paroles du héros : « I didn't see. I didn't see. If I had *only* known! » (*PT*, 246). La répétition de la proposition « I didn't see », et donc celle de la négation, met l'accent sur l'absence de discernement du personnage tandis que l'usage du conditionnel passé, « If I had […] known » correspond à la qualification grammaticale d'irréel du passé. La possibilité d'une rencontre amoureuse est définitivement annihilée. De même, « In the Pride of his Youth » (1887 ; 1888) met en scène un jeune Anglais parti en Inde faire fortune tandis que son épouse et leur enfant sont restés en métropole. Malgré ses efforts, le héros ne parvient pas à rassembler une somme d'argent suffisante pour subvenir aux besoins de sa famille. Son enfant meurt de n'avoir pu bénéficier de certains soins et son épouse le quitte pour un autre. À la fin de la nouvelle, ironie du sort, le protagoniste bénéficie d'une augmentation de salaire qui lui aurait aisément permis de financer le voyage de sa famille vers l'Inde et de leur assurer une existence confortable : « And it came then! The seven-hundred-rupee passage, and enough to have saved the wife and the little son, and to have allowed of assured and open marriage, came then » (*PT*, 161). L'emploi des infinitifs passé « to have saved » et « to have allowed » indique à nouveau l'impossible réalisation des actions dénotées par les verbes. Dans les nouvelles de Kipling, tout arrive donc soit trop tôt, soit trop tard, jamais au moment opportun.

Lorsqu'une occasion manquée n'est pas au cœur de la nouvelle kiplingienne, le *topos* de la méprise y est souvent central. Comme le note le critique Louis Cornell au sujet des écrits anglo-indiens de Kipling, « [a] large group of stories deals with men who either delude themselves or are the chance victims of appearances »[58]. Dans « False Dawn » (1888), un Anglo-indien décide de demander la main de l'une de ses compatriotes à l'occasion d'un pique-nique. Cependant, une tempête de sable soudaine le prive de toute visibilité et l'amène à faire sa demande à la sœur de sa promise. Si la dimension farcesque de cette nouvelle augure d'un relatif *happy end*, l'erreur a bien été commise comme le suggèrent les

[58] CORNELL Louis L., *Kipling in India*, London : Macmillan, 1966, p. 134.

nombreuses occurrences du terme « mistake » dans la narration : « I did not see how that would improve the mistake », « telling him […] he must have made a mistake! » (*PT*, 39). Le principe de la méprise est aussi décliné chez Kipling, entre autres, dans la confusion opérée entre les noms Mellish et Mellishe dans « A Germ Destroyer » (1887 ; 1888), dans l'erreur d'estimation commise par Mrs. Hauksbee dans « The Education of Otis Yeere » (1888), dans celle qui concerne l'âge de la Venus Annodomini dans la nouvelle éponyme (1886 ; 1888) – autant de représentations de l'erreur, comme s'il s'agissait de renvoyer ainsi à la répétition d'une faute originelle que les nouvelles rappelleraient indéfiniment.

Dans les cas de l'occasion manquée et de la méprise, le résultat final n'est jamais absolument satisfaisant : il reste l'effet d'un ratage préliminaire lorsqu'il ne correspond pas à une perte irrévocable. L'incapacité des personnages anglo-indiens à mener à bien une entreprise dans les nouvelles, à saisir une occasion, peut être lue comme une métaphore de la dimension d' « irréalisé » de la modernité, du fait qu'elle n'est qu'un processus, un horizon d'attente, mais jamais un état final. Ceci est plus évident encore si l'on invoque la valence coloniale de la modernité. L'historien John Seeley postule que la colonisation n'a pas fait l'objet d'une reflexion mûrement aboutie. Dans un passage désormais célèbre, il considère que l'empire a été conquis plus par accident que dans le cadre d'un projet réfléchi : « there is something very characteristic in the indifference which we show towards this mighty phenomenon of the diffusion of our race and the expansion of our people. We seem as it were, to have conquered and peopled half the world in a fit of absence of mind »[59]. Il ajoute au sujet de la conquête de l'Inde : « Our acquisition of India was made blindly. Nothing great that has ever been done by Englishmen has ever been done so unintentionally, so accidentally, as the conquest of India »[60]. L'idée de l'aveuglement des Anglais s'articule à celui de plusieurs des personnages de Kipling : Hummil dans « At the End of the Passage », privé de plusieurs sens dont celui de la vision, mais aussi le héros de « False Dawn », aveuglé par la tempête de sable. Cet aveuglement fait écho à celui, à plus grande échelle, qui caractérise les Anglais impliqués dans l'aventure coloniale. Il concerne tant l'issue de la colonisation que la prétention au savoir exhaustif sur les indigènes. Quant à la proposition concernant la conquête par accident de l'empire, elle trouve un écho immédiat dans le trope de l'erreur tel qu'il apparaît dans les nouvelles de Kiping. Les *topoi* de la méprise et de l'occasion manquée font donc écho à une modernité coloniale de l'ordre d'une impossible stabilisation, d'une prise sur le présent impraticable.

[59] SEELEY Sir John Robert, *The Expansion of England*, Chicago : University of Chicago Press, 1971, p. 12.
[60] *Ibid.*, p. 143.

L'occasion manquée ou la méprise chez Kipling va souvent de pair avec l'idée de la perte comme dans « The Other Man » (1886 ; 1888). Dans ce texte, une femme se voit contrainte d'épouser un homme qu'elle n'aime point alors qu'elle en aime un autre. Alors que le premier finit par la quitter, le second, atteint d'un mal incurable, arrive dans la station de résidence du personnage féminin. L'évocation de son arrivée s'opère sur un ton ironique : « Sitting in the back seat, very square and firm, with one hand on the awning-stanchion and the wet pouring off his hat and moustache, was the Other Man – dead » (*PT*, 73). La succession de propositions apposées détaillant l'attitude du personnage permet de repousser le moment de révélation de l'identité de ce dernier. Cet effet de retardement est aussi produit par l'anastrophe, l'inversion entre le sujet et le verbe dans la proposition « was the Other Man », tandis que l'isolement du terme « dead » met ce dernier particulièrement en lumière. Quant au rictus figé sur le visage de l'homme, « The Other Man sat with a grin on his face » (*PT*, 73), il tient lieu de synecdoque au sens où il signale l'ironie de cette rencontre décalée, arrivée soit trop tôt, soit trop tard.

Ces textes invitent donc à s'interroger sur la propension possible de la nouvelle à s'écrire autour de l'occasion manquée et de la méprise. Que l'on songe à la nouvelle « La parure » (1884) de Maupassant, à « The Dead » (1907) de James Joyce, ou encore à « The Little Governess » (1915) de Katherine Mansfield, nouvelles toutes nées dans le contexte de la modernité historique dans son pendant XIXe-XXe siècles, il est bien question d'erreur au moins de discernement, si ce n'est d'occasion manquée. La nouvelle de Maupassant narre la manière dont Mathilde Loisel s'endette, dix ans durant, au prix de son statut et de sa personne, afin de rembourser à une amie la perte d'un collier qu'elle lui avait emprunté. À la fin de la nouvelle, on apprend que le collier qu'elle pensait être une rivière de diamants n'était qu'un bijou de pacotille. La nouvelle se clôt sur la révélation de la vérité par l'amie en question, « - Oh ! ma pauvre Mathilde ! Mais la mienne était fausse. Elle valait au plus cinq cents francs !... »[61]. Cette clôture constitue en réalité une ouverture sur un un non-dit qui n'en demeure pas moins présent à travers les points de suspension.

Parallèlement, dans la nouvelle de Joyce, le personnage de Gabriel Conroy fait l'expérience d'une épiphanie au sujet de sa femme qui lui laisse un sentiment amer : « So she had had that romance in her life: a man had died for her sake. It hardly pained him now to

[61] MAUPASSANT Guy de, *Contes et nouvelles*. Texte établi et annoté par Louis FORESTIER. Paris : Gallimard, 1979, p. 189.

think how poor a part he, her husband, had played in her life »[62]. Enfin, la nouvelle de Mansfield s'achève sur le rendez-vous manqué entre la gouvernante et la personne qui aurait dû être sa future employeuse :

> "Yes, Fraülein, the lady has been here. I told her that you had arrived and gone out immediately with a gentleman". […] "Where is the lady now?" asked the little governess, shuddering so violently that she had to hold her handkerchief up to her mouth. "How should I know?" cried the waiter »[63].

Dans ces deux derniers extraits, le recours à la forme verbale du plus-que-parfait suggère, en écho aux nouvelles de Kipling mentionnées précédemment, l'idée d'une irrémédiabilité liée à l'impossibilité de revenir sur le passé. On pourrait trouver un autre exemple de cela dans la nouvelle de Tchekhov, « La dame au petit chien », où la question de l'occasion manquée parcourt implicitement le texte jusqu'à sa clôture où elle est laissée en suspens. En effet, si les amants ne manquent pas de saisir l'occasion qui leur est présentée, leurs rencontres furtives ne sont finalement que des traces métonymiques de la grande occasion qui consisterait pour eux à « se libérer de ces entraves insupportables »[64]. La fin de la nouvelle s'apparente moins à une résolution qu'à une grande interrogation : « Il lui semblait qu'encore un peu et il trouverait la solution, et alors commencerait une vie nouvelle, magnifique, mais ils voyaient bien tous deux que cette fin était encore loin, bien loin, et que le plus compliqué, le plus difficile ne faisait que commencer »[65]. L'emploi conjoint de l'imparfait et du conditionnel et non de l'indicatif, dans la traduction française, ancre dans le texte l'idée de l'incertitude et donc de l'occasion qui reste encore à saisir. Il semble que de nombreuses nouvelles de la fin du XIXe siècle et du XXe siècle s'accommodent particulièrement bien du motif de l'occasion manquée, lorsqu'elles ne s'écrivent pas radicalement autour de cette dernière. Nombre de nouvelles modernes paraissent se faire souvent l'espace privilégié non pas tant de l'errance que de l' « errement ».

Les personnages de Maugham ne manquent jamais, en comparaison, de saisir une opportunité. Certes, eux aussi sont décrits comme sujets à la perte comme l'héroïne de la nouvelle « Flotsam and Jetsam » (1940) qui s'écrie : « Oh, my God, how I've wasted my

[62] JOYCE James, « The Dead » in LEVIN Harry (ed.), *The Essential James Joyce*, *op. cit.*, p. 172.
[63] MANSFIELD Katherine, « The Little Governess » in SMITH Angela (ed.), *Selected Stories*, Oxford : Oxford University Press, 2002, pp. 58-59.
[64] TCHEKHOV Anton, « La Dame au petit chien », in *La Steppe, suivi de Salle 6, La dame au petit chien, L'Évêque*. Trad. Édouard PARAYRE, Paris : Le Livre de Poche, 1970, p. 269.
[65] *Ibid*., p. 269.

life! » (*MFET*, 153). L'idée de la perte est suggérée de toute évidence par le sémantisme du verbe « waste ». Mais dans les nouvelles de Kipling, la perte est dotée d'une dimension nettement plus irrévocable que dans celles de Maugham. Chez Kipling, la perte laisse en effet poindre la menace ultime de la mort, celle de l'impossible issue. Mais les nouvelles de Maugham, en dépit des apparences, se terminent parfois sur une relative note d'espoir, ce qui laisse supposer que la perte n'y est pas irrémédiable. Dans « The Vessel of Wrath » (1931), Ginger Ted est présenté au début de la nouvelle comme étant « irrécupérable » par le pasteur de l'île :

> The man's presence here is a public scandal. He's never sober from morning till night; it's notorious that he has relations with one native woman after another […] The behaviour of this man does incalculable damage to the prestige of the white race, and his example seriously hampers the efforts that are made in other quarters to induce the people of these islands to lead a less vicious life. He's an out-and-out bad lot. (*MFET*, 96)

Le discours du personnage du pasteur est imprégné des théories contemporaines de l'époque sur la supériorité de la « race » blanche et sur le devoir qui incombe aux représentants de la « civilisation » d'éduquer les autres peuples[66]. Or, Ted cumule tout ce qu'il y a de plus répréhensible aux yeux du pasteur : excès de boisson, mœurs légères, etc., tandis qu'il est aussi un ancien repris de justice.

Ted est pourtant une figure représentative du type de Britanniques qui pouvaient être envoyés dans les colonies. Selon l'historien David Cannadine, certains métropolitains voyaient d'ailleurs l'empire comme un réservoir de criminels :

> the British Empire seemed full of the dross and detritus of the British metropolis: convicts and their progeny sent as far away from home as possible; poor rejects from the slums and the back streets of Birmingham and Glasgow; failed professionals in the law and the church and the military; and indebted and scandal-blighted aristocrats shipped off and out of the way. They were rootless, marginal people, unable to find or take or keep their place in the metropolitan social order, or cast out from it. They were the poor whites or the white trash of their time.[67]

[66] On rappellera la question essentielle de la représentation de soi des Anglais dans les colonies. Comme le note Waltraud Ernst : « The policy of sending the European insane back to Britain served as a particular poignant reminder that the Company took swift measures to make "invisible" those who might otherwise tarnish the image and self-perception of the British as a mentally and physically superior people » in ERNST Waltraud, *Mad Tales From the Raj: The European Insane in British India, 1800-1858*, London ; New York : Routledge, 1991, p. 166.

[67] CANNADINE David, *Ornamentalism*, *op. cit.*, p. 125.

Malgré ce portrait aux antipodes de ce que Mr. Jones imagine être le prototype anglais, Ted est finalement racheté par l'amour improbable que lui voue Mrs Jones, la sœur du pasteur. Celle-ci le convertit au thé, lui apprend à se vêtir convenablement et le transforme à son tour en « missionnaire ». Martha Jones agit en véritable pygmalion, toute désireuse qu'elle est de transformer la perte en gain comme le suggère la phrase : « it seems a pity to waste a gift like that » (*MFET*, 132). Si le don était initialement présent, la fin de la nouvelle est marquée par la transformation de la perte en gain, du négatif en positif.

De manière générale, la perte semble aussi moindre dans les nouvelles de Maugham car les personnages ne courent simplement pas le risque de manquer une occasion. Les nouvelles « The End of the Flight » (1926) et « Mabel » (1924) présentent des personnages soucieux de ne pas laisser échapper leur proie. Dans la première, un personnage hollandais cherche à fuir un indigène qui a juré de le tuer. La nouvelle « Mabel » relate, quant à elle, une semblable fuite, bien qu'il s'agisse de celle d'un homme soucieux d'échapper à l'emprise de sa potentielle future épouse. Ces nouvelles narrent la fuite éperdue du personnage principal mais toutes deux se terminent par les retrouvailles du traqueur et du traqué. Chez Maugham, l'occasion ne saurait donc être manquée, quitte à ce que les protagonistes en viennent à recourir à la violence.

Dans la nouvelle « Footprints in the Jungle » (1927), l'héroïne n'hésite pas à armer le bras de son amant afin que ce dernier mette fin aux jours du mari encombrant. L'opportunité est repérée et exploitée ; l'obstacle est contourné, et le risque de la perte transformé en gain (ici, celui d'un nouveau mari). Un autre exemple apparaît dans « The Door of Opportunity » (1931) qui porte d'ailleurs bien son nom puisque l'héroïne ouvre littéralement cette porte métaphorique pour échapper à un mari qu'elle abhorre et à une existence qui lui paraît insignifiante. L'exemple par lequel on terminera ce développement sur le motif de la compensation de la perte chez Maugham, est celui de la nouvelle « The Force of Circumstance » (1924). Un planteur anglais, abandonné par son épouse anglaise, se remet très rapidement en ménage avec son ancienne maîtresse malaise – cause, au demeurant, du départ précipité de la première. Suite à la fuite de l'Anglaise, le héros reçoit une visite de son fils, enfant né de sa liaison avec la femme indigène :

> "My mother sent me. She says, do you want anything?"
> Guy looked at the boy intently. The boy said nothing more. He sat and waited, his eyes cast down shyly. Then Guy in deep and bitter reflection buried his face in his hands. What was the use? It was finished. Finished! He surrendered. He sat back in his chair and sighed deeply.
> "Tell your mother to pack up her things and yours. She can come back."

> "When?" asked the boy, impassively.
> Hot tears trickled down Guy's funny, round, spotty face.
> "Tonight." (277-8).

Le recours au style indirect libre accentue l'idée de la perte qui se voit déclinée à travers celle des mots (« said nothing more ») et de l'espoir (« it was finished »), tandis que la répétition du participe « finished » confère à la perte un caractère définitif. Ce qui a été nommé la transformation de la perte en gain, ici le remplacement d'une femme par une autre en somme, ne se fait pourtant pas de manière évidente. L'emploi du terme « surrender » par le narrateur montre bien que la victoire n'est pas celle de Guy et que la décision de reprendre son ancienne maîtresse se fait par défaut, par dépit, dans un objectif de survie. Contrairement aux héros de Kipling souvent victimes du sort et incapables de saisir une occasion, les héros de Maugham peuvent donc être dits opportunistes au sens où ils ne manquent que rarement une occasion de changer de vie. C'est peut-être d'ailleurs cette suppression de l'occasion manquée dans les nouvelles de Maugham qui empêche la qualification de ces textes de « nouvelles » à proprement parler. Les nouvelles de l'auteur ne sont pas le lieu d'un vide semblable à celui qui suit, par exemple, la révélation dans « La parure » de Maupassant ou celui qui résulte de l'épiphanie de Gabriel dans « The Dead ». Ces révélations éclairent le texte de manière inédite *a posteriori*. Si les nouvelles coloniales de Maugham diffèrent du principe de la nouvelle construite autour d'une absence, c'est sans doute parce que, par leur dimension *middlebrow*, elles sont amenées à combler tout potentiel de creux, tant en termes narratif que diégétique.

À l'aune de ces différents exemples, il apparaît aussi que le « gain » chez Maugham est davantage lié à la notion de survie qu'à celle de bénéfice, ce que l'on peut mettre en parallèle avec notre réflexion antérieure sur le « capitalisme ». Non seulement le travail est-il vain dans leurs textes, mais le gain, tel qu'il apparaît dans les récits de Kipling et de Maugham, est problématique. Là où il se fait simplement rare chez Kipling, il correspond davantage à un facteur de survie chez Maugham que de réussite. Or, le capitalisme en tant que système repose sur l'accumulation de capital afin de vivre mieux, non pas simplement de survivre. « Gagner de l'argent, toujours plus d'argent, tout en se gardant strictement des jouissances spontanées de la vie »[68] constitue en effet le fondement du système capitaliste, selon Weber. Toutefois, la survie, et non pas l'augmentation d'un pécule déjà existant, est ce

[68] WEBER Max, *L'éthique protestante et l'esprit du capitalisme*, *op. cit.*, p. 50.

qui a nettement cours dans les nouvelles de Maugham. « It only just brings in enough to keep us from starvation » (*MFET*, 141) indique ainsi Vesta dans « Flotsam and Jetsam » (1940). Il y a donc une sorte de déconnexion entre le projet capitaliste moderne tel qu'il s'arrime à l'entreprise coloniale et son énonciation dans le cadre des nouvelles coloniales de Maugham.

Il est pertinent de comparer les nouvelles de Kipling et de Maugham à travers le prisme de la perte et du gain car le traitement de la perte, dans les nouvelles de l'un ou l'autre des auteurs étudiés, révèle des éléments intéressants en termes d'attitudes face au monde moderne. On a précédemment proposé une définition de la modernité, parmi d'autres, correspondant à un état d'esprit et à une capacité d'adaptation face au monde moderne. Or, cette dernière démonstration met en lumière l'incapacité des héros kiplingiens à s'adapter à une situation qui serait née d'une perte. En revanche, ceux de Maugham sont plus prompts à trouver des solutions palliatives, à réagir face à la perte ou à sa simple menace, bien que la voix narrative souligne visiblement que les solutions trouvées ne sont pas une fin en soi.

Ce raisonnement a également ébauché la possibilité d'un rapprochement entre gain et féminité au sens où les femmes, aussi bien chez Maugham que chez Kipling, semblent avoir davantage de ressources pour affronter les difficultés liées à l'adaptation au monde moderne que les personnages masculins. N'est-ce pas grâce à Mrs. Hauksbee que l'Anglais Tarrion de « Consequences » (1886 ; 1888) parvient à tirer profit des informations confidentielles obtenues par l'entremise de cette dernière et à se hisser à l'un des postes prisés de l'administation coloniale ? Est-ce à dire que les personnages féminins sont plus opportunistes dans les nouvelles, donc plus « modernes » que leurs partenaires masculins au sens très particulier où elles parviendraient à mieux s'adapter à leur environnement que leurs partenaires masculins ?

La modernité technique, lorsqu'elle est « apportée » par les colonisateurs, est donc utilisée à des fins autres par les sujets coloniaux. Les nouvelles, en présentant cette dernière comme vaine ou aisément subvertie, interrogent la primauté de cette modernité occidentale qui se prévaut d'avoir le monopôle du savoir, et donc du pouvoir. Tandis que le roman victorien est le genre qui exalte par excellence le travail comme le rappelle Ruth Danon[69], les nouvelles coloniales viennent trancher dans le récit de l'exercice du travail pour mettre à jour les failles de cette composante de la modernité.

[69] DANON Ruth, *Work in the English Novel: The Myth of Vocation*, Beckenham ; Surry Hills : Croom Helm Ltd, 1985, p. 2 : « the myth of vocation […] determines the formal coherence of (at least) several great Victorian novels of social life ».

L'étude de la notion de « progrès » telle qu'elle est thématisée et énoncée dans ces textes permet d'envisager les nouvelles coloniales de Kipling et de Maugham comme lieu de mise en crise des grands récits de la modernité dont participe le colonialisme, même si ces écrits n'opèrent pas toujours selon les mêmes procédés. Là où la crise s'incarne jusque dans l'écriture des *tales* de Kipling, elle est avant tout thématisée chez Maugham comme le montrera la prochaine section sur la transformation de l'idée de civilisation en milieu colonial.

II. Au cœur des ténèbres de la civilisation européenne

Certaines valeurs, censées être ou présentées comme spécifiquement anglaises, sont transformées lorsqu'elles sont transposées dans la colonie. Les colonisateurs eux-mêmes ne ressortent pas indemnes de l'expérience coloniale. La nouvelle « The Mark of the Beast », publiée pour la première fois en 1890, suggère, à travers la mise en scène de la transformation surnaturelle d'un personnage britannique en bête sauvage, la centralité de la violence, de l'immoralité et de la sauvagerie dans la culture britannique.

1. La menace contre soi

Avant d'étudier « The Mark of the Beast », on rappellera que violence et immoralité sont traditionnellement associées aux indigènes dans les écrits coloniaux britanniques, notamment dans les textes publiés par les auteures anglo-indiennes Flora Annie Steel ou Alice Perrin. Ce type de clichés est également repérable dans les romans de l'écrivain G. A. Henty[70]. Maugham s'inscrit dans ce même type d'écriture lorsqu'il assimile les personnages indigènes à un danger pour les Occidentaux. Dans ses nouvelles, les indigènes, souvent en possession d'armes étranges, constituent une menace directe pour l'Européen. Dans « The End of the Flight » (1926), le référent « the Achinese » envahit le texte tout comme l'indigène

[70] Cf. HENTY G. A., *A Chapter of Adventures*, Teddington, Middlesex : The Echo Library, 2009, p. 53 : « "The natives have risen and are massacring all the Europeans." […] "I am not surprised," he said ».

hante l'esprit et l'univers du Hollandais traqué par ce dernier en divers lieux : « one day when he was having a drink in the courtyard in front of the hotel, the Achinese walked in as bold as brass, looked at him for a minute, and walked out again » (*FET*, 244), « one day when he was in the club at Kuching he looked out of the window and saw the Achinese sitting there. Their eyes met » (*FET*, 245). Tout comme la menace que l'indigène représente dans l'univers diégétique, le signifiant « Achinese » vient faire peser une menace sur la possibilité même du récit. Si la rencontre entre le Hollandais et le natif s'avère « concluante », le récit est en effet voué à se terminer. Le récit crée donc un effet d'acmé à chaque nouvelle rencontre, intensifié par l'émergence du signifiant « Achinese » dans le récit ; effet qui se voit désamorcé par les références ultérieures à l'attitude désinvolte de l'indigène jusqu'au meurtre final. La menace, tant diégétique que narrative, fonctionne parce qu'elle obéit à un effet de retardement mis en œuvre par la narration. Mais la menace est surtout étrangère, ce qui constitue en somme une exception à la règle. Dans la plupart des nouvelles qui incluent des actes de violence, ceux-ci sont mis en œuvre par des Anglais envers d'autres Anglais.

Des colonisateurs mus par des intentions de meurtre à l'encontre de leurs compatriotes apparaissent occasionnellement chez Kipling, comme dans « The Matter of a Private » (1888) qui relate l'histoire d'un soldat soumis aux moqueries de l'un de ses compagnons de chambrée en particulier, et plus généralement, à la pression liée à la situation coloniale :

> Losson had no right to be sleek and contented and well-to-do, when he, Simmons, was the butt of the room. Some day, perhaps, he would show those who laughed at the 'Simmons, ye *so-oor*' joke, that he was as good as the rest […] Why should Losson be able to sleep when Simmons had to stay awake hour after hour, tossing and turning on the tapes, with the dull liver pain gwawing into his right side and his head throbbing and aching after Canteen? He thought over this for many many nights, and the world became unprofitable to him. He even blunted his naturally fine appetite with beer and tobacco; and all the while the parrot talked at and made a mock of him. (*ST*, 81)

L'agressivité en puissance de Simmons résulte de la situation de tension générée par la colonisation : promiscuité entre compagnons de chambrée, conditions de vie difficiles, et situation de subalternité en somme. L'image du perroquet parlant, répétant les paroles de son maître Losson, fait émerger un symbole autrement menaçant dans une perspective postcoloniale, celui de la potentielle usurpation du pouvoir par les *mimics*, ces indigènes qui

font « plus anglais que les Anglais »[71]. Simmons finit par tuer l'auteur des brimades auxquelles il est soumis et menace ensuite ses pairs et ses supérieurs :

> "You're drivin' me to it!" […] "Come on, the 'ole lot o' you! Colonel John Anthony Deever, C. B.!" – he turned towards the Infantry Mess and shook his rifle – "you think yourself the devil of a man – but I tell you that if you put your ugly carcass outside o'that door, I'll make you the poorest-lookin' man in the army. Come out, Colonel John Anthony Deever, C. B.!" In proof of which statement Simmons fired at the lighted windows of the mess-house. (*ST*, 82-83)

La furie du héros se donne à voir à travers les diverses occurrences des expressions « you're drivin' me to it! », « come out », etc., souvent insérées dans des propositions exclamatives qui suggèrent l'état de colère de Simmons. La colonisation chez Kipling est le lieu d'un bouleversement des valeurs et des statuts hiérarchiques, ce que montre l'interpellation par le subalterne Simmons de son supérieur, le « Colonel John Anthony Deever, C.B. ». La mention de « C. B. » à deux reprises, acronyme qui renvoie au titre militaire prestigieux de *Companion of the Order of the Bath* »[72], souligne explicitement, dans le discours du soldat, la différence hiérarchique qui sépare Simmons du colonel.

David Cannadine rappelle que l'empire s'accompagna de la création d'une série d'honneurs et d'ordres ayant eu pour effet de structurer et d'unifier ce que Charles Dilke nomma en 1868 *Greater Britain* :

> Since the major expansion of the Order in 1815, there had been three different levels – companion, knight commander and knight grand cross – which both differentiated those of varied distinction, and provided a ladder of advancement for the ambitious in the army, the navy and the civil service.[73]

Les sous catégories de l'ordre en question soulignent le caractère très hiérarchisé de l'administration impériale tandis qu'elles mettent en relief le principe de non-homogénéité de la société britannique des colonies[74]. Or, tout se passe comme si l'énonciation fictionnelle de la colonisation engendrait le principe de la remise à plat des valeurs.

---

[71] Il s'agit ici d'une adaptation de la célèbre expression « more English than the English », présente dans de nombreuses nouvelles de Kipling dont « The Head of the District » (1891) où elle est employée par le narrateur pour faire référence au Bengali, Chunder Dé.

[72] Ordre de la chevalerie britannique, fondé par le roi George I, en 1725.

[73] CANNADINE David, *Ornamentalism*, *op. cit.*, p. 86.

[74] Comme le rappelle aussi l'historien Peter Marshall : « Empire reinforced a hierarchical view of the world, in which the British occupied a preminent place among the colonial powers, while those subjected to colonial rule were ranged below them, in varying degrees of supposed inferiority » in MARSHALL P. J., « Imperial Britain », *Journal of Imperial and Commonwealth History*, xxiii, 1995, p. 385.

On ne note pas une telle transgression des rapports de classe dans les nouvelles de Maugham. Celles-ci font la part belle, en revanche, aux personnages anglais prompts à recourir à la violence, parfois de manière *a priori* irrationnelle, voire compulsive. Meurtres, violences physiques et sexuelles, sadisme hantent les nouvelles de Maugham et sont généralement le fait de personnages anglais qui s'en prennent aux leurs. Les nouvelles de Maugham fourmillent de colons meurtriers dont le passage à l'acte est souvent mis sur le compte d'une absence de maîtrise de soi ; c'est en cela que l'on note une conformité entre les nouvelles de Maugham et les discours coloniaux concernant le risque de dégénérescence des Européens en milieu colonial. Dans « The Letter », Leslie, à l'origine du meurtre d'un compatriote anglais, indique à plusieurs reprises avoir perdu la tête : « I lost my head » (*MFET*, 22), « I didn't know what I was doing » (*MFET*, 40), « I was beside myself » (*MFET*, 41). La violence paraît inhérente à la société coloniale dans les nouvelles et émane de la remise à plat et du bouleversement des valeurs et des frontières mis en place par le processus colonial. D'autres exemples de violence opérée par les Anglais contre d'autres Anglais sont repérables chez Maugham : « Flotsam and Jetsam » (1940) décrit le meurtre d'un Anglais par le mari de sa maîtresse, « Footprints in the Jungle » (1927) concerne l'assassinat d'un Anglais par sa femme et son amant tandis que les nouvelles « The Outstation » (1924) et « Neil MacAdam » (1932) mettent en scène des meurtres par omission commis à nouveau par des personnages britanniques. Les autres Européens sont chez Maugham garants de l'ordre social, comme dans « The Vessel of Wrath » (1931) où le personnage hollandais est le Résident, là où c'est Ted Ginger, le Britannique, qui se livre à toutes sortes de méfaits. Dans « The Door of Opportunity » (1931), le seul acte de violence commis par un Hollandais vise à rétablir l'ordre dans la colonie menacée par une révolte menée par des Chinois.

Dans les nouvelles de Maugham, la sauvagerie des personnages blancs est donc parfois mise sur le compte de l'influence néfaste de la vie dans les colonies sur les premiers. Toutefois, le fait que Maugham dépeigne des personnages anglais en proie à des passions destructrices visant les membres de leur communauté suggère bien que l'influence néfaste des colonies n'est pas uniquement en cause, mais qu'il existe peut-être une sauvagerie inhérente à l'idée de la civilisation européenne. C'est ce que suggère Brantlinger au sujet du *Strange Case of Dr. Jekyll and Mr. Hyde* (1886) lorsqu'il affirme au sujet de Mr. Hyde : « Jekyll's alchemy releases the apelike barbarian – the savage or natural man – who lives beneath the civilised skin »[75]. C'est bien le format bref, au sens où le texte de Stevenson est davantage

[75] BRANTLINGER Patrick, *Rule of Darkness*, *op. cit.*, p. 233. Cette idée de la sauvagerie cachée sous le voile de la civilisation apparaît dans certains récits populaires, notamment dans la bouche du personnage d'Allan

une *novella* qu'un roman, qui favorise l'exposition d'un sujet double – civilisé et anti-civilisé – contre par exemple les sujets de romans de formation. C'est aussi la propension du protagoniste de la nouvelle à faire l'objet d'une transformation qui favorise le rapport entre la nouvelle coloniale et l'exposition de personnages doubles, ici l'Anglais « ensauvagé ».

Chez Maugham, les actes de violence mis en œuvre par les personnages anglais sont pourtant davantage liés à des crimes d'ordre passionnel qu'à des situations dans lesquelles le recours à la violence serait justifié par une éventuelle « raison d'État ». Ce n'est pas le cas des nouvelles de Kipling où, à l'instar de ce qui se joue dans « The Mark of the Beast », la violence oscille entre règlement de comptes d'ordre privé et affaire d'État.

2. « We disgraced ourselves as Englishmen »

« The Mark of the Beast »[76] de Kipling est sans doute la nouvelle qui exprime le mieux l'idée d'une violence inhérente à la culture britannique. Le texte donne à voir le policier Strickland, convaincu initialement d'incarner une idée juste de la civilité masculine britannique, jusqu'au moment où il pratique un acte de torture sur un lépreux avec la complicité du narrateur. La représentation de la scène, bien que censurée par le narrateur, ne fait que mettre en avant une violence et une sauvagerie que le texte nous invite à associer à la culture britannique, voire à la civilisation occidentale[77].

La première occurrence du patronyme « Strickland » dans la nouvelle intervient dans l'expression « Strickland of the Police ». La préposition « of » employée dans le cadre de la construction du complément du nom marque l'interaction forte entre les personnages et la structure de l'administration coloniale britannique. On verra dans cette précision un signe que la violence mise en œuvre par l'individu est liée à la structure politique à laquelle il est

---

Quatermain, héros de Rider Haggard : « « civilization is only savagery silver-gilt. A vainglory it is, and, like a northern light, comes but to fade and leave the sky more dark » in HAGGARD Rider, *Allan Quatermain* (1887), in *She, King Solomon's Mines, Allan Quatermain : Three Adventure Novels*, New York : Dover, 1951, p. 420.

[76] Publication dans le *Pioneer* et le *New York Journal* en 1890, puis publication ultérieure dans *Life's Handicap* en 1891.

[77] On entendra ici ces concepts dans le sens que mentionne Young dans *Colonial Desire* : « At the same time that "civilisation" was being formulated as an account of the refining process undergone by society as a whole, 'culture' was used in a progressive sense with reference to the individual or group, as a particular form or type of intellectual development, namely the improvement of the mind by education and training » in YOUNG Robert J. C., *Colonial Desire*, *op. cit.*, p. 32.

rattaché. Comme le processus d'impérialisation, non de colonisation, était constitué d'une composante civilisatrice envers les sujets coloniaux, il importe de voir en quoi la violence mise en œuvre dans le cadre de l'impérialisme est inhérente à l'idée de « civilisation ».

De nombreux travaux interrogent le rapport entre violence et civilisation. Jean-François Mattéi, spécialiste de philosophie politique et sociale, est l'auteur d'un ouvrage sur cette question, *La Barbarie intérieure*[78]. L'auteur s'inscrit dans la lignée d'Adorno et de sa conception de la barbarie, « malaise destructif dans la civilisation »[79]. Selon Adorno, la barbarie remonte en effet à la culture telle qu'elle existe depuis son origine grecque : « la barbarie ne vaut guère mieux que la culture, laquelle a mérité la barbarie comme représailles de sa monstruosité barbare »[80]. Mais ce qui interpelle chez Mattei, c'est qu'il considère la barbarie comme non une « simple » catégorie philosophique, au même titre qu'Adorno ou que Benjamin dans ses thèses sur l'histoire (1942), mais comme un concept « métahistorique », qui caractérise « une attitude consubstantielle à tout état de civilisation »[81].

On trouve dans le propos de Mattei un écho à l'ambivalence de la modernité telle que John Jervis et Jo Collins la conceptualisent dans *Uncanny Modernity*, comme étant l'un et son contraire. Selon Mattéi en effet, « la barbarie […] est présente, dans son excès, au cœur du mouvement qui taraude intérieurement la civilisation comme elle taraude chaque homme, serait-il éclairé par les lumières de son temps »[82]. Le projet des Lumières consistait précisément en l'éradication de la barbarie par le biais de la civilisation et de la colonisation. Pourtant, les méthodes sur lesquelles reposèrent l'imposition de la « civilisation » dans le contexte colonial ne furent évidemment pas exemptes de barbarie. De façon similaire, le psychologue et sociologue indien Ashis Nandy évoque la manière dont certains concepts modernes ont remis au goût du jour une forme de violence : « [Ancient forms of violence and greed] have found a new legitimacy in anthropocentric doctrines of secular salvation, in ideologies of progress, normality and hyper-masculinity, and in theories of cumulative growth of science and technology »[83].

L'acte blasphématoire effectué par Fleete dans « The Mark of the Beast » met en relation culture britannique et sauvagerie. Ce dernier marque de son cigare le visage d'une

---

[78] MATTÉI Jean-François, *La Barbarie intérieure : Essai sur l'*immonde *moderne*. 1999. Paris : Presses Universitaires de France, 2006.

[79] ADORNO Theodor W., *Théorie esthétique.* 1970. Paris : Klincksieck, 1974, p. 87.

[80] *Ibid.*, p. 3. Néanmoins, dès 1947, Max Horkheimer et Theodor Adorno évoquaient « les fausses lumières d'une rationalité totalitaire » (*ibid.*, p. 4) et s'interrogeaient sur la barbarie propre à la civilisation bourgeoise occidentale dans *La Dialectique de la raison*.

[81] MATTÉI Jean-François, *La Barbarie intérieure*, *op. cit.*, p. 4.

[82] *Ibid.*, p. 7.

[83] NANDY Ashis, *The Intimate Enemy*, *op. cit.*, p. x.

statue du dieu Hanuman. La nouvelle invite alors à s'interroger : qui est la véritable bête dans la nouvelle ? Est-ce le dieu Hanuman dont la statue représente un singe ? Ou est-ce Fleete, transformé littéralement en bête sauvage alors qu'il se conduit de manière bestiale en souillant la statue du dieu-singe ? La nouvelle propose en effet tout un réseau sémantique autour du bestiaire lorsqu'elle évoque le personnage. Fleete se voit ainsi imposer par le lépreux une marque rappelant celle de la patte du léopard, « a mark, the perfect double of the black rosettes – the five or six irregular blotches arranged in a circle – on a leopard's hide » (*LH*, 181), marque que Strickland met un instant sur le compte de mouches (« blister-flies », *LH*, 183). Plus tard, avalant à toute allure des tranches de viande, Fleete s'excuse pour son étrange comportement animal : « I've bolted like an ostrich » (*LH*, 182). Le texte indique : « Fleete bolted three [chops] in a most offensive manner ». Le terme « bolt » renvoie certes au fait d'avaler goulûment de la nourriture, mais il fait aussi émerger à la surface du texte le mouvement d'emballement d'un cheval. Le narrateur, analysant le comportement de Fleete avec Strickland, indique à son sujet : « He ate his food like a beast » (*LH*, 183), tandis que le personnage, à quatre-pattes dans le jardin, ne parvient à satisfaire son envie de viande. Le désir insatiable de Fleete pour la viande, et notamment pour le sang – il désire sa viande saignante (« underdone ») – signale une avidité du personnage pour le sang et par extension, pour la cruauté. Une autre référence au sang apparaît dans la question de Fleete concernant la présence d'abattoirs aux alentours du bazar indien : « Can you smell the blood? » (*LH*, 181). Les références ultérieures au sang sont légion dans le texte : « Let's dine outside and have some more chops – lots of 'em and underdone – bloody ones with gristle » ; « People write and talk lightly of blood running cold and hair standing up » (*LH*, 184-185). Ce jaillissement narratif du sang dans le texte anglais s'apparente à l'intrusion de la cruauté et de la sauvagerie au sein du mythe de la décence censée être spécifiquement britannique. La description du penchant de Fleete pour le sang et la viande assimile d'ailleurs le personnage à une créature cannibale et met en lumière un autre renversement, celui du trope colonial qui tend à associer indigénéité et cannibalisme. L'assimilation de Fleete à une bête se poursuit par l'évocation du comportement de ce dernier : « he could not speak, he could only snarl, and his snarls were those of a wolf, not of a man », « he made beast-noises », « he spat » (*LH*, 185). Les références aux bruits et rugissements de ce dernier achèvent de parfaire la comparaison entre Fleete et une bête tandis qu'à la fin de la nouvelle, le narrateur délaisse la comparaison pour la métaphore. Fleete ne ressemble plus à une bête, il est véritablement devenu « la bête »,

comme en témoignent les occurrences du terme « beast » à la fin de la nouvelle : « the beast's head was free », « the beast was foaming at the mouth » (*LH*, 185)[84].

On ne peut manquer de se remémorer le passage du *Discours sur le colonialisme* dans lequel Aimé Césaire évoque le transfert qui se produit en la personne du colonisateur en contexte colonial : « Le colonisateur, qui, pour se donner bonne conscience, s'habitue à voir dans l'autre *la bête*, s'entraîne à le traiter en bête, tend objectivement à se transformer lui-même *en bête* »[85]. Le propriétaire terrien qu'est Fleete marque physiquement la bête qu'il voit dans la statue de Hanuman : « Fleete […] was gravely grinding the ashes of his cigar-butt in to the forehead of the red stone image of Hanuman » (*LH*, 179-180). Fleete impose ainsi à Hanuman une marque, celle de l'appropriation de la bête par son maître. Mais cette marque symbolise aussi l'opération de différenciation menée par le colonisateur sur le colonisé : Fleete rend visible, et par là même, construit la différence d'Hanuman. Or, à cet épisode fait écho l'imposition par le lépreux d'une marque sur le torse de Fleete, ce qui amène de nouveau à s'interroger sur l'origine de la bestialité dans la nouvelle. Le prêtre lépreux ne marque-t-il pas Fleete en tant que « bête », répétant ainsi le geste initial de l'Anglais ? La nouvelle indique ainsi en quoi la colonisation transforme tous ses acteurs. Enfin, le narrateur et Strickland imposent à leur tour sur le corps du lépreux une ultime marque, celle laissée par le métal chauffé à blanc :

> Strickland wrapped a towel round his hand and took the gun-barrels out of the fire. I put the half of the broken walking stick through the loop of fishing-line and buckled the leper comfortably to Strickland's bedstead. I understood then how men and women and little children can endure to see a witch burnt alive; for the beast was moaning on the floor, and though the Silver Man had no face, you could see horrible feelings passing through the slab that took its place, exactly as waves of heat play across red-hot iron – gun-barrels for instance. (*LH*, 188)

Le geste porté par les Anglais sur la personne du prêtre lépreux fait une fois de plus écho au geste initial de Fleete : le lépreux est à son tour assimilé à une bête (« beast ») et

[84] L'image du loup ne sert pas uniquement à la comparaison ; elle est déjà insérée dans un procédé métaphorique : « Presently from the room came the long-drawn howl of a wolf. […] The howl was repeated, and was answered by another howl far across the fields » (*LH*, 185). Ainsi, Fleete n'est pas seulement transformé en animal, il perd progressivement son humanité en parvenant, petit à petit, à nouer une forme de communication « étrangement inquiétante » avec d'autres animaux.

[85] CESAIRE Aimé, *Discours sur le colonialisme*. 1955. Paris : Présence africaine, 2007, p. 21.

progressivement déshumanisé – il est en effet privé de visage, ce dernier étant remplacé par une stèle qui ne manque pas de connoter l'effacement du vivant[86].

La précision concernant l'absence de visage du lépreux peut être articulée à la notion de « désidentification », concept certainement emprunté par Abram De Swaan, spécialiste de sciences sociales, au psychiatre Octave Mannoni[87]. Là où Mannoni définit la désidentification comme la prise de conscience d'une identification préalable, rendue possible par le biais de la moquerie par exemple, De Swaan pose ce processus de désidentification comme condition préliminaire à la possibilité de la violence. Dans un article intitulé « La dyscivilisation, l'extermination de masse et l'État », De Swaan évoque en quoi le « procès de civilisation » peut être miné par un « procès de dyscivilisation » :

> Dans ces conditions de monopolisation étatique de la violence, un degré élevé de civilisation est conservé à presque tous les égards et pour la vaste majorité de la population ; cependant, le régime crée et entretient des compartiments d'extermination et de barbarie méticuleusement isolés, quasiment invisibles, et presque indicibles.[88]

De Swaan, tout en s'appuyant sur la conception wébérienne du monopole étatique de la violence, propose un concept particulièrement porteur pour notre travail, celui de la « compartimentation ». Il implique par là qu'au sein d'une société en apparence civilisée et pacifiée, le régime est susceptible de créer des « îlots de décivilisation »[89] au sein desquels une forme de violence est mobilisée par des élites afin d'atteindre des objectifs propres, ce néanmoins dans une démarche de défense face à un ennemi désigné comme tel. S'il prend pour exemple un État totalitaire, il est possible de voir dans l'État colonial tel que Kipling le représente des instances de « dyscivilisation » opérées par le biais d'une violence compartimentée. Dans « The Mark of the Beast », le marquage au cigare ou au métal chauffé révèle la bestialité de celui qui l'impose, à savoir celle de l'homme blanc[90]. Outre

---

[86] Avant cela, le narrateur assimilait déjà le lépreux à une forme d'animalité : outre sa nudité (« he was perfectly naked », *LH*, 180), le lépreux pousse des cris d'animaux, « making a noise exactly like the mewing of an otter », *LH*, 180.

[87] MANNONI Octave, « La désidentification », in *Un si vif étonnement*, Paris : Seuil, 1988, p. 119-136.

[88] DE SWAAN Abram, « La dyscivilisation, l'extermination de masse et l'Etat » in BONNY Yves, DE QUEIROZ Jean-Manuel, NEVEU Erik (eds.), *Norbert Elias et la théorie de la civilisation : Lectures et critiques*, Rennes : Presses Universitaires de Rennes, 2003, pp. 68-69.

[89] *Ibid*., p. 71.

[90] La bestialité de l'homme blanc apparaît dans beaucoup d'autres nouvelles de Kipling. Dans « The Man Who Would Be King », les protagonistes anglais sont successivement assimilés à : « bears », « pigs », « oxen », « bulls ». Parallèlement, dans « The Strange Ride of Morrowbie Jukes », l'Anglais est désigné par le terme « ferret » tandis qu'à l'image du héros de « The Matter of a Private », il est assimilé successivement à « a wild beast » et « a mad dog ». La prolifération de ces images animalières dans les descriptions des Anglais nous invite

l'impossibilité à dire qui étreint le narrateur – « several other things happened, but they cannot be put down here », « this part is not to be printed » (*LH*, 188-189) – le texte met en lumière le caractère isolé de l'acte de torture commis par les Anglais : ce dernier se produit en effet de nuit et dans le confinement de la maison de Fleete, soit dans un espace du secret, de l'invisible, de l'intime[91]. L'opération de torture menée par « Strickland of the Police » implique que le policier préside à la mise en œuvre d'une violence, qui aurait dû être opérée par le pouvoir étatique, à des fins privées – le « sauvetage » de Fleete des mains de l'ennemi aux méthodes irrationnelles. Mais l'acte de torture agencé par Strickland, assisté du narrateur, obéit bien à un réflexe de défense, à l'image du contexte qui accompagne les instances de « décivilisation »[92] selon De Swaan. Dans la nouvelle, Strickland, désarmé face à la vision de Fleete transformé en bête, s'écrie au sujet du lépreux : « But he can't take away the life! He can't take away the life! ». L'expression du désarroi du policier montre que ce dernier, ordinairement habilité à maîtriser le monde indigène, se voit confronté à un phénomène qu'il ne saurait appréhender par la raison. La menace *uncanny* contre Fleete, mais surtout contre la stabilité du pouvoir impérial, conditionne le recours à la violence contre le lépreux[93]. Strickland et le narrateur sont contraints d'en venir à l'innommable, la torture d'un homme dont il s'agit précisément de se « désidentifier ». Mais contrairement à ce que De Swaan nomme le retour à une conduite contrôlée une fois la violence mise en oeuvre, « comme si rien ne s'était passé »[94], le rire nerveux et hystérique de Strickland et du narrateur à la fin de la nouvelle illustre le malaise lié à l'opération de torture et la prise de conscience entourant cette dernière : « we […] had disgraced ourselves as Englishmen», (*LH*, 190). C'est bien la conscience du « cela s'est passé » qui marque les protagonistes à l'issue du récit, ainsi que le

---

immanquablement à lire la bestialité, et par extension la violence, comme l'une des caractéristiques de la civilisation britannique et à nouveau, par extension, de la civilisation européenne.

[91] « The Bronkhorst Divorce-Case » met aussi en scène Strickland en justicier violent. Bronkhorst est un mari brutal et peu aimant qui, désirant demander le divorce, monte une série de faux témoignages afin de confondre Biel, un Anglais épris de Mrs. Bronkhorst. Strickland, sommé de rendre justice à Biel, rencontre les indigènes *incognito* et obtient la preuve du tissu de mensonges fabriqué par Bronkhorst. Il punit ce dernier, usant d'une violence excessive : « Strickland dropped a gut trainer's-whip in the verandah. Ten minutes later, Biel was cutting Bronkhorst into ribbons behind the old Court cells, quietly and without scandal » (*PT*, 183). On retrouve le caractère dissimulé des lieux qui sont le théâtre de la violence anglaise.

[92] On note que le terme de « décivilisation » est aussi employé par Aimé Césaire pour évoquer plus particulièrement le processus auquel le colonisateur est soumis dans l'entreprise de colonisation.

[93] Voici la définition du procès de dyscivilisation selon De Swaan : « l'Etat totalitaire continue de fonctionner de manière bureaucratique, planifiée, « moderne », et même rationnelle. Les élites dominantes ont mobilisé la barbarie pour leurs propres objectifs et l'ont soigneusement contenue dans des compartiments spéciaux de décivilisation locale, où même les penchants destructeurs sauvages sont devenus instrumentaux et fonctionnels pour la campagne du régime contre ses ennemis désignés » in DE SWAAN Abram, « La dyscivilisation, l'extermination de masse et l'Etat », *op. cit.*, p. 69. Le lépreux dans la nouvelle, dès lors qu'il met à mal la stabilité du pouvoir impérial, devient l'ennemi « naturellement » désigné pour faire l'objet de la revanche du pouvoir impérial.

[94] *Ibid.*, p. 71.

souligne l'expression « for ever ». L'idée traduite par le terme « disgraced » fait écho au constat émis par Ashis Nandy selon lequel le colonisateur fait l'expérience d'une dégradation dans l'exercice de la colonisation, le plaçant à un stade avancé de décadence psychosociale[95].

À la construction d'un monstre en dehors répond l'intériorisation du monstre, le fait que le monstre est en soi. C'est finalement ce qui amène Zohreh Sullivan à conclure, dans ses travaux sur Kipling, à la duplicité du sujet colonisateur anglais : « Every Englishman in the empire is metonymically his own "India" – unknowable, dark, irrational, and self-destructive »[96]. L'immoralité, face à ce qui est défini discursivement comme norme morale anglaise, constitue en effet l'autre facette de l'obscurité qui habite l'anglicité dans les nouvelles de Kipling et de Maugham.

3. Immoralité anglaise

Dans les nouvelles de Maugham, plusieurs personnages anglais n'hésitent pas à abattre froidement leurs compatriotes. L'absence de justification ainsi que le caractère soudain de l'action perçue comme immorale sont conditionnées par le genre même de la nouvelle, forme propice à l'accélération diégétique et au maitien de vides sémantique.

Dans « The Book-Bag » (1932), on note une réflexion très intéressante sur l'immoralité, construite face à une moralité normative elle aussi de l'ordre de la fabrication discursive. La nouvelle met en évidence une opposition entre amoralité et immoralité. Le narrateur de Maugham convoque l'image du couple incestueux formé par le poète Byron et sa sœur afin d'exposer indirectement la nature de la relation qui lie Olive à son frère Tim. L'arrivée dans la colonie de l'épouse anglaise de Tim, directement « débarquée » de métropole, est à l'origine de la nomination du scandale : « "Oh, you don't know," she cried. "I can't tell you. It's too horrible." […] "I can't stay in this place another night. I shall go mad." […] "He had no right to marry me. It was monstrous." » (*MFET*, 207-208). L'immoralité ne saurait être dite : les termes « monstrous », « horrible » suggèrent l'horreur et en soulignent la trace sans la définir pour autant[97]. La construction de l'horreur va de pair

[95] NANDY Ashis, *The Intimate Enemy*, *op. cit.*, p. xvi.
[96] SULLIVAN Zohreh T., *Narratives of Empire*, *op. cit.*, p. 65.
[97] Concernant l'emploi du terme « monstrous », on peut rappeler ici l'utilisation qu'en fait Virginia Woolf dans sa nouvelle « The Lady in the Looking Glass » : « Isabella did not wish to be known – but she should no longer

avec sa formalisation dans le discours de l'épouse. Le fait que les autres Anglais des colonies ne perçoivent rien de particulièrement choquant dans la relation entre Tim et Olive indique que l'horreur de la situation ne peut être élaborée que par la construction d'une opposition entre civilisation (métropolitaine) et sauvagerie (coloniale). C'est cette opposition qui fait l'objet d'une construction discursive dans les paroles de l'Anglaise. Celle-ci énonce dans le même temps qu'elle dénonce l'immoralité de la relation entre les « coloniaux » Tim et Olive et par là-même, propose une définition concomitante de ce que serait la moralité « métropolitaine »[98].

La rivale de la femme anglaise, une autre femme blanche, est construite dans son discours comme altérité monstrueuse, « pervertie » par la vie dans les colonies. Olive est en effet décrite par le narrateur intradiégétique comme le double de son frère : « they were so much alike. They both had the same oval face and that pale skin without any colour in the cheeks, and they both has those soft brown eyes […] And they both had a sort of careless elegance that made them look charming » (*MFET*, 185). Les anaphores du pronom « they » ainsi que les répétitions de « both » invitent à considérer l'indissociabilité des deux personnages. Le personnage féminin ressemble donc à son frère, lui-même caractérisé par une forme de féminité : « [his hands were] very well formed, with peculiarly long fingers, and the nails were of an admirable shape. They were virile and yet oddly sensitive hands » (*MFET*, 180). La féminité d'Olive ne va pas de soi ; ce n'est que parce que le narrateur indique qu'elle ressemble à son frère, caractérisé par des attributs que l'on peut rapprocher d'une forme de féminité, qu'elle est finalement assimilable au féminin. Mais la similitude avec Tim suggère également la masculinité du personnage, tandis que l'onomastique même du prénom tend à associer la jeune femme au masculin. Au contraire, la jeune épouse de Tim est présentée par le narrateur comme l'archétype d'une féminité anglaise pure : « "She was really an extremely pretty little thing, very fair, with enormous blue eyes and a lovely little straight nose. Her skin, all milk and roses, was exquisite. A little of the chorus girl type." » (*MFET*, 203). Pourtant, à y regarder de plus près, Sally Hardy est réifiée dans ce passage en étant qualifiée de « thing » tandis que son anglicité se réduit à une série de caractéristiques physiques. Le narrateur, par l'emploi d'expression telles « all milk and roses » ou « the chorus girl type » – clichés s'il en est – signale le caractère factice de la féminité anglaise de Sally. Face au

---

escape. It was absurd, it was monstrous » in WOOLF Virginia, *A Haunted House and Other Stories*, *op. cit.*, p. 89. Contrairement à « The Book Bag » où la cause de la monstruosité est fortement suggérée dans le texte de Maugham, la nouvelle de Woolf met à jour un vide tant diégétique que narratif à travers la figure de l'ellipse.

[98] Ce passage peut être lu à la lumière de l'ouvrage de Paul Ricoeur, *Soi-même comme un autre* (1990) dans lequel le philosophe met en lumière la manière dont le passage par l'autre, le différent, participe largement de l'élaboration de l'identité du soi.

caractère atypique d'Olive, la métropolitaine Sally constitue peut-être une figure archétypale de la féminité britannique, mais cette figuration repose sur un amoncellement de stéréotypes. Ainsi, si le discours de plusieurs personnages construit l'opposition entre les deux femmes, le recours à des stéréotypes pour constituer le portrait de l'Anglaise signale que cette même opposition relève en somme d'une simple construction. L'autre de la relation coloniale, qu'il soit l'indigène ou le « colonial », l'Anglais né dans les colonies, doit être celui avec lequel le personnage métropolitain ne saurait se voir confondu, d'où la nécessité pour ce dernier de le construire dans le discours comme autre, perverti, dégénéré, etc.[99] Malgré l'opposition entre les deux femmes signalée par la voix narrative – Olive est aussi brune et masculine que la jeune anglaise tout droit venue de Londres est blonde et féminine – le fait que l' « immoralité » se loge au cœur de la société anglaise des colonies fait planer une ombre inquiétante sur l'idée de la « civilisation occidentale », qui pourrait n'être qu'une construction discursive, au même titre que la figure de l'Anglaise métropolitaine dans « The Book-Bag ».

C'est en cela que ces nouvelles, par leur prise sur la situation coloniale, sont à même de proposer un regard doublement décalé sur le récit de la nation tel qu'il est élaboré par le « roman domestique » et le « roman colonial » anglais au XIXe siècle. Dans les romans dits domestiques, il existe clairement des frontières à la nation. On dira rapidement que Bertha dans *Jane Eyre* est enfermée dans le grenier, précisément pour qu'il n'y ait pas d'intrusion du colonial et de l'étranger dans le cœur de la demeure victorienne. L'étranger doit être circonscrit, délimité[100]. Parallèlement, les romans coloniaux ne sauraient dire autre chose que la toute puissance de l'Angleterre face à ses autres qui sont par là-même, construits comme étant immoraux. Or l'immoralité émane précisément de personnages anglais dans les nouvelles de Kipling. Les nouvelles coloniales, à l'image de celles de Kipling et Maugham, sont plus propices à dire une forme d'amoralité britannique que le roman colonial. Ceci est d'autant plus le cas que la nouvelle, par la nécessité qui est la sienne de proposer une rapide caractérisation des personnages, peut faire jouer les systèmes d'opposition, les principes

[99] Cette idée de la construction d'un autre est évoquée par Hélène Cixous lorsqu'elle écrit : « What is the "Other"? If it is truly the "other", there is nothing to say; it cannot be theorized. The "other" escapes me. It is elsewhere, outside: absolutely other. It doesn't settle down. But in History, of course, what is called 'other' is an alterity that does settle down, that falls into the dialectical circle. It is the other in a hierarchically organized relationship in which the same is what rules, names, defines, and assigns "its" other […] There has to be some "other" – no master without a slave, no economic-political power without exploitation, no dominant class without cattle under the yoke, no "Frenchmen" without wigs, no Nazis without Jews, no property without exclusion – an exclusion that has its limits and is part of the dialectic ». Cité dans YOUNG Robert J. C., *White Mythologies: Writing History and the West*, *op. cit.*, p. 34.

[100] On pourrait toutefois arguer du fait que si Bertha loge dans le grenier, elle se situe déjà dans les marges du confort de la maison victorienne, signe que l' « étrangèreté » coloniale ne saurait être entièrement éliminée de l'inconscient victorien.

dichotomiques – entre le moral et l'immoral, entre la raison et la déraison, entre le bien et le mal. La dimension coloniale vient toutefois introduire du trouble. Elle implique, par le rapport repéré précédemment entre nation et empire, que ces constructions dichtomiques visent avant tout à justifier l'existence même de la nation. Ce qui nous conduit finalement à l'élaboration d'une troisième voie entre moralité et immoralité qui est celle de l'amoralité coloniale. Il n'y a pas d'immoralité en l'état dans la situation de colonisation car il n'y a pas de moralité contre laquelle construire la première. Ce n'est que par la construction d'une moralité anglaise/métropolitaine que peut se dire une forme d'immoralité. Par un effet tautologique, ce n'est que parce que cette immoralité est construite que la moralité peut être posée, *a posteriori*, en principe fondateur de la civilisation.

Dans « Georgie Porgie » (1891) de Kipling, un Anglo-Indien bafoue les lois morales en abandonnant sa jeune femme indigène pour une femme anglaise. Il n'informe pas cette dernière de son engagement antérieur avec une autre femme, indienne de surcroît. Lorsque la femme anglaise arrive dans la demeure de l'Anglais en Birmanie, elle interroge ce dernier au sujet de sons qu'elle entend :

> "What is that noise down there?" said the Bride. Both listened.
> "Oh," said Georgie Porgie, "I suppose some brute of a Hillman has been beating his wife."
> "Beating – his – wife! How ghastly!" said the Bride. "Fancy *your* beating *me!*" She slipped an arm round her husband's waist, and, leaning her head against his shoulder, looked out across the cloud-filled valley in deep content and security.
> But it was Georgina crying, all by herself, down the hillside, among the stones of the watercourse where the washermen wash the clothes. (*LH*, 285)

L'ironie de ce passage réside dans le contraste entre l'ignorance de la femme anglaise et le savoir du lecteur. Le personnage de la femme anglaise s'élève contre la brutalité supposée des indigènes, brutalité immorale selon elle, mais surtout construite par le discours colonial britannique. En revanche, les larmes de Georgina sont bien l'effet d'un être rustre, « some brute », qui n'est ici autre que le personnage anglo-indien. La connivence entre le destinataire du texte et la voix narrative naît du fait qu'il est possible d'opérer un glissement – tout comme celui qui paraît évident entre « Georgie » et « Georgina » – entre « Hillman » et « Englishman ». Face à la construction dans le discours colonial de la sauvagerie des uns contre la civilité des autres, les jeux poétiques du texte littéraire colonial font entrevoir des similitudes évidentes entre indigènes et Anglais. De même, l'onomastique de « Porgie » pourrait dévoiler, poétiquement, le signifiant « pork », et ainsi faire naître une association

entre l'Anglo-Indien et une forme d'animalité, voire de brutalité. L'écriture se fait ici espace de sécrétion de nouveaux sens.

Comme le note l'historien et angliciste américain Patrick Brantlinger, on perçoit dans la fiction coloniale de Kipling, en particulier dans « The Mark of the Beast » étudiée plus haut, l'expression d'une anxiété au sujet du rapport entre civilisation et barbarie : « [It deals with] the ease with which civilisation can revert to barbarism or savagery and thus about the weakening of Britain's imperial hegemony »[101]. Même si l'on a jusqu'à présent plutôt associé l'idée de la dégénérescence aux récits sur l'empire de Maugham, l'anxiété face à la détérioration de la civilisation hante aussi les nouvelles de Kipling.

Les nouvelles de Kipling et de Maugham s'apparentent à des lieux de crise. Crise qui s'incarne surtout par la thématisation dans les nouvelles de Maugham et s'infiltre jusqu'au cœur de l'énonciation chez Kipling. Les nouvelles du premier s'apparentent davantage à un constat de la détérioration morale des colons tandis que celles du second se situent davantage sur le plan d'une interrogation concernant le rapport entre modernité et colonisation et ses effets. Les nouvelles s'apparentent aussii à un lieu d'énonciation, mais aussi de déconstruction simultanée des valeurs de la métropole. Le fait que des rituels censés être « britanniques » y soient représentés participe d'une performance au cours de laquelle l'énonciation de la nation est prise dans un mouvement poétique tout comme elle y est déconstruite. L'objet de la prochaine section est donc d'analyser les modalités d'expression et de mise en crise de la nation dans les nouvelles de Kipling et de Maugham, de distinguer leurs modes opératoires et de voir l'effet que produit particulièrement le genre.

III. Rituel et théâtralité : nation inventée, nation éclatée

Les nouvelles de Kipling et de Maugham évoquent fréquemment la question des valeurs britanniques et celle de leur altération en situation coloniale. Elles se font plus précisément scène simultanée d'énonciation et d'explosion des valeurs de *Home*. En effet, elles illustrent le caractère performatif de l'énonciation – le fait que dire les valeurs de la métropole revient à les créer – tandis que le genre de la nouvelle produit du trouble dans

[101] BRANTLINGER Patrick, *Rule of Darkness*, *op. cit.*, p. 229.

l'énonciation, ce qui par ricochet suscite un questionnement sur la nature des valeurs ainsi énoncées. Il s'agira de voir comment ce trouble participe de la mise en déroute du méta-récit de la nation mais aussi d'analyser la nature du premier selon les auteurs.

1. L'énonciation du rituel, création et mise en crise de la nation

Plusieurs nouvelles étudiées ici, dont celles de Maugham, évoquent la mise en place de rituels dans les colonies[102]. « Flotsam and Jetsam » (1940) mentionne par exemple le rituel du digestif. Après le diner, l'hôtesse anglaise indique à son mari, planteur établi de longue date à Borneo, et à leur invité : « "I'll leave you gentlemen to your port" » (*MFET*, 149). Dans les nouvelles de Maugham, les rituels sont perçus comme un moyen, pour les personnages anglais, de « renouer » avec leur identité. Dans « The Outstation », la lecture quotidienne du journal et le code vestimentaire constituent pour le héros les preuves de son appartenance à la culture britannique et de son lien à la civilisation : « Like his habit of dressing for dinner it was a tie to civilisation » (*MFET*, 71) indique le narrateur de la nouvelle. Il existe donc un lien apparent entre le rituel et l'idée de la nation. En mettant en avant ce rituel, la nouvelle de Maugham participe d'une énonciation de la nation anglaise.

L'énonciation de rituels britanniques dans le texte de Maugham s'apparente en effet à une « mise en intrigue »[103] de l'identité anglaise pour employer l'expression de Ricoeur, à une « narrativisation » de la nation anglaise. Plusieurs théories un peu anciennes aujourd'hui concernent ce procès de narration de la nation. Dans un ouvrage dont la force critique est toujours prégnante aujourd'hui, Benedict Anderson dit du concept de « nation » qu'il est une construction imaginaire : « In an anthropological spirit, then, I propose the following definition of the nation : it is an imagined political community – and imagined as both inherently limited and sovereign »[104]. Anderson postule que le développement des nations a été possible grâce à la progression du capitalisme marchand et surtout, grâce au

[102] Tandis que le rite est d'ordre religieux et sacré, la tradition et la coutume appartiennent à la même sphère culturelle, même s'ils ne doivent être confondus. Selon l'historien marxiste Eric Hobsbawm, la différence entre les deux tient à la dimension symbolique qu'ils contiennent ou non : « A […] distinction that must be made is between "tradition" in our sense and convention or routine, which has no significant ritual or symbolic function as such, though it may acquire it incidentally » in HOBSBAWM Eric, RANGER Terence (eds.), *The Invention of Tradition*. 1983. Cambridge : Cambridge University Press, 2003, p. 3.

[103] RICOEUR Paul, *Temps et Récit*, tome 2, Paris : Seuil, 1984, p. 18.

[104] ANDERSON Benedict, *Imagined Communities*, *op. cit.*, pp. 5-6. L'anthropologue Arjun Appadurai s'inscrit dans une perspective similaire lorsqu'il évoque à son tour le rôle de l'imagination dans la configuration actuelle de la mondialisation.

développement de technologies spécifiques, au nombre desquelles l'imprimerie. Si cette dernière technologie englobe le roman, il est intéressant de voir que le développement majeur de la publication de magazines, support privilégié de la nouvelle moderne, participe intégralement de ce processus. Mais la pensée la plus éclairante pour étudier le rapport entre construction/récit de la nation, et textes émanant de la nation est certainement celle énoncée par Homi Bhabha dans « DissemiNation: Time, Narrative, and the Margins of the Modern Nation » (1990). Cet article, certes ancien, demeure d'une actualité critique indéniable pour réfléchir à la performance que peut opérer la nouvelle coloniale sur le récit de la nation tel qu'il serait mis en œuvre dans les romans anglais, domestiques et coloniaux. Dans cet essai, Bhabha décrit la manière dont la nation s'élabore « dans et par » le récit, évoquant « [the] cultural construction of nationness as a form of social and textual affiliation »[105]. Il y démontre que la nation peut être considérée comme un récit et inversement, que les textes émanant d'une nation produisent un récit de cette dernière.

Pour autant, les nouvelles de Maugham ne construisent pas un récit lisse de la nation anglaise lorsqu'elles évoquent le rituel. La phrase de Vesta dans « Flotsam and Jetsam », « "I'll leave you gentlemen to your port" » (*MFET*, 149), est frappante dès lors que la nouvelle ne représente pas des *gentlemen*. Le personnage de Norman est décrit comme étant vulgaire (« When Grange had finished he belched », *MFET*, 135) et largement dépourvu des qualités de raffinement attendues d'un *gentleman*, comme en témoigne le manque de prévenance dont il fait preuve à l'égard de son épouse : « He took no more notice of his wife than if she had not been there » (*MFET*, 135) . D'autres stases du texte soulignent la rudesse avec laquelle le personnage s'adresse à son épouse : « "How the hell should I know?" », « "Get out and keep quiet" » (*MFET*, 136). Un effet comique émane donc du décalage entre le terme *gentleman* et les passages au discours direct qui construisent le mari comme la figure de l'anti-*gentleman* par excellence. Ce que l'instance énonciative suggère, en exposant ce discours, c'est que le rituel du porto crée de toutes pièces la catégorie *gentleman*, ce qui introduit du trouble dans la représentation de l'*ethos* masculin/anglais/colonialiste. Par ailleurs, cela permet d'approfondir le rapport entre nouvelle et nation par la question du rituel.

Dans « The Outstation », la voix narrative met en avant l'idée de la répétition que l'on peut associer au rituel :

[105] BHABHA Homi K., « DissemiNation: Time, Narrative, and the Margins of the Modern Nation » in BHABHA Homi K. (ed.), *Nation and Narration*, *op. cit.*, p. 292.

> His newsagent had instructions to write on the outside of the wrapper the date of each paper he despatched, and when the great bundle arrived Mr. Warburton looked at these dates and with his blue pencil numbered them. His head-boy's orders were to place one on the table every morning in the verandah with the early cup of tea, and it was Mr. Warburton's especial delight to break the wrapper as he sipped his tea, and reap the morning paper. It gave him the illusion of living at home. Every Monday morning he read the Monday Times of six weeks back, and so went through the week. On Sunday he read the Observer. (*MFET*, 71)

L'emploi du prétérit construit grammaticalement le principe de répétition du rituel tandis que le terme « illusion » introduit la dimension d'artificialité de cette invention. Celle-ci se voit d'ailleurs confortée par la veine ironique qui colore le récit, notamment à travers l'expression « especial delight » soulignée par une proposition clivée qui confère au personnage une grandiloquence toute théâtrale. Dans un autre passage, Warburton indique qu'il ne faillit jamais à la mise en œuvre du rituel :

> When I lived in London I moved in circles in which it would have been just as eccentric not to dress for dinner every night as not to have a bath every morning. When I came to Borneo I saw no reason not to discontinue so good a habit. For three years during the war I never saw a white man. I never omitted to dress on a single occasion on which I was well enough to come in to dinner. (*MFET*, 55)

On retrouve ici plusieurs caractéristiques de la tradition inventée selon l'historien marxiste Eric Hobsbawm : le principe de naturalisation de la tradition, la continuité historique et la fonction idéologique. Dans son ouvrage, Hobsbawm oppose la tradition inventée[106], processus visant à inventer une tradition en invoquant une continuité historique avec le passé, à l'habitude et à la coutume auxquelles il confère une justification d'ordre technique plutôt que symbolique. Au contraire, la tradition inventée implique d'après lui une fonction idéologique, à la fois de formation et de cohésion du groupe censé s'y conformer. Elle s'appuie en outre sur un processus singulier, « a process of formalization and ritualization, characterized by reference to the past, if only by imposing repetition »[107]. La comparaison entre les ablutions quotidiennes du personnage et le fait de bien se vêtir pour le dîner construit la naturalité de cette seconde tradition. Le verbe « discontinue » associé à la négation introduit l'idée du lien continu présupposé avec le passé. Si le texte comprend le substantif « habit », la suite du

[106] Dans l'ouvrage, Hobsbawm nomme « invented traditions » le processus visant à inventer une tradition en invoquant une continuité historique avec le passé, in HOBSBAWM Eric, RANGER Terence (eds.), *The Invention of Tradition*, *op. cit.*, p. 3.
[107] *Ibid.*, p. 4.

propos implique qu'il est bien question de tradition inventée, et non de simple habitude. La mention de l'homme blanc met en évidence la dimension idéologique sur laquelle repose l'invention de la tradition. Il est bien question de construire l'appartenance à un groupe, celui des « white men », contre un autre, celui des « natives ». À un autre plan, la nouvelle de Maugham construit, par l'énonciation du rituel, une idée de l'identité et de la nation anglaises.

Si les nouvelles participent, en tant que production culturelle anglaise, d'une narrativisation de la nation anglaise, elles créent simultanément du trouble dans le récit des valeurs de la métropole dès lors qu'elles disent l'impossibilité pour les Anglais d'accomplir les rituels ou de les faire appliquer dans les colonies. Dans les nouvelles de Maugham en particulier, le respect du rituel s'avère difficile : lorsqu'il n'est pas empêché, il est simplement impossible. Dans « Flotsam and Jetsam », le rituel du porto ne saurait être accompli, pour la simple et bonne raison qu'il n'y a pas de porto :

> "I'll leave you gentlemen to your port," she said. […]
> "I may add that there is no port. There might be a little Benedictine left."
> "Oh, don't bother." (*MFET*, 149)

L'évocation de l'absence de porto met en évidence l'incongruité du rituel et des traditions censées figurer la quintessence de la culture britannique dans l'espace colonial. Le rituel dans les nouvelles n'est pas seulement artificiel, ce qui est au demeurant l'une de ses caractéristiques essentielles puisqu'il est une construction avant tout discursive ; son existence ne va simplement pas de soi.

Les personnages qui font l'expérience de l'impossible rituel dans les nouvelles sont parfois nés hors de la métropole et n'éprouvent pas le sentiment d'appartenir à la nation anglaise, comme s'il s'agissait pour la voix narrative de signaler l'incapacité du rituel à traduire une quelconque forme d'anglicité. Le protagoniste de « Flotsam and Jetsam » qui se trouve dans l'incapacité de servir un digestif à son invité est celui dont l'étrangeté à l'Angleterre est soulignée à maintes reprises. Ce dernier est désigné par le terme d' « outsider » par les Anglais de la colonie[108] tandis que son épouse réfute l'anglicité de son mari, « He isn't English really », avant d'ajouter : « He was born in Sarawak. His father was in the government service. If he's anything he's a native of Borneo » (*MFET*, 141).

[108] *Ibid*., p. 153 : L'héroïne imite dans ce passage les propos potentiels que pourraient tenir les autres colons à Skelton au sujet des Grange : « "God, you don't mean to say you stayed with those people? I pity you. He's an outsider and she's crazy" ».

Chez les deux auteurs, le rituel est dénoncé comme construction artificielle – ce qu'il est, au demeurant. « Mrs Boulte was putting flowers in a vase. There is a pretence of civilisation even in Kashima », indique le narrateur kiplingien de « A Wayside Comedy » (1888) (*MWWBK*, 61). La nouvelle « Flotsam and Jetsam » (1940) de Maugham laisse apparaître un jugement narratorial similaire au sujet de rituels censés évoquer, alors qu'ils ne font que construire, une identité anglaise : « It was rather absurd, and somehow sinister, to see this social pretence in those poverty-stricken surroundings on a Borneo river » (*MFET*, 149). Les deux narrateurs emploient le terme « pretence », terme par lequel ils soulignent le caractère factice du rituel. Si le rituel s'apparente à une nécessité pour les colons, celui-ci est finalement présenté comme artefact par les narrateurs des nouvelles. La colonie en somme ne saurait se substituer à *Home*. Lorsque le narrateur de « The Outstation » indique que Cooper a mis du désordre dans les journaux de Warburton, il n'indique pas seulement que le premier empêche temporairement son supérieur d'observer son rituel de lecture quotidienne du *Times.* Le désordre qu'il cause en mélangeant les journaux de Warburton renvoie métonymiquement au trouble plus général qui s'infiltre dans l'élaboration discursive de la nation lorsque « ses » valeurs sont énoncées depuis les colonies, et à un autre plan, lorsqu'elles sont énoncées dans le genre de la nouvelle.

La figuration dans les nouvelles d'un impossible maintien des rituels renvoie peut-être à l'impossibilité de transformer le projet de rationalité moderne en actualité effective. Le rituel dans l'espace colonial des nouvelles constitue une tentative de rationalisation, par la performance, d'une différence entre les cultures des Anglais et des indigènes. Cette tentative est pourtant d'emblée menacée dès lors que la tenue du rituel est rendue impossible. Dans « The Outstation », le rituel de l'apéritif est finalement abandonné par les deux hommes : « They broke the time-honoured custom of sharing, notwithstanding personal dislike, a drink at six o' clock with any white man who happened to be at the station » (*MFET*, 75). La spécificité anglaise que ce rituel aurait dû formaliser n'existera pas.

L'impossible séparation que le rituel est censé construire apparaît au plan même de l'écriture. Dans « The Outstation », l'énumération des activités de Warburton construit le caractère ritualisé de la vie du personnage : « He read his *Times* every morning, did his work at the office, took his exercise, dressed for dinner, dined and sat by the river smoking his cheroot » (*MFET*, 83)[109]. La référence à la lecture du *Times* peut être rapprochée de

[109] Cette énumération ne manque pas de rappeler celle de la nouvelle « The Duchess and the Jeweller » de Woolf dans laquelle le bijoutier est présenté par la voix narrative à travers la peinture de ses habitudes : « at eight in the morning he *would* have his breakfast brought in on a tray by a man-servant: the man-servant *would* unfold his crimson dressing-gown; he *would* rip his letters open with his long pointed nails and *would* extract thick cards of

l'invention d'une tradition anglaise reposant sur la réitération, ce que construit l'emploi récurrent du prétérit ainsi que celui du quantitatif « every ». Pourtant, la présence dans la phrase du terme *cheroot*, terme étranger à l'anglais, suggère l'intrusion d'un élément étranger dans cette posture censée être anglaise. Ce que cet exemple indique, c'est finalement l'irrémédiable « hybridité », au sens de Bhabha, de la posture identitaire de l'Anglais des colonies et l'impossibilité de coller à une identité authentique anglaise qui ne saurait, au demeurant, relever d'autre chose que du fantasme. Le rituel n'est donc en rien une naturalisation de l'anglicité éventuelle des personnages. Il est envisagé comme construction, mais surtout comme construction *a posteriori*, conditionnée par la confrontation à l'étranger.

L'impossible séparation suggérée par le trouble autour du rituel implique qu'il n'est pas question de reproduire dans les colonies une identité anglaise, toujours d'emblée fantasmée, mais que la formalisation d'une identité inédite est véritablement en jeu. Ceci fait écho au postulat d'Ann Stoler : « Colonial cultures were never direct translations of European society planted in the colonies but unique cultural configurations, homespun creations in which European food, dress, housing, and morality were given new political meaning in specific colonial social orders »[110]. C'est bien de cela dont il est question dans les textes. Sur le plan diégétique, le rituel doit permettre aux personnages de reproduire dans les colonies une culture métropolitaine, alors que sa difficile mise en œuvre renvoie à son incapacité à signifier la nation du fait de sa nature de construction discursive. Cette création, comme le suggère l'instance énonciative, résulte avant tout de la confrontation à un autre construit comme tel.

2. Rituel et différenciation

Le bazar ou la rue sont assimilés à des espaces de la vie indienne dans le discours des Anglais – personnages et narrateurs confondus – chez Kipling. Ils sont les lieux où

---

invitation upon which the engraving stood up roughly from duchesses, countesses, viscountesses and Honourable Ladies. Then he *would* wash; then he *would* eat his toast; then he *would* read his paper by the bright burning fire of electric coals » (nous soulignons) in WOOLF Virginia, « The Duchess and the Jeweller », *A Haunted House and Other Stories*, *op. cit.*, p. 93. En revanche, là où la voix narrative chez Maugham ne fait que constater les rituels qui régissent la vie du héros lorsqu'elle emploie des formes verbales au prétérit, l'utilisation récurrente du modal WOULD et donc de sa valence de volonté traduit une ironie manifeste de la part de l'instance narrative qui construit ainsi, à travers cet effet rhétorique, le personnage du bijoutier comme un être paralysé par la routine et désireux de s'y tenir absolument.

[110] STOLER Ann, *Carnal Knowledge and Imperial Power*, *op. cit.*, p. 24.

« grouille » ce que le narrateur anglo-indien de « Miss Youghal's *Sais* » voit comme une foule monstrueuse, prompte à dévorer quiconque s'y perdra : « Strickland stepped down into the brown crowd, and was swallowed up for a while » (*PT*, 25)[111]. L'image de la foule dévoreuse traduit sans ambiguïté le caractère menaçant à travers lequel le narrateur anglo-indien construit l'espace colonial. L'espace indigène est associé dans le discours du narrateur à une forme de multiplicité, de profusion poétique, comme le suggère le recours à la parataxe et au procédé énumératif dans la proposition : « He is forgetting the slang, and the beggar's cant, and the marks, and the signs, and the drift of the under-currents » (*PT*, 29).

En opposition à un espace indigène assimilé idéologiquement par les personnages et les narrateurs des nouvelles à une liberté absolue, donc à une vie dissolue, le club est élaboré en microcosme de la société coloniale. Il est un lieu de cristallisation des fondements et des impératifs moraux de l'empire. Régi par un certain nombre de règles dont l'interdiction pour les Indiens d'y pénétrer, il se voit conféré, dans le discours des personnages anglais, une apparence de bienséance, de décence et surtout d'unité, à laquelle est opposée la profusion indigène[112]. Dans leurs nouvelles, Kipling et Maugham présentent l'institution du club comme un espace de sociabilité où les hommes anglais peuvent se réunir afin de converser, de dîner, de lire la presse[113], de jouer au bridge[114]. Le club est défini dans les divers textes comme un lieu porteur de traditions censées être communes à tous les Anglais :

> The club was a bungalow, pleasing but unpretentious; it had a large reading-room, a billiard-room with one table, and a small card-room. When we arrived it was empty, but for one or two persons reading the English weeklies, and we walked through to the tennis courts where a couple of sets were being played. A number of people were sitting on the verandah, looking on, smoking and sipping long drinks. (« The Book-Bag », *MFET*, 169)

---

[111] On retrouve ici le motif de la foule indigène, celle que Maugham évoque à travers l'image « sea of brown faces » dans *The Moon and Sixpence*, en 1919 (*op. cit.*, p. 133). Ce cliché est révélateur du positionnement idéologique des narrateurs de Kipling et de Maugham.

[112] Historiquement parlant, son élaboration en tant que simultanément « symbole du système d'exclusion et d'exclusivité de l'Anglo-Inde » (in BANETH-NOUAILHETAS Émilienne, *Le Roman anglo-indien*, *op.cit.*, p. 27) visait à cloisonner mais aussi à resserrer les rangs de la communauté anglo-indienne face aux menaces diverses représentées par les indigènes pour cette dernière. Leonard Woolf donne aussi du club une définition qui confirme la double caractéristique de ce dernier comme exclusif et excluant : « [It was] the centre and symbol of British imperialism…with its cult of exclusiveness, superiority and isolation » in Roland HUNT et John HARRISON, *The District-Officer in India, 1930-1947*, London : London Scholar Press, 1980, pp. 127-128).

[113] Cf KIPLING Rudyard, « The Conversion of Aurelian McGoggin » (1887; 1888) (*PT*, 81). Dans cette nouvelle, les hommes anglais sont occupés à lire le journal au club lorsque McGoggin est pris d'une crise d'aphasie temporaire.

[114] Les Anglais dans les nouvelles « Footprints in the Jungle » (1927) et « The Book Bag » (1932) sont représentés en train de jouer au bridge au club. Dans les deux cas, le jeu favorise la rencontre entre des personnages ayant des fonctions distinctes sur le plan narratologique : un narrateur intradiégétique, un narrateur extradiégétique et enfin les héros du récit enchâssé, selon la terminologie employée par Gérard Genette dans *Figures III*.

Mais le club n'est pas uniquement un lieu de divertissement pour les Européens des colonies. Il est associé dans certaines nouvelles à une forme de domesticité : « Platte and the Colonel were dressing at the Club » (*PT*, 65) indique le narrateur kiplingien de « Watches of the Night » (1887 ; 1888). La fonction de domesticité du club est aussi évoquée ultérieurement par Maugham dans « Neil MacAdam » (1932) : « There was a roomy Rest House at Kuala Solor, but the rule was that no one should stay in it for more than a fortnight and such of the bachelors as had no official quarters clubbed together and took a house between them » (*FET*, 205). La dérivation du terme « club » en « clubbed » indique que le club dans les colonies n'est pas tant un lieu qu'un mode de vie, un *ethos*.

L'historienne Mrinalini Sinha rappelle que le club dans les colonies anglaises était assimilé au foyer, à *Home* : « As a retreat from the outside world where contact with natives was unavoidable, the clubs ostensibly offered elite Anglo-Indians the privacy of home »[115]. Le club présupposait donc une manière d'être au monde et forgeait en ses membres une certaine idée de l'identité anglaise coloniale construite par opposition à une identité indigène. Il agissait comme opérateur de cohésion pour les Anglais des colonies et en cela, répondait aux objectifs des « traditions inventées » :

> establishing or symbolizing social cohesion of the membership of groups, real or artificial communities; […] establishing or legitimizing institutions, status or relations of authority; […] [traditions] whose main purpose was socialization, the inculcation of beliefs, value systems and conventions of behavior.[116]

Dans les textes étudiés, le moindre acte d'indécence commis dans l'enceinte du club se voit puni car il importe que le lieu conserve son étiquette de bienséance. Dans « A Friend's Friend » (1887 ; 1888) de Kipling, le narrateur se voit déshonoré par l'ami d'un ami, Jevon, qui sème le trouble dans le club :

> I sought for Jevon. I found him sitting on a bench and smiling to himself and a programme. Half a look was enough for me. On that one night, of all other he had begun a long and thirsty evening by taking too much! He was breathing heavily through his nose, his eyes were rather red, and he appeared very satisfied with all the earth. (*PT*, 196)

[115]SINHA Mrinalini, « Britishness, Clubbability, and the Colonial Public Sphere: The Genealogy of an Imperial Institution in Colonial India », *The Journal of British Studies*, Vol. 40, no. 4, *At Home in the Empire*, octobre 2001, p. 499.
[116] HOBSBAWM Eric, RANGER Terence (eds.), *The Invention of Tradition*, *op. cit.*, p. 10.

Ce passage, dont l'humour repose à la fois sur l'ironie de la voix narrative – « he appeared satisfied with all the earth » – et le comique de la la situation narrée, met en lumière le caractère inapproprié de l'attitude de Jevon. Celle-ci devient si inconvenante que le narrateur est sommé par tous de mettre l'ami en question dehors : « "If this person is a friend of yours, as I understand he is, I would recommend you to take him home," said she. "He is unfit for decent society." […] All the women wanted him turned out, and all the men wanted him kicked." » (*PT*, 197). L'expression « he is unfit for decent society » permet au locuteur de construire l'idée de « société décente ». Une cristallisation générale – ce que soulignent les deux occurrences de « all » – est ainsi opérée contre Jevon construit comme personnage-repoussoir. Lieu d'exclusivité, le club s'octroie le droit d'exclure quiconque contrevient à ses règles de fonctionnement. Toutefois, la voix narrative laisse entendre l'existence d'un danger latent au sens où la menace contre l'éthique du club n'est pas le fait d'un indigène, mais celui d'un Anglais. Elle n'est donc pas extérieure au groupe mais bien inhérente à lui. La menace est d'autant plus prégnante que l'Anglais en question est « très anglais » selon le narrateur :

> He was lint-haired, fresh-coloured, and very English. But he held no views about the Government of India. Nor did he insist on shooting tigers on the Station Mall, as some T. G.'s[117] do. Nor did he call us "colonists", and dine in a flannel shirt and tweeds, under that delusion, as other T. G.'s do. (*PT*, 195).

L'anglicité du personnage est explicitement mise en avant dans l'expression « very English », ce qui laisse supposer que les Anglo-Indiens conçoivent divers niveaux d'anglicité. La série de propositions caractérisées par une prédominance de négations, « he held no views », « nor did he insist on shooting tigers », « nor did he call us "colonists", and dine in a flannel shirt and tweeds », précédée de la conjonction « but », suggère pourtant que le comportement de Jevon est inhabituel, atypique – pour un Anglais. La surprise du narrateur face à cette incongruité est traduite par la subordonnée comparative « as other T. G.'s do » qui permet de mettre en regard le comportement de Jevin avec celui que l'on attendrait ordinairement d'un « véritable » Anglais. On peut voir dans cette énumération la construction d'une justification à l'attitude déviante de Jevon. Mais ce que le discours du narrateur suggère lorsqu'il met en évidence le fait que l'Anglais, bien que « très anglais », ne se comporte pas comme tel, c'est finalement l'impossibilité de définir une véritable anglicité « naturelle ». Dans *The Idea of*

[117] Le texte de l'édition d'Oxford est accompagné d'une note signalant que l'abréviation est à entendre comme signifiant « travelling gentlemen ». En revanche, l'édition du Sussex indique que celle-ci correspond au terme « globe trotters ».

British Ethnicity, Robert Young postule justement que l' « anglicité » a été créée pour la diaspora et qu'il s'agit donc d'une construction purement culturelle : « a translatable identity that could be adopted or appropriated anywhere by anyone who cultivated the right language, looks, and culture »[118].

Dans la nouvelle « The Outstation » (1924), le narrateur indique au sujet de Warburton : « The only concession he made to the climate was to wear a white dinner-jacket; but otherwise, in a boiled shirt and a high collar, silk socks and patent-leather shoes, he dressed as formally as though he were dining at his club in Pall Mall » (*MFET*, 54). L'uniforme, élément qui participe de la posture représentative du colon face aux sujets coloniaux, est suggérée dans l'énumération des divers atours du personnage. Mais la présence du comparant « as though » met en relief le principe d'imitation, l'idée qu'il existerait une opération de reproduction dans les colonies d'une attitude observée en métropole. Or, l'idée de la comparaison, de l'imitation portée par « as though », introduit inévitablement celle de la potentielle falsification. L'indication selon laquelle le vêtement que porte Warburton dans les colonies « copie » celui qu'il portait dans son club londonien apparaît d'ailleurs sous un nouveau jour, après lecture des travaux de Mrinhalini Sinha.

Selon Sinha, le club a longtemps été faussement perçu comme une enclave européenne dans les colonies dont l'objectif était de « reproduire » le confort d'un foyer européen hors de la métropole. L'historienne s'inscrit dans le courant de pensée selon lequel la culture britannique du XIXe siècle n'est pas issue de la seule confrontation entre classes sociales et espaces géographiques ; elle considère que la formation d'une culture nationale britannique résulte directement de l'impérialisme[119]. Selon Sinha, le club est en réalité une invention britannique « récente », née dans et de l'imaginaire impérial, tandis que la tendance à le lire aujourd'hui comme composante typique de l'anglicité participe de l'invention contemporaine de la tradition britannique au sens où l'entend Hobsbawm. Les clubs de *Pall Mall* furent créés au XIXe siècle et leur clientèle était avant tout bourgeoise. L'attachement de Warburton à une *propriety* et à des convenances censées être typiquement anglaises prend avec le syntagme « as though » une nouvelle coloration. La voix narrative fait littéralement émerger, dans l'espace d'énonciation, l'idée de l'imitation, donc de la posture et de la falsification, et invite à considérer que la création des valeurs anglaises résulte bien d'une performance qui s'élabore

[118] YOUNG Robert J. C., *Idea of British Ethnicity*, Malden, Mass. : Blackwell publishing, 2008, p. 2.
[119] SINHA Mrinalini, « Britishness, Clubbability, and the Colonial Public Sphere: The Genealogy of an Imperial Institution in Colonial India », *op. cit.*, p. 496 : « Imperialism, undoubtedly, provided the context for the formation of specific aspects of metropolitan culture that dealt directly with empire. Even more important, however, imperialism also provided the context in which "national" cultures came to be expressed as such ».

depuis les colonies et qui n'existait pas en amont. L'emploi du comparatif « as though » montre bien qu'il est question d'imitation, mais pas de transposition ou d'identification. Le motif de l' « impossible rituel » dans les nouvelles peut être lu comme la métaphore de l'impossible transposition d'une culture à une autre. C'est précisément ce qu'indique Robert Young lorsqu'il écrit : « A culture never repeats itself perfectly away from home. Any exported culture will in some way run amok, go phut or threaten to turn into mumbo-jumbo as it dissolves in the heterogeneity of the elsewhere »[120]. Il est possible de dépasser ce constat de la nécessaire dégénérescence d'une culture transportée en considérant tout simplement l'impossible exportation d'une culture. Si les colons de Maugham ne parviennent à se sentir Anglais dans les colonies, c'est précisément parce qu'il n'existe pas une culture anglaise transportable et transposable sur un autre espace géographique marqué par une histoire et une culture propres, alors même que l'évolution de la donne au plan international durant l'entre-deux-guerres affaiblit l'idée d'une identité anglaise forte. Selon les nouvelles, la nation anglaise est bien création, mais surtout, création depuis les colonies. Ce constat fait écho à celui d'Ernest Gellner au sujet du nationalisme : « Nationalism is not the awakening of nations to self-consciousness; it *invents* nations where they do not exist »[121]. Les nouvelles de Kipling et de Maugham invitent particulièrement à réfléchir à l'interaction entre nation et empire, outre la question de la construction de l'anglicité par le rituel.

Dans « The Man Who Would Be King » (1888) de Kipling, Dravot s'écrie :

> "I won't make a Nation, […] I'll make an Empire! These men aren't niggers[122]; they're English! Look at their eyes – look at their mouths. Look at the way they stand up. They sit on chairs in their own houses. They're the Lost Tribes, or something like it, and they've grown to be English" (*MWWBK*, 269).

Ce passage indique d'une part que l'empire, contrairement à la nation, reposerait sur une identité entre chacun de ses membres. C'est l'anglicité, même perdue de ces indigènes, qui permettrait de justifier de la possibilité de construire un empire et non une nation. Cette

---

[120] YOUNG Robert J. C., *Colonial Desire*, *op. cit.*, p. 174.

[121] GELLNER Ernest, *Thought and Change*, London : Weidenfled & Nicolson, 1964, p.169.

[122] Ce propos de Carnehan peut être mis en parallèle avec l'interrogation de Cooper dans « The Outstation ». Alors que Warburton l'invite à faire preuve de moins de condescendance envers les Malais, le dialogue se poursuit ainsi : « "I was born in Barbados and I was in Africa during the war. I don't think there's much about niggers that I don't know." "I know nothing," said Mr. Warburton acidly. "But we were not talking of them. We were talking of Malays." "Aren't they niggers?" » (*MFET*, 64). Là où Warburton prône la nécessaire différenciation entre les peuples, Cooper n'opère aucune distinction entre eux, prônant une sorte de manichéisme basique entre Européens et, en somme, tous les autres.

anglicité est construite par Dravot sur la base de l'observation par les indigènes de coutumes aussi constatées chez les Anglais. C'est bien l'usage qui fait l'identité. En revanche, le parallélisme des propositions « I'll make an Empire » et « I won't make a Nation » invite à repenser la proximité entre ces deux notions.

Au cours de la seconde moitié du XIXe siècle, les historiens anglais se partagent entre les tenants d'une histoire anglaise limitée aux îles britanniques et ceux qui promeuvent *Greater England* ou *the vast English nation*, comme John Seeley. Seeley considère ainsi que la nation anglaise ne saurait être dissociée de ses ressortissants : « [England] is wherever English people are found »[123]. Il fustige également l'aveuglement, selon lui, des historiens contemporains qui limitent l'histoire de la nation au territoire européen *stricto sensu* :

> [Our historians] make too much of the parliamentary wrangle and the agitations about liberty, in all which matters the eighteenth-century of England was but a pale reflection of the seventeenth. They do not perceive that in that century the history of England is not in England but in Americas and Asia.[124]

L'idée d'une nation moderne qui trouve ses origines dans la colonisation fut longuement évoquée dans les travaux du sociologue péruvien Anibal Quijano. Ce dernier démontra dans les années 1990 que la colonisation des Amériques joua un rôle capital dans la formation du système moderne, notamment en inaugurant la classification raciale des peuples du monde[125]. Les passages analysés dans ce travail peuvent aussi être lus à la lumière des travaux de l'historien Nicholas Dirks. Il y établit que les histoires de l'Angleterre et de l'Inde furent largement conjointes dès le XVIIIe siècle[126]. Contrairement aux idées selon lesquelles les empires seraient donc une simple extension des nations ou que le passage de l'empire à la

[123] SEELEY Sir John Robert, *The Expansion of England*, *op. cit.*, pp. 88. Seeley élabore aussi la distinction désormais célèbre entre le premier Empire britannique, dont la fin fut marquée par la perte des colonies américaines, et le second Empire britannique, constitué de l'Australie, du Canada, de la Nouvelle-Zélande et de l'Afrique du sud. Ce dernier était perçu par Seeley comme une véritable unité politique tenue par les moyens de communication modernes, le principe de *dominion* attribué à ces pays et le statut de puissance maritime inégalé de l'Angleterre.

[124] *Ibid*., p. 14.

[125] Cf QUIJANO Anibal, « "Race" et colonialité du pouvoir », in BANCEL Nicolas, dossier « Qui a peur du postcolonial ? Dénis et controverses », revue *Mouvements des idées et des luttes*, vol. 51, Paris : La Découverte, 2007. L'auteur est un sociologue qui a longuement travaillé sur les dynamiques socio-historiques sur lesquelles repose le système capitaliste.

[126] DIRKS Nicholas B. (ed.), *Colonialism and Culture*, Ann Arbor : University of Michigan Press, 1992, p. 15 : « [Nation] also had its origins in empire. As the nation imagined itself through texts, maps, and consuming desires both for foreign adventures and distant goods, the colonial era began ».

nation serait symptomatique de la modernité, Dirks pose l'origine concomitante de ces deux entités :

> If the nation realized itself through travel, it also has its origins in empire. As the nation imagined itself through texts, maps, and consuming desires both for foreign adventures and distant goods, the colonial era began […]. [Colonialism] was fundamental to the construction of modern selves and societies in the metropole as well as the colony.[127]

Colonialisme et modernité ne sauraient être pensés de manière dissociée pour nombre d'historiens. Selon Dirks, le colonialisme a généré des formes de gestion capitaliste mais il est aussi associé à l'émergence de formes modernes de représentation et de savoir. C'est ce qui l'amène à constater : « fundamental notions of European modernity – ideas of virtue, corruption, nationalism, sovereignity, economic freedom, governmentality, tradition, and history itself – derive in large part from the imperial encounter »[128]. Cette idée fut aussi défendue par Ann Stoler qui considère que la bureaucratie, la souveraineté, le nationalisme, en tant qu'attributs de l'État moderne, ont été développés dans le cadre de pratiques impériales[129].

Outre le fait qu'il s'agit un phénomène économique et politique, le colonialisme constitue une formation culturelle à part entière qui a largement contribué à l'élaboration d'une identité britannique. C'est ce que suggère Simon Gikandi lorsqu'il s'interroge sur l'idée d'une crise de l'identité britannique : « Englishness was itself a product of the colonial culture that it seemed to have created elsewhere »[130]. L'intérêt de ces constats, en particulier du propos de Gikandi, tient dans le fait que l'identité britannique trouve ses origines dans une crise qui a partie liée avec le colonialisme[131]. Il importe donc de mettre en relation l'idée d'une crise – liée à la concomitance historique de l'impérialisme et de la naissance des nations

---

[127] *Ibid*., pp. 15-22.

[128] DIRKS Nicholas B., *The Scandal of Empire*, London ; Cambridge, Mass : The Belknap Press of Harvard University Press, 2006, p. 330.

[129] Cf. STOLER Ann L., MCGRANAHAN Carole, PERDUE Peter C., *Imperial Formations*, Santa Fe : School of American Research Press ; Oxford : J. Currey, 2007. Stoler rappelle aussi l'expression de Gwendolyn Wright qui, évoquant les colonies françaises, parle d'elles en tant que « laboratories of modernity », lieux de fabrique de la modernité. (cf. WRIGHT Gwendolyn, « Tradition in the Service of Modernity », *Journal of Modern History*, no. 59, 1987, pp. 291-316).

[130] GIKANDI Simon, *Maps of Englishness*, *op. cit.*, p. x.

[131] Pour développer son argument, Gikandi s'appuie sur l'analyse développée par Ann Stoler et Frederick Cooper dans *Tensions of Empire*. Cf. COOPER Frederick, STOLER Ann Laura (eds.), *Tensions of Empire: Colonial Cultures in a Bourgeois World*, Berkeley, Los Angeles ; London : University of California Press, 1997.), analyse selon laquelle les grandes catégories qui furent associées à l'âge moderne – les concepts de « race », citoyenneté, autorité, entre autres – étaient hantées par la question coloniale.

modernes européennes – avec celle que le genre de la nouvelle constitue, contre le roman et le récit de la nation que ce dernier produirait.

Si les rituels sont moins visibles dans les nouvelles coloniales de Kipling, l'auteur donne à lire dans l'une d'elles une assertion extrêmement pertinente pour ce travail. La nouvelle « In the Interest of the Brethren » (1917) évoque la franc-maçonnerie et les rites qui lui sont associés. L'un des membres de la loge en question tient ce discours : « All Ritual is fortifying. Ritual's a natural necessity for mankind. The more things are upset, the more they fly to it » (*DC*, 61). Dans « At the End of the Passage », les retrouvailles hebdomadaires du groupe des quatre fonctionnaires s'apparente à un rituel : « He stood fast and received his friends thus every Sunday if they could come in » (*LH*, 139). Le rituel n'est pas pure fantaisie, il relève du lien le plus intrinsèque au culturel et permet à celui qui l'observe de ne pas se perdre, notamment face à celui qu'il perçoit comme autre. C'est pourquoi la partie de cartes dominicale est décrite dans le texte comme une nécessité vitale : « They squabbled whenever they met; but they ardently desired to meet, as men without water desire to drink » (*LH*, 139). Derrière le désir souligné par les deux occurrences du verbe « desire » se dissimule un besoin primaire, ce qu'indique la comparaison entre le besoin des retrouvailles entre pairs et la soif.

Ce que les nouvelles de Maugham interrogent plus particulièrement, c'est donc cet espace fluctuant situé entre l'observation de rites associés à une identité et l'abandon de ces derniers. Quelle portion de son identité, de ses habitudes peut-on abandonner sans pour autant risquer de se perdre ?, semblent demander ces écrits. Le rituel joue donc un rôle de définition de soi lorsqu'il s'apparente à un instrument de séparation. La définition de l'anglicité qui résulte de la mise en œuvre du rituel opère souvent par la construction, dans le discours des personnages et des narrateurs, d'un autre défini comme « autre de la nation ». Ceci rejoint le rapport que construit la théoricienne du féminisme, Chandra Mohanty, entre « race » et genre : « it is only in so far as "Woman…" and "the East" are defined as Others, or as peripheral, that (western) Man / Humanism can represent him/itself as the centre. It is not the centre that determines the periphery, but the periphery that, in its boundedness, determines the centre »[132]. Les propositions « He isn't English really », « he is […] very English », « they're the Lost Tribes [who]'ve grown to be English », présentes chez les deux auteurs, sont autant de signes de l'obsession identitaire qui hante leurs écrits.

[132] MOHANTY Chandra, « Under Western Eyes: Feminist Scholarship and Colonial Discourses », *Feminist Review* 30, automne 1988, p. 81.

Par le biais du rituel se détermine une frontière entre ceux qui s'y plient et les autres, entre ceux qui « en sont » et ceux qui « n'en sont pas ». Mais le rituel n'introduit pas uniquement de la différence entre colonisateurs et colonisés ; il permet également de structurer la société coloniale en créant des hiérarchies au sein de cette dernière.

3. La société coloniale : entre théâtralité et indifférenciation

Les Anglais de Kipling et de Maugham ne sont pas uniquement en représentation face aux indigènes, ils le sont aussi – et avant tout – face à leurs compatriotes. Dans « The Outstation » (1924), la vie dans les colonies participe pour Warburton d'une forme d'anoblissement. Alors que le personnage se ruine au jeu en Angleterre[133], la colonie s'apparente pour lui à la possibilité d'une renaissance. Le narrateur rappelle dans la nouvelle le processus selon lequel les Anglais désargentés se rendaient dans les colonies pour se reconstruire financièrement et socialement : « When a man in his set had run through his money, he went out to the colonies » (*MFET*, 61).

Comme l'indique l'historien David Cannadine, l'empire reposait sur une mise en scène constante des différences hiérarchiques et mettait en avant les différences de pouvoir entre les acteurs de la colonisation, notamment celles entre Anglais issus de classes sociales diverses :

> The imperial projections and transoceanic visualizations that resulted were primarily (and unsurprisingly) the mirror images – sometimes reflected, sometimes refracted, sometimes distorted – of the traditional, individualistic, unequal society that was widely believed existed in the metropolis.[134]

La colonie est conçue dans « The Oustation » comme un véritable espace de « régénération ». Ainsi, malgré une inquiétude certaine face à la dégénérescence à laquelle on reviendra, l'espace colonial est-il décrit simultanément par le narrateur de Maugham comme espace de reconstitution pour le métropolitain en mal de reconnaissance : « The position he found himself in flattered his vanity; he was no longer the sycophant craving the smiles of the great, he was the master whose word was law » (*MFET*, 62). La vie dans les colonies s'accompagne

[133] « His passion for cards, almost as strong as his passion for titles, was the cause of his undoing. The life he led was expensive and his gambling losses were formidable. He began to plunge more heavily, first on horses, and then on the Stock Exchange » (*MFET*, 60)

[134] Cf. CANNADINE David, *Ornamentalism*, *op. cit.*, p. xix.

d'un processus d'ascension sociale pour le colon, comme l'indique le passage de l'image du flagorneur à celle du maître. Le flatteur (« craving the smiles of the great ») devient le « flatté ». La situation coloniale fictionnelle devient ainsi le lieu d'un renversement de l'ordre hiérarchique ; elle constitue un espace où d'autres possibles sont envisageables, notamment pour les marginaux anglais. En cela, elle est certainement le reflet de la manière dont les fonctionnaires britanniques percevaient la société malaise :

> British officials saw certain similarities between Malay society as it existed in the late nineteenth century and the pre-industrial society of their homeland. It is therefore not surprising to find evidence that some officials tended to see themselves as lords of the manor and the Malay *rakyat* [peasantry] as their tenantry.[135]

Dans le passage cité, la maîtrise du verbe fait loi confère au personnage une stature exceptionnelle qu'il n'aurait pu espérer acquérir en métropole. Le fait colonial dans les nouvelles s'accompagne donc d'une ré-organisation de la société, d'un processus de redéfinition hiérarchique : « he was gratified by the guard of Dyak soldiers who presented arms as he passed. He liked to sit in judgement on his fellow men » (*MFET*, 62). L'espace colonial dans la fiction étudiée est donc véritablement le lieu d'une re-planification de la sphère sociale dans laquelle certains Anglais, déclassés en métropole, acquièrent un statut d'autorité et de respectabilité. Dans cette même nouvelle, la notion de classe prime presque davantage sur celle de « race », ce que montre le fait que Warburton se sente finalement plus proche des Malais, selon lui dotés d'une forme de noblesse, que de son compatriote anglais, Cooper, issu de la classe populaire[136].

On rappellera qu'historiquement, la colonisation britannique des pays d'Asie du sud-est reposa sur le respect des structures tribales traditionnelles et l'apport d'un soutien anglais aux souverains. David Cannadine souligne le fait que les sultans des États malais fédérés acceptaient les résidents britanniques qui leur apportaient de l'aide en matière de gestion financière : « These agreements confirmed the sovereignity of the Malay rulers and stressed the monarchical nature of their regims, while obliging them to follow the advice of the British

[135] BUTCHER John G., *The British in Malaya*, *op. cit.,* p. 54.

[136] On peut comparer cela au fait que dans *Raj Quartet* de Paul Scott, le Major Ronald Merrick, d'extraction populaire, fait primer la supériorité des Anglais sur tous les autres peuples. En revanche, Guy Perron, ayant étudié à Cambridge, a des affinités certaines avec l'Indien Hari Kumar qui a fréquenté la même *public school* que lui. Merrick, aux yeux de Perron, demeure en revanche son inférieur hiérarchique.

residents in all matters save religion and custom »[137]. Les Anglais dans ces colonies construisaient parallèlement ce qu'ils percevaient comme une noblesse indigène. Ainsi, l'épouse d'Arthur Hamilton Gordon, gouverneur des îles Fidji entre 1875 et 1880, voyait en les habitants de ces territoires des êtres nobles, tout comme son mari :

> Gordon had no doubt that he was dealing with people of his own social level. He learned Fijian so he could address the chiefs in their own language, and he regarded the purpose of British control as one of safeguarding the traditional social order and preserving the traditional way of life. Gordon's wife […] thought the native, high-ranking Fijians "such an undoubted aristocracy". "Their manners," she continued, "are so perfectly easy and well bred…Nurse can't understand it at all, she looks down on them as an inferior race. I don't like to tell her that these ladies are my equals, which she is not![138]

Hugh Clifford, qui fut Résident de Pahang entre 1896 et 1900, puis entre 1901 et 1903, indiquait également : « [the Malay possessed] one of the most characteristic qualities of the English gentleman, – he is absolutely and supremely sure of himself »[139].

Dans « The Outstation », Warburton reconnaît, quasiment dans les mêmes termes, la noblesse des Malais : « "In my day," he would say, "I have been on intimate terms with some of the greatest gentlemen in England, but I have never known finer gentlemen than some well-born Malays whom I am proud to call my friends" » (*MFET*, 62-63). Mais la construction de cette aristocratie malaise dans le discours des colons se conjugue à une série d'autres clichés tels « the Malays are shy and very sensitive » (*MFET*, 64) qui participent de la création d'une identité malaise[140].

---

[137] CANNADINE David, *Ornamentalism*, *op. cit.*, p. 59. Après la signature du Traité de Pangkor en 1874, la nomination de Résidents britanniques eut lieu dans divers états qui correspondent aujourd'hui à l'actuelle péninsule malaise. Ce système de gouvernement s'apparentait à une forme d'*indirect rule*.

[138] *Ibid*., p. 59.

[139] CLIFFORD Hugh, *Studies in Brown Humanity: Being Scrawls and Smudges in Sepia, White, and Yellow*, London : G. Richards, 1898, pp. 122-123.

[140] Cet énoncé s'inscrit lui-même dans un hypotexte qui est celui de Swettenham. Dans son rapport intitulé *British Malaya*, il décrit ainsi les Malais : « It may seem curious that …the ordinary Malay man should be extraordinarily sensitive in regard to any real or fancied affront, and yet that was, and is, characteristic of the people ». Il décrit également la violence qui peut résulter d'un tel affront : « when the Malay feels that a slight or insult has been put upon him which, for any reason, he cannot resent, he suddenly seizes a weapon and strikes out ». Si « The Outstation » met en scène une violence similaire, alors que le serviteur de Cooper use de son *kris* pour se venger des insultes de Cooper à son endroit, Maugham ne décrit pas pour autant Abbas comme étant sujet à l'*âmok*, sorte de folie meutrière commune à nombre de Malais déshonorés, selon Swettenham : « [The Malay] strikes out blindly at every one he sees – man, woman, or child – often beginning with those of his own family. This is the *âmok*, the furious attack in which the madman hopes to find death and an end to this intolerable feeling of injury and dishonour » (SWETTENHAM Frank, *British Malaya: An Account of the Origin and Progress of British Influence in Malaya*, London : J. Lane, 1907.

pp. 143-144). Si Maugham s'inscrit donc dans cette écriture coloniale de l'homme malais, il s'en éloigne pourtant dès lors qu'Abbas se venge simplement de Cooper, et, de sang-froid.

Le personnage de Warburton peut aussi être lu en parallèle de la réflexion qu'Ann Stoler développait dans *Carnal Knowledge and Imperial Power*[141]. Elle y indiquait que la mise en place d'un code vestimentaire pour les Européens des colonies ne visait pas tant à faire intégrer aux colons des valeurs et des rites spécifiques qu'à apporter une réponse aux tensions nées en métropole autour des questions de classes. Ce phénomène d'invention de rites, de codes et de règles dans les colonies a contribué selon Stoler à l'élaboration d'une aristocratie coloniale dotée de valeurs appartenant en réalité à la classe moyenne[142].

L'empire constituait donc un renouveau possible pour un imaginaire aristocratique alors que l'aristocratie était en perte de vitesse en Angleterre. Comme le note Francis Hutchins au sujet du *Raj*, « India seemed to offer the prospect of aristocratic security at a time when England [*sic*] itself was falling prey to democratic vulgarity »[143]. Le système des castes en Inde fut ainsi construit, dans le discours colonial, comme un trait caractéristique essentiel de la société indienne qu'il était possible de rapprocher de l'organisation sociale par classes en métropole. C'est en cela que le système social indien fut reconceptualisé par les Britanniques pour mieux correspondre à l'Inde, et pour ainsi dire, à l'Angleterre qu'ils souhaitent réinventer. L'historien Thomas Metcalf constata ainsi : « The India of the Raj […] stood forth as a model, not only for the empire, but for Britain itself »[144]. L'Inde et les colonies britanniques d'Asie du sud-est représentaient ainsi un système d'organisation de la société qui risquait de disparaître en Angleterre ; il était donc nécessaire de les construire comme des modèles de société structurés pour en faire une sorte d'extension de l'Angleterre hors de la métropole, alors qu'il s'agissait véritablement de construire un mode de société rêvé pour l'Angleterre, en proie à une modernité urbaine perçue comme avilissante et corruptrice.

L'aristocratie de Warburton est pourtant raillée dans la nouvelle de Maugham, comme le soulignent les répétitions théâtrales de la voix narrative évoquant les longues diatribes du personnage : « Then there was Monte Carlo were Mr. Warburton and the Grand Duke Fyodor, […] had broken the bank […]; and there was Marienbad. At Marienbad Mr. Warburton had played baccarat with Edward VII » (*MFET*, 66-67). Le fait que l'aristocratie de Warburton ne tienne qu'à une branche de sa famille fait l'objet d'un commentaire ironique de la part de la

[141] STOLER Ann, *Carnal Knowledge and Imperial Power*, *op. cit.*

[142] Stoler évoque à ce titre l'expression « middle-class aristocracy » attribuée à Benedict Anderson. Cf. *ibid.*, p. 24.

[143] HUTCHINS Francis, *The Illusion of Permanence: British Imperialism in India*, Princeton : Princeton University Press, 1967, p. 199.

[144] METCALF Thomas R., *Ideologies of the Raj,* Cambridge : Cambridge University Press, 1994, p. 56.

voix narrative : « never a word did he say of the honest Liverpool manufacturer from whom, through his mother, a Miss Gubbins, he had come by his fortune » (*MFET*, 60). Non seulement Warburton est seulement à moitié aristocrate, mais l'héritage – qu'il a rapidement dilapidé – lui a été précisément transmis par la branche non aristocratique maternelle. Ceci montre bien que l'aristocratie coloniale, la seule à laquelle Warburton puisse prétendre, n'est qu'une aristocratie de pacotille agissant comme une façade visant à dissimuler les intérêts plus vils, bassement économiques, de l'empire. Comme le note Eddie Tay : « the outstation […] is unhomely, not quite the English home of an aristocrat, just as colonialism is not quite an aristocratic, gentlemanly endeavour »[145]. La remarque de Crosbie au sujet du procès de son épouse dans « The Letter », « the whole thing's a farce » (*MFET*, 3), peut à ce titre est lu comme un commentaire métatextuel au sujet de la situation de l'aristocratie coloniale.

Le fait que la société coloniale repose dans les nouvelles sur des rituels qui peinent à être respectés dans la colonie engendre un trouble qui se manifeste par un effacement des frontières généralisé. Les frontières entre classes, sexes, « races », ou encore la frontière entre le public et le privé, sont autant de limitations dont les contours deviennent flous à l'épreuve de la colonisation. Comme on l'a noté précédemment, le principe de la différenciation entre la sphère masculine et la sphère féminine naît à l'époque moderne et participe directement de la visée hiérarchisante entre peuples dans le discours colonial. On s'interrogera en premier lieu sur la question de la séparation entre le public et le privé avant de travailler plus spécifiquement celle de l'indifférenciation entre les colonisateurs et les colonisés.

Les nouvelles de Kipling et de Maugham mettent au jour respectivement une interrogation et un constat sur la question du rapport entre privé et public dans la colonie. Les nouvelles de Kipling se caractérisent en effet par une absence d'espace public. Les textes du premier évoquent régulièrement l'absence d'intimité pour les Anglais dans les colonies : « In Kashima there are no regular calling-hours. Everyone can drop in upon everyone else at pleasure » (« A Wayside Comedy », *PT*, 62). C'est aussi ce qu'indique le narrateur de « William the Conqueror » : « each man's pay, age, and position are printed in a book that all may read » (*DW*, 134). Ou encore, celui de « In Error » : « everything in a man's private life is public property in India »[146]. L'identification par le biais du verbe être entre « private life » et « public property » signale bien la disparition de ces deux dimensions. Parallèlement, dans « Thrown Away », l'intimité du Garçon (« The Boy ») est clairement violée lorsque les deux

[145] TAY Eddie, *Colony, Nation and Globalisation*, *op. cit.*, p. 50.

[146] Cette proposition fait directement écho à ce que Kipling écrit dans son autobiographie au sujet de l'Inde : « a land where every circumstance *and* relation of a man's life is public property » (*SM*, 28).

protagonistes de la nouvelle mettent la main sur les lettres du jeune homme destinées à sa famille et à ses parents et entreprennent de les récrire pour qu'elles soient plus « acceptables ». Dans les nouvelles, tout fait relevant de l'intime est d'emblée affaire publique, pour ne pas dire « affaire d'État »[147]. C'est ainsi que dans « The Head of the District », l'abandon de l'épouse et celui de la tâche impériale sont placés sur le même plan : « "It isn't that I mind dying," he said. "It's leaving Polly and the district" » (*LH*, 93). Le prénom de l'épouse et le lieu d'exercice du métier sont exprimés en des termes qui en font, sans distinction, les compléments d'objets de « leave ». C'est cette relation serrée entre vie privée et vie publique qui justifie qu'Orde puisse demander à son subordonné que l'administration subventionne le retour de son épouse en Angleterre :

> "Dick, you know, I'm dipped – awfully dipped – debts in my first five years' service. It isn't much of a pension, but enough for her. She has her mother at home. Getting there is the difficulty. And – and – you see, not being a soldier's wife –"
> "We'll arrange the passage home, of course," said Tallantire quietly.

On retrouve ce type d'imbrication thématique de l'intime et du politique dans les nouvelles de Maugham. Dans « The Back of Beyond » (1931), un personnage de colon, perdu en matière de relation amoureuse et conjugale, demande conseil à son supérieur hiérarchique qui est, certes, sur le point de prendre sa retraite mais n'en reste pas moins un représentant de l'autorité dans la colonie :

> "I wonder if I might ask your advice," he said at last.
> "Of course," said the Resident, with the shadow of a smile, "that's one of the things I'm here for."
> "It's a purely private matter."
> "You may be quite sure that I shan't betray any confidence you place in me." (*MFET*, p. 271).

L'extrait suggère qu'il existe une indifférenciation absolue entre public et privé. Ce qui est de l'ordre de l'intime en vient à être exposé par le colon, certes dans le cadre d'une conversation privée, néanmoins face à un représentant du pouvoir politique, le « Resident ». L'homme de pouvoir prend littéralement la place du confident. Chez Maugham, ce qui relève du privé est

[147] On pourrait articuler l'imbrication privé/public repérable dans les textes étudiés au concept de biopolitique développé par Foucault dans le tome 2 de *Dits et écrits* (« L'incoporation de l'hôpital dans la technologie moderne », Paris : Gallimard, 2001, pp. 508-521). Celui-ci entend par là un mode de gouvernementalité, qu'il associe à une étape de la modernité, en particulier le XIXe siècle, et qui se caractérise par une pénétration du politique dans les corps des sujets. Ce que les récits étudiés nous disent, c'est à la fois ce phénomène et son exact opposé, à savoir le fait que l'intime en vient à phagociter le politique.

donc d'emblée public, comme le révèle ce dialogue entre Warburton et Cooper dans « The Outstation » (1924) :

> "I should be obliged if you wouldn't interfere with my private concerns."
> "They're not your private concerns. When your servants run away it makes you ridiculous. You are perfectly free to make a fool of yourself, but I cannot allow you to be made a fool of. It is unseemly that your house should not be properly staffed. (*MFET*, 74).

La répétition du terme « private » montre bien que la question du privé est un enjeu de la situation coloniale. Est encore en jeu ici la question de la représentation des Anglais d'eux-mêmes dans les colonies, face aux colonisés. Le passage de la voix active à la voix passive autour du verbe « make » est éloquent : il traduit le fait que l'Anglais, en situation de colonisation, doit incarner le pouvoir et ne saurait être traité en objet[148]. La question de l'intime public s'inscrit par ailleurs dans le genre même de la nouvelle, en particulier dans le cas de Kipling.

L'imbrication du patronyme des colonisateurs à une description de leur rôle au sein de l'empire illustre parfaitement la spécificité de la nouvelle coloniale kiplingienne apte à proposer une hypothèse poétique à la question du rapport entre privé et public, et par extension, à la conception de ce en quoi pourrait constituer le politique au sein de la nation anglaise. Dans l'expression « Mottram of the Indian Survey » (*LH*, 139), la proposition construit la relation entre le patronyme et la fonction professionnelle et sociale au sein de l'empire, et met en évidence l'imbrication de l'intime avec le politique. Mais ces constructions, récurrentes chez Kipling, constituent une spécificité ayant à voir avec l'écriture accélérée qui est en jeu dans le genre. En effet, pressée par le temps, la nouvelle a rapidement fait de devoir construire la caractérisation de ses personnages en deux temps trois mouvements. La formule patronyme + « of » + fonction impériale lui permet de faire d'une pierre trois coups, si l'on peut dire, dès lors qu'ainsi, elle présente à la fois son personnage et sa fonction au sein de l'administration impériale tout comme elle inscrit, dans la langue, l'indifférence moderne entre privé et public.

Si les nouvelles de Kipling ne vont pas jusqu'à dire la nécessité de reconstruire un espace public alors que l'espace privé est inexistant, elles manifestent poétiquement une

[148] Ceci rappelle le passage de la nouvelle « The Vessel of Wrath » dans laquelle Mr. Jones se plaint de la manière dont l'attitude de Ted Ginger risque de rejaillir sur l'ensemble de la communauté européenne de Baru : « The man's presence here is a public scandal. He's never sober from morning till night; it's notorious that he has relations with one native woman after another […] The behaviour of this man does incalculable damage to the prestige of the white race » (*MFET*, 96).

inquiétude face à la progressive disparition de la frontière entre « public » et « privé ». En opposition à cela, les nouvelles de Maugham font le constat d'une société qui aurait oublié le principe de la différenciation entre public et privé et s'avère ainsi une communauté impossible. Alors qu'elle ne repose plus sur le principe d'une communauté « politique » fondée sur le pluriel et la solidarité entre les hommes, la société coloniale chez Maugham est celle d'une communauté purement économique fondée sur la règle du « chacun pour soi », l'oubli du bien commun et de la véritable pluralité.

Outre le rapport privé/public qui permet de mettre en dialogue le politique colonial avec la question du sujet individuel, les nouvelles de Kipling et de Maugham mettent en scène un trouble généralisé. Mais si le trouble est constaté dans les nouvelles de Maugham, il s'infiltre au cœur de la langue dans celles de Kipling. La culture est d'autant moins *ready-made* qu'elle est largement susceptible d'absorber d'autres cultures et influences. Dans les nouvelles de Kipling notamment, outre les personnages entre-deux – métis, Indiens anglicisés ou Anglais indianisés, des personnages issus de deux cultures différentes acceptent de laisser libre cours à l'expression de la culture de l'autre dans leur existence. Dans « Without Benefit of Clergy », le couple formé par l'Anglais Holden et l'Indienne Ameera conduit à l'élaboration de pratiques hybrides, empruntant aussi bien au monde européen qu'au monde indien. L'Anglais se retrouve à sacrifier un mouton pour protéger son nouveau-né, sans bien comprendre la raison de cela, il est vrai, tandis qu'Ameera prie tous les dieux qu'elle connaît, « God and the Prophet and Beebee Miriam » (*LH*, 133). Même si le mélange des cultures en termes de rituels s'avère inefficace, comme le suggère la mort finale de l'enfant, le récit colonial se fait le lieu d'une hybridité véritable dont l'expression « Beebee Miriam » porte la mesure.

L'espace colonial est défini comme espace trouble dans les récits, notamment dans la nouvelle « Bitters Neat » de Kipling :

> In India, where life goes quicker than at Home, things are most obviously tangled […] Men speak the truth as they understand it, and women as they think men would like to understand it; and then they all act lies which would deceive Solomon, and the result is a heart-rending muddle that half-a-dozen open words would put straight.
> This particular muddle did not differ from any other muddle you may see. (*PT*, 243)

Le terme « tangled » et les trois occurrences du nom « muddle »[149] indiquent que le narrateur anglo-indien perçoit l'espace colonial comme essentiellement mixte. Contrairement au

[149] On notera que dans son roman *A Passage to India*, E. M. Forster emploie le même terme de « muddle » pour faire référence à l'espace indien : « Aziz and I know well that India's a muddle » (*A Passage to India*. 1924.

stéréotype colonial répandu faisant de l'Inde un espace brouillé, il apparaît ici que c'est l'Inde britannique, non pas l'Inde des Indiens, qui est un lieu de confusion.

L'espace colonial dans les nouvelles se caractérise donc par une certaine perméabilité des frontières. Dans « The Gate of the Hundred Sorrows », l'espace de la fumerie d'opium ne connaît pas les frontières identitaires :

> There was ten of us met at the Gate when the place was first opened. Me, and two Babus from a Government Office somewhere in Anarkulli, but they got the sack and couldn't pay (no man who has to work in the daylight can do the Black Smoke for any length of time straight on); a Chinaman that was Fung-Tching's nephew; a bazar-woman that had got of money somehow; and English loafer – MacSomebody, I think, but I have forgotten, - that smoked heaps, but never seemed to pay anything (they said he had saved Fung-Tching's life at some trial in Calcutta when he was a barrister); another Eurasian, like myself, from Madras; a half-caste woman, and a couple of men who said they had come from the North. I think they must have been Persians or Afghans or something. (*PT*, 203)

Bien que les personnages présents dans la fumerie n'appartiennent pas à des classes sociales radicalement opposées, ils se distinguent au moins les uns des autres par leur origine ethnique. La description de l'antre place indigènes et britanniques sur le même plan, tous indifféremment caractérisés par une forme de déclassement : des Eurasiens, des Indiens anglicisés, un Chinois, des femmes, un Britannique, des Perses ou des Afghans. L'indistinction s'invite sur le plan de l'énonciation en tant que procédé poétique au sens où la voix narrative peine à rappeler les identités de chacun, comme l'indiquent les propositions « MacSomebody, I think, but I have forgotten » et « I think they must have been Persians or Afghans or something ». Tandis que les indigènes apparaissent interchangeables dans le discours du narrateur, le personnage britannique ne fait pas l'objet d'une considération plus grande. Ce dernier est désigné par le nom imprécis de « MacSomebody » alors que les hommes du « nord » ne se voient pas assignés d'origine exacte. L'ajout de l'adjectif indéfini « something » dans la dernière phrase ajoute au caractère incertain du propos tenu par la voix narrative. Les descriptions intercalées entre les présentations des divers personnages amplifient l'impression d'indistinction générale qui émane de la voix narrative.

Les titres de certaines nouvelles de Kipling évoquent par ailleurs l'impossibilité de la séparation entre races comme « Yoked with an Unbeliever », titre dans lequel le sémantisme

---

Harmondsworth : Penguin, 1985, p. 79. L'absence de precision au sujet de « India » maintient une ambiguïté au sujet du désordre : ce dernier est-il désigné par l'énonciateur anglais comme étant propre à l'Inde, de manière « essentielle » en quelque sorte, ou a-t-il à voir avec la présence anglaise en Inde ?

de « yoke » renvoie à l'idée du mélange[150]. La nouvelle « Beyond the Pale », dont le titre thématise la question de la transgression, narre le récit d'un amour interdit entre un jeune soldat anglais, Trejago, et une jeune fille indienne, Bisesa. Les premiers mots de la nouvelle donnent le ton du récit, ou plutôt un ton du récit : « A man should, whatever happens, keep to his own caste, race and breed. Let the White go to the White and the Black to the Black » (*PT*, 127). Le lecteur est immédiatement frappé par le caractère sentencieux du postulat : si le modal « should » ne suggère pas l'ordre, contrairement à l'impératif « let » présent dans la proposition suivante, il est néanmoins vecteur d'une recommandation ferme. La répétition parallèle des structures « let the White go to the White » et « the Black to the Black » renforce la dimension solennelle de l'ordre énoncé tandis que la nécessité de la séparation est lourdement posée à travers l'opposition entre « white » et « black ». La fermeté du discours est aussi suggérée par la répétition de dentales et de gutturales (« caste », « race », « breed », « let », « White », etc). Toutefois, malgré le caractère emphatique de l'énoncé, le récit ne cesse de mettre en lumière l'impossibilité de s'en tenir à l'équilibre évoqué dans la formule du narrateur. Le héros se trouve d'emblée dans une posture de déséquilibre : « He knew too much in the first instance ; and he saw too much in the second. He took too deep an interest in native life » (*PT*, 127) Les trois occurrences de l'adverbe « too » font référence à l'excès, l'un des déséquilibres caractéristiques des protagonistes anglais dans les récits.

L'excès d'intérêt du personnage pour le monde indien est à l'origine de la « catastrophe » en série – il mène à la liaison interraciale, elle-même à l'origine du drame final, la mutilation des deux héros. La nouvelle « Beyond the Pale » a souvent été lue comme une preuve du racisme et de l'impérialisme intransigeant de Kipling : si les héros subissent la violence impériale et ne peuvent continuer à vivre leur amour, n'est-ce pas le signe que Kipling prônait la séparation des races comme principe absolu ? C'est ce que suggère l'universitaire allemande Ellen Dengel-Janic dans une lecture récente de la nouvelle :

> Kipling's short story « Beyond the Pale » similarly opens with a narrator straightforwardly urging the separation of the races, thus establishing the imperialist frame in which the story is meant to be received. In retrospect, this provides an

[150] Au sujet du renversement des clichés orientalistes, il est intéressant de noter que le terme « unbeliever » dans ce titre renvoie au personnage anglais, non à la femme indienne. Le « mécréant » est bien Anglais et de sexe masculin, contrairement aux clichés répandus dans les textes colonialistes associant l'absence de foi religieuse à l'indigène. La neutralité de l'article indéfini « a » en anglais permet de maintenir une ambiguïté seulement résolue par la lecture de la nouvelle (par opposition à la traduction française la plus répandue dans les éditions françaises « Mariage avec un incroyant »).

> explanation for the tragic outcome of the English protagonist Trejago's love affair with a young Indian widow, Bisesa.[151]

La fin de la nouvelle évoque certes l'impossibilité pour les personnages de vivre leur amour. Pourtant, la mise en scène d'une relation interraciale n'en demeure pas moins audacieuse. Même si l'ordre final semble en accord avec l'idéologie impérialiste – l'Anglais et l'Indienne sont à jamais séparés – cet ordre final ne constitue pas un rétablissement de l'ordre initial. Tout semble identique et pourtant tout a été bouleversé. Bisesa est le personnage qui cristallise la crise multiple à l'œuvre dans le récit : « she is thrice victimized, first by her own society that incarcerates the wife and widow, and then by her affair with Trejago, who objectifies her into the obscure object of Oriental desire, and finally by her uncle who reminds her of her status as partial being by amputating her hands »[152].

Dans « Beyond the Pale », la crise symbolisée par la triple victimisation de Bisesa et la menace de la castration, manquée de peu par le personnage masculin (« Something sharp – knife, sword, or spear – thrust at Trejago in his *boorka*. The stroke missed his body, but cut into one of the muscles of the groin, and he limped slightly from the wound for the rest of his days », *PT*, 131-132), amène ce dernier à saisir l'ampleur de la leçon et à regagner l'enceinte protégée et protectrice de la société anglo-indienne. Malgré le pouvoir fédérateur de la doctrine[153] coloniale qui ramène le héros dans le giron de la société anglo-indienne, le récit narré dans « Beyond the Pale » a mis en fiction un acte de transgression, l'expression du désir d'une relation à l'autre, à l'étranger, qui échappe au paradigme défini par la relation coloniale.

Dans les récits de Maugham dont l'action se situe durant l'entre-deux-guerres, les relations interraciales sont monnaie courante, même si elles restent difficilement acceptées, aussi bien des colons que des indigènes. Dans ces écrits est mise en avant la nécessité pour les colonisateurs de bien dissocier ces dernières des « véritables » unions que seraient celles entre Européens. Dans « Masterson », une relation amoureuse entre un colon anglais et une femme malaise est envisageable tant que le personnage féminin ne prétend pas à une reconnaissance officielle de son statut. Le héros indique au narrateur au sujet de sa maîtresse : « Of course I treated her in every way as my wife » (*MFET*, 254). Toutefois, au sujet des revendications de

---

[151] DENGEL-JANIC Ellen, « South Asia » in ECKSTEIN Lars, *English Literatures across the Globe: A Companion*, Paderborn: Wilhelm Fink Verlag GmbH & Co KG, 2007, 133-157, p. 151.

[152] SULLIVAN Zohreh T., *Narratives of Empire*, *op. cit.*, p. 96.

[153] On entend ici « doctrine » dans le sens que lui intime Foucault, « la doctrine lie les individus à certains types d'énonciation et leur interdit par conséquent tous les autres ; mais elle se sert, en retour, de certains types d'énonciation pour lier des individus entre eux, et les différencier par là même de tous les autres », in FOUCAULT Michel, *L'ordre du discours : leçon inaugurale au Collège de France prononcée le 2 décembre 1970*, Paris : Gallimard, 1971, p. 45.

cette dernière autour de la question du mariage, il ajoute : « I treated it as a joke. I didn't know how she'd got such an idea in her head » (*MFET*, 255). Le parallélisme entre les deux structures permet d'associer « my wife » et « joke », comme s'il s'agissait de signaler le caractère absolument impossible d'un mariage anglo-malais, si ce n'est sur le ton de la plaisanterie. Parallèlement, dans « The Door of Opportunity », un Anglais en ménage avec une femme indigène préfère prévenir un couple d'Anglais de la situation d' « interracialité » dans laquelle il vit pour éviter tout malentendu :

> He had thought it as well to warn him that he lived with a native woman and had two children by her. He would do his best to keep them out of Anne's sight, but he could not send them away, there was nowhere to send them. Alban laughed.
> "Anne isn't that sort of woman at all. Don't dream of hiding them. She loves children."
> (*FET*, 99)

La « prévenance » avec laquelle Prynne propose de dissimuler les enfants aux yeux d'Anne signale le caractère problématique des relations interraciales associées dans l'esprit de certains Européens à une forme de dégénérescence de la population anglaise des colonies. Prynne lui-même s'excuse d'avoir à confronter Anne à cette situation, comme le signale la formule au discours indirect libre « there was nowhere to send them ».

Tandis que les textes de Maugham évoquent des personnages considérant la séparation entre races comme nécessaire, ils montrent aussi que les relations interraciales constituent la banalité du quotidien. Dans le récit « The Force of Circumstance », une femme malaise force son retour dans la vie et le foyer de son ancien amant anglais. Celle-ci ne cesse de se donner à voir à la nouvelle épouse anglaise du héros. Selon le héros, c'est d'ailleurs le désir de créer du trouble qui motive la jeune femme : « "She wants to do exactly what she did. She wants to make a disturbance" » (*FET*, 260). Sa présence intrusive et répétée à proximité de la propriété de l'Anglais provoque une rupture entre le héros et son épouse anglaise. Plus précisément, le surgissement de l'ancienne maîtresse s'apparente à une crise au sein de la situation coloniale dans laquelle la place de chacun doit être clairement assignée. La nouvelle s'achève sur l'aveu de Guy, contraint d'admettre l'existence de sa liaison passée avec cette femme, et sur un nouvel ordre marqué par le retour de l'ancienne maîtresse indigène dans la maison de l'Anglais. La reformation du couple interracial dans la nouvelle tient, il est vrai, de la contingence au sens où le héros semble reprendre la femme indigène sous son toit plus par dépit que par véritable désir[154]. Toutefois, la seule mise en scène de ces intrigues amoureuses

[154] *MFET*, p. 277: « "Tell your mother to pack up her things and yours. She can come back."

dans les récits des deux auteurs indique une préoccupation narratoriale autour de la perméabilité des frontières entre races. Très problématiques chez Kipling, les relations interraciales sont légèrement mieux admises dans les récits de Maugham même si elles sont souvent interprétées comme un signe de déclassement des Européens concernés. Il semble que chez Kipling, la nouvelle soit le lieu d'une expérimentation, d'une interrogation autour des limites du colonial. Force est de constater que c'est dans cette forme éphémère que se donne à voir l'énonciation du couple interracial. Tout se passe comme si le support éphémère et la nature concise de la nouvelle favorisaient l'expression d'hypothèses au sujet de l'empire. Chez Maugham, en revanche, la représentation de couples interraciaux participe davantage d'une pensée du déclin des Anglais des colonies.

La perméabilité des identités – et la menace que celle-ci constitue pour les identités « propres » selon la doctrine coloniale – est évidemment symbolisée par les personnages hybrides. Le personnage eurasien de la nouvelle « His Chance in Life » mérite d'être évoqué. Tandis que la goutte de sang anglais qui circule dans ses veines lui « permet » de mater une révolte indigène, ce qui ne manque pas de construire dans la nouvelle un rapport entre violence et anglicité, son identité de métis le « trahit » à l'issue de cette victoire. Personnage de l'entre-deux par excellence, le métis oscille constamment dans les nouvelles entre les deux pôles censés structurer son identité. Il n'est ni l'un, ni l'autre, mais bien les deux à la fois. Les Eurasiens sont conscients de leur situation interstitielle et des préjugés dépréciatifs qu'ils font naître dans le discours des autres coloniaux[155]. Dans le récit « The Yellow Streak », Izzart vit dans la crainte que ses origines métisses ne soient mises à jour :

> He wondered whether by any chance the men at Kuala Solor with whom he was so hail fellow well met suspected that he had native blood in him. He knew very well what to expect if they ever found out. They wouldn't say he was gay and friendly then, they would say he was damned familiar; and they would say he was inefficient and careless, as the half-castes were, and when he talked of marrying a white woman they would snigger. Oh, it was so unfair! What difference could it make, that drop of native blood in his veins, and yet because of it they would always be on the watch for the expected failure at the critical moment (*MFET*, 223).

> "When?" asked the boy, impassively.
> Hot tears trickled down Guy's funny, round, spotty face.
> "Tonight." »

[155] BANETH-NOUAILHETAS Emilienne, *Le roman anglo-indien : de Kipling à Paul Scott*, *op. cit.*, p. 132 : « le caractère de l'Eurasien, ds le répertoire anglo-indien, est la plupart du tps fourbe, lâche et malingre, singeant pathétiquement les habitudes d'une société qui le rejette ».

Les personnages métis sont le lieu d'une cristallisation de sentiments de rejet, de peur aussi, car ils incarnent l'acte de transgression par excellence, la traversée de frontières supposées infranchissables[156]. Ainsi que l'évoque Homi Bhabha dans *The Location of Culture*, « the paranoid threat from the hybrid is finally uncontainable because it breaks down the symmetry and duality of self/ other, inside/ outside »[157]. La mise en scène de métis dans les nouvelles renforce l'idée d'une inquiétude narratoriale au sujet de la perméabilité des identités et d'une impossible séparation entre « races ». Leur présence dans les nouvelles signale en définitive l'impossibilité du projet moderne de différenciation.

Le rapport hiérarchique entre supérieurs et subalternes est aussi malmené dans les nouvelles, comme le montre cet extrait de « The Drums of Fore and Aft » :

> The courage of the British soldier is officially supposed to be above proof, and, as a general rule, it is so. The exceptions are decently shovelled out of sight, only to be referred to in the freshest of unguarded talk that occasionally swamps a Mess-table at midnight. Then one hears strange and horrible stories of men not following their officers, of orders being given by those who had no right to give them, and of disgrace that, but for the standing luck of the British Army, might have ended in brilliant disaster. These are unpleasant stories to listen to, and the Messes tell them under their breath, sitting by the big wood fires, and the young officer bows his head and thinks to himself, please God, his men shall never behave unhandily. (*MWWBK*, 185)

Alors que le courage est supposé, officiellement, guider l'action des soldats britanniques, le texte de Kipling révèle l'existence d'une face cachée de l'armée britannique caractérisée par une absence d'ordre et de discipline dans le contexte colonial – « men not following their officers, […] orders being given by those who had no right to give them, and […] disgrace ». Le caractère destructeur de certaines actions pour le blason de l'armée est souligné par la présence accumulative de négations tandis que la nécessité de préserver les apparences s'accompagne d'une atmosphère du secret exprimée à travers les termes « shovelled out of sight », « unguarded talk », « occasionally », ou encore « at midnight ». Ce non respect de la hiérarchie de classe et l'insubordination des moins gradés face à leurs supérieurs sont évoqués par le narrateur à travers le terme de « disgrace ». Le terme « mess » employé dans la citation est un terme « poétique » au sens de Meschonnic ; travaillant le texte de l'intérieur, il ne renvoie pas seulement à la cantine militaire mais laisse entrevoir un glissement sémantique vers l'idée de « désordre ». Le signifiant « mess » suggère que le monde colonial est le lieu

[156] La nouvelle « Kidnapped » de Kipling illustre le rejet du métis par la communauté anglo-indienne car elle met en scène les efforts démesurés de Mrs Hauksbee pour empêcher ce qu'elle et d'autres perçoivent comme une mésalliance entre un Anglo-Indien, Peythroppe, et une jeune femme métisse.

[157] BHABHA Homi K., *The Location of Culture*, *op.cit.*, p. 116.

d'une prolifération de désordres en tout genre liés au non-respect des frontières, ce qui est d'autant plus souligné par le pluriel « Messes ».

Les nouvelles de Kipling mettent ainsi davantage en scène des énoncés « hybrides » que les récits de Maugham. Les rares énoncés mixtes chez Maugham pourraient suggérer un balbutiement de métissage linguistique. Mais les termes « tiffin », « sarong », « rijstaffel » qui parsèment de temps à autre les textes de l'auteur donnent avant tout une couleur locale au récit lorsqu'ils ne remplissent pas une fonction purement « informative ». Au contraire, la langue des récits de Kipling est rarement une, mais multiple. La multiplication de termes faisant référence au monde indien, voire de termes proprement indiens, au sein de la langue anglaise illustre la perméabilité de la langue anglaise :

> Deep away in the heart of the City, behind Jitha Megji's *bustee*, lies Amir Nath's Gully, which ends in a dead-wall pierced by one grated window. At the heart of the Gully is a big cowbyre, and the walls on either side of the Gully are without windows (« Beyond the Pale », *PT*, 127).

Tandis que la langue principale de ce récit est l'anglais, la prolifération de référents indiens tels « Jitha Megji » ou « Amir Nath » au sein de cette langue suggère l'idée d'un espace d'énonciation véritablement hybride. La présence du terme indien « bustee », non traduit en anglais dans le texte mais signifiant « village abandonné », crée un effet de trouble. L'étrangeté du terme est toutefois signifiée par les italiques. Mais « l'étrangèreté » est aussi parfois naturalisée par l'ajout d'une traduction : « The girl had a strain of Hill blood in her and, like the Hill-women, was not a *purdah-nasin* or woman who lives behind the veil » (« Yoked with an Unbeliever », *PT*, 32). Le terme indien *purdah-nasin* est suivi d'une périphrase en anglais faisant office de traduction, ce qui a pour effet d'amoindrir les effets d'étrangeté et d' « étrangèreté » dans le texte. L'élaboration d'une langue narrative et énonciative autour d'une diversité de langues est plus visible dans d'autres nouvelles de Kipling :

> He obtained great insight into the ways and thefts of *saises* [...] He began one of the leading players at knuckle-bones, which all *jhampanis* and many *saises* play while they are waiting outside the Government House or the Gaiety Theatre of nights; he learned to smoke tobacco that was three-fourths cow-dung [...] He saw many things which amused him; and he states, on honour, that no man can appreciate Simla properly till he has seen it from the *sais*'s point of view (« Miss Youghal's *Sais* », *PT*, 27).

L'incorporation de termes indiens à la langue anglaise est à nouveau soulignée par l'usage des italiques ; la langue narrative porte en son sein, contrairement aux axiomes qui soulignent dans les divers textes de Kipling la nécessité de la séparation entre races, l'impossible mise à distance de l'autre dans la situation coloniale. La langue de Kipling, en ayant recours à des italiques, semble osciller entre un désir d'assimilation des langues étrangères au sein de l'anglais et l'aveu d'une impossibilité de naturaliser la langue. En effet, les italiques, tout en signalant la présence de termes étrangers, soulignent à la fois l'impossible séparation et l'impossible assimilation. Ils marquent formellement le caractère étranger de ces termes tandis qu'ils indiquent par là-même l'impossibilité de dire la colonisation sans la langue de l'autre. L'impossible distanciation est également exprimée dans la langue de Kipling à travers l'emploi de formes inédites et hybrides constituées par exemple du radical d'un verbe hindi et d'une désinence anglaise. L'expression « she *jawabed* him » (*PT*, 244) dans la nouvelle « Bitters Neat ». Au contraire, hormis les rares exemples mentionnés plus haut, les nouvelles de Maugham se caractérisent par un relatif monolinguisme.

Les nouvelles des deux auteurs s'opposent donc autour de la question de la communauté et du rapport à l'autre, fût-il anglais, européen ou indigène. Car leurs textes semblent engendrer du trouble dès lors qu'ils disent l'impossible séparation moderne et mettent en crise l'idée de la culture et de la civilisation anglaises par leur représentation des rituels. L'étude des poétiques des nouvelles amène à voir que les textes de Kipling sont le lieu d'une exploration et d'une recherche de formes de solidarités souterraines, de modes de « relationalité », qui passent par la poétique et interrogent les limites du politique colonial reposant sur la séparation et la hiérarchisation. En revanche, les nouvelles de Maugham font apparaître un échec du rapport à l'autre et par extension, celui d'une communauté politique. La société coloniale dans les textes de Maugham est construite sur un principe économique et repose donc sur une impossible socia(bi)lité.

L'idée que la société anglo-indienne et la société européenne des colonies reposent sur un semblant de théâtralité a été bien démontrée par les historiens, dont David Cannadine. Mais la question de la posture que se donnèrent ce type de société est d'autant plus intéressante qu'elle apparaît de manière flagrante dans le genre de la nouvelle. Cette forme se caractérise en effet par son caractère d'artefact, qu'elle met ostensiblement en avant, ainsi que par un rapport certain à la théâtralité.

4. Nouvelle et théâtralité

Chez Maugham, l'exposition de l'intrigue rappelle l'énonciation théâtrale[158]. Ses nouvelles font souvent entendre un narrateur à la première personne dont la voix, non dépourvue de grandiloquence théâtrale, est apte à situer en quelques énoncés une situation initiale et un décor[159]. Chez Kipling, en revanche, la théâtralité est liée au fait que les personnages apparaissent et disparaissent très rapidement, tels des acteurs entrants et sortants au théâtre. La mort brutale du personnage de Mrs Wessington dans la nouvelle « The Phantom-Rickshaw » (1885 ; 1888) apparente ainsi celle-ci à un personnage sortant au théâtre. Parallèlement, certains personnages kiplingiens investissent les lieux de manière brutale : dans « Three and – an Extra » (1886 ; 1888), le narrateur note : « Mrs. Hauksbee appeared on the horizon » (PT, 12). L'entrée en scène du personnage constitue une apparition soudaine aussi bien sur le plan diégétique que narratif tandis que la concision de l'énoncé et sa simplicité formelle suggèrent une soudaineté toute théâtrale.

Cet effet de soudaineté est aussi repérable dans les nouvelles de Maugham. Le fait que le portrait des personnages soit brossé en quelques traits et que la situation initiale soit rapidement dépeinte est lié au fait que le récit débute souvent in *medias res* chez Maugham, comme dans la nouvelle « The Outstation » : « The new assistant arrived in the afternoon. When the Resident, Mr. Warburton, was told that the prahu was in sight he put on his solar topee and went down to the landing-stage » (*MFET*, 52)[160]. À ce titre, contrairement aux *incipit* des écrits de Kipling qui rappellent davantage l'univers du conte, ceux de Maugham évoquent certaines amorces de nouvelles modernistes. Chez Mansfield par exemple, les nouvelles s'ouvrent souvent sur l'évocation d'un événement déjà en cours, comme si une certaine urgence narrative empêchait tout appesantissement dans une introduction qui repousserait le moment de relater l'action : « Getting ready was a terrible business » ouvre

---

[158] On dénombre au sein des écrits courts de Kipling sur l'empire au moins deux nouvelles écrites sur le mode de saynètes de théâtre. Il s'agit des nouvelles « Mrs Hauksbee Sits Out » et « The Hill of Illusion », comprenant des didascalies, le signalement du nom du personnage avant chaque nouvelle réplique, etc. Quant à Maugham, avant d'être remarqué pour ses nouvelles, il se frotta à divers genres littéraires, dont l'écriture théâtrale. Maugham écrivit en effet pas moins de dix pièces de théâtre avant de se lancer dans l'écriture de nouvelles : *A Man of Honour* (1903), *Lady Frederick* (1912), *Jack Straw* (1912), *Mrs Dot* (1912), *Penelope* (1912), *The Explorer* (1912), *The Tenth Man* (1913), *Landed Gentry* (1913), *Smith* (1913), *The Land of Promise* (1913), *The Unknown* (1920), *The Circle* (1921).

[159] Clare Hanson rappelle les propos de Maugham sur le sens de la théâtralité de Maupassant qu'il admirait : « Such an author as Maupassant does not copy life; he arranges it in order the better to interest, excite and surprise. He does not aim at a transcription of life but at a dramatization of it » in HANSON Clare, *Short Stories and Short Fictions*, *op. cit.*, p. 49.

[160] On retrouve ici une proximité avec Maupassant dont de nombreuses nouvelles s'ouvrent in *medias res*.

ainsi la nouvelle « Frau Brechenmacher attends a wedding » (1910)[161]. Il apparaît rapidement que la proposition n'est pas à prendre comme une vérité générale ; elle concerne des protagonistes dont l'apparition sur le plan narratif et dialogique est imminente, comme le montre la seconde phrase de la nouvelle : « After supper Frau Brechenmacher packed four of the five babies to bed, allowing Rosa to stay with her and help to polish the buttons of Herr Brechenmacher's uniform »[162]. Le sentiment d'urgence est sans doute plus flagrant dans « The wind blows » (1920) qui s'ouvre sur « Suddenly – dreadfully – she wakes up »[163]. Outre l'ouverture abrupte, soulignée par un rythme effréné produit par le caractère paratactique de la proposition et la multiplication des tirets, l'emploi du présent accentue l'idée de l'urgence à dire qui peut davantage être rapprochée de l'écriture kiplingienne que de celle de Maugham[164]. Si l'on ne perçoit pas le sentiment d'une urgence dans les nouvelles de Maugham, on notera que l'auteur associait pourtant la brièveté à l'écriture de la nouvelle lorsqu'il indiquait dans une préface : « [The short-story writer] has no room to describe and develop a character; at best he can only give the salient traits that bring the character to life »[165]

En l'espace de quelques propositions, l'*incipit* de « The Outstation » pose donc la possibilité d'une rencontre imminente entre un administrateur colonial et son nouvel assistant en contexte colonial. L'entrée *in medias res* produit chez Maugham un effet d'efficacité narrative qui n'est pas sans lien avec l'écriture théâtrale. Mais surtout, les *incipit in medias res* des nouvelles de Maugham font écho à ce qui caractérise beaucoup d'*incipit* de nouvelles modernes. S'appuyant sur une démarche en rapport avec la pragmatique et la théorie de la réception, Catherine Grall note que le lecteur de nouvelles, à la lecture de leurs *incipit* :

> attendra non seulement que la suite du texte comble cette brutalité première – avec d'autant plus d'angoisse ou d'impatience peut-être qu'il sait que les choses doivent se

[161] La question de l'urgence est d'autant plus sensée que Mansfield était tuberculeuse et donc fréquemment soumise à des attaques de la maladie, ce qui favorisa, à n'en pas douter, « une conscience de plus en plus angoissée de l'urgence de la tâche à accomplir » in HARMAT Andrée-Marie, « Anton Pavlovitch Tchekhov : maître ou âme-sœur de Katherine Mansfield ? », in HARMAT Andrée-Marie (dir.), *Réussir l'épreuve de littérature. Selected Stories. Katherine Mansfield*, Paris : Ellipses, 1997, p. 25.

[162] MANSFIELD Katherine, « Frau Brechenmachter attends a wedding » in SMITH Angela (ed.), *Selected Stories*, *op. cit*., p. 3.

[163] *Ibid*., p. 74.

[164] En comparaison, la plupart des nouvelles de Woolf s'ouvrent sur une proposition renvoyant à une action *in medias res*. On citera, à titre d'exemple, l'*incipit* de « The Shooting Party » : « she got it and put her suit case in the rack, and the brace of pheasants on top of it » (in WOOLF Virginia, *A Haunted House and Other Stories*, *op. cit.*, p. 59), ou encore celui de « Lappin and Lapinova » : « They were married. The wedding march pealed out » (*ibid*., p. 69). Ces ouvertures sur un mode *in medias res s*ont aussi caractéristiques des nouvelles du recueil *Dubliners* de Joyce.

[165] MAUGHAM Somerset, préface au volume 2 des *Collected Short Stories*, *The World Over*, in WOOD Michael G. (ed.), *Selected Prefaces and Introductions of W. Somerset Maugham*, *op. cit.*, p. 72.

> résoudre en quelques pages […] mais il aura encore tendance à interpréter un tel début comme signe que la nouvelle, dans la brièveté qu'elle implique, se donne aussi comme l'extrait d'un récit plus vaste.[166]

C'est précisément ce qui se joue chez Maugham, à la différence près que le récit plus vaste ne constitue pas un véritable au-delà textuel dans le cas des nouvelles de l'auteur. Autrement, peu importe s'il s'est passé quelque chose avant *l'incipit* des nouvelles de Maugham, là où la question importe dans bien des occurrences de nouvelles modernistes. Ce procédé poétique, s'il participe d'une prise singulière sur le récit, et donc sur le monde et sur l'histoire comme chez Mansfield, se voit combiné chez Maugham à une structure narrative solide qui tend à réintégrer la perspective au sein d'un récit et d'un mouvement plus englobants.

Les récits étudiés sont le site de nombreuses autres figures de théâtralité que l'on peut rapprocher d'une écriture moderne de la nouvelle, consciente de son statut de texte. Ces textes mettent souvent en scène des personnages outrés, apparaissant dans le cadre de situations plus ou moins rocambolesques, qui rappellent le monde de la farce. Les références au spectacle, au théâtre, abondent dans « False Dawn » (1888) de Kipling tandis que la méprise autour de la demande en mariage contient une dimension proprement farcesque[167]. Les propositions décrivant le climat de la scène, « a burning hot wind began lashing the orange-trees with a sound like the noise of the sea », « the dust-storm was on us, and everything was roaring, whirling darkness », « the heat beat up from the ground like the Day of Judgement » (*PT*, 38), confèrent une dimension particulièrement visuelle et sonore à la scène. La description des sons et mouvements s'effectue à travers une certaine grossièreté formelle qui associe ces derniers à l'idée de l'artifice, mais aussi à l'excès, l'une des caractéristiques de la farce. Cette caractéristique est à son paroxysme dans la mention : « Then the whole sky split open with one tremendous flash, as it the end of the world were coming » (*PT*, 39), tandis que la relative facilité des images conjurées accentue l'effet d'artificialité. Dans « False Dawn », la méprise concernant l'union amoureuse suggère une filiation avec la farce, voire le vaudeville[168]. Les éléments mentionnés précédemment coexistent tous dans la nouvelle « A Wayside Comedy » (1888) dont l'écriture à visée « grossissante », centrée sur la peinture de lieux, de personnages

---

[166] GRALL Catherine, « Incipit de nouvelles, incipit de recueils », in LOUVEL Liliane (ed.), *L'Incipit*, *Publications de la licorne*, Hors série, Poitiers : UFR de Langues et de Littérature, 1997, pp. 271-289, p. 274.

[167] L'intrigue de cette nouvelle a pour objet une méprise : un administrateur anglais décide de déclarer sa flamme à sa fiancée mais une malencontreuse tempête de sable l'amène à se tromper d'interlocutrice et à demander la main de la sœur de la première.

[168] La farce et le vaudeville se retrouvent également dans la nouvelle « Watches of the Night » (1887 ; 1888) dans laquelle deux personnages échangent leurs montres par inadvertance. Cependant, ce qui s'apparentait à une simple méprise se transforme progressivement en drame conjugal : la femme du héros soupçonne son mari d'avoir rendu visite à une maîtresse dès lors que la montre de ce dernier est retrouvée près de la fenêtre de Mrs. Larkin.

ou d'actions, rappelle l'artificialité liée à l'écriture théâtrale. L'*incipit* de la nouvelle plante un décor caractérisé par une certaine fixité :

> Kashima is bounded on all sides by the rock-tipped circle of the Dosehri hills. In spring it is ablaze with roses. In summer, the roses die and the hot winds blow from the hills. In autumn, the white mists from the jhils cover the place as with water, and in winter, the frosts nip everything young and tender to earth-level » (MWWBK, 58).

Le caractère automatique des références à la succession des saisons, manifesté à travers les structures parallèles « in spring », « in summer », « in autumn », « in winter », n'inscrit pas la ville dans un flux temporel mouvant. Au contraire, Kashima est définie dans le discours par une certaine immutabilité, toute spécifique au discours orientaliste selon Said, ce que souligne aussi l'énoncé « There is but one view in Kashima – a stretch of perfectly flat pasture and plough-land, running up to the grey-blue scrub of the Dosehri hills » (*MWWBK*, 58). La perspective unique est elle-même renforcée par la mention de la platitude assimilant le décor à un tableau unidimensionnel. À la description du cadre s'ajoute un énoncé à valeur de didascalie dressant une liste exhaustive des personnages apparaissant dans la nouvelle : « Boulte, the Engineer, Mrs Boulte, and Captain Kurrell know this. They are the English population of Kashima, if we except Major Vansuythen, who is of no importance whatever, and Mrs Vansuythen, who is the most important of all » (*MWWBK*, 58)[169]. Là encore, les allées et venues des personnages semblent obéir à une logique théâtrale. Tels des acteurs de théâtre, les personnages apparaissent et disparaissent en un clin d'œil : « There was deep peace in Kashima till Mrs Vansuythen arrived » (*MWWBK*, 59). De même, les paysages évoluent très rapidement : « The clouds dropped down from the Dosehri hills and covered everything » (*MWWBK*, 59). L'emploi du terme « drop down » associe la trajectoire des nuages à un mouvement d'ordre purement mécanique, voire automatique, ce qui rappelle les variations d'un décor théâtral. Ce même automatisme caractérise les attitudes des personnages, sujets à de soudaines métamorphoses : « At the end of the Rains Boulte's manner towards his wife changed and became demonstratively affectionate » (*MWWBK*, 60). Ces divers exemples révèlent quelque chose de l'ordre d'une immédiateté théâtrale[170] mais

[169] On retrouve cet effet de didascalie dans « The City of the Dreadful Night » (1885; 1891) : « A leper asleep; and the remainder wearied coolies, servants, small shopkeepers and drivers from the hack-stand hard by. The scene – a main approach to Lahore city, and the night a warm one in August » (*LH*, 270), tandis que le terme « scene » ancre la dimension de théâtralité dans le passage.

[170] Au sujet de l'écriture conradienne, Catherine Delmas indique : « Conrad sets forth the decoys of representation and exposes orientalism as a simulacrum, an illusion or a fantasy, urging the reader to catch a "glimpse of the truth" below the glittering surface, in the abyss of representation » in DELMAS Catherine,

sont également le signe d'une écriture expédiée, voire expéditive, comme si l'écriture était pressée par le temps, et donc contrainte à une forme d'inachèvement.

Il est possible de voir en cela une conception de la nouvelle telle qu'on la trouve chez Mansfield : genre dominé par une forme d'écriture anxieuse, la nouvelle peut rendre compte d'un rapport particulier au temps et à l'histoire[171]. Les divers procédés poétiques relevés ici mettent surtout en avant la qualité d'artefact de la nouvelle et le fait que celle-ci, par son énonciation, tend à « dramatiser » sa nature de dispositif. Contrairement au roman réaliste du XIXe siècle qui est souvent le lieu d'une « illusion référentielle »[172], la nouvelle, dès Kipling, exhibe ses ressorts dramatiques et narratifs et se présente d'emblée comme un objet textuel, voire un processus, si ce n'est un gadget[173].

Les modes de narration spécifiques aux deux auteurs participent donc d'une dramatisation de la posture narrative et de l'écriture. L'enchâssement des récits dans les nouvelles de Maugham ou le principe de la citation à travers les épigraphes proverbiaux chez Kipling auxquels on reviendra, vont à l'encontre de tout semblant d'illusion réaliste. Ils contribuent à rendre le lecteur conscient de la qualité de production textuelle du récit et l'aident à repérer les différents éléments poétiques qui signalent une présence « agençante » dans le récit. Ces nouvelles impliquent donc un jeu de proximité entre lecteur et auteur, modulé par des effets de distanciation ironique. La nouvelle, dans le cas de Kipling et de Maugham, se situe dans un espace intermédiaire, entre production d'une illusion référentielle et exposition de sa nature textuelle.

Dès lors que les nouvelles coloniales de Kipling et de Maugham mettent l'accent sur le caractère factice des valeurs anglaises, moins reproduites que construites de but en blanc dans

---

VANDAMME Christine (dirs.), *Tropes and the Tropics/Tropes et Tropiques*, *op. cit.*, p. 15. Les termes « simulacrum », « illusion », « surface » renvoient bien à la théâtralité de l'écriture fictionnelle chez Conrad et à celle que l'on peut repérer dans les nouvelles de Kipling, et dans une moindre mesure, de Maugham.

[171] Pierre Tibi indique que G. Serreau disait de ses nouvelles qu'elles « sont nées du besoin de fixer un vertige, lui-même commandé par un sentiment d'urgence – avec la mort aux trousses » in TIBI Pierre, « La nouvelle : essai de compréhension d'un genre », in CARMIGNANI Paul, TIBI Pierre (dirs.), *Aspects de la Nouvelle II*, *op. cit.*, pp. 50-51.

[172] BARTHES Roland, « L'effet de réel » in GENETTE Gérard, TODOROV Tzvetan (dirs.), *Littérature et réalité*, Paris : Seuil, 1982, p. 89 : « Supprimé de l'énonciation réaliste à titre de signifié de dénotation, le « réel » y revient à titre de signifié de connotation […] la carence même du signifié au profit du seul référent devient le signifiant même du réalisme : il se produit un *effet de réel* ».

[173] De nombreux théoriciens de la nouvelle dont Clare Hanson évoquent la notion de « trick ending » au sujet de cette forme. Quant à Catherine Grall, elle évoque « la qualité d'artifice obligé d'une nouvelle », in GRALL Catherine, *Le Sens de la brièveté*, *op. cit.*, p. 22. Le fait que les textes, aussi bien ceux de Kipling que de Maugham, soient occasionnellement le lieu simultané d'une construction et d'une déconstruction du discours exotique participe de la manière dont la nouvelle se signale elle-même comme objet textuel. Ceci dit, la dimension d'objet textuel associé à la forme brève était repérable dès le XVIIIe siècle. Ainsi, la nouvelle de Washington Irving, « Rip Van Winkle », par sa structure éminemment enchâssée – entre épigraphe, référence au manuscrit de Crayon, etc. – se présente d'emblée comme artefact, répondant ainsi à ce qui semble être une caractéristique structurelle du genre.

les colonies – et ce à travers leur genre et leur forme – elles ne véhiculent pas une image lisse de l'identité britannique et/ou de la nation. Il s'agit donc de s'interroger sur la propension spécifique des nouvelles à véhiculer une représentation fracturée des valeurs modernes de la métropole et par extension, de la nation. Les nouvelles de Maugham et de Kipling invitent à réfléchir à la discursivité instable du socle sur lequel reposent les conceptions de la culture, de la civilisation et de la moralité. Le fait que l'expression de failles dans la conception de l'identité ou de la nation britanniques émerge dans le format bref et le genre de la nouvelle ne relève pas d'une simple coïncidence. La brièveté de « Lispeth » (1886 ; 1888) mime formellement la rapidité avec laquelle les valeurs européennes, présentées comme étant valables de tout temps, peuvent être abandonnées par les Anglais, ou embrassées par les indigènes – pour n'être que mieux rejetées par la suite. L'adoption de la religion chrétienne par les parents de Lispeth ne tient qu'à un fâcheux concours de circonstances :

> She was the daughter of Sonoo, a Hill-man of the Himalayas, and Jadéh his wife. One year their maze failed, and two bears spent the night in their only opium poppy-field just above the Sutlej Valley on the Kotgarh side; so, next season, they turned Christian, and brought their baby to the Mission to be baptized » (*PT*, 7).

Le fait que la deuxième phrase du texte introduise une série de péripéties s'arrime à une écriture accélérée caractéristique du genre de la nouvelle. Cet effet d'accélération est renforcé par la juxtaposition abrupte des deux propositions. Il y a comme un effet de surenchère dans le récit des drames qui s'abattent sur la famille de Lispeth. Cet effet est aussi souligné par la suite numéraire « one year », « and two bears » ainsi que par l'insistance créée par la présence de l'adverbe « only ». Enfin, l'adverbe « so » invite à lire la conversion des personnages indigènes au christianisme comme la conséquence immédiate, presque mécanique, d'une cause première. L'ironie de cette argumentation amène à lire la réussite du travail des missionnaires dans les colonies de manière mesurée. « Lispeth took to Christianity readily » (*PT*, 7) indique le narrateur, comme s'il s'agissait là de l'apprentissage d'un savoir-faire. Cette adoption bien trop rapide de la religion des Anglais, qui annonce d'ailleurs son rejet tout aussi précipité à l'issue du *tale*, suggère que l'introduction des valeurs européennes dans la colonie s'apparente davantage à celle de « commodités », ce qui revient de nouveau à interroger leur pérennité.

Les nouvelles coloniales de Kipling et de Maugham désignent le caractère construit non seulement de la figure de l'autre colonial, mais elles révèlent aussi les fissures qui

composent la figure de l'Anglais métropolitain. Les nouvelles participent donc à la création du récit de la nation par l'énonciation performative de ses valeurs tandis que cette construction se voit simultanément troublée sur le plan d'énonciation. Par le trouble qui s'y joue poétiquement, les écrits concernés invitent à interroger les prétendues valeurs de « civilité », de « respectabilité » de l'Angleterre et à tester l'imperméabilité de ces dernières. Ils semblent dire que les valeurs de la métropole n'existent que parce qu'il a fallu, à un moment, les construire discursivement pour justifier la différenciation entre les métropolitains et les colonisés et surtout, pour permettre à la métropole de se définir en réaction à la colonie. L'étude de la représentation de la nostalgie et du sentiment de l'exil dans les nouvelles nous conduira à affiner la réflexion autour du rapport empire/nation et à étudier plus précisément le rôle que joue la forme de la nouvelle dans la désécriture de la nation, ou du moins, dans la complexification de son récit.

IV. Nostalgie et exil, dire la nation depuis les marges

1. Construire l'ailleurs depuis l'ici

Les nouvelles de Rudyard Kipling et de Somerset Maugham sont le théâtre d'une opposition systématique dans le discours des personnages et des narrateurs, entre métropole et colonie. Alors que ces derniers s'expriment depuis la seconde, ils mentionnent régulièrement un « ici » de la colonie qui s'oppose dans leur discours à un « ailleurs » métropolitain. Lorsque l'espace de la colonie n'est pas assimilé à l'enfer ou à une prison[174] dans le discours des colonisateurs, il y est *a minima* le lieu de l'absence et du manque : « Outside lay gloom of a November day in London. There was neither sky, sun, nor horizon, – nothing but a brown purple haze of heat. It was as though the earth were dying of apoplexy » (*LH*, 138). L'espace colonial se définit par sa négativité, comme le suggère l'emploi des conjonctions « neither »

[174] Cf « A Wayside Comedy », p. 56 : « Fate and the government of India have turned the Station of Kashima into a prison ». En outre, dans « Private Learoyd's Story » (1888) (*ST*), l'Inde est nommée « The Trap » tandis que la métaphore de la prison est filée dans « The Mark of the Beast » (1890 ; 1891) à travers la référence aux chaînes qui lient les colonisateurs à l'Inde : « [we] stayed in our chains and strove to make money on insufficient experiences » (*LH*, 179).

et « nor », mais aussi par une certaine indistinction suggérée ici par l'image de la brume (« haze »). Pourtant, la comparaison du climat de la colonie avec l'automne londonien met en évidence un rapport problématique entre l'espace de la métropole et celui de la colonie[175].

L'espace colonial chez Maugham est également transformé en espace infernal dans le discours des colons. Mais tandis que l'espace de la colonie chez Maugham est associé à un processus de détérioration ou de pourrissement, il semble d'emblée chargé de négativité dans les nouvelles de Kipling. Cette opposition amène ainsi à lire la dégradation de l'espace colonial dans les récits de Maugham comme constitutive d'une pensée du déclin. L'expression « But then everything delighted her » (« Flotsam and Jetsam », *MFET*, 158) renvoie à un passé colonial heureux, suggéré par l'emploi du déictique « then » et du prétérit, tandis que la colonie se meut progressivement en enfer, comme le signale la répétition du verbe « hate » au présent qui renvoie au temps de la situation d'énonciation du personnage : « How I hate this country. I hate that river. I hate this house. I hate that damned rubber » (*MFET*, 154). Par ailleurs, l'achèvement de la nouvelle sur le terme « hell », « "To hell with life!" she shouted » (*MFET*, 165), signale une simultanéité entre le temps infernal de la colonie et le moment présent de la situation d'énonciation depuis laquelle Vesta s'exprime.

Dans les nouvelles de Kipling et de Maugham, la métropole est systématiquement dépeinte par les colonisateurs et les colons depuis la situation d'éloignement générée par la situation coloniale. L'image de la métropole dans les textes fait écho à l'idée que la nation est une construction imaginaire dont la possibilité se fait par l'énonciation. On poursuivra cette réflexion en proposant de concevoir la nation, non seulement comme construction imaginaire au sens d'Anderson ou de Bhabha[176], mais comme construction narrative et énonciative viable par sa mise en opposition, dans le discours, à un autre construit comme tel.

La relecture des nouvelles de Kipling et de Maugham permet de préciser que l'espace imaginaire de la nation est construit, discursivement, par opposition à celui de la colonie. La possibilité de dire et de construire la nation anglaise – par l'expression nostalgique et celle de l'exil – est conditionnée par l'empire. Cette hypothèse participe de l'interrogation plus générale concernant la propension de la nouvelle coloniale à désécrire la nation, à en

[175] Les Anglo-indiens avaient historiquement tendance à appliquer leurs grilles de lecture et leurs propres catégories au monde indien, comme le constatent les historiennes de l'art Pratapaditya Pal et Vidya Dehejia. Certaines des aquarelles peintes par des Anglo-indiens reproduisaient les cieux gris de l'Angleterre : « one [aquatint] is presented with gray skies, so reminiscent of England. […] While the subject matter [is] novel and exotic, the manner of presentation [is] familiar » in DEHEJIA Vidya, PAL Pratapaditya, *From Merchants to Emperors: British Artists and India. 1757-1930*, Ithaca : Cornell University Press, 1986, p. 109.

[176] BHABHA Homi K., « Introduction: Narrating the Nation » in BHABHA Homi K. (ed.), *Nation and Narration*, *op. cit*., p. 1 : – « [a] continuous narrative of national progress, the narcissism of self-generation, the primeval present of the *Volk* »

interrompre le récit canonique, officiel, majoritaire. Le passage par la dimension coloniale et le genre de la nouvelle produisent un double effet de décentrement par rapport au roman colonial et à la nouvelle moderniste. Or, les modalités que représentent le « colonial » et le genre de la nouvelle mettent en évidence les fissures du récit de la nation tout comme ils écrivent cette dernière.

La métropole constitue une figure omniprésente dans le discours et l'imaginaire des personnages anglais. Face à la colonie assimilée à un espace infernal chez Kipling, ou à un espace à la fois dégénéré et dégénérescent chez Maugham, la métropole s'apparente dans le discours des colonisateurs à un « espace-remède ». Dans « To be Filed for Reference » (1888), le narrateur considère que le retour en Angleterre peut amoindrir la dégénérescence subie par un colonisateur durant son séjour dans les colonies : « When a man begins to sink in India, and is not sent Home by his friends as soon as may be, he falls very low from a respectable point of view » (*PT*, 235). L'absence de retour ne ferait qu'empirer la situation comme le suggère la gradation entre « begins to sink » et « falls very low ». Chez Maugham, la colonie peut néanmoins se faire espace de reconstruction et de régénération pour le colon. C'est ce qui se produit dans « The Fall of Edward Barnard » (1921) où la chute mentionnée dans le titre apparaît comme telle pour le protagoniste américain Bateman tandis que Barnard fait l'expérience d'une renaissance dans les colonies : « I came to like the life here, with its ease and leisure […] I began to think. I'd never had time to do that before. I began to read » (*EW*, 65). L'idée de renaissance dans la colonie est soulignée par la récurrence du verbe « begin »[177]. Le système d'opposition entre métropole et colonie s'avère donc plus lâche qu'il n'y paraît de prime abord.

Lorsque la métropole et la colonie ne sont pas mises en opposition selon un rapport explicite de positivité/négativité, elles le sont dans une perspective qui tend à opposer complétude et manque. La métropole est assimilée dans le discours des Anglais à un espace de complétude tandis que la colonie se caractérise par des formes de déficience. Dans « The Madness of Private Ortheris », le soldat Ortheris nourrit une amère nostalgie pour l'Angleterre :

[177] On note là un écho à la rhétorique qui imprégnait les discours politiques de l'Angleterre au début du XXe siècle ; discours dans lesquels la colonie constituait un moyen d'échapper à la corruption moderne des villes occidentales. Comme le notait Lord Curzon en 1907 : « I am one of those who hold that in this larger atmosphere, on the outskirts of Empire, where the machine is relatively impotent and the individual is strong, is to be found an ennobling and invigorating stimulus for our youth, saving them alike from the corroding ease and the morbid excitements of Western civilisation ». Cité dans TROTTER David, « Modernism and Empire: Reading the *Waste Land* », *Critical Quaterly* 28, 1-2, été 1986, pp. 145-146.

> "Now I'm sick to go 'Ome – go 'Ome – go 'Ome! No, I ain't mammysick, because my uncle brung me up, but I'm sick for London again; sick for the sounds of 'er, an' the sights of 'er, and the stinks of 'er – orange-peel and hasphalte an' gas comin' in over Vaux'all Bridge. Sick for the rail goin' down to Box'Ill, with your gal on your knee an' a new clay pipe in your face. That, an' the Stran' lights where you knows ev'ry one, an' the Copper that takes you up is a old friend that tuk you up before, when you was a little, smitchy boy lying loose 'tween the Temple an' the Dark Harches. No bloomin' guard-mountin', no bloomin' rotten-stone, nor khaki, an' yourself your own master with a gal to take an' see the Humaners practicin' a-hookin' dead corpses out of the Serpentine o' Sundays. An' I lef' all that for to serve the Widder beyond the seas, where there ain't no women and there ain't no liquor worth 'avin, and there ain't nothin' to see, nor do, nor say, nor feel, nor think. Lord love you, Stanley Orth'ris, but you're a bigger bloomin' fool that the rest o' the reg'ment and Mulvaney wired together! There's the Widder sittin' at 'Ome with a gold crownd on 'er 'ead; and 'ere am Hi, Stanley Orth'ris, the Widder's property, a rottin' FOOL!" (*PT*, 210-211)

Il est nécessaire de rapporter ce passage dans son intégralité pour l'étude proposée. La métropole londonienne est assimilée dans le discours du soldat à l'abondance. La polysyndète dans la proposition « sick for the sounds of 'er, an' the sights of 'er, and the stinks of 'er – orange-peel and hasphalte an' gas comin' in over Vaux'all Bridge » construit Londres dans le discours du personnage comme lieu de profusion. Le foisonnement associé à la capitale britannique se traduit par la multiplication des propositions énumératives. L'usage de la polysyndète est d'ailleurs aussi repérable dans les écrits de Maugham lorsqu'il y est question du souvenir qu'inspire Londres aux colons : « For months, for long months before it was due, these people planned their leave and when they got off the ship they were in such spirits they could hardly contain themselves. London. Shops and clubs and theatres and restaurants » (« Virtue », *EW*, 710). Le principe synesthésique qui régit traditionnellement les descriptions orientalistes – la condensation d'effets sensuels, l'évocation des mélanges de couleurs, de sonorités, de senteurs – est transposé ici à l'évocation de la métropole. L'énumération des attributs de Londres constitue un *topos* de l'expression mélancolique des colons de Maugham. Effet que l'un d'eux nomme d'ailleurs avec lucidité : « the mirage of London »[178]. Le terme traduit en effet parfaitement la dimension artificielle, la construction de la métropole dans le discours. Cette inversion traduit une réversibilité entre les discours sur la métropole et ceux

[178] Dans « Mirage » (1929), cette expression s'accompagne d'une énumération similaire à celles repérées en amont : « the mirage of London, the Criterion bar, himself standing with his foot on the rail, the promenade at the Empire and the Pavilion, the picked-up harlot, the serio-comic at the music-hall, and the musical comedy at the Gaeity » (*TWO*, 200). On notera que comme dans « Before the Party » (1923), l'empire s'insinue en métropole comme le signalent les noms « Empire » et « Pavilion » ; marque, s'il en est, de l'impossible dissociation entre la nation et la colonie.

sur la colonie, ce qui corrobore l'hypothèse concernant la nécessité pour dire la nation, et ainsi la construire, que celle-ci soit articulée à l'empire.

Dans « The Madness of Private Ortheris », le héros éponyme se remémore Londres dans un énoncé caractérisé par une esthétique impressionniste :

> Sick for the rail goin' down to Box'Ill, with your gal on your knee an' a new clay pipe in your face. That, an' the Stran' lights where you knows ev'ry one, an' the Copper that takes you up is a old friend that tuk you up before, when you was a little, smitchy boy lying loose 'tween the Temple an' the Dark Harches. (*PT*, 210)

L'évocation de Londres se fait par le biais de touches pointillistes, ce qui a pour effet la production dans le discours d'une ville fragmentaire. Face au *muddle*[179] indien auquel il pourrait être comparé, le désordre londonien correspond à une promesse de diversité. Il n'empêche que le trope associé tantôt à la métropole, tantôt à la colonie, reste sensiblement le même. De manière similaire, tandis que les négations colorent souvent les descriptions de l'Orient dans le discours des colonisateurs et construisent ce dernier comme un motif lacunaire, les négations associées à Londres, « no bloomin' guard-mountin', no bloomin' rotten-stone, nor khaki », ne renvoient pas à des manques mais à une absence positive. C'est parce que Londres n'est pas associée à la carrière militaire qu'elle apparaît si désirable aux yeux d'Ortheris. La négation constitue là encore un leitmotiv de la description, tant de l'espace métropolitain que colonial. La similitude entre les descriptions de l'espace colonial et de l'espace métropolitain dans le discours des personnages révèle l'existence de démarches poétiques similaires qui conduisent à la production d'effets antithétiques : la promotion de la métropole d'un côté, la cristallisation de l'espace colonial comme répulsif de l'autre.

À tout lecteur attentif de Kipling, la similitude rythmique entre la lamentation de Mulvaney et le poème « Mandalay »[180] (1890) n'aura pas échappé. Le sentiment nostalgique se construit, aussi bien dans la litanie de Mulvaney que dans le poème, par l'emploi récurrent de l'adjectif « sick ». L'emploi de cet adjectif pourrait renvoyer à la proposition d'Ernest Renan de voir dans la nation une expression sentimentale[181]. Pourtant, là où ce dernier

---

[179] KIPLING Rudyard, « Bitters Neat » (1887 ; 1888), *Plain Tales From the Hills*, p. 243 : « In India, where life goes quicker than at Home, things are most obviously *tangled* […] Men speak the truth as they understand it, and women as they think men would like to understand it; and then they all act lies which would deceive Solomon, and the result is a heart-rending *muddle* that half-a-dozen open words would put straight. This particular *muddle* did not differ from any other *muddle* you may see » (nous soulignons).

[180] Cf. annexe 1.

[181] RENAN Ernest, « Qu'est qu'une nation ? », Conférence faite en Sorbonne le 11 mars 1882, p. 10. URL : http://archives.vigile.net/04-1/renan.pdf. Dernière consultation le 10/02/2013. Dans cet essai, Renan indique :

constate que la nation nécessite que des personnes aient à la fois un certain nombre de choses en commun et de souvenirs enfouis, oubliés, le texte de Kipling fait réemerger le souvenir à la surface. La nation se construit dans le discours d'Ortheris par la remémoration ; qui plus est, une remémoration orale, publique, de l'ordre de la proclamation, non de la méditation isolée et silencieuse.

La nostalgie engendre la production discursive d'un espace rêvé dans le cadre de la situation d'exil liée à la colonisation. Tout comme Londres pour Mulvaney, Mandalay exerce sur le locuteur du poème un pouvoir de stimulation des sens, notamment de l'ouïe (« Can't you 'ear their paddles chunkin' from Rangoon to Mandalay ? »), de la vision (« Where the flyin'-fishes play, An' the dawn comes up like thunder outer China 'crost the Bay! »), ou encore de l'odorat. Les vers « No! you won't 'eed nothin' else/ But them spicy garlic smells,/ An' the sunshine an' the palm-trees an' the tinkly temple-bells » associent à l'évocation de Mandalay une dimension synesthésique, ce qui ne manque pas de rappeler l'énoncé d'Ortheris sur la métropole.

L'emploi systématique de la négation dans le poème et dans le passage étudié traduit, comme précédemment, le caractère lacunaire du lieu dans lequel le locuteur se trouve au moment où il s'exprime mais aussi l'heureuse absence de certains éléments dans l'espace imaginé comme paradisiaque. Parallèlement au « No bloomin' guard-mountin', no bloomin' rotten-stone, nor khaki » d'Ortheris au sujet de Londres, le locuteur du poème indique que la richesse de Mandalay résulte d'une absence qui ne saurait être assimilée à un manque : « Ship me somewheres east of Suez, […] Where there aren't no Ten Commandments ».

L' « autre espace », celui que le poète construit dans son discours, est associé à l'excès et à l'abondance : « I've a neater, sweeter maiden in a cleaner, greener land! ». Les comparatifs de supériorité désignent l'espace de Mandalay comme un lieu toujours excédentaire par rapport à la métropole. Mandalay, en tant que construction discursive, constitue un espace de « supplément ». Cette dimension supplémentaire est aussi suggérée par l'abondance de prépositions telles que « with » et « and » : « She'd git 'er little banjo *an*' she'd sing '*Kulla-lo-lo!*'/ *With* 'er arm upon my shoulder *an*' 'er cheek agin' my cheek » (nous soulignons). Ce procédé poétique est aussi repérable dans le passage où Ortheris décrit Londres : « Sick for the rail goin' down to Box'Ill, *with* your gal on your knee *an*' a new clay pipe in your face » (nous soulignons).

« une nation est donc une grande solidarité, constituée par le sentiment des sacrifices qu'on a faits et de ceux qu'on est disposé à faire encore ».

L'espace d'où les locuteurs s'expriment est, en revanche, toujours associé au manque. Ortheris regrette dans les colonies l'absence de ce qu'il trouverait à Londres : « An' I lef' all that for to serve the Widder beyond the seas, where there ain't no women and there ain't no liquor worth 'avin, and there ain't nothin' to see, nor do, nor say, nor feel, nor think ». Le caractère lacunaire de l'espace d'où Ortheris s'exprime est souligné par la multiplicité des conjonctions de négation exprimées dans un rythme « polysyndétique » – rythme que l'on retrouve précisément dans le vers « there *ain't no* busses runnin' from the Bank to Mandalay » (nous soulignons). La polysyndète et la répétition de « there ain't » créent, dans les deux textes, un rythme saccadé, syncopé, qui confère à la lamentation un caractère à la fois incantatoire et lancinant.

Se donne à voir ici l'expression de la mélancolie au sens où Catherine Grall, à savoir lorsqu'elle « se fonde […] sur une insatisfaction dont la démesure peut s'étendre jusqu'au sacrilège et dont les répercussions sur l'individu le menacent, dans sa force physique, intellectuelle et sensible »[182]. La critique à l'encontre du pouvoir royal, rendue visible à travers l'opposition entre « the Widder sittin' at 'Ome with a gold crownd on 'er 'ead » d'une part, et « Hi, Stanley Orth'ris, the Widder's property, a rottin' FOOL! », d'autre part, n'est pas loin de rappeler le sacrilège. En outre, la pléthore de termes connotant la négation dans le passage fait certainement écho à l'idée d'insatisfaction qui compose la mélancolie selon Grall.

Dans « Mandalay », ce n'est pas la métropole mais bien l'espace colonial qui devient site de complétude, comme l'indiquent les vers « If you've 'eard the East a-callin', you won't never 'eed naught else.'/No! you won't 'eed nothin' else ». L'autre espace, l'ailleurs rêvé, se suffit toujours à lui-même. L'expression du sentiment nostalgique et mélancolique participe donc d'une construction de l'ailleurs dans le discours, qu'il s'agisse de l'ailleurs métropolitain pour le colonisateur ou de l'ailleurs colonial pour l'ex-colonisateur – ailleurs qui n'est toujours construit que comme lieu contradictoire de l' « ici ». Au sujet de la nostalgie, Jean Starobinski note que « la conscience se laisse hanter par un passé à la fois insistant et inaccessible »[183]. Or, la colonisation de l'espace textuel par les occurrences de « sick » dans le discours d'Ortheris fait certainement écho à la présence entêtante du passé qui ne cesse de se rappeler au bon souvenir du soldat. Le repérage ci-dessus montre en quoi la construction de l'ailleurs, qu'il soit colonial ou métropolitain, obéit à des stratégies poétiques et énonciatives sensiblement similaires.

---

[182] GRALL Catherine, *Le Sens de la brièveté*, *op. cit.*, p. 236.

[183] STAROBINSKI Jean, « La Nostalgie : théories médicales et expressions littéraires », *Studies on Voltaire and the Eighteenth Century*, *XXVII*, 1963, cité dans Gérard GENGEMBRE, *Le Romantisme*, Paris : Ellipses, collection « thèmes et études », 1995, p. 12.

La nostalgie s'exprime ici dans le poème et la nouvelle, deux formes qui partagent un sens certain du rythme et de la brièveté. La forme brève semble d'ailleurs particulièrement propice à véhiculer le sentiment nostalgique. C'est ce que suggère Catherine Grall lorsqu'elle écrit : « la forme brève du récit [de nouvelle], fondée sur la fiction de ce qui n'est plus, s'ouvre donc de manière presque obligée à l'implicite et accueille ainsi l'affect nostalgique »[184]. Par ailleurs, le mélancolique semble aussi particulièrement bien s'accommoder de la forme brève, comme le note Dominique Rabaté : « C'est bien la partie qui peut le mieux donner l'aspiration de la totalité. Le resserrement formel qu'elle implique va de pair avec une esthétique de la mélancolie »[185].

Les textes du corpus signalent qu'une distanciation d'ordre géographique ou simplement sentimental constitue un prélude à la possible ré-imagination de la nation. Or il est notable que la nostalgie soit précisément celle du soldat irlandais, subalterne de l'armée britannique des Indes. L'expression du mal-être d'Ortheris donne à voir une forme de douleur tandis que l'énoncé « a rotting FOOL » fait certainement écho à l'autodépréciation évoquée par Freud dans sa définition du terme. Dans son essai « Deuil et mélancolie » (1917), Freud définit en effet la mélancolie comme étant « une humeur profondément douloureuse, un désintérêt pour le monde extérieur, la perte de la faculté d'amour, l'inhibition de toute activité et une autodépréciation »[186]. Le fait que le terme « fool » soit accentué dans le passage par une typographie différente suggère la variabilité de la posture du personnage, qui n'est pas tant celle de l'imbécile que celle du fou du roi. Le terme « fool » fait naître dans le texte l'image du bouffon shakespearien et par là-même, dote Ortheris d'une fonction inédite dans l'œuvre. Personnage doté d'une agentivité[187] propre, le bouffon du roi est susceptible de porter un regard dérangeant sur le monde et l'histoire, un regard décalé par rapport à la conception dominante ; tout comme la nouvelle peut développer une prise atypique sur l'idéologie et en particulier sur le rapport entre nation et narration. L'expression

[184] GRALL Catherine, *Le Sens de la brièveté*, *op. cit.*, p. 237.

[185] RABATÉ Dominique, « Quelques raisons d'être bref (de Baudelaire et Valéry à aujourd'hui) », *Brièveté et écriture*, *La Licorne*, no. 21, Publication de l'UFR de langues et littératures de l'Université de Poitiers, 1991, p. 275. Rabaté commente ainsi un constat de Baudelaire au sujet du sonnet : « Parce que la forme est contraignante, l'idée jaillit plus intense…Avez-vous observé qu'un morceau de ciel donnait une idée plus profonde de l'infini que le grand panorama vu du haut d'une montagne ? », extrait d'une lettre de Baudelaire à Fraisse, 18 février 1860. Cité dans GRALL Catherine, *Le Sens de la brièveté*, *op. cit.*, p. 240.

[186] FREUD Sigmund, *Deuil et mélancolie*. 1917. Trad. Aline WEILL, Paris : Payot & Rivages, 2011, p. 45.

[187] Selon le comparatiste Yves Clavaron, l'*agency* définit « l'acte par lequel le colonisé revendique sa position de sujet, dans le discours, mais aussi dans la transformation à accomplir, afin d'aboutir à une prise en charge du devenir collectif, d'un point de vue éthique, politique et historique » in CLAVARON Yves, *Poétique du Roman Postcolonial*, *op. cit.*, p. 13. Selon nous, cette définition peut être élargie à la communauté des colonisateurs, en particulier des personnages qui oeuvrent dans les sphères inférieures de la société anglo-indienne.

mélancolique, qui est produite par le discours et émane d'un subalterne, est un signe textuel indiquant le prélude d'une déstabilisation idéologique, les prémisses d'un réagencement de l'ordre social, de même qu'elle s'articule à la propension de la nouvelle à bouleverser le récit national opéré par les romans anglais[188]. Il est intéressant de noter que l'affinité de la nouvelle avec la question du mélancolique permet une construction énonciative de la nation décentrée et atypique au sein du corpus de la littérature coloniale.

On ne peut manquer de lire la litanie d'Ortheris en écho avec ce que Bhabha évoque au sujet de la propension des « errants » à déstabiliser le discours de la « nation », et par extension celui de la modernité :

> People of the pagus – colonials, postcolonials, migrants, minorities – wandering peoples who will not be contained within the Heim of the national culture and its unisonant discourse, but are themselves the marks of a shifting boundary that alienates the frontiers of the modern nation.[189]

Dans les nouvelles, l'énonciation de la nation par l'expression de la nostalgie ou de la mélancolie est le fait de personnages « exilés », du moins minoritaires. En tant que subalterne de l'armée et locuteur anglais à l'accent cockney, Ortheris est doublement en marge du centre. Dans un poème de Kipling intitulé « The Exiles' Line » (1890), le poète met en lumière le rapport entre exil et empire : « Bound in the wheel of Empire, one by one,/ The chain-gangs of the East from sire to son,/ The Exiles' Line brings out the exiles' line/ And ships them homeward when their work is done »[190].

---

[188] Contrairement aux nouvelles coloniales de Kipling et de Maugham, les romans de la fin du XIXe siècle prenant pour objet l'empire ne semblent jamais faire de sort à la mélancolie du héros. Ce dernier est rarement nostalgique de la métropole comme si l'assurance du succès de l'entreprise ne permettait pas d'envisager que le héros anglais puisse être mélancolique. Comme l'expression de la mélancolie passait dans le poème et la nouvelle de Kipling étudiées par l'emploi récurrent de l'adjectif « sick », on a regardé dans quelques romans d'aventure et romans coloniaux anglais les occurrences du terme « sick ». Il est apparu que la plupart des utilisations de l'adjectif « sick » renvoyaient dans ces écrits à la maladie, littéralement thématisée, mais rarement au sens figuré de la bile noire. Ainsi, dans *King Solomon's Mines* de Rider Haggard, aucune des vingt-et-une occurrences de « sick » ne renvoie à la mélancolie. Elles désignent la maladie dans son sens le plus littéral et concernent davantage les animaux que les Anglais, parfois les indigènes. Lorsque le terme « sick » a un sens figuré, il peut renvoyer au ressenti des héros mais n'est jamais employé afin d'exprimer un éventuel mal du pays. Cela fait écho au constat de Said sur l'assurance qui émane des romans contemporains de Kipling : « [the] optimism, affirmation, and serene confidence [of nineteenth-century novels], [based] on the exhilaration and interest of adventure in the colonial world [which] far from casting doubt on the imperial undertaking, serves to confirm and celebrate its success » (SAID Edward, *Culture and Imperialism*, *op. cit.*, p. 187). Cette étude a pu être effectuée grâce à l'outil d'analyse de corpus Anatext, développé par Olivier Kraif, chercheur au LIDILEM.

[189] BHABHA Homi K., « DissemiNation: time, narrative, and the margins of the modern nation » in BHABHA Homi K., *Nation and Narration*, *op. cit.*, p. 315.

[190] KAYE M. M. (ed.), *Rudyard Kipling: The Complete Verse*, London : Kyle Cathie Limited, 2006, p. 131.

L'évocation de l'exil est présente dès les *Plain Tales* de Kipling et apparaît indéniablement chez Maugham. Celle-ci doit donc être analysée dans le cadre du travail sur la construction discursive de la nation en opposition à la colonie. Parallèlement au fait que le discours des marginaux produit un effet de construction spécifique de la nation dans les nouvelles, on verra dans les nouvelles de Kipling et Maugham une poétique de l'exil. Il est donc nécessaire de mettre en rapport la propension de la nouvelle à écrire, voire à s'écrire, dans les marges de la nation et du grand récit national, avec la question de l'exil.

2. La nouvelle coloniale, genre de l'exil(é) ?

Dans les récits du corpus, l'expression de l'exil fonctionne de pair avec celle du sentiment nostalgique. C'est bien parce qu'il se sent exilé que le colonisateur ou le colon exprime à la fois un sentiment de nostalgie vis-à-vis de l'espace qu'il a laissé derrière lui et le désir d'y retourner coûte que coûte. C'est ce qui conduit Francis Léaud à postuler que les héros de Kipling sont hors du temps et à côté du temps : « ainsi n'existent-ils vraiment que dans le mouvement de désir ou de regret qui les porte en pensée vers la frontière ou vers le foyer »[191]. Chez Kipling et Maugham, les personnages européens dans les colonies sont davantage des expatriés que des exilés, même s'ils sont présentés dans les divers récits comme sujets au sentiment de l'exil[192]. Administrateurs et colons dans les nouvelles sont en effet irrévocablement rattachés à leur pays d'origine, bien qu'il leur soit impossible de le réintégrer et de s'en faire intégrer véritablement. Kaori Nagai et Ben Grant, comparatistes de formation, indiquent à ce sujet que *Home*, pour les personnages de Kipling, constitue une présence absente qu'ils ne sauraient aimer que de loin : « Were they truly to return there, the nation would, in this sense, cease to exist »[193]. Mais les personnages de Maugham sont également concernés par le concept d'*ex-patriotism* développé par les deux critiques au sujet de Kipling. Dans la nouvelle « Masterson », publiée initialement sous le titre de « On the

[191] LÉAUD Francis, *La Poétique de Rudyard Kipling*, *op. cit.*, p. 123.

[192] Said élabore une typologie des différents types d'exilés dans son essai ; il rappelle que si les exilés, les réfugiés, les expatriés et les immigrés peuvent partager le sentiment de l'exil, les deux premières catégories sont soumises à des restrictions d'ordre coercitif tandis que l'exil des seconds peut résulter davantage d'un choix personnel. Cf. SAID Edward, *Reflections on Exile and Other Essays*, Cambridge, Mass. : Harvard University Press, 2000, p. 181 : « Colonial officials, missionaries, technical experts, mercenaries, and military advisers on loan may in a sense live in exile, but they have not been banished ».

[193] GRANT Ben, NAGAI Kaori, « Ex-patriotism » in NAGAI Kaori, ROONEY Caroline (dirs.), *Kipling and Beyond*, *op. cit*., p. 192. Voir également p. 192 : « So it is only by expatriating themselves that these Anglo-Indian ex-patriots can truly love England, however painful that love may be ». Ce constat paraît également approprié pour lire les nouvelles de Maugham.

Road to Mandalay », le héros éponyme indique au narrateur avoir délibérément renoncé à l'amour avec une indigène pour espérer réaliser un jour son rêve anglais :

> Sooner or later I shall retire and then I want to go back to my old home and live there. I don't want to be buried out here. I want to be buried in an English churchyard. I'm happy enough here, but I don't want to live here always. I couldn't. I want England. Sometimes I get sick of this hot sunshine and of these garish colours. I want grey skies and a soft rain falling and the smell of the country. […] I don't want to shoot tigers, I want to shoot rabbits". (*MFET*, 257-258).

Ce passage repose sur un schéma binaire dans lequel le désir de l'un implique par correspondance le rejet d'un autre, rappelant ainsi les procédés stylistiques soutenant l'expression nostalgique chez Kipling et Maugham. La proposition « I don't want to be buried out here » appelle automatiquement « I want to be buried in an English churchyard ». De même, le rejet de la colonie comme cadre de vie, « I don't want to live here always », engendre l'expression du désir de vivre en Angleterre, « I want England ». La récurrence des propositions « I want » et « I don't want », structurée autour de la négation ou non de la relation prédicative, met parfaitement en évidence la structure binaire du raisonnement. Le désir de l'Angleterre n'existe pas de manière absolue ; il n'existe que dans le cadre d'un rejet concomitant de l'espace colonial. Cette dynamique constitue la structure poétique du passage : contre les couleurs criardes de la colonie, le ciel grisâtre des contrées anglaises ; contre une vision tumultueuse de la chasse, le caractère paisible de la chasse aux lapins. Si le héros semble craindre la possibilité de ne pas réussir à se réintégrer parfaitement au sein de l'Angleterre, de demeurer constamment en situation d'extériorité face au monde (« I know I shall be out of it, we fellows who've spent our lives out here always are »), le désir de renouer avec une Angleterre pourtant fantasmée prime sur tous les autres : « It's a dream if you like, but it's all I have, it means everything in the world to me, and I can't give it up ». Ces termes rappellent étrangement le poème de Kipling intitulé « The Return » (1903) : « "If England was what England seems, / An' not the England of our dreams,/ But only putty, brass, an' paint/ 'Ow quick we'd drop 'er! But she ain't!" ». Face au sentiment de l'exil et de l'impossible enracinement, le seul « salut » pour les coloniaux réside en la construction imaginaire d'un foyer métropolitain auquel ils ne sauraient véritablement revenir, au risque d'en anéantir l'existence. C'est précisément ce qui meut le héros de la nouvelle de Maugham, « Mirage ». Le héros, ayant fait l'expérience d'une déconvenue violente en revenant depuis les colonies dans une Angleterre moins riante qu'elle ne l'était dans son souvenir, choisit de s'établir dans la ville qui aurait dû constituer sa dernière escale avant son retour en Chine :

> On the threshold of China his courage had failed him. England had been such a terrible disappointment that now he was afraid to put China to the test too. If that failed him he had nothing. For years England had been like a mirage in the desert. But when he had yielded to the attraction, those shining pools and the palm trees and the green grass were nothing but the rolling sandy dunes. He had China, and so long as he never saw it again he kept it. (*TWO*, 203)

Le tiraillement qu'exprime le personnage Norman Grange dans « Flotsam and Jetsam » peut être analysé à la lumière de la réflexion sur l'exil de Said. Grange, qualifié de « not really English » par son épouse, explique à son invité : « I'm a stranger in England. I don't like their ways over there and I don't understand the things they talk about. And yet I'm a stranger here too » (*MFET*, 151). La répétition de la formule « I'm a stranger » traduit bien l'impossible appartenance du personnage à la moindre nation. En tant que « colonial », le personnage, né dans les colonies mais d'ascendance européenne, ne parvient à s'ancrer nulle part. L'incapable adaptation des Anglais dans les colonies, le constant décalage face au monde qui les entoure, mais aussi face à la métropole dont ils sont séparés, fait écho à la définition saidienne de l'exil : « the unhealable rift forced between a human being and a native place, between the self and its true home: its essential sadness can never be surmounted »[194]. Opérateur de discontinuité, l'exil confère à celui qui en fait l'expérience une posture d'inexistence au monde, de non-appartenance : « Exiles look at non-exiles with resentment. *They* belong in their surroundings, you feel, whereas an exile is always out of place »[195]. L'exilé, dont Norman Grange constitue un exemple manifeste, se caractérise ainsi par sa situation d'entre-deux; il n'est ni d'ici, ni d'ailleurs, et par conséquent de nulle part. L'impossibilité qui est celle de l'exilé de s'implanter en un quelconque lieu lui confère un statut d'instabilité spatio-temporelle qui ne saurait être résolu et n'est pas sans rappeler une certaine conception de la modernité : « A life of exile moves according to a different calendar, and is less seasonal and less settled than life at home. Exile is life led outside habitual order. It is nomadic, decentered, contrapuntal »[196].

Par ailleurs, l'exil est aussi largement connoté dans les nouvelles de Maugham par la posture d'exilé des différents narrateurs. La présence de narrateurs itinérants, manifestement

[194] SAID Edward, *Reflections on Exile*, *op. cit.*, p. 173.
[195] *Ibid.*, p. 180.
[196] *Ibid.*, p. 186.

dépourvus d'ancrage géographique, dans ces écrits peut être lue comme métaphore d'une forme de *homelessness*, et donc comme un signe de distanciation par rapport à *h/Home* :

> I was wandering about Malaya, staying here and there, a week or two if there was a rest-house or a hotel, and a day or so if I was obliged to inflict myself on a planter or a District Officer whose hospitality I had no wish to abuse; and at that moment I happened to be at Penang. (« The Book-Bag », *MFET*, 167)

Le verbe « wander » connote l'idée d'un mouvement non réfléchi tandis que le rythme ternaire associé aux indications spatiales et temporelles, « here and there », « a week or two », « a day or so » suggère un rapport au monde différent, non régulé par le temps calendaire ou la géographie. L'indication « I happened to be at Penang » évoque une certaine contingence qui suggère le caractère arbitraire de la présence du narrateur en ce lieu. De manière similaire, la nouvelle « Masterson » s'ouvre sur ces mots : « When I left Colombo I had no notion of going to Keng Tung, but on the ship I met a man who told me he had spent five years there » (*MFET*, 247). L'idée du déplacement apparaît à travers l'emploi du verbe « to leave » tandis que le caractère contingent de la trajectoire suivie est signifié par les deux propositions : « I had no notion of going » et « but on the ship I met a man ». L'expression d'un mouvement incessant, suggéré par le fait que les narrateurs ne s'établissent jamais dans les espaces qu'ils traversent, est portée par une énonciation au rythme atypique qui confère à la narration elle-même une sorte de qualité mélodique éphémère. L'absence d'ancrage géographique ainsi signifiée suggère une distanciation littérale par rapport au foyer et à la métropole et ce qu'elle charrie en termes de valeurs. Elle évoque aussi une forme de non-présence au monde que l'on peut rapprocher d'une certaine idée de la modernité, pensée alors comme « non-contemporanéité ». Ces textes qui disent l'absence de présence au monde des narrateurs renvoient simultanément les colons à leur identité d'étrangers – à la colonie, mais aussi au monde.

L'expression de la mélancolie et de la nostalgie chez Kipling et Maugham émane exclusivement de personnages exilés, ne serait-ce que parce qu'ils se situent en marge de la nation avant même d'être éloignés de la métropole. Le fait que les protagonistes des nouvelles des deux auteurs soient des « exilés », effectifs ou symboliques – comme dans le cas des coloniaux – répond à l'hypothèse selon laquelle la nouvelle peut être envisagé comme un lieu de désécriture de la nation. En effet, si ces protagonistes sont des personnages qui ne sauraient

se revendiquer d'aucun ancrage national, l'écriture peut difficilement être conçue comme le vecteur d'une construction énonciative stabilisée de la nation. Par ses « héros » exilés, elle ne peut que mettre en déroute le récit de la nation tel qu'il a pu être écrit dans la forme du roman.

Cette réflexion sur l'exil et sur la question des héros de nouvelle invite à réexaminer le travail de Frank O'Connor. Ce dernier théorise la nouvelle comme un genre dépourvu de héros : « the short story has never had a hero […] [but] a submerged population group »[197]. Pour autant, la proposition de Frank O'Connor autour de la nouvelle comme « voix solitaire » pose question dans le cas de Kipling et de Maugham. Face à une conception de la nouvelle qui serait le lieu d'expression par excellence de voix marginales, celles de personnages, de narrateurs et/ou d'auteurs tout aussi en marge de la société[198], il est judicieux de s'interroger sur la nature des écrits de Kipling et de Maugham. Alors que le roman victorien se fait souvent le vecteur de l'intégration progressive d'un héros au sein d'un univers socio-culturel donné, les nouvelles selon Frank O'Connor narrent moins l'ancrage du héros dans un espace défini. C'est en cela que la question des héros kiplingiens des *tales* ou des nouvelles pose problème. Le héros kiplingien n'est-il pas toujours intégré, donc jamais entièrement exilé ?

Malgré son isolement, le protagoniste kiplingien peut sembler être rattaché à une entité qui le dépasse, ce parfois par-delà la mort, et ainsi réintégré au sein d'une totalité. Ainsi, le principal protagoniste de « Thrown Away » se retrouve-il réinséré dans la communauté anglicane britannique lors de son enterrement alors que le fait qu'il se soit donné la mort aurait pu le priver d'une telle réintégration : « As we worked, we argued out whether it was right to say as much as we remembered of the Burial of the Dead. We compromised things by saying the Lord's Prayer with a private unofficial prayer for the peace of the soul of The Boy » (*PT*, 22).

C'est précisément la question de l'ultime intégration de ses protagonistes anglais qui vaut à Kipling d'être fustigé par plusieurs critiques. Selon l'écrivain C. S. Lewis, Kipling était lui-même prisonnier de la tyrannie des cercles : « [he was a] slave of the Inner Ring ». Il ajoute à son sujet : « to belong, to be inside, to be in the know, to be snuggling together against the outsiders – that is what really matters »[199]. Dans un récent article sur Kipling, John

---

[197] O'CONNOR Frank, *The Lonely Voice*, *op. cit.*, p. 17.

[198] Ils sont du moins considérés comme tels et semblent revendiquer par l'écriture de nouvelles, inconsciemment ou non d'ailleurs, cette posture de minorité. C'est aussi ce qu'affirme Clare Hanson lorsqu'elle note : « The short story has offered itself to losers and loners, exiles, women, blacks, writers who for one reason or another have not been part of the ruling "narrative" or epistemological/experiential framework of their society » in HANSON Clare, *Short Stories and Short Fictions*, *op. cit.*, p. xx.

[199] LEWIS C. S., « Kipling's World », in *They Asked for a Paper* (1963). Publié ensuite dans GILBERT Eliot (ed.), *Kipling and the Critics*, New York : New York University Press, 1965, p. 115.

McBratney indique que Kipling aimait à explorer les lieux investis par les indigènes. Mais il ajoute ensuite :

> Yet he also wanted ardently to belong to […] the coterie of expert professionals who did the hard, practical, day-to-day work of running an empire and who embodied what Kipling called "the Law", that set of moral principles that formed the bedrock order of the British Raj, and, by extension, western civilisation.[200]

Kipling semblait en effet mû par la pensée de la primauté du groupe et de l'esprit de corps sur l'individu isolé. Sur le plan de la fiction, c'est peut-être ce désir d'appartenance à une grande communauté qui amène le narrateur de *Life's Handicap* à clamer : « I met a hundred men on the road to Delhi and they were all my brothers » (*LH*, 1)[201]. Ou ce même désir qui pousse le héros humain des *Jungle Books* à désirer ardemment faire partie du clan des loups : « pushing his way between the cubs to get close to the warm hide » (*JB*, 10). C'est donc cet horizon visant un ancrage au sein d'une communauté qui vaut à Kipling d'être considéré par Frank O'Connor comme un mauvais auteur de nouvelles :

> Kipling is not only President of the Society for Persuading Unmarried Mothers To Tell, he is also Secretary of a thousand other groups from the Freemasons and Janeites to the Deceased Syphilitics Friendly Burial Fund and the Society for Defending Innocent Co-Respondents. Everyone is covering up, everyone is rushing to the rescue, and all the time one seems to hear the thud of the hoofs of the Eleven Hussars (« The Slashers ») coming to save the hero from a fate worse than death.[202]

Frank O'Connor note aussi au sujet de l'auteur : « [Kipling] cannot write about the one subject a storyteller must write about – human loneliness »[203], ce qui n'est pas tout à fait juste. Kipling a bien écrit sur le thème de la solitude humaine, comme le soutient Bonamy Dobrée[204], malgré les affiliations de ses personnages à des entités plus ou moins instituées. Peut-être est-ce cet ultime désir pour le groupe, ce désir d'en être toujours, qui interdit d'assimiler les personnages de Kipling à des héros de nouvelles, même si les écrits de l'auteur se rattachent au genre à bien d'autres égards. Les personnages y sont constamment tiraillés

---

[200] McBRATNEY John, « India and Empire » in BOOTH Howard (ed.), *The Cambridge Companion to Rudyard Kipling*, Cambridge ; New York : Cambridge University Press, 2011, p. 25.

[201] Parallèlement, dans son autobiographie, Kipling indique en quoi le retour de sa soeur Trix en Inde lui permet de retrouver le confort de ce qu'il nomme « [the] family square » (*SoM*, 26).

[202] O'CONNOR Frank, *The Lonely Voice*, *op. cit.*, pp. 108-109.

[203] *Ibid.*, p. 109.

[204] DOBRÉE Bonamy, *Rudyard Kipling*, *op. cit.*, p. 5 : « perhaps the most profound intuition that possessed Kipling was that of loneliness of the individual ».

entre le désir d'appartenir à une communauté et une irrémédiable solitude, ce qui n'est pas le cas des héros « conventionnels » de nouvelles selon O'Connor. Toutefois, le fait qu'ils demeurent finalement seuls justifie le fait de traiter ces écrits comme des nouvelles. Le cas des colons de Maugham rapproche davantage les écrits de l'auteur de « nouvelles » au sens de Frank O'Connor, même si la question de leur statut devra encore être reposée. Néanmoins, la persistance de la solitude des protagonistes kiplingiens ou l'incapacité des planteurs de Maugham à prendre racine dans la colonie met en évidence le fait que le rapport entre la nation et ses « nationaux » dans ces écrits est loin d'aller de soi. C'est précisément le format court, sa propension à être un genre exilé parce que considéré aujourd'hui comme étant marginal par rapport au grand roman victorien – et ce malgré l'extrême popularité de ces nouvelles à leur date de parution – qui met en évidence les failles du récit de la nation.

Il est vrai que les exilés dépeints par des auteurs tels Katherine Mansfield sont, en comparaison, de « vrais » exilés. Dépourvus de tout ancrage tant géographique que national, en cela comparables aux personnages de Maugham, ils ne sauraient être réintégrés au sein d'une quelconque entité englobante. Ainsi, le personnage de Raoul Duquette dans « Je ne parle pas français » se présente-il de la sorte : « About my family – it really doesn't matter. I have no family; I don't want any. I never think about my childhood. I've forgotten it »[205]. Tout se passe comme si en Duquette et Mouse, véritables protagonistes « exilés » dans cette nouvelle, se profilait une évolution du « colonial » de Maugham qui aurait alors rejeté explicitement tout désir d'appartenance à une généalogie familiale ou nationale. La question de l'absence d'appartenance hante l'écriture de Katherine Mansfield, elle-même hantée par le sentiment de l'exil[206].

La nouvelle est sans doute le lieu d'émergence de populations submergées mais elle est aussi et surtout le fait d'auteurs littéralement à la marge – étrangers à l'Angleterre dans le cas de Joyce ou de Mansfield, situés hors de la classe et du genre ordinairement « écrivants » dans le cas de Lawrence et de Woolf, étrangers aux cercles intellectuels et littéraires dans le cas de Kipling[207] et de Maugham. En effet, Kipling et Maugham furent directement concernés par le sentiment de l'exil, à défaut d'en avoir tous deux fait l'expérience. Kipling fut, en

[205] MANSFIELD Katherine, « Je ne parle pas français », in SMITH Angela (ed.), *Selected Stories*, *op. cit*., p. 146.

[206] Cf. l'article de Pamela Dunbar, « Exile and its Metaphors: A Reading of Katherine Mansfield's "Je ne parle pas français" », *Journal of the Short Story in English*, no. 29, automne 1997, en ligne. URL : http://jsse.revues.org/index136.html. Dernière consultation le 24 janvier 2013.

[207] On rappellera que ce dernier « cumulait » les formes d'étrangeté : journaliste parmi les littéraires, Anglo-indien d'ascendance irlandaise et né en Inde parmi les Anglais « de souche », pour ne citer que quelques exemples de sa marginalité.

l'occurrence, forcé de quitter son Inde natale à l'âge de six ans pour être éduqué en Angleterre. À l'époque, il était courant de renvoyer les jeunes enfants en métropole avant l'âge de raison car on craignait qu'ils ne subissent une influence néfaste irréversible lié à l'environnement colonial, et en particulier, à la présence indigène. Les récentes biographies de l'auteur mettent particulièrement l'accent sur le fait que Kipling éprouva constamment le sentiment d'être tiraillé entre deux cultures[208]. L'expression peut-être la plus évidente du sentiment d'exil de l'auteur reste sans doute ce mot déjà cité que Kipling écrivit à Charles Eliot Norton dans lequel il indiquait : « We discovered England, which we had never done before and went to live in it. England is a wonderful land. It is the most marvellous of all foreign countries that I have ever been in »[209].

Très tôt déjà, G. K. Chesterton évoquait Kipling l'exilé, le déraciné :

> He knows England as an intelligent Englishman knows Venice. He has been to England a great many times; he has stopped there for long visits. But he does not belong to it, or to any place; and the proof of it is this, that he thinks of England as a place. The moment we are rooted in a place the place vanishes. We live like a tree with the whole strength of the universe.[210]

L'incapacité de Kipling à se fixer, à s'ancrer géographiquement et sentimentalement, est aussi évoquée brillamment par le critique Andrew Hagiioannu dans son ouvrage *Frontiers of Exile* :

> He was always the man who would be Kipling, a stranger to himself, who never quite fit the mould of imperial spokesman and member of the Tory Establishment, a writer whose narrative style seemed to belong to the Victorian age, but on closer inspection was alive with themes, tropes, and hermeneutic complexities that foreshadowed a later literary epoch.[211]

La question des origines irlandaises de Kipling est également significative au sens où elle achève de faire de Kipling un écrivain marginal parce que « colonial » à double titre. Par son

---

[208] Lui-même dit à un ami américain en 1891 au cours d'une discussion au sujet de l'insularité de l'Angleterre : « Well, I'm not an Englishman, you know; I'm a colonial! » (in MATTHEWS Brander, *These Many Years : Recollections of a New Yorker*, New York : C. Scribner's Sons, 1917, p. 432). Cette remarque anticipe presque l'inquiétude présente dans les récits de Maugham au sujet des « coloniaux » (« Colonials »), ces Anglais et autres Européens largement dénigrés par les métropolitains et considérés comme des citoyens d'outre-mer de seconde zone.

[209] Citation tirée de l'ouvrage de Philip Mason, *Kipling: The Glass, the Shadow and the Fire*, *op. cit.*, p. 128.

[210] CHESTERTON G. K., « On Mr. Rudyard Kipling » (1905), in GREEN Roger L. (ed.), *Rudyard Kipling: The Critical Heritage*, *op. cit.*, p. 295.

[211] HAGIIOANNU Andrew, *The Man Who Would Be Kipling*, *op. cit.*, p. 183.

ascendance irlandaise et son enfance indienne, Kipling se situe littéralement en marge de l'Angleterre.

En ce qui concerne Maugham, une dimension « périphérique » est aussi à considérer. Maugham, de son côté, connaît une forme d'exil au sens où il est homosexuel à une époque traumatisée par le procès de Wilde (1895). D'ailleurs, au « man who would be Kipling » de Hagiioannu répond ce constat étrangement similaire opéré par Michael Wood au sujet de Maugham :

> Somerset Maugham, seventy years old, is playing at being Somerset Maugham, the shocking, wicked old man. Behind that role, another Maugham, quite unknowable, entertaining who knows what complex configurations of guilt and joy and regret and relief and perfect indifference, lives his entirely private life.[212]

Les deux auteurs se caractérisent donc par la pratique d'un jeu entre personne physique et *persona* publique, ce qui ne manque pas de les rendre exilés à eux-mêmes.

Enfin, la popularité de leurs écrits, leur prédilection – surtout celle de Kipling – pour la nouvelle et le soubassement idéologique de leur fiction amenèrent la critique littéraire à leur assigner un statut périphérique au sein du monde littéraire britannique. Tous les auteurs mentionnés furent des exilés à leur manière. Est-ce à dire que les auteurs modernes de nouvelles, ou les auteurs de nouvelles modernes, sont nécessairement des exilés ? C'est ce qu'affirme Andrew Gurr, poéticien qui travaille à la fois sur la Renaissance et le postcolonial : « Exile as the essential characteristic of the modern writer anticipates the loss by the community as a whole of identity, a sense of history, a sense of home. »[213] Malcolm Bradbury lie également exil et modernité artistique lorsqu'il écrit dans *The Modern World* : « Exile...has been profoundly important in creating the "unhoused" spirit of modern art »[214]. Enfin, Clare Hanson partage ce point de vue lorsqu'elle dit de la nouvelle qu'elle est : « a particularly appropriate vehicle for the expression of ex-centric, alienated vision »[215]. C'est autour de l'exil que l'on peut établir une différence entre les nouvelles de Kipling et de Maugham. Kipling, en se reconnaissant comme exilé, est doté d'un savoir précieux. Comme le note Émilienne Baneth-Nouailhetas à la lecture de Said : « l'exilé se reconnaît néanmoins comme

---

[212] WOOD Michael G. (ed.), *Selected Prefaces and Introductions of W. Somerset Maugham*, *op. cit.* L'introduction écrite par Wood n'est pas paginée.

[213] GURR Andrew, *Writers in Exile: the Identity of Home in Modern Literature*, Brighton : Harvester Press, 1981, p. 14. Gurr est également l'auteur d'un ouvrage, écrit en collaboration avec Clare Hanson, intitulé *Katherine Mansfield* (London : Macmillan, 1981).

[214] BRADBURY Malcolm, *The Modern World*, London : Penguin, 1989, p. 168.

[215] HANSON Clare, *Rereading the Short Story*, *op. cit.*, p. 3

tel parce que s'il se sent partout étranger, c'est qu'il ne partage de discours avec personne »[216]. Si la citation de Kipling sur l'Angleterre manifeste certainement la perception de ce dernier du « monde entier comme "terre étrangère" »[217], force est de constater que le discours idéologique est, par définition, un discours partagé par tous ceux qui s'en revendiquent, comme le rappelle Foucault : « la doctrine lie les individus à certains types d'énonciation et leur interdit par conséquent tous les autres ; mais elle se sert, en retour, de certains types d'énonciation pour lier des individus entre eux, et les différencier par là même de tous les autres »[218]. Kipling fait donc l'objet d'un tiraillement souvent rappelé entre l'Inde et l'Angleterre, mais aussi entre une posture d'exilé et un attachement à un discours idéologique qui le rend ainsi membre d'une communauté[219].

Chez les deux auteurs, la construction discursive de la nation et de la colonie procède d'une démarche identique reposant sur l'élaboration d'une opposition entre deux espaces et l'exploitation fantasmatique d'un souvenir. Les similitudes poétiques repérées dans l'évocation par les personnages anglais de la métropole et de la colonie confortent l'hypothèse posée autour de la concomitance des constructions imaginaires nationale et impériale dans le discours qui fonctionnent selon un principe simultané d'auto-définition par opposition à une altérité construite comme telle. Pour autant, les nouvelles de Kipling et de Maugham signalent le caractère construit de ces oppositions. Or la nouvelle paraît être le vecteur idéal pour ce type de signalement dès lors qu'elle joue de manière auto-réflexive de son caractère d'artefact et de sa qualité de fragment. Le caractère coextensif des élaborations de la nation et de la colonie dans le discours a aussi été mis en lumière à travers le travail sur l'énonciation des rituels tandis que les nouvelles, en disant leur impossibilité, introduisent du trouble dans le récit de la nation britannique qu'elles désécrivent partiellement. Mais là encore, la peinture par exemple de la sauvagerie et de l'immoralité des Britanniques dans les nouvelles des deux auteurs engendre des effets différents. Tandis que chez Kipling, on peut y voir une interrogation supplémentaire sur le rapport entre modernité et colonisation, ces tropes s'inscrivent davantage dans une pensée du déclin de la civilisation européenne, et par conséquent de ses valeurs, chez Maugham.

---

[216] BANETH-NOUAILHETAS Émilienne, « Le post-colonialisme : histoire de langues », *op. cit.*, p. 53.

[217] *Ibid.*, p. 53.

[218] FOUCAULT Michel, *L'Ordre du discours : Leçon inaugurale au Collège de France prononcée le 2 décembre 1970*, Paris : Gallimard, 1971, p. 45.

[219] Un travail dans le chapitre VII sur le rapport entre écriture de la nouvelle et modernisme sera l'occasion de poursuivre cette réflexion autour de la composante de l'exil dans la question de la modernité artistique.

Tandis que nation et colonie sont construites réflexivement dans le discours poétique, on considèrera que le sujet colonial y est produit par le sujet moderne. Le fait que les effets poétiques qui construisent la nation dans les textes s'articulent à des discours tenus par des personnages marginaux – souvent de simples soldats – nécessite encore d'être interrogé. Il sera donc question de la manière dont la description d'un sujet colonial instable peut être mise en dialogue avec l'idée d'une incision opérée par la nouvelle coloniale, dans et contre le roman, produit de la modernité telle qu'elle est conçue par le champ postcolonial. Là encore, il s'agira d'affiner les singularités des deux corpus étudiés.

Chapitre VI. La nouvelle coloniale, lieu d' « explosition » du sujet moderne

Le chapitre précédent dépeignait comment la nation était construite, discursivement et narrativement, par rapport à un imaginaire impérial, en écho aux travaux d'histoire qui postulent l'origine historique concomitante de ces deux notions. Dès lors, l'idée qu'un sujet moderne puisse être produit par le sujet colonial, et inversement, paraît valide. On souhaite suggérer ici que le sujet colonial moderne est autant exposé qu'il est « implosé » dans les nouvelles coloniales de Kipling et de Maugham, au sens où il est déconstruit par le discours et ainsi soumis à une opération de fragmentation. Ceci renforce l'hypothèse que la nouvelle est le genre le plus propice à la construction d'un sujet moderne problématique. Outre le fait que les nouvelles des deux auteurs sont nées durant l'époque moderne, leur forme fragmentée, inachevée, contingente, exprime une inquiétude face aux incertitudes liées au monde tel qu'il existe au(x) moment(s) où les deux écrivains publient ces écrits. La dimension coloniale fonctionne comme catalyseur de cette inquiétude tout comme elle la cristallise.

Dans un ouvrage intitulé *Anxieties of Empire*, Yumna Siddiqi écrit : « Often in fiction, the Empire is an imaginative space onto which metropolitan concerns are projected and where they are worked through »[220]. Malgré les tentatives de séparation et de différenciation entre les Anglais et les indigènes qui apparaissent dans le discours des personnages et des narrateurs, tout n'est que crise dans la représentation et l'énonciation de la situation coloniale chez Kipling et Maugham, à commencer par celle des corps.

[220] SIDDIQI Yumna, *Anxieties of Empire*, *op. cit*., p. 20. Avant cela, Sara Suleri proposait déjà de réfléchir à la notion d' « anxiety of empire » en dépassant le binarisme colonisateur/colonisé : « The stories of colonialism offer 'nuances of trauma that cannot be neatly partitioned between colonizer and colonized' » in SULERI Sara, *The Rhetoric of English India*, *op. cit.*, p. 5.

I. Corps fragmentés

1. Le colonisateur métamorphosé et violenté

Dans les nouvelles de Kipling et de Maugham[221], le corps et l'esprit des colonisateurs font souvent l'objet de métamorphoses. Chez Kipling, la métamorphose du protagoniste anglais peut ainsi résulter du climat colonial. Dans « False Dawn » (1888), un personnage anglais en vient à demander la main de la mauvaise personne car une tempête de sable l'a empêché de bien discerner les traits de sa bien-aimée :

> For the next two minutes he and I were shouting at each other like maniacs, – he vowing that it was the younger sister he had meant to propose to all along, and I telling him, […] that he must have made a mistake! I cannot account for this except, again, by the fact that we were neither of us ourselves. (*PT*, 39)

La mention « we were neither of us ourselves » suggère que la nouvelle coloniale est le lieu d'une transformation radicale des personnages, ce d'autant plus que l'emploi de l'adverbe « again » fait du motif de la transformation des colonisateurs le véritable leitmotiv de la nouvelle. Cette transformation s'accompagne d'une vision perturbée, empêchée ; énième écho de l'aveuglement qui guide les Anglais en situation coloniale.

De nombreux critiques font de l'intensité de la transformation du héros l'une des caractéristiques majeures de l'écriture moderniste et de l'écriture moderne de nouvelles. Harold Orel indique ainsi que les meilleures nouvelles de Kipling sont celles qui présentent un personnage faisant l'objet d'un processus de transformation. Il ajoute : « "Without Benefit of Clergy" is more recognizably a modern short story because Holden is continuously learning about himself, and changing »[222]. En effet, alors que les romanciers anglais ont sitôt fait de dépeindre un héros « évolutif », dont la métamorphose s'opère du début à la fin du roman, dès l'écriture romanesque picaresque de *Joseph Andrews* (1741) de Fielding jusqu'à des exemples plus contemporains de l'époque de Kipling, les nouvelles, notamment modernistes, se caractérisent souvent par la violence et la rapidité de la métamorphose du

[221] On continuera à les nommer ainsi par souci de commodité, bien que l'on ait commencé à démontrer que les textes du corpus ne correspondent pas nécessairement à ce genre littéraire.
[222] OREL Harold, *The Victorian Short Story*, *op. cit.*, p. 149.

héros, intervenant fréquemment par le biais d'une épiphanie[223]. N'est-ce pas précisément la crise du héros romanesque qui fait le succès de la nouvelle moderne au XIXe siècle ? Le protagoniste de la nouvelle n'est-il pas en effet cet anti-héros romanesque, incapable de prétendre à une réussite sociale et dont le statut à l'issue du récit est loin d'être stabilisé justement parce que le personnage en question a fait l'objet d'une transformation ? C'est ce que suggère l'auteur Pierre Mertens lorsqu'il écrit :

> Le héros d'une nouvelle vit un conflit inattendu, une crise fortuite, la montée d'une fièvre même si, en apparence, il ne se passe rien. Lui se passe. Il traverse, sous nos yeux, une ligne de démarcation. Il subit une métamorphose. Il ne sera plus jamais le même. Maupassant, Mansfield et Tchékhov, ou James, Hawthorne, Melville, Hemingway, ou bien Flannery O'Connor, ou encore des Forêts, Buzzati, Baroche, ne donnent à voir que cela : un passage. Une incision rapide comme l'éclair dans le tissu du réel, comme a dit, à peu près, Morand. La coagulation d'un instant qui tirerait alors la prose du côté de la poésie, ainsi que l'a suggéré Faulkner.[224]

Le texte « The Conversion of Aurelian McGoggin » est propice à une étude ici au sens où il est effectivement le lieu d'une métamorphose du personnage principal. En cela, cette nouvelle répond sans doute au constat de Marcel Schwob selon lequel « la nouvelle est toujours le récit d'une crise »[225]. Aurelian, prompt à disserter à l'envi sur la prédominance du positivisme sur la métaphysique, est pris d'une soudaine crise d'aphasie lorsqu'il se trouve au club, au cours d'une session d'endoctrinement dont il a le secret : « But the speech seemed to freeze in him, and – just as the lightning shot two tongues that cut the whole sky into three pieces and the rain fell in quivering sheets – the Blastoderm was struck dumb » (*PT*, 84). L'image de l'éclair

[223] On emploie le concept ici dans le sens que Joyce lui confère dans *Stephen Hero* : « By an epiphany he meant a sudden spiritual manifestation, whether in the vulgarity of speech or of gesture or in a memorable phase of the mind itself. He believed that it was for the man of letters to record these epiphanies with extreme care, seeing that they themselves are the most delicate and evanescent of moments » in JOYCE James, *Stephen Hero*. 1944. Édité par Theodore SPENCER, New York : New Directions, 1963, p. 211.

[224] MERTENS Pierre, « Faire bref et en dire long » in GROJNOWSKI Daniel, *Lire la nouvelle*, *op. cit.*, p. 41. Poe, très tôt, formalise le lien entre nouvelle et poésie autour de la question de l'intensité et de la brièveté lorsqu'il écrit : « a long poem does not exist. I maintain that the phrase "a long poem" is simply a flat contradiction in terms » in POE Edgar Allan, « The Poetic Principle ». 1850. *The Works of Edgar Allan Poe*, *op. cit.*, p. 641.

[225] Ces mots de Thierry Oswald renvoient à ce que Marcel Schwob indique dans sa préface à *Cœur double* : « la crise seule [a] été choisie comme objet de représentation artistique », cité dans OSWALD Thierry, *La nouvelle*, *op. cit.*, p. 6. Ce constat rappelle également la définition de ce qu'est une *short story* selon John McGahern : « I think a short story is like an explosion and that the energy that it attracts throws light back to things that happened before the story began and after it ends » in McGAHERN John, Entretien in *Journal of the Short Story in English*, no. 41, automne 2003. Le constat de McGahern fait lui-même écho à proposition deleuzienne de penser la nouvelle comme forme qui suscite le questionnement « que s'est-il passé ? » : « Il y a nouvelle lorsque tout est organisé autour de la question « Qu'est- ce qui s'est passé ? Qu'est-ce qui a bien pu se passer ? » […] Dans la nouvelle on n'attend pas que quelque chose se passe, on s'attend à ce que quelque chose vienne déjà de se passer » in DELEUZE Gilles, GUATTARI Felix, *Mille Plateaux*, Paris : Minuit, 1980, p. 235.

.

dans le passage fait écho à celle de l' « incision » évoquée par Mertens, d'autant plus qu'elle est suivie de l'évocation des trois morceaux de ciel. Outre la référence directe au fragment par le biais des « pieces », le texte du passage paraît lui-même fragmenté. La présence des deux tirets produit un premier effet visuel de morcèlement du texte. Les assonances en [i :] créent un effet de segmentation sonore tandis qu'un effet de fragmentation à la fois sonore et visuelle est produit par la présence de nombreux termes monosyllabiques. La dispersion du sens dans le discours d'Aurelian se produit par la fragmentation parcellaire du texte qui la dit. Le fragment accompagne l'idée de la crise – alliance figurée formellement par le format même de la nouvelle.

Si l'idée du passage et de la métamorphose n'est pas aussi évidente dans d'autres récits de Kipling, les *tales* de l'auteur mettent souvent en évidence la transformation radicale des personnages. Toujours dans ce texte, la crise de McGoggin s'apparente à un choc absolu : « Something had wiped his lips of speech, as a mother wipes the milky lips of her child, and he was afraid – horribly afraid » (*PT*, 85). La juxtaposition des propositions produit un effet de trouble renforcé par la répétition du verbe « wipe » et de l'adjectif « afraid », comme s'il s'agissait de répéter le texte pour qu'il ne disparaisse pas. Ce trouble fait écho mimétiquement à l'idée de la métamorphose ou de la crise. La collocation des virgules et des tirets a pour effet de hâcher le discours tandis qu'un effet de rupture est lui-même généré par la rupture syntaxique entre les deux propositions « as a mother wipes […] child » et « and he was afraid », seulement séparées par des virgules. Enfin, le choix du tiret pour introduire la précision « horribly afraid » à la place d'une virgule, ponctuation qui aurait été plus attendue ici, produit un autre effet de déstabilisation auquel fait écho l'emploi du terme indéfini « something ». La naturalité du geste maternel se voit ici défamiliarisée par l'intrusion du terme « something » qui introduit de l'étrangeté dans l'énonciation. La facilité avec laquelle Aurelian se voit privé de la parole rend la crise « étrangement inquiétante ». La métamorphose est durable : même après avoir retrouvé l'usage de la parole, le protagoniste ne parvient à être serein à l'issue du récit : « This gave him a wholesome feeling of mistrust » note le narrateur (*PT*, 85). L'idée du doute marque ainsi le texte qui dit la colonisation comme s'il s'agissait de signaler que la situation coloniale charrie, intrinsèquement, une part d'indéterminé, d'incertain, qui va de pair avec l'ambivalence moderne. Parallèlement, le texte de « Thrown Away » (1888) évoque à deux reprises le sentiment des deux protagonistes ayant décidé de réinventer le récit de la mort du Garçon afin de protéger sa famille d'une vérité douloureuse, alors que ce dernier s'est donné la mort : « I know now exactly how a murderer feels », « feeling more like murderers than ever » (*PT*, 22-23). C'est bien l'expérience

intraduisible d'avoir fait mourir le Garçon une seconde fois en réinventant le récit de sa mort qui engendre chez les deux protagonistes le sentiment d'avoir vécu l'innommable et transforme irrémédiablement ces derniers. Un dernier exemple sera choisi dans la nouvelle « The Mark of the Beast » (1890 ; 1891) dans laquelle deux personnages anglais sont contraints de pratiquer des actes de torture sur un lépreux afin de délivrer leur compagnon anglais d'une malédiction. Le narrateur formalise l'idée que Strickland et lui-même ont subi une métamorphose irrémédiable : « It struck me that we had fought for Fleete's soul with the Silver Man in that room, and had disgraced ourselves as Englishmen for ever » (*LH*, 190). La métamorphose est définitive et irrévocable comme le suggère l'emploi de l'expression « for ever » ainsi que le plus-que-parfait. En outre, la présence de la conjonction « and », jouant ici le rôle de connecteur logique entre les deux propositions, suggère que la violence coloniale administrée (« fought ») explique la métamorphose qui s'ensuit. La transformation est chez Kipling à l'origine même du récit : même si la nouvelle ne s'ouvre pas sur la crise, celle-ci constitue bien le noyau central du récit, l'acmé vers laquelle celui-ci tend[226].

Ce n'est pas le cas des nouvelles de Maugham où les personnages ne sont pas soumis à des crises ou des métamorphoses comparables. Ces textes présentent surtout des personnages qui vivent, certes, une expérience atypique, mais celle-ci n'est pas dépeinte comme étant à l'origine d'une transformation radicale. Au contraire, la crise n'est que passagère et conduit parfois à une forme de stabilité retrouvée. Dans « The Outstation », la mort de Cooper amène finalement au rétablissement, à la fin de la nouvelle, d'un ordre semblable à la situation initiale :

> Mr. Warburton took his *Times* and neatly slit the wrapper. He loved to unfold the heavy, rustling pages. The morning, so fresh and cool, was delicious and for a moment his eyes wandered out over the garden with a friendly glance. A great weight had been lifted from his mind » (*MFET*, 88).

La mention du rituel entourant la lecture du journal à travers l'emploi du prétérit adjoint au verbe « love » évoque le rétablissement de l'ordre tel qu'il existait avant l'intrusion de Cooper. Tout comme son intrusion dans l'univers diégétique, la disparition de Cooper fait

[226] À ce titre, on associera l'écriture des nouvelles de Kipling à la théorisation, selon Poe, de l'effet final vers lequel doit être tendu tout le texte. On se permettra donc de citer à nouveau l'extrait de la critique de *Twice-Told Tales* dans laquelle Poe élabore cette théorie : « If wise, [the writer of short-stories] has not fashioned his thoughts to accommodate his incidents; but having conceived, with deliberate care, a certain unique or single *effect* to be wrought out, he then invents such incidents – he then combines such events as may best aid him in establishing the preconceived effect […]. In the whole composition there should be no word written, of which the tendency, direct or indirect, is not to the one preestablished design » in POE Edgar Allan, « Review of *Twice-Told Tales* », in *The Works of Edgar Allan Poe*, *op. cit.*, pp. 636-637.

l'objet d'une économie de mots opérée ici sur le mode de la litote, comme s'il s'agissait de signaler le faible impact de cet événement narratif et diégétique. Le constat antérieur du narrateur, à la voix duquel se mêle celle de Warburton, « Borneo remained the same » (*MFET*, 63) s'applique de manière parfaitement métatextuelle au récit.

Au contraire, dans « Without Benefit of Clergy » (1890 ; 1891) de Kipling, tout a été bouleversé, malgré l'apaisement final apparent. Holden, un Britannique qui s'était secrètement mis en ménage avec une femme indienne dont il a eu un enfant, voit ces deux êtres mourir d'une épidémie de choléra. La mort de son amante et de son fils produisent un choc dont le texte de la nouvelle se fait l'écho : « Holden could neither eat nor sleep » (*LH*, 136) indique le narrateur. Tandis que le temps a passé et que la végétation a gagné sur la demeure désaffectée, Holden est tenté de conserver celle-ci : « Then I will keep it on while I am away », comme s'il s'agissait de conserver ainsi la trace de l'origine de la crise. Néanmoins, le propriétaire des lieux indique qu'il s'apprête à faire démolir la maison : « I will have it pulled down--the timber will sell for something always. It shall be pulled down, and the Municipality shall make a road across, as they desire, from the burning ghat to the city wall, so that no man may say where this house stood » (*LH*, 137). Le fait que la nouvelle se termine abruptement sur la remarque de Durga Dass concernant la disparition future de la maison implique qu'il n'y a pas là d'ordre initial retrouvé. En plus de signaler la valeur économique du bois devenu potentiellement commerciable, signe que l'empire est toujours gouverné par une logique capitaliste, l'ordre final n'est qu'un semblant d'ordre. Tout a été chamboulé chez Kipling tandis que l'ordre final chez Maugham est suffisamment stabilisé pour pouvoir presque se substituer à l'état initial[227].

S'il n'y a pas de transformation radicale chez Maugham, il est vrai que les planteurs font l'objet d'un dépérissement imputable, entre autres, au climat. La nouvelle « The Letter » (1924) s'ouvre sur une référence au climat étouffant de Singapour : « Outside on the quay the sun beat fiercely » (*MFET*, 1). Le sémantisme du verbe « beat » fait émerger dans le texte une image de violence soulignée par l'adverbe « fiercely ». C'est ce même climat qui, toujours dans la nouvelle, rend compte de l'émoussement de l'acuité de l'avocat de Leslie : « He had lived in the East a long time and his sense of professional honour was not perhaps so acute as it had been twenty years before » (*MFET*, 27). Il est notable que chez Maugham, le climat colonial, entre autres, contribue à une transformation dégradante du colon au fil du temps. La mention de l'adverbe « so » et de la subordonnée temporelle « as it had been twenty years

[227] Dans « The Force of Circumstance », le retour de la femme indigène auprès du héros n'est finalement que le rétablissement d'un ordre initial dans lequel l'épouse britannique n'avait pas d'existence.

before » met en évidence le processus évolutif dégressif à l'œuvre ici. Il est bien question de contamination du sujet moderne, d'une perversion de ce sujet désormais dégradé au rang de sujet colonial, mais non d'une transformation radicale.

La métamorphose ou la dégradation ne sont qu'un exemple de « malmènement » du corps des colonisateurs dans les nouvelles. On réfléchira dans la section suivante à la manière dont ce dernier est porté par l'écriture de la nouvelle. Il sera donc question des modalités de la mise en crise du corps colonial « dans et par » l'écriture de la nouvelle, pour employer l'expression de Benveniste. Le corps du colonisateur maltraité ou malmené est certainement à lire comme métaphore de l'instabilité et de l'insécurité de la modernité telle qu'on cherche à l'appréhender dans cette thèse.

Le corps des personnages anglais dans les nouvelles est souvent altéré, abimé. Les nouvelles plus tardives de Kipling, pas nécessairement coloniales d'ailleurs, mettent constamment en scène le corps malade, infecté ou tout simplement inerte, comme dans la nouvelle « The Wish House » (1926). L'héroïne de ce texte se rend dans une maison dotée de pouvoirs surnaturels qui donnent la possibilité de prendre sur soi la douleur d'un autre. C'est ainsi que le corps de l'héroïne devient le réceptacle du cancer qui affectait son ancien amant. Dans une autre nouvelle extraite également du recueil *Debits and Credits*, « A Madonna of the Trenches » (1924 ; 1926), la matérialité du corps altéré est illustrée à travers la description crue du craquellement causé par les pas des militaires marchant sur les corps gelés de leurs camarades morts à la guerre[228]. Toutefois, dès l'écriture de ses premières fictions coloniales, Kipling met en scène le corps colonial altéré, sujet à des attaques violentes et inattendues, et donc vulnérable. Dans l'optique choisie de lire la colonialité comme doublure de la modernité, le sujet colonial vulnérable n'est autre qu'un avatar du sujet moderne. Les failles de ce sujet colonial ne sont pas différentes de celles qui désarçonnent en creux la modernité.

Dans « Lispeth » (1886 ; 1888), le jeune voyageur anglais recueilli par l'héroïne éponyme souffre d'une blessure à la tête : « His head had been cut to the bone by something jagged » (*PT*, 8). Le sémantisme du verbe « cut », la précision « to the bone » ainsi que la mention « jagged » font émerger dans le texte le motif de la fracture, de la fragmentation du corps du jeune homme anglais. La forme fragmentée de la nouvelle modèle la fragmentation

[228] KIPLING Rudyard, « A Madonna of the Trenches »: « I can't stand it! There's nothing on earth creaks like they do! And – and when it thaws we – we've got to slap'em back with a spa-ade! » (*Debits and Credits*, 132)

du corps colonial tandis qu'elle fait résonner la fracture qui hante et rend double la modernité, elle-même en rupture par rapport aux temps anciens.

Le genre de la nouvelle entretient un rapport évident au fragment, au morceau, à la partie, par opposition au roman que l'on peut lire comme corps complet, intégral. La nouvelle est donc à première vue une forme propice à l'expression de la modernité si l'on entend celle-ci comme crise, ce à quoi elle s'apparente à la fin du XIXe siècle pour l'Angleterre, et plus généralement pour les nations européennes contraintes de gérer les relations avec leurs colonies respectives. Mais la blessure du personnage anglais dans « Lispeth » n'est pas seulement dite, elle est véritablement exhibée de manière presque obscène à travers un genre qui, espace fragmenté, s'avère aussi fragmentaire. Le texte de « Lispeth », à l'image d'un grand nombre de *tales* et de nouvelles de Kipling, n'est pas seulement fragment ; il est d'ailleurs lui-même divisé en plusieurs fragments. Il se compose en effet du titre, « Lispeth », détaché en toute logique du reste du texte qui lui-même se découpe en deux autres fragments, une épigraphe composée de quelques lignes[229] et le texte de la nouvelle. Sur un texte composé de cinq pages en format « Poche », on dénombre pas moins de vingt-et-un paragraphes, plus ou moins courts, ce qui accentue visuellement l'effet de fragmentation du texte. Enfin, l'insertion sur la fin du texte de morceaux de dialogues marqués par des alinéas crée un ultime effet de fragmentation, comme si le texte, s'acheminant vers sa fin, s'émiettait progressivement : « "There is no law whereby you can account for the vagaries of the heathen", said the Chaplain's wife, "and I believe that Lispeth was always at heart an infidel » (*PT*, 11). L'insertion de la remarque narratoriale au sein de la proposition rapportant le propos du chapelain produit un énième effet de fragmentation du discours. Tout se passe comme si ce corps textuel parcellaire et émietté portait métonymiquement la trace de la blessure, originelle ou à venir, du personnage colonisateur. Cette succession de fragments vient comme entailler l'idéal de la modernité idéologique et son texte mais aussi trancher dans l'unité du sujet moderne jusqu'alors pensé comme homogène.

Il n'est donc pas étonnant que le corps des personnages anglais dans les nouvelles soit sous la menace constante de la désintégration. Dans « Beyond the Pale » (1888), le personnage de Trejago en est réduit à boiter le restant de ses jours après avoir reçu un objet pointu dans la jambe : « something sharp – knife, sword, or spear, – thrust at Trejago in his

[229] Voici l'épigraphe en question, sorte de paragraphe-fragment : « Look, you have cast out Love! What Gods are these/ You bid me please?/ The Three in One, the One in Three? Not so! To my own Gods I go;/ It may be they shall give me greater ease/ Than your cold Christ and tangled Trinities » (*PT*, 7). Le principe du gragment est répété à l'envi à l'échelle de ce simple passage, tant à travers la multiplicité des segments marqués formellement dans la parcellisation « the Three in One, the One in Three », mais aussi dans l'alternance entre les modes interrogatif, déclaratif et exclamatif qui a pour effet de sectionner le texte en parties distinctes.

boorka » (*PT*, 131). Le narrateur ne manque pas de souligner là encore le caractère aiguisé de l'instrument ayant causé la blessure à travers l'emploi de l'adjectif « sharp ». En outre, l'attaque est à nouveau le fait d'un élément indéterminé, un certain « something », comme s'il s'agissait de toujours rappeler le caractère incertain du danger pour le colonisateur. La blessure dans les nouvelles peut être lue comme une métaphore de l'insécurité permanente du corps du colonisateur dans l'espace colonial et plus généralement, comme incision dans le corps physique, mais aussi collectif, que constitue la société anglo-indienne des colonies.

Le choix de lire le corps individuel de l'Anglais comme métonymie du corps collectif, et donc du corps national anglais, vient du constat que, chez Kipling, le *civil servant* anglais en poste en Inde est très systématiquement rattaché à une entité qui le dépasse. Les personnages masculins administrateurs sont souvent d'emblée présentés à travers leur fonction au sein de l'empire. Dans « At the End of the Passage » par exemple, les héros apparaissent pour la première fois dans le texte à travers une proposition mentionnant à la fois leur fonction impériale et leur patronyme :

> Mottram of the Indian Survey had ridden thirty and railed one hundred miles from his lonely post in the desert since the night before; Lowndes of the Civil Service, on special duty in the political department, had come as far to escape for an instant the miserable intrigues of an impoverished native State […] Spurstow, the doctor of the line, had left a cholera-stricken camp of coolies to look after itself for forty-eight hours while he associated with white men once more. Hummil, the assistant engineer, was the host. (*LH*, 139)

La fonction du héros au sein de l'entreprise impériale est en somme une extension naturelle de son identité comme le suggèrent l'emploi des compléments du nom « of the Indian Survey », « of the Civil Service » et les appositions renvoyant à une assignation professionnelle telles « the doctor of the line » et « the assistant engineer ». L'imbrication de la fonction du personnage au sein de l'empire à son patronyme par le biais du complément du nom fait de celle-ci un élément constitutif de l'identité du personnage. Le personnage fait littéralement un avec sa fonction au sein de l'empire[230]. Ce que la voix narrative dit en somme, c'est que le héros kiplingien existe exclusivement par son statut social et sa fonction au sein de l'empire. Ainsi son corps individuel représente-il métonymiquement une partie du

[230] Ceci vaut également pour la nouvelle intitulée « Wressley of the Foreign Office ». La construction du complément du nom dans le titre de la nouvelle permet d'exposer le lien entre l'identité de Wressley et son appartenance à un service spécifique de l'empire.

tout que constitue le grand corps anglo-indien chez Kipling, et plus largement encore, le corps collectif national anglais.

C'est en cela que la mise à mal du corps physique du colonisateur renvoie à la menace qui pèse sur le corps colonial en tant que groupe. « The Man Who Would Be King » (1888) illustre particulièrement la désagrégation produite par la situation coloniale au sens où les deux héros, initiateurs d'une entreprise de colonisation, y perdent effectivement une part de leur intégrité physique et morale. Daniel Dravot et Peachey Carnehan parviennent, à force de ruse, de chance et de violence, à convaincre certains peuples et tribus du « Kafiristan » de leur ascendance divine. Néanmoins, le premier, ayant fait preuve d'*hubris*, se trahit par sa propre faute. Désireux de prendre une épouse, ce qui constitue une entrave au contrat qu'il avait signé avec son partenaire, il choisit une compagne indigène qui révèle aux yeux de tous son « humanité » : « "The slut's bitten me!" says he, clapping his hand to his neck, and, sure enough, his hand was red with blood ». (*MWWBK*, 274). L'attaque contre le corps colonial est doublement suggérée par la référence à la couleur rouge qui connote ici la violence tandis que le terme « blood » rend celle-ci immédiatement explicite. Il y a littéralement incision dans le corps du colonisateur, par le biais de la morsure, tandis que l'acte s'accompagne d'un certain effacement des frontières. L'action commise par la jeune femme sur Dravot s'apparente en effet à une transgression des frontières – tant symboliques que physiques – qui séparent les deux êtres et renvoie donc au principe d'indifférenciation mentionné précédemment. La tête de Daniel Dravot, offerte en souvenir de l'aventure à Carnehan, constitue sans doute la métaphore la plus signifiante de la désintégration du colonisateur anglais :

> He [Peachey] … shook…on to my table – the dried, withered head of Daniel Dravot! The morning sun that had long been paling the lamps struck the red beard and blind sunken eyes; struck, too, a heavy circlet of gold studded with raw turquoises, that Carnehan placed tenderly on the battered temples.
> 'You behold now,' said Carnehan, 'the Emperor in his habit as he lived – the King of Kafiristan with his crown upon his head. Poor old Daniel that was a monarch once! (*MWWBK*, 278)

Le démembrement est la marque ultime de l'atteinte à l'intégrité physique. La tête de Dravot constitue le signe visible de l'impossibilité pour les Anglais de sortir indemne de la crise que constitue la colonisation. Il représente aussi l'impossible unité, face à la colonisation, du corps colonial – entendu tant comme corps singulier que comme corporation. L'intégrité du corps colonial est donc un leurre que révèle le format de la nouvelle, genre « désintégré » par excellence. Le texte qui dit la désintégration du corps colonial porte lui-même la trace de

l'incision qui engendre sa propre dislocation. Les points de suspension et les tirets sont autant de signes de l'impossibilité d'une narration linéaire, d'un récit au cours tranquille de l'histoire de la nation anglaise, et donc de son empire. L'idéal de la modernité comme récit téléologique prônant les valeurs des Lumières craque sous les failles que donne à lire le récit qui dit sa doublure coloniale dans la forme de la nouvelle.

Lorsque le narrateur de « The Phantom-Rickshaw » évoque les fêlures dans l'esprit de Pansay, qualifiées de « cracks », celles-ci incarnent aussi l'impossible unité : l'inéluctable division du sujet colonial, séparé de lui-même, mais peut-être aussi l'impensable continuité entre la nouvelle et le roman au sein d'un canon qui serait dépolitisé. Zohreh Sullivan note d'ailleurs au sujet de cette nouvelle : « the cracks that run through Pansay are also the fault lines in the story, the language, the self and the system that draw attention, once again, to Kipling's profound ontological skepticism about the colonial self and its agency »[231]. Le corps du colonisateur et le corps collectif ne sauraient donc être pensés de manière isolée l'un de l'autre : l'affaiblissement de l'un suggère corrélativement celui de l'autre. Dès lors que l'indifférenciation du corps du colonisateur et du corps colonial en tant que collectif est posée, les mutilations, décompositions et autres agressions[232] que subissent les corps des colonisateurs dans les nouvelles de Kipling en particulier sont autant de signes métonymiques des failles inhérentes à l'empire. C'est précisément ce que souligne Sullivan :

> The Kipling protagonist, character, or narrator who is mutilated physically and psychically is also the mutilated victim of a flawed colonial power structure, of his powerless position in the bureaucracy, and of the clubs and the women whose slightest wiles could drive a man either to suicide […] or into an abyss[233].

On rappellera cet extrait de « The Conversion of Aurelian McGoggin » dans lequel est dépeinte la charpente interne de la hiérarchie impériale : « The Deputy is above the Assistant, the Commissioner above the Deputy, the Lieutenant-Governor above the Commissioner, and the Viceroy above all four, under the orders of the Secretary of State, who is responsible to the Empress » (*PT*, 82). À la lumière de ce qui suit ce passage, à savoir la révélation de la possible fragilité des fondations du grand édifice impérial[234], les nombreuses occurrences de

---

[231] SULLIVAN Zohreh T., *Narratives of Empire*, *op. cit*., p. 67.

[232] On pourrait faire référence ici aux corps décomposés qui hantent les nouvelles de Kipling, notamment « Thrown Away », « The Return of Imray », « The City of Dreadful Night », pour n'en citer que quelques unes.

[233] SULLIVAN Zohreh T., *Narratives of Empire*, *op. cit*., p. 91.

[234] KIPLING Rudyard, « The Conversion of Aurelian McGoggin » : « the entire system of Our administration must be wrong; which is manifestly impossible » (*PT*, 82).

la préposition « above », qui en apparence font tenir le passage, s'apparentent davantage à des fissures qui viendraient entamer la solidité de l'institution.

Le trouble causé à la puissance coloniale par le biais d'une attaque exercée à l'encontre de l'un de ses représentants a souvent une origine indigène, même si cela n'est pas systématique. Dans « Beyond the Pale » et dans « The Man Who Would Be King », la blessure est causée par un personnage indigène. Dans la première, c'est *a priori* l'oncle de Bisesa, représentant de l'autorité patriarcale indigène qui s'en prend à Trejago. En revanche, dans « The Man Who Would Be King », c'est un personnage doublement marginal dans le contexte colonial, à la fois femme et indigène, qui s'attaque à Dravot et par extension, à la puissance coloniale britannique – même si, par ailleurs, ce dernier ne la représente pas réellement. La crise émane pourtant bien plus souvent de l'intérieur, aussi bien de la sphère de la puissance coloniale lorsqu'elle menace l'autorité des Blancs, que depuis le cœur de l'énonciation lorsqu'elle s'écrit, dans la nouvelle, contre le récit plus apaisé de la nation tel qu'il est mené dans le roman colonial.

Ce que les nouvelles montrent, c'est donc l'indifférenciation entre les deux corps mais aussi l'impossibilité de policer en amont le corps colonial/social pour en empêcher l'agression. Le corps du colonisateur, support de la crise, s'avère être le siège de réactions involontaires – signe que le corps colonial au sens large échappe à tout contrôle. Tout se passe comme si la situation coloniale était le siège d'une machine infernale dont la nouvelle exhiberait les moindres ressorts.

2. Corps colonial et corps textuel en crise

Dans le cadre du travail sur le corps et la nouvelle, il est nécessaire de lire ensemble le corps individuel et collectif des Anglais et le corps textuel que constitue une nouvelle donnée. L'atteinte au corps individuel comme prélude à l'attaque portée sur le corps collectif se dit en effet dans l'économie d'un corps textuel fragmenté. Et de même que le corps individuel se voit soumis à des soubresauts, le corps textuel fait l'objet d'un malmènement constant.

Lorsque les personnages colonisés n'essaient pas de faire plus anglais que les Anglais en adoptant un « masque colonial », le masque du pouvoir porté par les colonisateurs peut

tomber de lui-même. Cette perte du masque concerne la transformation du corps colonial tandis que la première se traduit dans les textes par une palette chromatique figurant le changement de couleur du visage des colonisateurs qui, souvent, « vire au blanc ». Dans « The Force of Circumstance » de Maugham (1924), la voix narrative indique : « She was puzzled by the look on his face. It was deathly white » (*FET*, 256). Le visage du héros colonial devient « mortellement » blanc, précisément au moment où dans le récit, la respectabilité soi-disant toute britannique tombe[235]. La blancheur, associée ici à l'idée de la mort, est rarement connotée positivement dans les nouvelles là où elle est la couleur de peau des colonisateurs et des colons. Alors qu'elle est, idéologiquement parlant, symbole de puissance[236], la blancheur est dans les nouvelles toujours dotée d'un supplément qui lui confère une valeur autre que celle indiquant seulement la couleur de peau. Elle est liée à un renversement « carnavalesque » au sens bakhtinien du terme, dès lors que le blanc dans les nouvelles ne rappelle pas le teint du puissant, du supposé détenteur du pouvoir, mais signale bien l'impuissance coloniale. Dans la nouvelle « At the End of the Passage » (1890 ; 1891), les héros, sous l'effet de la peur, blanchissent littéralement. La nouvelle relate la découverte du corps inerte d'un ingénieur anglais par ses compagnons. Ces derniers sont frappés par le regard de leur ami défunt, regard qui semble indiquer que ce dernier a été confronté à une peur incommensurable au moment de sa mort :

> "Tisn't in medical science."
> "What?"
> "Things in a dead man's eye."
> "For goodness' sake leave that horror alone!" said Lowndes. "I've seen a native die of pure fright when a tiger chivvied him. I know what killed Hummil."
> "The deuce you do! I'm going to try to see."
> And the doctor retreated into the bath-room with a Kodak camera. After a few minutes there was the sound of something being hammered to pieces, and he emerged, very white indeed. (*LH*, 169)

Alors que le discours de Lowndes reproduit l'un des clichés orientalistes visant à faire de l'indigène un être peureux, l'expression « very white indeed » relève de l'ironie énonciative. Le médecin n'aurait évidemment pu émerger de la chambre noire autrement que blanc. La précision narratoriale est porteuse d'une ironie qui invite à se pencher plus précisément sur le signifiant « white » dans le contexte des nouvelles. L'ironie, en prenant pour objet la

[235] Le changement de couleur se produit alors que le personnage s'apprête à révéler à son épouse anglaise qu'il a eu une liaison passée avec une femme malaise qui lui a donné trois enfants.

[236] « Le fardeau de l'homme blanc », pour reprendre l'expression de Kipling, n'est évidemment pas celui qui incombe à l'homme de couleur blanche, ou pas seulement. Il revient à l'homme incarnant, par cette couleur, la puissance de l'Europe, sa supériorité estimée sur le plan technique, politique mais aussi économique et social.

blancheur, invite justement à aller voir entre les lignes de ce qui sonne comme une évidence à l'époque où Kipling écrit, à savoir la primauté de la « civilisation » blanche.

Les études récentes autour du concept de *whiteness* postulent l'existence d'une blancheur normative et la persistance de structures coloniales au sein d'un monde post-colonial, au sens historique du terme[237]. Par leur mise en évidence d'une articulation entre le pouvoir représentatif de la blancheur et l'histoire de l'impérialisme européen, les travaux autour de *whiteness* sont particulièrement pertinents pour cette étude alors qu'ils restent largement minoritaires dans le champ des études postcoloniales[238]. Tandis que ces études fustigent la perpétuation d'une idéologie prônant la supériorité d'une civilisation « blanche », la catégorie même de blancheur doit être interrogée à travers l'ambivalence du terme « white » dans les nouvelles de Kipling et de Maugham. Le signifiant « white » se fait, dans les nouvelles étudiées, marqueur de l'instabilité qui caractérise l'expérience coloniale pour les colonisateurs anglais[239], mais aussi signe d'une anxiété concernant leur identité masculine et coloniale[240]. Le terme « white », plus qu'il ne désigne un symptôme, s'apparente avant tout à un signe narratif et à un mot poétique signalant l'impuissance des colons à être maîtres en la colonie, et invite à réfléchir à une possible réversibilité du pouvoir. Il s'apparente à un révélateur textuel de la supercherie coloniale, de ce qui se dissimule derrière l'image de l'anglicité et de la puissance coloniale. Il est donc signe de l'inquiétude qui infiltre l'écriture fictionnelle de la colonisation aux deux moments charnières de l'histoire anglaise impériale que dépeignent Kipling et Maugham.

Si la dimension chromatique connote principalement chez Kipling l'instabilité psychologique des colonisateurs à travers le signifiant « white », elle est le signe d'un autre phénomène chez Maugham, celui de la détérioration du corps et de l'esprit du colon :

---

[237] Cf. LOPEZ Alfred J., *Postcolonial Whiteness: A Critical Reader on Race and Empire*, Albany : State University of New York Press, 2005. Le mouvement est initialement conceptualisé dans l'ouvrage *White* (1997), de Richard Dyer.

[238] Selon Lopez, peut-être faut-il voir dans cette mise à l'écart la persistance au sein des études postcoloniales d'un schéma visant à associer « colonial » et « whiteness » d'une part, et « postcolonial » et « non-white » d'autre part.

[239] Par ailleurs, les rapides « changements de couleur » des colonisateurs dans les nouvelles soulignent également, bien que différemment, l'instabilité psychologique de ces derniers : « seeing that her [Kitty's] business was to make golds and win the bracelet, Barr-Saggott turned a delicate green like young water-grass » (« Cupid's Arrows », p. 51).

[240] L'évolution de la portée du signifiant « white » se retrouve ainsi dans la littérature anglaise contemporaine de Kipling qui ne traite pas des colonies. Dans « Lot no. 249 » de Conan Doyle, nouvelle qui rappelle étrangement « At the End of the Passage », le narrateur écrit au sujet d'un personnage pétrifié par la peur : « It was indeed a strange and most repellent face, for colour and outline were equally unnatural. It was white, not with the ordinary pallor of fear, but with an absolutely bloodless white, like the under side of a sole » in DAVIES David Stuart, *Sir Arthur Conan Doyle: Tales of Unease*, *op. cit.*, p. 171.

> The Governor was all grey. His hair was grey, his face, his eyes; he looked as though the tropical suns had washed the colour out of him; he had been in the country thirty years and had risen one by one through the ranks of the Service; he looked tired and depressed. Even his voice was grey (« The Door of Opportunity », *FET*, 112).

Le gris est la couleur indistincte par excellence : ni blanc ni noir, il est la résultante du mélange de ces deux teintes. Les nombreuses occurrences de l'adjectif « grey » dans ce passage suggèrent l'idée de la dégradation liée au mélange, à la *miscegenation*, mais renvoient également à la propension de la voix narrative à homogénéiser la vision de la colonisation qu'elle propose. Le fait qu'un Occidental puisse être absorbé par la culture indigène et ainsi s' « indigéniser » (*go native*) était perçu de manière négative par les colonisateurs, tant à l'époque de Kipling qu'à celle de Maugham. C'est l'une des menaces que le gris rappelle ici. Dans « The Door of Opportunity » (1931), le « devenir gris » est la marque d'une dégradation : il résulte d'une perte d'éclat, comme le signale le sémantisme du syntagme « wash out ». L'expression « his hair was grey, his face, his eyes » met en relief la centralité de la teinte dès lors que le terme qui la signifie se situe littéralement au centre de la proposition. La dégradation est si totale que l'effet de gris s'applique à des éléments aussi inattendus que la voix, et contribue à l'élaboration d'une vision narratoriale homogène de la colonisation. L'effet néfaste des colonies sur la disposition physique et mentale du personnage est par ailleurs exprimé par l'emploi d'adjectifs renvoyant à une situation physique et mentale détériorée tels que « tired » et « depressed ».

La référence au gris produit un effet d'intertextualité dès lors qu'elle fait émerger d'autres figures fictionnelles, telles le Captain Randall de la nouvelle de Stevenson, « The Beach of Falesá » (1892-3). Dans cette nouvelle, le personnage semble représenter par anticipation la fin de l'empire tandis que la nouvelle porte formellement le rapport de métonymie entre le corps individuel et le corps national. Alcoolique, infesté de parasites, Randall est surtout caractérisé par le gris : « In the back room was old Captain Randall, squatting on the floor native fashion, fat and pale, naked to the waist, grey as a badger, and his eyes set with drink. His body was covered with grey hair and crawled over by flies »[241]. Outre la présence de termes qui soulignent la dégénérescence et renvoient à un « positionnement stratégique »[242] explicitement doctrinal tels « squatting […] native fashion », les deux

[241] STEVENSON R. L., « The Beach of Falesá ». 1892-1893. In STEVENSON R. L., *Island Nights' Entertainments*, London : Heinemann, 1926, p. 106.

[242] On se réfère ici au concept de « strategic location » que Said explicite dans *Orientalism* : « a way of describing the author's position in a text with regard to the Oriental material he writes about » in SAID Edward, *Orientalism*, *op. cit.*, p. 20.

occurrences du terme « grey » transforment le signifiant en signe indicateur intertextuel de la dégradation du corps européen lorsqu'il est transposé dans les colonies. Finalement, que le corps de l'Anglais blanchisse ou devienne gris, sa coloration dans les textes est le signe d'une cadavérisation du corps colonial individuel et collectif. La nouvelle qui dit incessamment la blancheur du corps colonial ne dit autre chose que l'horizon de la mort qui guette le monde colonial.

Le système sémiotique autour de la chromatique n'est pas le seul signe du malmènement du corps colonial. Le corps est aussi souvent tremblement dans ces textes. Dans la nouvelle « Flotsam and Jetsam » (1940), un colon est invité à séjourner dans la demeure d'un couple de planteurs suite à une attaque de malaria :

> He had a general sense of malaise […] He grew colder and colder and presently his teeth began to chatter; he huddled up on his mattress, shivering all over, in a desperate effort to get warm. He could not fail to guess what was the matter. "Christ," he groaned. "Malaria." » (MFET, 145)

S'il est fait état de la maladie, c'est véritablement le corps de l'Anglais qui se situe au cœur de ce passage descriptif. Les verbes « shiver » et « chatter » renvoient à des mouvements automatiques, incontrôlables, de l'ordre du réflexe, alors que les nombreuses assonances en « er » repérables dans le comparatif « colder and colder » et les termes « over » et « matter » font l'effet de soubresauts sonores qui ébranlent le corps textuel. Plus qu'il ne les produit, le corps des Anglais dans les nouvelles est véritablement soumis à ces accès frénétiques et semble ne pouvoir les réprimer d'une quelconque manière. De même, le corps textuel paraît ne pouvoir échapper à ce qui s'apparente à un ébranlement sonore et poétique de sa matérialité. Ainsi, le rire nerveux, autre forme de tremblement du corps, assaille-t-il littéralement le corps du colonisateur dans les nouvelles tandis que le fait de l'écrire introduit du trouble dans le récit.

« Thrown Away » narre l'histoire de deux personnages, un Major et le narrateur, contraints de réinventer le récit de la mort d'un subalterne – un soldat anglais – afin d'amoindrir le choc que ce décès pourrait causer à la famille du jeune homme restée en Angleterre. La reconstitution du récit de la mort du personnage amène les deux héros à recourir à des tours incongrus, ce qui confère à leurs agissements une dimension grandguignolesque et provoque en eux un rire nerveux : « Then I laughed at the grotesqueness of the affair, and the laughter mixed itself up with the choke » (*PT*, 22). Ce rire que l'on pourrait nommer « rire colonial » s'apparente à une forme hybride de rire au sens où il

s'accompagne simultanément d'autre chose, ici d'une forme de malaise. Le rire colonial n'est pas un rire gratuit, de même qu'il n'est pas le rire guérisseur ou cathartique permettant d'extérioriser un mal. Dans « In the Pride of his Youth » (1887 ; 1888), le jeune héros anglais est pris d'un fou-rire nerveux similaire lorsqu'il apprend la nouvelle de sa promotion : « Dicky burst into a roar of laughter – laughter he could not check – nasty, jangling merriment that seemed as if it would go one for ever » (*PT*, 161). Le rire prend littéralement possession du personnage, dépourvu alors de toute capacité d'action ou plutôt de réaction contre lui. Si le substantif « Dicky » est en effet le sujet grammatical des propositions dans le passage, le rire prend progressivement le dessus sur le personnage, ce qui transparaît dans la part plus importante que les références au rire occupent dans le reste de la proposition. Les deux occurrences de « laughter » ainsi que la proposition apposée, « nasty, jangling merriment that seemed as if it would go one for ever », viennent progressivement éclipser le terme « Dicky » du plan d'énonciation. Le rire est tel qu'il semble doté d'une capacité d'agir propre, ce qui apparaît de manière flagrante dans la dernière partie de la proposition où il devient effectivement sujet du prédicat « would go on for ever » et remplace Dicky dans son rôle initial d'agent. Le rire nerveux, très fréquent dans les nouvelles de Kipling, apparaît également dans « The Mark of the Beast » (1890 ; 1891), nouvelle plus tardive de l'auteur : « without warning, [Strickland] went into an amazing fit of hysterics. It is terrible to see a strong man overtaken with hysteria. […] I laughed and gasped and gurgled just as shamefully as Strickland » (*LH*, 190). Le rire colonial permet l'extériorisation d'un malaise pour les personnages mais en tant que *topos* narratif, il est surtout un marqueur de la situation de crise et d'instabilité des coloniaux, comme le montre Sullivan :

> Laughter and crying, as Plessner has shown us, are both subversive eruptions of the body over which, momentarily, the mind has lost control. Both draw attention to the borderline relationship of people to their bodies, of the body to the social system, of being a body to having a body, of outside environment to inner selfhood.[243]

Le rire colonial habite donc le corps du colonisateur et signale, au moment où il se produit comme accident narratif, la perte de contrôle de la puissance coloniale sur son objet.

C'est d'ailleurs ce même rire que l'on retrouve dans d'autres exemples de fictions coloniales, notamment dans « A Hanging » (1931) de George Orwell. Dans ce récit relatant la mise à mort d'un prisonnier indigène, le rire intervient alors qu'un personnage évoque des situations de mise à mort pour le moins tragiques : « I have known cases where the doctor

[243] SULLIVAN Zohreh T., *Narratives of Empire*, *op. cit.*, p. 91.

wass obliged to go beneath the gallows and pull the prisoner's legs to ensure decease. Most disagreeable! »[244]. S'en suivent d'autres plaisanteries du même ordre[245], qui donnent naissance à un rire injustifié, comme l'indique le narrateur : « Several people laughed – at what, nobody seemed certain »[246]. Le rire est là encore signe du malaise et se produit de manière inopinée, ce qui illustre l'idée qu'il prend possession du corps du personnage : « I found that I was laughing quite loudly »[247]. La présence du syntagme « I found » suggère une opération de dissociation du sujet, comme si ce dernier se percevait de l'extérieur de son propre corps. Rétrospectivement, le narrateur constate l'ignominie de ce rire lorsqu'il indique : « At that moment Francis's anecdote seemed extraordinarily funny »[248].

De façon similaire, le rire accompagne, dans « The Mark of the Beast », le sentiment de honte des personnages qui pensent s'être conduits de manière indigne pour des Anglais. Il n'est pas isolé mais se voit entouré de manifestations corporelles étranges et bruyantes, comme le suggèrent les verbes « gasped and gurgled ». L'allitération en « g » rend compte du caractère peu noble de ce rire, associé à des sons et à des comportements qui rappellent la matérialité du corps aux dépens de l'esprit. Qualifié de « nasty » dans « Thrown Away », la joie que ce rire est censé refléter est discordante, ce que traduit la dimension métallique connotée par le terme « jangling » dans l'extrait du *tale* « In the Pride of his Youth ». Cinglant, jeté au visage de son interlocuteur, le rire colonial est en somme un rire toxique, ce que souligne également le narrateur de « A Wayside Comedy » (1888), texte qui met en scène un imbroglio relationnel entre les divers Anglais de la ville de Kashima :

> The sentence was cut by a roar of laughter from Boulte's lips. Kurrell was silent for an instant, and then he, too, laughed – laughed long and loudly, rocking in his saddle. It was an unpleasant sound – the mirthless mirth of these men on the long white line of the Narkarra Road. (*MWWBK*, 66)

Le rire est au coeur de l'extrait comme le suggère le polyptote qui associe dans la même proposition le terme « laughter » et deux occurrences de « laughed ». Le rire est à nouveau loin d'être sain. Il est d'ailleurs associé, selon le narrateur, à la folie : « There were no

[244] ORWELL George, « A Hanging » in *Shooting an Elephant and Other Essays*, *op. cit.*, p. 28.

[245] *Ibid.*, pp. 28-29 : « Ach, sir, it iss worse when they become refractory! One man, I recall, clung to the bars of hiss cage when we went to take him out. You will scarcely credit, sir, that it took six warders to dislodge him, three pulling at each leg. We reasoned with him. "My dear fellow", we said, "think of all the pain and trouble you are causing to us!" But no, he would not listen! Ach, he wass very troublesome! ».

[246] *Ibid.*, p. 28.

[247] *Ibid.*, p. 28.

[248] *Ibid.*, p. 29.

strangers in Kashima, or they might have thought that captivity within the Dosehri hills had driven half the European population mad » (*MWWBK*, 66). Lorsqu'il apparaît dans le texte sous la forme de « laughter », il signale la dépossession du personnage de son propre être et annonce une forme de disjonction. Indicateur de folie, il renvoie à l'envers de la modernité entendue comme idéologie qui repose sur les principes d'ordre et de discipline. Là encore, le rire est présenté comme un son aux tonalités désagréables (« unpleasant ») et se caractérise avant tout par une absence, comme le suggère le polyptote « mirthless mirth ». La mise en rapport entre les deux termes-racine s'opère autour du préfixe privatif « less ». Ce qui devrait constituer l'essence du rire, « mirth », en est précisément absent. Le rire colonial est paradoxal, éminemment ambigu, fondamentalement double.

Le rire colonial n'est pourtant pas le seul symptôme semblable du trouble éprouvé par les Anglais dans les nouvelles. D'autres manifestations comportementales particulières, des moments où le corps est en crise, sont repérables chez Kipling et Maugham. « Flotsam & Jetsam » met en scène un personnage soumis à une manifestation corporelle tout aussi incontrôlable, source de frayeur[249], si ce n'est d'incompréhension, pour les personnages qui l'entourent. Vesta est mentalement dérangée depuis qu'elle a assisté au meurtre de son amant par son mari mais l'expérience de la réclusion dans un espace qui lui est étranger, avec un homme qu'elle déteste, alimente la folie du personnage. Le tic frénétique qui est le sien (« got a tic ; they say it looks as if she was always trying to wipe the blood off her dress », *MFET,* 153) peut être lu comme une véritable métaphore du déséquilibre des personnages européens causé par la colonisation ; déséquilibre qui se voit mis au jour dans le texte par les mentions de ces accès et excès du corps. Le tic est d'ailleurs nettement plus accentué lorsque le personnage se sent directement menacé :

> Mrs. Grange sat silent while Skelton told his story, her head and her hand twitching regularly, as though by the action of some invisible clockwork, but when her husband addressed her, asking for the Worcester sauce, and that was the only time he spoke to her, she was seized with such a paroxysm of involuntary movement that it was horrible to see. (*MFET*, 147)

L'extériorisation du sentiment de mal-être des personnages anglais est évoquée dans les textes de Maugham et de Kipling à travers ces manifestations corporelles incontrôlées[250] même si

[249] MAUGHAM Somerset, « Flotsam and Jetsam » :« She had a paroxysm so violent that it was really frightening to look at her » (*MFET*, 152).

[250] « Her head twitching furiously, her hand agitated by that sinister, uncontrollable gesture » (*MFET*, 164).

elles se caractérisent, simultanément, par leur caractère mécanique. Le « tic » fait d'ailleurs entendre, par un glissement homonymique, le son mécanique de l'horloge, « tick », ce qui suggère que l'absence de contrôle du corps colonial résulte, paradoxalement, d'une forme de mécanique. Tout se passe comme si le corps colonial incontrôlé émergeait d'un principe matriciel originel, ce qui ce traduit dans l'écriture par une forme d'automatisme perceptible à travers la répétition quasiment mécanique d'effets stylistiques telles que les assonances ou les allitérations.

Ce texte ne manque pas de rappeler la nouvelle « Le tic » de Maupassant, auteur de nouvelles dont Maugham était un fervent lecteur. Dans cette nouvelle, le tic du héros masculin renvoie également à un traumatisme passé, comme le souligne le personnage en question : « vous faites allusion au spasme de ma main chaque fois que je veux prendre quelque chose ? Cela provient d'une émotion terrible que j'ai eue. Figurez-vous que cette enfant a été enterrée vivante ! »[251]. Alors que le héros pensait avoir enterré sa fille, celle-ci lui revient, une nuit, couverte de sang : « je me crus fou ; et je m'en allais à reculons devant ce spectre qui entrait ; je m'en allais, faisant de la main, comme pour le chasser, ce geste que vous avez vu tout à l'heure ; ce geste qui ne m'a plus quitté »[252]. Le tic se fait donc signe externe du mal-être intérieur. En revanche, là où chez Maupassant, l'explication du tic s'opère quasiment en même temps que l'énonciation de l'histoire qui l'a fait naître, dans « Flotsam and Jetsam », l'explication n'est fournie au lecteur qu'à l'issue de la nouvelle. Le narrateur évoque une première fois le tic de Vesta et décrit ce qu'il lui inspire : « the strangest thing about her was a tic she had that made her jerk her head as if she were beckoning you to an inner room » (*MFET*, 140). Vesta met le narrateur sur la voie lorsqu'elle évoque devant lui les rumeurs qui courent au sujet de son mari et d'elle-même : « got a tic; they say it looks as if she was trying to wipe the blood of her dress » (*MFET*, 153). Le texte comporte une dimension pédagogique et ne cesse de guider son lecteur :

> When first Skelton saw it he had thought that it suggested a wish to call attention to something behind her back, but now, after what she had told him yesterday, it did indeed look as though she were constantly trying to brush something off her dress. Blood, she had said » (*MFET*, 156).

[251] MAUPASSANT Guy de, *Contes et nouvelles*. Texte établi et annoté par Louis FORESTIER. Paris : Gallimard, 1979, p. 189.
[252] *Ibid.*, p. 190.

Ce n'est que vers la fin de la nouvelle, lorsque le récit passe en mode de focalisation mixte et oscille entre passages au discours direct et au discours indirect libre, que l'origine du tic est révélée : « Then she gave a great cry, for she felt a gush of heat, and his blood sputtered over her » (*MFET*, 163). Le tic chez Maugham est en quelque sorte la clé du récit. Tout comme le message codé dans « Beyond the Pale », il fait l'objet d'un déchiffrage progressif. Pour autant, là où le contenu du message n'est pas intégralement dévoilé dans le *tale* de Kipling, mais laissé à l'appréciation du narrataire, il est largement explicité chez Maugham. L'énonciation du corps mécanique, automatique des colons, à travers le rire et d'autres manifestations corporelles incontrôlées, a valeur de marqueur narratif de la crise que constitue la modernité, dont la valence coloniale représente le point critique majeur.

L'idée du mécanisme automatique est aussi suggérée du fait que les personnages de coloniaux agissent souvent en réaction à un premier stimulus physique externe. Dicky Hatt réagit à la nouvelle de sa promotion par le rire, Vesta réagit au stimulus causé par la parole de son époux par une accentuation de son tic nerveux. Dans les deux cas, il s'agit bien d'une réaction, non pas d'une action à proprement parler. Marque, s'il en est, du fait que les personnages n'ont aucune prise sur leur destin. Le corps incontrôlé est donc à lire comme signe de l'impossible maîtrise par les colonisateurs et les colons du temps, de l'espace, du fait colonial. Le rire, le tic, etc. sont autant de marqueurs de la dépossession des personnages. C'est en cela que la description du corps robotisé chez Kipling et Maugham rappelle certainement celles de pantins désarticulés, de marionnettes dévitalisées[253].

Dans les nouvelles étudiées, le corps des Anglais réduit à l'état de simple machine peut être analysé à la lumière des travaux de Nicholas Daly évoquant l'utilisateur victorien de la technique. Ce dernier, à défaut de parvenir à l'utiliser, est progressivement perverti au point de devenir lui-même outil technique ou support d'un mécanisme[254]. Dans une nouvelle plus tardive de Kipling, « Wireless » (1902 ; 1904), le protagoniste anglais est le support d'une métempsychose au cours de laquelle le poète Keats parle à travers lui. Le corps de Shaynor

[253] Dès 1829, avec la parution des premiers essais de Thomas Carlyle dont « Signs of the Times », est popularisée l'idée que la société constitue une organisation monolithique qui tend à opprimer l'individu. Le passage par la colonisation et le système impérial dans les nouvelles de Kipling génère un effet de loupe sur la conception de la société anglaise telle qu'elle apparaissait à l'issue du premier quart du XIXe siècle.

[254] Daly évoque à ce titre le voyageur victorien se déplaçant en train : « The traveller, like the reader of sensation fiction (and perhaps the audience for sensation drama), is thought to be harnessed into a particular apparatus. […]The train incorporates the traveller as a sort of human cushion or shock-absorber.[…] the subject is thought to be reduced to a position of passive reception, but also to be over-stimulated by this experience, to be rendered uneasy, even fearful » in DALY Nicholas, *Literature, Technology, and Modernity*, *op. cit.*, p. 44. C'est précisément de cette étrangeté dont il est question dans « Wireless ».

est parcouru de soubresauts[255] tandis qu'il se fait réceptacle de la transmission à la fois poétique et télégraphique. Le visage du personnage devient le site d'une opération automatique, « his lips moved without cessation » (*TD*, 194), tandis que son corps est transformé en machine : « The head, moving machine-like, turned right to the advertisement » (*TD*, 196). Dès les nouvelles anglo-indiennes de Kipling, les nombreuses références au surmenage des Anglais dans les colonies amènent à considérer qu'un mécanisme prend le pas sur le corps et l'esprit de ces derniers. Ceci étaye l'hypothèse de l'automatisme comme signe de la perte de contrôle de la puissance coloniale, mais aussi le fait que les textes signalent un renversement de la technicité qui caractérise la modernité industrielle. Tout se passe comme si les nouvelles donnaient à voir le revers ou l'excès de l'industrialisation moderne à travers la transformation du corps des colonisateurs en corps-machines. La nouvelle « Aurelian McGoggin » (1887 ; 1888) évoque un certain automatisme de la pensée, suggéré par les répétitions qui ont cours dans la langue du personnage : « "But that is not the point – that is not the point!" Aurelian used to say » (*PT*, 82). Non seulement le personnage se répète-il dans son discours mais le texte propose une mise en abyme de la répétition à travers l'emploi de la formule « used to say ». Lors de la crise d'aphasie d'Aurelian, ses paroles se transforment en une production verbale automatique et mécanique : « Perfectly conceivable – dictionary – red oak – amendable – cause – retaining – shuttle-cock – alone » (*PT*, 84). La persistance de l'automatisme au-delà de la gestuelle renvoie à l'expérience moderne de la colonisation. Face à une modernité qui peut être envisagée comme primauté de la raison, les nouvelles de Kipling et de Maugham exaltent la première comme dérèglement du corps colonial. C'est la déstructuration du corps textuel, telle qu'elle est mise au jour dans « The Conversion of Aurelian McGoggin », qui permet de saisir le démembrement du corps colonial double, tant comme corps physique individuel que comme corps collectif, à travers sa mécanisation, entre autres. L'évocation du rire, du tic, et d'autres manifestations corporelles fonctionne dans les nouvelles de Kipling et de Maugham comme marqueur du corps robotisé dans les colonies. Ces accès se donnent à lire comme le signe des excès qui caractérisent la modernité dans sa version la plus technicisée et dont la colonisation incarne le stade le plus critique.

Dans le cadre de ce travail sur la nouvelle comme vecteur de déstabilisation du méta-récit moderne de la nation, on a étudié la manière dont les nouvelles coloniales de Kipling et de Maugham mettent en scène un corps colonial déstabilisé – « corps » étant ici à entendre tant dans le sens de corporalité que de corporation. Elles posent un regard doublement décalé,

[255] « he shivered as he wrote » (*TD*, 196).

par une translation opérée depuis le roman et depuis la littérature « domestique », sur le sujet moderne, dont le sujet colonial constitue un produit monstrueux. Le sujet colonial est en quelque sorte le *Mr. Hyde* moderne, version monstrueuse et bestiale de la modernité qui se révèle alors davantage comme façade « jekyllienne », comme simple masque de respectabilité et d'ordre.

L'idée du corps colonial monstrueux est particulièrement opérante pour lire les nouvelles de Maugham. Le corps du colon y est souvent sujet à des crises qui se caractérisent également par leur caractère fulgurant. Dans « P & O » (1923), le personnage de Gallagher est pris d'un accès de hoquets qui le mènera tout droit à la mort. Le corps de Gallagher est terrassé par la crise :

> With the suddenness with which after tropical rain in the spring you seem to see the herbage grow before your very eyes, she saw him go to pieces. Already his skin hung loosely on his bones, and his double chin was like the wrinkled wattle of a turkey-cock. His cheeks were sunken. You saw now how large his frame was, and through the sheet under which he lay his bony structure was like the skeleton of a prehistoric giant (*FET*, 66-67).

La première phrase de l'extrait met simultanément l'accent sur l'impact de la crise, à travers l'image de la désintégration en cours du personnage, et sur la rapidité d'action de cette dernière. La comparaison entre l'effet de la crise sur le corps de Gallagher et le phénomène accéléré de pousse de la végétation indique que le corps du personnage subit un processus de dégradation qui participe de la transformation et de la crise opérées par la colonisation sur ses acteurs, et dont les nouvelles sont les vecteurs. L'idée du processus, du devenir-monstre peut être mise en parallèle avec celle de la colonisation entendue elle aussi comme activité en cours.

Le corps de Gallagher n'est pourtant pas tant désintégré qu'il est soumis à des phénomènes contradictoires d'extension ou de contraction, ce qu'indiquent les termes « loosely » et « sunken ». La peau pend, le menton se dédouble, le squelette – terme d'ailleurs employé dans la dernière phrase du passage – flotte dans son enveloppe corporelle. Le corps n'est plus ajusté à lui-même. Lorsqu'il ne dépasse pas, à l'image de la peau qui pend au-delà des limites dessinées par les os, le corps de Gallagher est soumis à un mouvement centripète et se rétracte vers l'intérieur, ce que suggère l'image des joues creusées du personnage. La transformation du corps est telle qu'elle engendre chez le narrateur une difficulté à associer le personnage à la catégorie d'humain. Le personnage, en tant que monstre, est une figure de l'entre-deux. Tout se passe comme si le « délit d'inhumanité » des indigènes aux yeux des

colonisateurs se voyait réfracté dans cette image de l'homme britannique, en situation de colonisation, qui se voit à son tour dépourvu de ce qui « fait humanité ». L'indistinction générée par la crise du et dans le corps anglais dans les nouvelles est produite ici par l'association successive du personnage au monde animal, « like the wrinkled wattle of a turkey-cock », et à l'extraordinaire, à travers l'image du géant préhistorique. De même que le corps ne correspond plus au sujet, le personnage n'est plus en phase avec son époque. Son corps semble appartenir à une autre histoire, à un autre temps.

La transformation, la dégradation, l'automatisation du corps sont autant de manifestations de la crise spatiale et temporelle qui se joue à travers la colonisation. Ceci implique de regarder la manière dont les nouvelles coloniales de Kipling et de Maugham mettent en scène, dans leur représentation de la colonisation, un processus de disjonction spatio-temporelle qui n'est pas sans rappeler les effets de la mondialisation.

II. La disjonction spatio-temporelle, métaphore de la modernité coloniale

1. Le temps colonial : entre vieillissement et régression

De manière symptomatique, les personnages anglais des nouvelles sont souvent tiraillés entre deux pôles en apparence irréconciliables. Ils tendent souvent à être autre chose que ce qu'ils sont et/ou prétendent être ce qu'ils ne sont pas. En d'autres termes, ils ne sont jamais en adéquation avec eux-mêmes. L'énonciation de cette disjonction constante est directement liée à celle qui constitue la colonialité comme doublure de la modernité. Cette disjonction prend souvent la forme chez Kipling et Maugham d'un décalage spatio-temporel. On proposera de voir en cette disjonction une manifestation de l'incision opérée par les nouvelles coloniales de Kipling et de Maugham au sein du temps et de l'espace modernes. Ce commentaire s'inscrit dans la perspective plus générale de lire la nouvelle coloniale comme forme critique qui met au jour les failles du récit de la nation anglaise à travers la

représentation d'une colonisation comme lieu de crise. La question de l'espace et du temps s'inscrit donc dans ce travail sur la crise que constituent la modernité et sa doublure coloniale ; crise que les nouvelles portent formellement.

La peinture de la colonisation dans les nouvelles s'accompagne de l'évocation d'une disjonction spatio-temporelle qui se caractérise par des effets d'accélération ou de ralentissement du temps. Il est judicieux de mettre en relation cela avec l'idée d'une modernité coloniale qui n'aurait pas une visée de classification, d'ordonnancement ou d'agencement temporel, mais dont l'un des effets serait précisément la dé-classification, la production d'une indistinction, ou d'un trouble. Selon plusieurs narrateurs kiplingiens, les jeunes recrues anglaises sont les sujets d'une expérience violente lorsqu'ils participent à la colonisation. Les premiers indiquent d'ailleurs que celle-ci s'apparente à un rite d'initiation prématuré. L'idée de la préparation inadéquate à ce passage d'un état à un autre est clairement signifiée dans la nouvelle « The Dream of Duncan Parrenness » (1884 ; 1891) :

> [T]here be certain times in a young man's life, when, through great sorrow or sin, all the boy in him is burnt and seared away so that he passes at one step to the more sorrowful state of manhood: as our staring Indian day changes into night with never so much as the gray of twilight to temper the two extremes. (*LH*, 294-5)

Le terme « pass » connote explicitement cette idée tandis que la multiplication des propositions à rythme binaire – « through great sorrow or sin », « all is burnt and seared away », l'opposition entre le jour et la nuit, la mention du chiffre deux réinscrite dans le début du terme « twilight » – déclinent à l'envi le principe dichotomique. Dans « In the Pride of His Youth », le narrateur n'a de cesse de mentionner l'opposition entre le jeune âge du héros et la difficile épreuve dont il fait l'expérience par la colonisation : « There was the strain of his office work, and the strain of his remittances, and the knowledge of his son's death which touched the boy more, perhaps, than it would have touched a man; and beyond all, the enduring strain of his daily life » (*PT*, 159). Les conditions de vie éprouvantes du colonisateur en Inde sont évoquées à travers les trois occurrences du terme « strain » reliées entre elles par la polysyndète, comme s'il s'agissait de prolonger le plus longtemps possible l'énumération. L'opposition entre « boy » et « man » dans le texte consolide l'idée du décalage temporel et de l'opposition entre les deux âges de la vie évoqués. Le narrateur exprime donc à travers la mention des pôles de la jeunesse et de l'âge mûr la disjonction temporelle du héros. Ce passage fait écho à au moins deux autres passages dans la même nouvelle où le narrateur fait

preuve d'une véritable empathie à l'encontre du jeune héros dans une écriture non sans lien avec l'expression du *pathos* :

> About this time Dicky was overtaken with the nervous, haunting fear that besets married men when they are out of sorts. He had no pension to look to. What if he should die suddenly, and leave his wife unprovided for? The thought used to lay hold of him in the still, hot nights on the roof, till the shaking of his heart made him think that he was going to die then and there of heart disease. Now this is a frame of mind which no boy has a right to know. It is a strong man's trouble. (*PT*, 158)

L'expression « it is a strong man's trouble » construit le décalage entre la fragilité de Dicky et la force de caractère attendue de l'homme d'âge mûr, selon le narrateur. Ce passage est lui-même très similaire à une proposition repérable quelques paragraphes plus loin où le narrateur évoque de nouveau cette distorsion :

> Dicky, whose heart yearned to his wife and the little son he had never seen – which, again, is a feeling no boy is entitled to – enlarged the draft, and wrote queer half-boy, half-man letters, saying that life was not so enjoyable after all, and would the little wife wait yet a little longer? » (*PT*, 159).

L'idée du décalage entre l'âge de Dicky Hatt et celui qui lui permettrait de mieux appréhender l'âpreté de l'expérience coloniale apparaît surtout dans la proposition « half-boy, half-man letters ». Celle-ci illustre parfaitement la disjonction du personnage évoluant entre deux pôles. La disjonction apparaît tel un leitmotiv dans les divers passages cités, ce qui met en lumière la centralité des questions liées à la temporalité dans les nouvelles.

Le temps dépeint dans ces écrits est accéléré, ralenti, toujours en inadéquation avec le présent. C'est d'ailleurs ce qui amène Francis Léaud à affirmer que le héros kiplingien éprouve le sentiment d'être « en retard et en avance sur ce qu'il vit »[256]. Chez Kipling, nombreux sont les personnages masculins à être assimilés à de jeunes enfants par les narrateurs anglo-indiens. Force est de constater l'emploi récurrent de l'expression « the boy » dans leurs discours, en particulier dans « In the Pride of His Youth » et « Thrown Away », pour désigner, certes, de jeunes gens. Dans « Thrown Away », le jeune soldat n'est d'ailleurs jamais nommé mais constamment désigné à travers le générique « The Boy », ce qui suggère d'une part une interchangeabilité entre les jeunes subalternes de l'entreprise coloniale ;

[256] LÉAUD Francis, *La Poétique de Rudyard Kipling, op. cit.*, p. 125. Notons que la question du retard ou de l'avance sur le temps contemporain caractérise aussi des récits plus tardifs de Kipling, comme « The Eye of Allah » (1926) dans lequel un abbé brise le microscope dont l'usage prématuré jetterait, selon lui, le désordre dans la médecine et la théologie, malgré les protestations virulentes de deux médecins et d'un artiste.

d'autre part, l'idée d'une fragilité qui renvoie à la situation d'insécurité des Anglo-indiens dans les nouvelles de Kipling. Cette fragilité est portée par le genre même de la nouvelle, objet qui paraît pour le moins « frêle » par rapport au roman. Au début de « Thrown Away », le personnage est d'ailleurs présenté explicitement par le narrateur comme l'enfant de ses parents :

> There was a Boy once who had been brought up under the "sheltered life" theory […] He stayed with his people all his days, from the hour he was born till the hour he went into Sandhurst […] and carried the extra weight of "never having given his parents an hour's anxiety in his life" (*PT*, 16)

La centralité de la temporalité apparaît à travers les occurrences du terme « hour » tandis que le signifiant « Boy » est rapidement mis en regard dans le texte avec l'évocation des parents du jeune homme, ce qui lui assigne d'emblée une posture d'enfant qui l'associe à la fois à la minorité et à la fragilité. La tendance à figurer le colonisateur en tant qu'enfant est aussi repérable dans « Only A Subaltern » (1888), où le narrateur présente rapidement le héros comme « enfant de », ce qui conduit à la fois à sa minorisation ainsi qu'à son inscription dans une forme de généalogie familiale et nationale. Suite à l'annonce de la promotion de Bobby au rang de second lieutenant en Inde, le narrateur indique :

> There was joy in the house of Wick, where Mamma Wick and all the little Wicks fell upon their knees and offered incense to Bobby by virtue of his achievements. Papa Wick had been a Commissioner in his day, holding authority over three millions of men in the Chota-Buldana Division, building great works for the good of the land, and doing his best to make two blades of grass grow where there was but one before. […] He patted Bobby on the shoulder and said: "Well done, my boy!" (*PT*, 155)

Le signifiant Bobby est introduit dans le texte pour la première fois alors que le personnage est immédiatement présenté dans le cadre de la relation qui le lie à ses parents, comme s'il s'agissait de signaler sa nature de progéniture en premier lieu. Ceci est accentué par l'évocation des « little Wicks » ainsi que les formulations « Papa Wick » et « Mamma Wick » qui laissent entendre la voix narrative, consciente du maintien des jeunes colonisateurs dans le giron familial, et en l'occurrence, sous la houlette parentale. Le soldat est en premier lieu l'enfant de ses parents ; il lui est donc conféré un statut de fragilité, et non d'autorité, ce qui

jure en partie avec la représentation du héros colonisateur des discours politiques contemporains de Kipling[257].

Dans les récits ultérieurs de Kipling, dès le recueil *The Day's Work* (1898), et dans les récits sur l'Afrique du sud en particulier, la qualification de « boy » pour désigner le colonisateur tend à disparaître, ce qui va de pair avec la représentation plus idéologiquement informée, dans ces textes, des colonisateurs anglais. Il est d'autant plus intéressant de noter cette évolution dans la production kiplingienne qu'elle s'accompagne d'un allongement des récits. La mention de la fragilité des héros anglais colonisateurs de Kipling est ainsi concomitante de son évocation dans une forme particulièrement brève, là où le héros, fort de son expérience coloniale et de sa résistance à l'adversité, est dit ultérieurement dans une écriture plus prolixe qui se rapproche davantage du roman, et de la propension du genre à ancrer un héros dans un univers défini. Par ailleurs, sachant que le terme « boy » est employé dès la fin des années 1890 pour évoquer « un jeune serviteur indigène dans certains pays d'Afrique Noire et d'Asie »[258], il est possible de faire dans les premières fictions de Kipling une double lecture de « boy », qui peut signifier à la fois le jeune homme, voire l'enfant (de), mais aussi le serviteur ou le subalterne, au sens le plus commun du terme.

Lorsque le colonisateur n'apparaît pas comme l'enfant de ses parents, il est certainement décrit comme étant celui de son épouse ou de toute femme qui le fréquente. Chez Kipling en particulier, les figures féminines s'adressent beaucoup à leurs époux, à leurs amants, par le terme « boy ». Dans « The Head of the District » (1890 ; 1891), l'épouse d'Orde évoque son mari à travers l'expression « her boy and her darling » (*LH*, 95). L'emploi de « boy » par les femmes pour désigner leurs époux traduit l'idée d'un déséquilibre, du moins d'une transformation des postures attendues entre époux à l'époque victorienne. La tendresse conjugale se mue en une tendresse maternelle à l'égard d'un époux transformé dans le discours féminin cette fois en « homme-enfant »[259].

Cette évocation de l'infantilisme des subalternes anglais est à rapprocher du cliché rebattu de l'infantilisme des indigènes évoqué par le psychologue et sociologue indien Ashis Nandy. Pour développer sa théorie, Nandy s'appuie aussi bien sur la pensée marxiste du progrès qui repose sur l'idée d'un mouvement évolutif allant de la préhistoire à l'histoire ou

---

[257] Contre l'image du colonisateur héroïque, les premiers écrits anglo-indiens de Kipling présentent le colonisateur-enfant, de manière à la fois propre et figurée, dès lors que plusieurs textes de l'auteur mettent en scène des enfants anglais, tels « Wee Willie Winkie » (1888), « His Majesty the King » (1888), ou encore « Baa Baa Black Sheep » (1888).

[258] BOURDE Paul, *De Paris au Tonkin*, 2e édition, Paris : C. Levy, 1885, p. 134.

[259] Ce même phénomène d'énonciation est repérable dans « The Force of Circumstance », nouvelle dans laquelle une femme invite son époux à lui conter ses tracas en l'interpelant ainsi : « "What is it, old man ? […] Tell mother" » (*FET*, 257).

d'un stade infantile à un stade adulte[260], que sur le travail de Freud visant à assimiler primitivisme et infantilisme d'une part, et progrès et maturité d'autre part. Il évoque ce cliché lorsqu'il distingue le « *childish* Indian » et le « *childlike* Indian » qu'il s'agit pour les Européens, par le biais de la colonisation, respectivement de réprimer et de réformer. Or, on observe dans les nouvelles de Kipling et de Maugham un renversement au sens où le stéréotype de l'enfant est précisément celui qui définit le colonisateur, et non le colonisé, dans les textes de Kipling. Tout se passe comme si, dans les nouvelles anglo-indiennes, l'indigène « half devil and half child » du poème « The White Man's Burden »[261] se voyait reflété dans la figure de l'Anglais, « half-boy half-man » (« In the Pride of His Youth », 159), ce qui suggère une association entre le colonisateur et l'enfance, voire l'infantilisme, et peut-être une proximité entre Anglais et indigènes.

Dans les écrits des deux auteurs, les narrateurs assimilent sans distinction tous les personnages masculins européens à l'enfance, quel que soit leur âge. Les jeunes gens sont ainsi qualifiés de « boys » mais les Anglais plus âgés sont aussi dépeints comme de jeunes enfants. Le narrateur de « The Man Who Would Be King » décrit ainsi l'aventurier Carnehan : « He rocked to and fro and wept bitterly, wiping his eyes with the back of his scarred hands and moaning like a child for some ten minutes » (*MWWBK*, 277). Si la comparaison avec l'enfant est explicite (« like a child »), la description du comportement du personnage – en particulier le mouvement de balancier du corps et le frottement des yeux – associe aussi explicitement Carnehan à une figure enfantine.

Nombreux sont aussi les colons de Maugham à être décrits comme des enfants, voire des poupons : « They were all big, with large round bare red faces, with large fat arms and large fat legs and large fat bellies » (*MFET*, 44-45) indique le narrateur de « The Four Dutchmen » (1928) au sujet des protagonistes de la nouvelle. Les trois occurrences de « large fat » ne font pas que suggérer l'embonpoint des personnages, ce qui au demeurant, jure fortement avec la représentation du héros colonial anglais tel qu'il était dépeint par ailleurs. Elles font naître dans le texte l'image de « nourrissons potelés ». La description du héros éponyme de la nouvelle « Mackintosh » rappelle aussi celle d'un enfant grassouillet dont les traits seraient par conséquent incertains : « he had a large, fleshy face, clean-shaven, with the cheeks hanging on each side in great dew-laps, and three vast chins; his small features were all dissolved in fat; and, but for a crescent of white hair at the back of his head, he was

[260] Cf. MARX Karl, « The British Rule in India », in ENGELS Friedrich, MARX Karl, *Articles on Britain*, Moscow : Progress Publishers, 1971, pp. 166-172.

[261] Extrait du poème « White Man's Burden », dont Nandy propose une variante dans la formule « half-savage, half-child » in NANDY Ashis, *The Intimate Enemy*, *op. cit.*, p. 38.

completely bald » (*EW*, 73). Comme dans la description du protagoniste malade de la nouvelle « P & O », la peau dépasse les limites imposées par le squelette : « the cheeks hanging on each side in great dew-laps ». Les mentons se démultiplient tout autant. L'effet d'indistinction mentionné précédemment est ici illustré par l'expression « his small features were all dissolved in fat ». Les références associées à la petitesse, comme l'emploi de l'adjectif « small », renforcent le rapport entre identité coloniale masculine et enfance tandis que l'image de la dissolution peut être lue comme une métaphore de l'indistinction qui caractérise la modernité dans sa version coloniale. Ce que ces descriptions suggèrent, c'est l'indéfinition du sujet colonial ; tout se passe comme si le sujet moderne n'avait pu produire, dans le sujet colonial, qu'une créature monstrueuse qui ne serait qu'amas de chair, excroissance(s) du corps, et donc indéfinition.

Le rapport entre colons et enfance est aussi évoqué chez Maugham à travers le jeu :

> They were the greatest friends, all four of them; they were like schoolboys together, playing absurd little pranks with one another. They knew each other's jokes by heart and no sooner did one of them start the familiar lines that he would splutter with laughter so violently, the heavy shaking laughter of the fat man, that he could not go on, and then the others began to laugh too. (*MFET*, 45).

À la différence des textes de Kipling, la mise en relief du caractère enfantin des coloniaux est effectuée par le biais de comparaisons explicites telles « they were like schoolboys together »[262]. Le rapport à l'enfance est élaboré à travers le jeu qui se manifeste dans le quotidien des personnages sous la forme de la plaisanterie, « pranks », et du rire, ce que la présence du polyptote souligne. Contrairement à cela, le jeu chez Kipling a une tout autre valeur : il constitue un entraînement, un prélude à la grande action, à la guerre, à l'entreprise coloniale comme dans *Kim*.

Un autre exemple d'homme infantilisé apparaît dans la nouvelle de Maugham « The Vessel of Wrath », dans laquelle les traits du protagoniste rappellent davantage encore un visage poupin[263] : « His face was hairless. It was round and red. His eyebrows were so fair that you hardly saw them; and he had little twinking blue eyes » (*MFET*, 91). À nouveau, le

[262] Cf. également dans *The Painted Veil* ce constat au sujet de Charlie Townsend : « he was forty-one, but he had the lithe figure and the springing step of a boy » in MAUGHAM Somerset, *The Painted Veil*. 1925. Harmondsworth : Penguin Books, 1963, p. 16.

[263] Le visage poupin est un motif des descriptions des Européens des colonies dans l'écriture de Maugham. La nouvelle « Neil MacAdam » en offre un exemple supplémentaire. Le capitaine aguerri d'un bateau s'adresse en effet au héros, jeune premier britannique, en ces termes : « You've got a face like a baby's bottom » (« Neil MacAdam », *FET*, 191).

narrateur explicite la métaphore par la description suivante : « With his white podgy little body he looked like a fat funny boy of sixteen » (*MFET*, 91). Les descriptions abondent de références à la petitesse avec les occurrences de l'adjectif « little », ce qui accentue l'effet de diminution, de rétrécissement des colons, et donc l'effet d'infantilisation des colons par la voix narrative.

Si les nouvelles de Kipling tendent plus souvent à assimiler les colonisateurs à de jeunes garçons, « The Conversion of Aurelian McGoggin » (1887 ; 1888) associe le personnage éponyme, comme dans les écrits de Maugham, à la figure d'un tout petit enfant. Jeune homme prétentieux, prompt à moraliser à tout venant, Aurelian est victime d'une aphasie temporaire liée à une forme de surmenage. « Something had wiped his lips of speech, as a mother wipes the milky lips of her child » (*PT*, 85) nous indique le narrateur. On se refère à nouveau à ce passage car l'image de la mère qui essuie les lèvres de son enfant fait naître une comparaison saisissante entre Aurelian et la figure de l'enfant. L'homme ainsi décrit est soumis, dans le cadre du récit de la colonisation, à une forme de diffraction produisant une inadéquation entre le modèle du héros colonial et lui-même. L'assimilation entre le lait maternel et le langage, créée par la comparaison introduite par « as » et renforcée par le parallélisme des structures, renvoie à une identification entre capacité de parole et vie. L'inquiétude concernant la perte du langage met en évidence la conscience narratoriale du pouvoir de transformation des mots, de leur capacité à agir sur le monde, mais plus encore la dimension littéralement nourricière et fertile du langage. La difficulté du personnage à donner voix à ses pensées fait écho à celle du héros anglais de la nouvelle « At the End of the Passage » dont la parole est tout aussi entravée : « For three weeks I've had to think and spell out every word that has come through my lips before I dared say it » (*LH*, 149). La déconnexion entre le travail cérébral de conceptualisation et la formulation physique des pensées par la parole constitue une autre figure de disjonction caractéristique du protagoniste anglais dans les nouvelles. Ces nouvelles donnent ainsi forme au décalage entre la maturité et la virilité attendues du modèle colonial et les failles internes des personnages anglais.

Le fait que les personnages de colonisateurs et de colons ne « grandissent » pas invite à voir en ces derniers la représentation métonymique d'un empire britannique atrophié, destiné à ne jamais se réaliser intégralement. Le récit de la nouvelle « The Conversion of Aurelian McGoggin » n'est pas le lieu de la réactualisation d'un mythe rassurant sur l'accession à la maturité, ce qui semble davantage l'apanage des nouvelles ultérieures de Kipling. Selon Sara Suleri, au contraire, « [« The Conversion of Aurelian McGoggin » stages] the repetition of the dispossessed panic of youthfulness. "Boys will be boys" and nothing

more »[264]. Le colonisateur anglais n'est jamais susceptible d'accéder pleinement au statut de père, et symboliquement, à celui d'autorité. Les jeunes colonisateurs représentés sont en effet moins des pères que des fils. Et lorsqu'ils deviennent pères, ils le demeurent rarement. C'est au moins le cas des nouvelles de Kipling « In the Pride of his Youth » et « Without Benefit of Clergy » dans lesquelles l'enfant de chacun des protagonistes meurt très jeune. La voix narrative annonce ainsi la mort de l'enfant né de l'union entre Dicky Hatt et son épouse dans « In the Pride of his Youth » : « Later on still […] came the news that the baby, his own little, had died and, behind this, forty lines of an angry woman's scrawl, saying the death might have been averted if certain things, all costing money, had been done, or if the mother and the baby had been with Dicky » (*PT*, 159).

Le fait que dans le premier texte, l'enfant naisse d'un couple anglais et que dans le second, il soit le fruit d'un amour anglo-indien suggère que les diverses situations que recouvre l'empire britannique mènent au même résultat, à savoir la difficulté pour les Anglais à produire une descendance viable qui serait capable de perpétuer la colonisation. Plus encore, même l'enfant né d'un père et d'une mère anglais présents à ses côtés en Inde n'est pas épargné, comme il apparaît dans le sous-recueil « The Story of the Gadbys » ou dans la nouvelle « Three and – An Extra » (1886 ; 1888). Dans cette nouvelle-ci, la mort de l'enfant des Cusack-Bremmil est évoquée très rapidement : « Bremmil […] was a beautiful husband until the baby died and Mrs. Bremmil wore black, and grew thin, and mourned as though the bottom of the Universe had fallen out » (*PT*, 12). La mort se voit naturalisée dès lors qu'elle est dite au sein d'une énumération qui suggère une forme d'indifférence narratoriale liée sans doute au caractère ordinaire que revêtait un tel décès en contexte colonial[265]. Le parallèle opéré entre « In the Pride of His Youth » et « Three and – An Extra » est productif dès lors que les morts de nouveaux nés interviennent tantôt dans les tropiques, tantôt en métropole, en présence de l'un ou des deux parents. Peu importe finalement son lieu de naissance, le bébé anglo-indien – né en Inde de parents anglais ou en métropole d'une mère anglaise et d'un père

[264] SULERI Sara, *The Rhetoric of English India*, *op. cit.*, p. 117.

[265] Historiquement parlant, la mort des enfants anglo-indiens participait du quotidien des Anglais d'Inde. Même si les informations concernant les enfants anglo-indiens n'apparaissaient que de manière éparse dans les lettres et journaux tenus par leurs parents, le taux élevé de mortalité infantile constituait une source d'anxiété majeure pour les Britanniques établis en Inde. L'historienne Nupur Chaudhuri évoque par exemple le témoignage de Mrs Maria Amelia Vansittart, épouse d'un juge en poste dans le nord de l'Inde. L'entrée de son journal datée du 26 mars 1846 relate la naissance d'une petite fille tandis que celle du 13 avril annonce les funérailles du nouveau-né. Comme le rappelle Nupur Chaudhuri, dans la région du Bengale, entre 1860 et 1869, le taux de mortalité infantile pour 1000 Anglais était de 148 enfants âgés de moins de cinq ans alors que le taux de mortalité infantile pour la même période en Angleterre était de 67/1000. Site http://www.faqs.org/childhood/Bo-Ch/British-Colonialism-in-India.html. Dernière consultation le 19/02/2012. Cf aussi CHAUDHURI Nupur, « Memsahib and Motherhood in Nineteenth-Century India », *Victorian Studies*, vol. 31, no. 4, 1988, pp. 517-535.

anglais en poste en Inde – n'est pas destiné à survivre dans les nouvelles[266]. Âgé de quelques années, il a passé en somme le cap de la mort du nourrisson mais reste caractérisé par une fragilité effective, comme le signale cette remarque du narrateur au sujet de l'enfant Tods : « Most men had saved him from death on occasions » (« Tods's Amendment », *PT*, 144).

Dans les nouvelles de Maugham, la présence d'enfants de parents européens est encore moins évidente. Les seules nouvelles qui semblent mettre en scène des enfants d'origine européenne sont « Before the Party » (1923) et « Footprints in the Jungle » (1927). Dans la première, une petite fille, Joan, naît de parents anglais mais l'un des membres du couple parental finit par mourir assassiné par l'autre. Dans « Footprints in the Jungle », une adolescente vit, certes, avec ses deux parents mais la possibilité de ce couple repose sur un meurtre initial, celui du premier mari. L'enfance chez Maugham naît dans le contexte d'une parentalité problématique. « Flotsam and Jetsam » (1940), texte le plus tardif du corpus d'étude, marque définitivement l'impossibilité pour le couple anglais d'enfanter : « at one moment she thought she was going to have a baby. They were both disappointed when it turned out not to be true » (*MFET*, 159). Plus tard, on apprend que Vesta tombe enceinte de son amant mais le récit introduit rapidement le thème de la fausse couche, et par conséquent celui de la disparition du bébé : « That night she had a miscarriage and was so ill that for days it looked as if she would die » (*MFET*, 164). Les enfants d'Anglais ou d'Européens peinent donc à survivre, voire seulement à « naître », dans la fiction brève étudiée. Il est pertinent de mettre en relation la difficile reproduction anglaise dans les nouvelles et une certaine anxiété concernant la viabilité de la société coloniale. On verra dans le fait que les Anglais ne parviennent à enfanter des descendants « viables » l'expression d'une préoccupation narratoriale ayant pour objet la pérennité de la culture et de la société dans leur version coloniale. Or, c'est précisément par la forme brève et excentrée de la nouvelle que s'opère le trouble contre ces concepts centraux. Non seulement l'empire parait-il atrophié au travers des hommes-enfants qui le représentent mais la difficulté de ces derniers à devenir pères renforce cette idée d'atrophie. La représentation de la société anglo-indienne chez Kipling et de la société européenne des colonies chez Maugham s'apparente à celle du dernier rejeton d'une société conçue comme irrémédiablement périssable. Mais l'idée d'une croissance atrophiée peut aussi être mise en regard avec la réflexion déjà évoquée concernant le fait que

[266] On ajoutera que la difficile survie des enfants anglo-indiens dans l'univers diégétique colonial va de pair avec le fait que les mères en Anglo-Inde délaissent leur enfant, soit par nécessité, soit par choix. On trouve deux exemples de cela dans « Baa Baa Black Sheep » (1888) et « His Majesty the King » (1888). Les enfants se voient donc contraints de recourir à une mère de substitution, qu'il s'agisse d'une *ayah* ou d'une voisine anglo-indienne.

l'entreprise de colonisation, historiquement, n'a jamais touché à sa fin. Si l'histoire y a mis un terme, l'idée de la fin n'était pas présente dans le projet initial.

Le dépassement d'une certaine limite, la transgression d'une norme implicite ou sous-jacente, construit la situation d'entre-deux des colons anglais chez Maugham. Excès de poids chez les colons de Maugham, excès de violence chez l'héroïne meurtrière de la nouvelle « The Letter » qui tue son amant de six coups de feu. Au contraire, chez Kipling, le décalage observé chez les héros résulte d'une déficience. C'est bien parce que les jeunes gens chez Kipling manifestent une incapacité, une impuissance à s'adapter au monde qui les entoure, qu'ils se retrouvent déphasés face à ce dernier. Cependant, dans les deux cas, la situation de déphasage des héros des récits étudiés se définit par une dialectique de l'excès et de l'insuffisance : c'est parce qu'ils sont trop ou pas assez, en-deçà ou au-delà, qu'ils ne sauraient coïncider avec leur environnement.

Ce décalage renvoie à une autre définition de la modernité, l'idée de l'inadéquation que celle-ci implique avec sa propre temporalité. Être moderne, n'est-ce pas être en avance sur son temps ? Selon les narrateurs des nouvelles, le rapport des personnages au temps n'est pas nécessairement de l'ordre d'une anticipation sur le temps chronologique, mais plutôt d'un décalage ou d'un contre-temps par rapport à ce dernier. Or, cette arythmie, ou mesure du contre-temps, n'est-elle pas spécifique au temps des nouvelles ? La nouvelle, en tant que genre, ne s'écrit-elle pas dans un espace interstitiel, dans un entre-deux du temps du roman ?

2. La nouvelle, une temporalité autre ?

Si le roman est le genre majeur de la littérature anglophone au XIXe siècle, genre institutionnalisé mais aussi genre de l'institution – celui d'un univers social spécifique, d'un héros, d'un destin – la nouvelle anglaise au XIXe siècle est davantage le genre des « populations submergées » selon O'Connor, mais peut-être aussi celui de la temporalité non calendaire, elle-même interstitielle. Peut-être pourra-t-on considérer qu'il existe une

temporalité singulière de la nouvelle coloniale, à lier à ce que Bhabha nomme *time-lag*[267], soit une temporalité susceptible de décentrer le récit de la nation et de la culture occidentales. C'est précisément cette temporalité non nécessairement chronologique de la nouvelle qui peut l'amener à proposer un récit accidenté de la nation. La nouvelle coloniale, en particulier, naît de la confrontation de la métropole à ses colonies, mais aussi de la tension entre divers systèmes de pensée et de savoir qu'elle révèle.

La question de la distorsion temporelle est perceptible dans les nouvelles des deux auteurs bien qu'elle soit traitée différemment selon chacun. Les nouvelles de Maugham contiennent des échos à ce que l'on note chez Kipling au sujet du vieillissement prématuré des habitants des colonies : « She was a woman in the fifties (though in the East, where people age quickly, it is difficult to tell their ages) » (*FET*, 3) indique le narrateur de « Footprints in the Jungle » au sujet de l'héroine anglaise. La parenthèse permet à ce dernier d'introduire un énoncé auquel il confère un statut de généralité, comme l'illustre l'emploi du présent de vérité générale. Outre l'idée du vieillissement, celle d'un flou temporel lié à la vie dans les colonies, donc d'une forme d'indécidabilité, est aussi suggérée par la proposition « it is difficult to tell their ages », ce qui nous ramène à la question de l'entre-deux, de l'interstice chez Kipling. Cependant, aux références au vieillissement accéléré des habitants des colonies s'ajoutent des réflexions plus spécifiques sur la temporalité toujours prises en charge par les narrateurs. L'allusion au temps du narrateur de la nouvelle « The Book-Bag » (1932) rappelle la conception bergsonienne du temps subjectif[268]. Lorsqu'il entend un personnage mentionner la manière dont le temps peut passer différemment en fonction de la personne avec laquelle il se trouve, le narrateur constate : « He [the sultan] said that an hour with one was a month and with another five minutes. I remarked that Professor Einstein – or was it Bergson? – had made similar observations upon time and indeed on this question had given the world much to ponder over » (*MFET*, 176). La confusion du narrateur n'est pas neutre : Bergson et Einstein sont tous deux des penseurs modernes du temps, en particulier du rapport espace/temps qui caractérise une certaine idée de la modernité. Si la proposition dans le texte de Maugham fait preuve d'une certaine grossièreté, tant dans la forme que dans son contenu, son apparition dans une nouvelle au sein d'un corpus qui met l'accent sur le rapport entre variation de temporalité et expérience coloniale mérite d'être étudiée. Le temps colonial est ou paraît

[267] BHABHA Homi K., « Conclusion: "Race", Time and the Revision of Modernity » in *The Location of Culture*, *op. cit.*, p. 253 : « it is the function of the *lag* to slow down the linear, progressive time of modernity to reveal its "gesture", its *tempi*, "the pauses and stresses of the whole performance" ».

[268] Dans son ouvrage *Le Possible et le réel* (1920), Bergson établit une différence entre le temps calendaire et la durée – cette dernière constitue, selon lui, une perception subjective du temps.

différent, voire disjoint, du « temps de la chose-racontée »[269], du temps de l'univers spatio-temporel dans lequel évoluent les personnages. Il occupe une parenthèse au sein du temps plus général de la diégèse. L'invocation du temps bergsonien par Maugham est d'autant plus intéressante que Bergson perçoit le temps comme possible indétermination : « L'existence du temps ne prouverait-elle pas qu'il y a de l'indétermination dans les choses ? Le temps ne serait-il pas cette indétermination même ? »[270].

Ainsi le temps pour Warburton dans « The Outstation » se limite-il à la chronologie, au temps calendaire, bien qu'il soit différent du temps chronologique de la métropole. Il correspond en cela à ce que Bergson perçoit comme la représentation scientifique traditionnelle du temps caractérisée par une dimension homogène et mesurable. Or Bergson reproche à cette représentation moderne et européenne du temps, fondée sur le modèle d'une ligne sur laquelle des événements se succèdent, de nier la dimension proprement dynamique du temps. Dans « The Outstation », Warburton lit le journal avec une telle discipline qu'elle l'empêche d'être en phase avec l'actualité – terme qui implique une dimension tant spatiale que temporelle. Contrairement à d'autres personnages des nouvelles, le sentiment de sécurité qui vient à Warburton dans son isolement correspond à sa conception du temps comme chronologie et non pas comme série d'occurrences. La pensée du temps qui dirige sa lecture s'apparente à une succession de moments inertes et figés, celle qu'évoque Bergson dans sa conception du temps mesurable. Le temps de Warburton s'oppose ainsi à l'idée du temps créateur bergsonien, indivisible, caractérisé par sa dimension à la fois de passage et de transition. Le temps selon Warburton correspond dans une certaine mesure à la conception moderne du temps comme linéarité, mais il est simultanément anti-moderne par sa non-pensée du mouvement[271]. Par le biais de sa lecture disciplinée, le personnage produit une conception rassurante du temps au sens où il est finalement protégé par le présent de ses contemporains, toujours ultérieur à la temporalité qu'il conçoit comme sienne. Ce présent lui garantit que sa chronologie rêvée débouchera toujours sur une suite. Le présent du personnage sera forcément inscrit dans une continuité dont le présent de ses contemporains constitue l'avenir. À défaut d'imaginer une véritable fin de l'histoire, sa conception du temps lui permet

[269] Cette expression est empruntée à Christian Metz (*Essais sur la signification au cinéma*, Paris : Klincksieck, 1968, p. 27) par Gérard Genette dans *Discours du récit* (1972) (Paris : Seuil, 2007, p. 21). Selon Genette, elle renvoie à l'univers spatio-temporel du récit et se distingue donc du temps du récit, qui est le temps « passé » à raconter l'intrigue.

[270] BERGSON Henri, « Le possible et le réel » in CHOMIENNE Gérard, *Bergson. La Conscience et la vie, le possible et le réel*, Paris : Magnard, 1985, p. 116.

[271] Dans son essai *Esthétique de la catastrophe*, Michel Ribon voit aussi dans ce qu'il nomme « temps horizontal » quelque chose de mortifère.Ce temps est, selon lui, l'ennemi de l'homme dès lors qu' « il [le] fait courir vers la mort » in RIBON Michel, *Esthétique de la catastrophe : essai sur l'art et la catastrophe*, Paris : Kimé, 1999, p. 9.

de concevoir un avenir rassurant et en cela, s'oppose à la notion de modernité comme incertitude. Dans cette nouvelle, Maugham confronte deux visions de la modernité entendue comme prise sur le monde ; l'une reposant sur la notion d'actualité – celle de Cooper, l'autre reposant sur une temporalité chronologique dissociée de celle du monde, en particulier de la métropole, et qui est celle de Warburton. La temporalité de ce dernier ne saurait rattraper celle du monde et de la métropole. Or, la possibilité que des temps différents coexistent au sein d'un même espace et que cette co-existence s'accompagne de phénomènes de compression de l'espace et du temps participent intégralement de la mondialisation, phénomène moderne par excellence.

En effet, tant par son caractère historique que par la déstabilisation des frontières qu'elle engendre, la mondialisation, dont la colonisation constitue l'une des manifestations principales, est moderne. Il est donc possible de mettre en relation l'idée de désorientation spatio-temporelle repérée dans les nouvelles et la crise que provoque la réduction des espaces et des distances dans le cadre de la colonisation et de la mondialisation. Selon Appadurai : « Globalisation has shrunk the distance between elites, shifted key relations between producers and consumers, broken many links between labor and family life, obscured the lines between temporary locales and imaginary national attachments »[272]. La colonisation engendre un triple phénomène de rétrécissement de l'espace – elle fait se rencontrer les espaces imaginaires de la métropole et de la colonie – de dilatation du temps et de collusion de temporalités distinctes, dès lors qu'elle participe du phénomène de la mondialisation.

Il y a un peu de cela dans la crise spatio-temporelle mise en scène dans « The Oustation » de Maugham :

> Every Monday morning he read the Monday *Times* of six weeks back, and so went through the week. On Sunday he read the *Observer*. […] And it was his pride that no matter how exciting the news was he had never yielded to the temptation of opening a paper before its allotted time. (*MFET*, 71)

Le personnage de Warburton est constamment « en retard », donc en décalage, par rapport à l'actualité de la métropole du fait de la discipline qu'il s'impose à travers sa lecture strictement chronologique des journaux. Les six semaines de retard qui séparent le temps de Warburton de celui de l'actualité métropolitaine ne sauraient pourtant être résorbées. Ainsi, au lieu d'une compression temporelle, Maugham décrit plutôt la « cohabitation » de deux temporalités, parallèles l'une à l'autre, destinées à ne jamais s'intersecter.

[272] APPADURAI Arjun, *Modernity at Large*, *op. cit.*, pp. 9-10.

On peut sans doute rapprocher cela de l'idée défendue par l'historien François Hartog au sujet de la concomitance de différents régimes d'historicité. Hartog entend par là « les différents modes d'articulation des catégories du passé, du présent et du futur »[273] autour desquels une communauté construit son rapport au temps. On pourrait conclure de ce développement que la temporalité singulière de la colonisation, tantôt accélération, tantôt décélération par rapport au temps présent de la métropole, est due au fait que la colonisation est une crise, et donc, comme le rappelle Claude Durbar, que « la crise est un régime temporel spécifique, un temps suspendu »[274].

Face à une conception possible du temps de la colonialité comme temps suspendu et singulier, la nouvelle est peut-être à envisager comme productrice d'un temps atypique par rapport aux temporalités relevant d'autres genres littéraires. Les nouvelles coloniales proposent un regard décalé sur la mondialisation différent de celui des romans dits « postcoloniaux ». Tandis que ces derniers tendent à présenter celle-ci sur le mode de la dilution généralisée, les nouvelles de Kipling et de Maugham la construisent comme hiatus, comme irréconciabilité de temporalités. Tout se passe comme si le temps dans les nouvelles coloniales se caractérisait par une forme d'atemporalité résultant plutôt d'une cohabitation que d'une véritable dilution de temporalités qui serait, elle, caractéristique de la mondialisation selon le roman postcolonial.

À titre de comparaison, dans une nouvelle comme « The Wind Blows » de Mansfield, on note pourtant une véritable dilution des temporalités. Le récit passe, « sans crier gare », de la narration du « temps de la chose racontée », à savoir le jour de grand vent où les enfants sont venus voir la mer, à celle d'un autre temps, celui de l'âge adulte où l'héroïne se remémore ce jour :

> Bogey's voice is breaking. When he speaks he rushes up and down the scale. […] The wind carries their voices […] It is getting very dark. In the harbour the coal hulks show two lights – one high on a mast, and one from the stern.
> "Look, Bogey. Look over there".
> A big black steamer with a long loop of smoke streaming, with the portholes lighted, with lights everywhere, is putting out to sea. […] Look, Bogey, there's the town. Doesn't it look small? There's the post office clock chiming for the last time. There's the esplanade where we walked that windy day. Do you remember?[275]

[273] HARTOG François, « Temps et histoires : de l'histoire universelle à l'histoire globale, Conférence tenue à la Maison Franco-Japonaise, le 9 décembre 2008, UMIFRE 19, Maison de la Recherche Franco-Japonaise. Document PDF, p. 4.

[274] DUBAR Claude, « Temps de crises et crise des temps », *Temporalités* [En ligne], 13, 2011, mis en ligne le 22 juin 2011. Dernière consultation le 03 octobre 2012. URL : http://temporalites.revues.org/1563.

[275] MANSFIELD Katherine, « The Wind Blows », in SMITH Angela (ed.), *Selected Stories*, *op. cit.*, p. 77.

Dans cette nouvelle transparaît un véritable effacement des différentes temporalités qui est d'autant plus marqué que le présent est le temps grammatial principalement employé dans le discours de la sœur, qui s'exprime pourtant à deux époques distinctes. Alors que la répétition de « Look, Bogey » contribue au trouble et à l'effacement des frontières dans le récit de ces temporalités distinctes, d'autres indices tels que le prétérit dans « we walked », la référence au vent accompagnée du pronom « that », et enfin l'évocation de la voix fluette de Bogey jeune permettent de repérer les variations de temporalités. Enfin, l'inversion de l'origine du regard, tourné la première fois vers le large, la seconde fois vers la ville, réintroduit un semblant de différenciation. L'effet de dilution de temporalités, tel qu'il est repérable dans les phénomènes de mondialisation, est ici total alors qu'il est nettement moins pris en charge dans l'énonciation chez Kipling et Maugham.

Face à la dilution temporelle mansfieldienne, les nouvelles de Kipling et de Maugham ne résorbent donc pas le hiatus. La disjonction spatio-temporelle dans les nouvelles coloniales de Kipling et de Maugham présente la modernité comme déphasage par rapport au temps présent, par rapport à l'actualité contemporaine, et non comme dilution de temporalités dans un grand flux temporel. Ce que signalent leurs textes en revanche, c'est que la temporalité moderne coloniale s'apparente aussi bien à un temps suspendu qu'à un interstice, un contre-temps dans le temps chronologique moderne. L'énonciation de l'espace-temps colonial dans les nouvelles inscrit ce dernier dans la modernité mais, par un processus de resserrement et de déphasage, de ralentissement et d'accélération par rapport au temps de la métropole, conduit à une remise en question du mouvement moderne téléologique. Or, la nouvelle, par son caractère fragmenté, porte formellement le hiatus, l'idée qu'il existe un empêchement à dire une modernité homogène, caractérisé par un temps lisse, voire lissé.

Dans le cadre du travail de rapprochement théorique entre colonisation et modernité, ce déphasage peut se lire comme la métaphore d'une modernité coloniale qui ne serait pas, ou pas seulement, entreprise de différenciation et de hiérarchisation sociale, « culturelle », symbolique, mais aussi expérience de désarticulation totale – spatiale, temporelle, culturelle.

L'écart par rapport au présent est aussi évoqué par le comparatiste John Jervis dans sa proposition sur la modernité :

> One "apprehends" the present, reaches out for it, "apprehensively," experiencing it as troubling, a troubling that brings into play that dimension of experience that does not recognise boundaries, hence does not acknowledge the boundary-defining aspect of thought: "experience" as that which is neither inside nor outside, self or other, or both

> at once … Thinking always involves categories; experience just is, even as it escapes through the very act of being "grasped."[276]

La colonisation dans les nouvelles s'apparente à une véritable expérience de désorientation spatio-temporelle par rapport à l'espace et au temps présent de la métropole. La colonisation y est le siège d'une accélération maximale ou d'un ralentissement tout aussi prégnant, le lieu où la crise est à son paroxysme ; crise dont l'énonciation se fait le vecteur par la nouvelle. L'énonciation de la temporalité coloniale dans les nouvelles bouleverse la temporalité « actuelle », au sens d'actualité, de la métropole et la construit non pas comme une, mais comme composée d'une série de temporalités.

C'est en cela que le récit est nécessaire pour ordonner la disparité des temporalités en jeu dans le processus mondialisé et colonial. Le travail du philosophe Paul Ricoeur et sa théorie du temps narrativisé peuvent être convoqués à ce stade du travail. Dans *Temps et récit*, Ricoeur souligne que la temporalité humaine procède d'un agencement de nature narrative : « Le temps humain devient temps humain dans la mesure où il est articulé sur un mode narratif, et que le récit atteint sa signification plénière quand il devient une condition de l'existence temporelle »[277]. Ricoeur insiste sur la nature narrative du temps ; le temps, s'il n'est pas configuré par le récit, n'est pas. Il appelle d'ailleurs « mise en intrigue »[278] l'opération visant à synthétiser l'hétérogène dont participe la reconfiguration du temps. L'exemple de « The Outstation » permet déjà de voir que la temporalité parallèle de Warburton est construite sur le mode de la narration. C'est bien en refusant l'absence de logique narrative qu'engendrerait une lecture achronologique que le personnage de Warburton produit une temporalité inédite et distincte de l'actualité de la métropole, ce qui en retour, amène l'énonciation à révéler l'envers de la temporalité moderne, le fait qu'elle n'est pas homogène. Ce que la mise en lumière de ces temporalités parallèles indique, c'est la possibilité d'envisager une multiplicité de présents. Le présent de Warburton n'est en effet pas le même que celui de Cooper, son partenaire professionnel, qui vit pourtant dans la même colonie que lui. Le fait que ce dernier enfreigne la règle de lecture de Warburton pour s'informer d'un meurtre ayant eu lieu en métropole souligne le rapport particulier de ce personnage à l'actualité : « I wanted to read all about the Wolverhampton murder » (*MFET*, 70). La proposition relève l'attrait qu'exerce le sensationnel pour le personnage – sensationnel

[276] JERVIS John, « Uncanny Presences » in COLLINS Jo, JERVIS John (eds.), *Uncanny Modernity*, *op. cit.*, p. 12.
[277] RICOEUR Paul, *Temps et Récit*, tome 1, Paris : Seuil, 1983, p. 85.
[278] *Ibid.*, p. 18.

qui l'est d'autant plus qu'il est *hic et nunc.* En revanche, dans « The Outstation », les deux personnages, tout en se situant au même endroit, au même moment, ne partagent pas la même temporalité et vivent, en quelque sorte, dans des bulles isolées l'une de l'autre. L'énonciation de la colonisation dans les nouvelles fait émerger une simultanéité de temporalités parallèles et révèlent ainsi le caractère hétérogène et contradictoire du temps moderne, et avant tout de la modernité.

La conception inédite du temps par Warburton, clairement dissociée de celle de son partenaire, fait directement écho au constat d'Appadurai sur les différents « mondes imaginés » dans le cadre de la mondialisation : « [the] multiple worlds that are constituted by the historically situated imaginations of persons and groups spread around the globe »[279]. Appadurai évoque en effet les sujets qui construisent ces espaces mentaux et qui, par là-même, peuvent subvertir les représentations officielles, par exemple, de la nation[280]. C'est bien de cela dont il s'agit ici : les temporalités recréées depuis les colonies, mais surtout réénoncées dans les nouvelles coloniales, sont autant d'entailles faites au récit de la temporalité linéaire moderne, métropolitaine, officielle.

Cette idée d'une coexistence de mondes et de diverses temporalités peut aussi être mise en regard avec le travail de Bhabha sur la nation et avec la réflexion présente sur le rapport nation/empire. Bhabha évoque dans *Nation and Narration* les différentes temporalités de la nation. Il conceptualise le temps pédagogique de la nation au sein duquel s'insèrent des temporalités inédites liées à la performance énonciative de la nation opérée par le peuple :

> The people are the historical "objects" of a nationalist pedagogy, giving the discourse an authority that is based on the pregiven or constituted historical origin or event; the people are also the "subjects" of a process of signification that must erase any prior or originary presence of the nation-people to demonstrate the prodigious, living principle of the people as that continual process by which the national life is redeemed and signified as a repeating and reproductive process.[281]

Il met ainsi en lumière l'absence d'homogénéité du temps ou plutôt, le fait qu'il y a interruption et « disruption » du temps historique/chronologique/calendaire par l'insertion de temporalités alternatives émanant de la performance énonciative des sujets de la nation :

---

[279] APPADURAI Arjun, *Modernity at Large*, *op. cit.*, p. 33.

[280] *Ibid*., p. 33 : « Many live in such imagined worlds and are thus able to contest, even subvert the imagined worlds of the official mind and of the entrepreneurial mentality that surround them ».

[281] BHABHA Homi K., « DissemiNation: Time, Narrative, and the Margins of the Modern Nation » in BHABHA Homi K. (ed.), *Nation and Narration*, *op. cit.*, p. 297.

> [In the production of nation as narration], there is a split between the continuist, accumulative temporality of the pedagogical, and the repetitious, recursive strategy of the performative. […] [The performative introduces] a temporality of the "in-between" through the "gap" or "emptiness" of the signifier that punctuates linguistic difference.[282]

Le travail préliminaire sur la relation intrinsèque qui lie la nation à la colonie a permis de noter que plusieurs temporalités « différantes », au sens de Derrida, sont produites par les énonciations de la nation opérées depuis l'espace fictionnel des nouvelles coloniales. Ainsi, ces performances spécifiques dans les nouvelles coloniales contribuent-elles, par l'élaboration d'autres temporalités, à reconfigurer des imaginaires inédits de la nation. À cette réflexion peut être articulé le concept de « déchronologie coloniale » (*colonial dischronology*) proposé par Sara Suleri pour réfléchir de nouveau à la collusion sans interconnexion des temporalités dans l'espace colonial dépeint dans les nouvelles : « Even as empire seeks to occupy a monolithic historic space, its temporality is more accurately characterized as a disruptive sequence of a present tense perpetually surprised, allowing for neither the precedent of the past nor the anticipation of a future »[283]. La mise en lumière d'une collusion de temporalités sans interaction entre elles permet de penser l'énonciation de la colonisation dans les nouvelles comme lieu de la démultiplication des points de vue sur le monde. Ainsi, contrairement à la conception moderne du temps défini par une succession de moments spécifiques, inscrits dans le cadre d'une structure rationnelle, le temps colonial tel qu'il est dit dans les nouvelles se caractérise par sa dimension instable, potentiellement inquiétante, malgré le fait que l'éloignement que provoque la colonisation n'est que relatif, même lorsqu'il paraît définitif. La distorsion coloniale du temps moderne, caractérisée dans les nouvelles par des phénomènes d'accélération ou de ralentissement de l'histoire, participe de la modernité telle qu'on souhaite la conceptualiser dans ce travail. En énonçant ce décrochage spatio-temporel, les nouvelles coloniales de Kipling et de Maugham introduisent du trouble dans la conception d'une modernité homogène à la temporalité structurée linéairement. Pour autant, à nouveau, la représentation du corps chez Maugham s'intègre toujours à une réflexion plus vaste sur le déclin de la société coloniale, et par extension, métropolitaine[284] là où quelque chose de l'ordre d'une véritable interrogation sur le temps colonial et la déstabilisation du corps colonial double transparaît dans les nouvelles de Kipling. Le genre de la « nouvelle »

[282] *Ibid*., pp. 297- 299.

[283] SULERI Sara, *The Rhetoric of English India*, *op. cit.*, p. 113.

[284] Le vieillissement des personnages, leur prise d'enbompoint mais aussi la perte de leur sens critique justifient de lire ces nouvelles plus comme un constat de la dégénérescence qu'un questionnement sur les effets de la colonisation.

porte alors formellement cette interrogation sur l'alternative à un temps linéaire qui est celui de la modernité envisagée comme ligne du temps.

Dans la première partie de ce travail a été évoquée l'ambivalence de la modernité. La modernité correspond certes à un moment historique, caractérisé par la mise en place d'un certain nombre d'idéologies à visée hiérarchisante, globalisante et normative. Mais elle est aussi un mode de relation « tensionnel » au présent, un rapport transhistorique au monde. Elle implique un écart constant vis-à-vis du présent auquel elle tend sans jamais y parvenir. Cette adéquation constitue son horizon d'attente mais ne correspond jamais à un accompli. Les personnages des nouvelles, manifestement incapables de s'adapter au monde de la colonie, mais aussi à leurs semblables, incarnent d'une certaine façon cette impossibilité moderne à être en adéquation avec le présent, soit l'impossible identité de la modernité à elle-même. Mais les nouvelles mettent surtout en œuvre ce rapport au présent au sens où leur lecture aujourd'hui permet de repenser leur rapport au monde, et à l'histoire de manière transhistorique. En décrivant la coexistence de diverses temporalités parallèles en un même présent, elles ne cessent de révéler les failles et les discontinuités du récit homogénéisant de la modernité bien qu'elles aient recours, selon leurs auteurs, à des stratégies poétiques différentes.

Il a été rapidement question de la manière dont des personnages mineurs dans les nouvelles, dont les subalternes de l'armée chez Kipling, créent, par leurs discours, des espaces de subversion de la doctrine coloniale. Selon Bhabha, ce sont précisément les êtres qui appartiennent à une minorité de la nation, ceux qu'il nomme « people of the pagus »[285], qui, par leur(s) performance(s), disent et créent des temporalités alternatives au temps historique et pédagogique de la nation et de la modernité dans sa version philosophique et historique :

> The marginal or "minority" is a substantial intervention into those justifications of modernity – progress, homogeneity, cultural organicism, the deep nation, the long past – that rationalize the authoritarian, "normalizing" tendencies within cultures in the name of the national interest or the ethnic prerogative.[286]

[285] L'expression est ici replacée dans son contexte initial : « People of the pagus - colonials, postcolonials, migrants, minorities – wandering peoples who will not be contained within the *Heim* of the national culture and its unisonant discourse, but are themselves the marks of a shifting boundary that alienates the frontiers of the modern nation » in BHABHA Homi K., « DissemiNation: Time, Narrative, and the Margins of the Modern Nation » in BHABHA Homi K. (ed.), *Nation and Narration*, *op. cit.*, p. 315.

[286] BHABHA Homi K., « Narrating the Nation », in BHABHA Homi K. (ed.), *Nation and Narration*, *op. cit.*, p. 315.

Ces différentes propositions permettent de réfléchir à la manière dont le trouble émanant de ces performances énonciatives – susceptibles de déstabiliser les épistémies, la conception du temps moderne de la nation et le récit de cette dernière – s'articule au genre de la nouvelle. Par ailleurs, la dislocation du corps colonial double, son « malmènement » dans les récits, la disjonction spatio-temporelle dont il a été question ici sont autant de manifestations d'une anxiété concernant les conceptions de l'empire et de la modernité qu'il est nécessaire d'articuler aussi au genre de la nouvelle. Il sera donc question dans la suite du travail de la manière dont la nouvelle coloniale porte formellement la possibilité de déstabilisation du récit de la nation qu'elle produit comme chaotique. Dans cette perspective, on analysera plus particulièrement la façon dont ces nouvelles interviennent face au mouvement culturel et artistique moderne qu'est le modernisme – lui aussi, « producteur » de nouvelles et porteur d'un discours spécifique sur l'histoire et la modernité. On aura toujours à cœur de saisir les spécificités des poétiques des corpus de nouvelles des deux auteurs.

Chapitre VII. La nouvelle coloniale, entre modernité et modernisme

Les textes analysés ici exposent une colonisation caractérisée par son instabilité – instabilité que le sujet colonisateur, produit par le sujet moderne et inversement, incarne de manière exemplaire. La mise en scène de personnages marginaux anglais – souvent des subalternes de l'armée chez Kipling et des colons marginaux chez Maugham – en situation de crise dans les colonies et la présentation de leur rapport complexe à la métropole suggèrent aussi que l'idée véhiculée par le concept collectif de « nation » ne va pas de soi.

Il s'agira de voir comment la déstabilisation idéologique, notamment chez Kipling, s'articule à une écriture opérée dans la nouvelle, genre marginalisé par la critique, notamment à l'époque où l'auteur écrit. Chez Maugham, si l'on note des affinités avec le texte de Kipling autour de la fragmentation du corps colonial et de l'explosition du sujet moderne, la nouvelle ne constitue pas un enjeu dans son écriture qui s'inscrit avant tout dans une pensée du déclin de l'Occident à la Spengler plus que dans une critique, par le poétique, de la modernité entendue comme idéologie de la raison et du progrès. L'objet de ce chapitre est donc d'affiner la comparaison entre les auteurs afin de voir en quoi ils se positionnent différemment, tant sur le plan idéologique que politique, et donc en quoi leurs modalités d'écriture sont distinctes.

Ces nouvelles mettent en scène des personnages marginaux dans les colonies mais celles de Kipling sont parfois traversées par des percées qui introduisent du trouble dans la valence idéologique qui les informe. C'est en cela que les nouvelles des deux auteurs diffèrent les unes des autres. Alors que les écrits de Kipling énoncent l'instabilité des colonisateurs et des colons par le biais d'une écriture elle-même instable, les nouvelles de Maugham ne mettent pas en œuvre une écriture moderne, bien qu'elles s'inscrivent dans une certaine critique, au sens le plus commun du terme, de la modernité dès lors que celle-ci est affiliée à un moment historique marqué par une sorte de pensée généralisée du déclin de la civilisation. On observe toutefois un certain trouble dans l'écriture que l'on tâchera de mieux cerner.

Si ces textes disent l'impuissance de la puissance britannique, mais aussi le rapport non évident entre la nation et ses « nationaux », l'instabilité n'y est pas seulement thématisée. Celle-ci est avant tout portée par le texte, notamment par la forme brève, alors que la question de l'appartenance des textes de Kipling et de Maugham au genre de la nouvelle se pose.

L'objet de ce premier volet du travail est de voir comment l'éclatement propre à la forme « nouvelle », en plus de sa modalité coloniale dans le cas présent, se pose contre le grand récit de la modernité, et en l'occurrence, contre la forme moderne par excellence, le roman. On verra par la suite comment elles se distinguent autour de la mise en scène et en voix de figures marginales. Enfin, la comparaison des nouvelles de Kipling et de Maugham, entre elles-mêmes et avec des nouvelles modernistes, permettra d'étudier comment celles des deux auteurs s'élaborent en dialogue avec le modernisme. La question de la fragmentation constituera pour l'heure un premier angle d'étude.

I. Menace de la fragmentation

Aussi bien les nouvelles coloniales de Kipling que celles de Maugham se caractérisent par une écriture qui semble sur le point d'imploser. L'écriture polyphonique participe de cette fragmentation, prélude à la potentielle désécriture du récit de la nation. Tandis que les écritures de Kipling et de Maugham paraissent inclure une multiplicité de voix, ce qui s'oppose à l'idée d'univocité, elles sont tout aussi susceptibles de créer une dispersion qui pourrait mener à terme à leur disparition. Si le récit de la nation s'opère par le littéraire, comment celui-ci peut-il être viable si le texte qui le dit s'efface en s'écrivant ?

1. Énonciation fragil(isé)e et écritures polyphoniques

L'insécurité de la voix narrative perceptible chez les deux auteurs, marqueur premier de l'instabilité de ces écrits, et les effets de polyphonie chez Kipling et Maugham feront l'objet d'une étude dans cette section. Dans « The Outstation », le narrateur tient un discours qui laisse entrevoir une forme d'incertitude : « Over there in the bungalow, two hundred yards away, Cooper was eating a filthy meal clad only in a sarong and a baju. His feet were bare and while he ate he probably read a detective story » (*MFET*, 80). Un glissement s'opère progressivement : alors que le narrateur fournit un certain nombre d'informations de manière inconditionnelle, la présence de l'adverbe « probably » à la fin du passage laisse entrevoir une faille dans le savoir narratorial tandis que l'adverbe « filthy » fait se mêler la voix de Warburton à la voix narrative. Alors que la description est menée par une instance énonciative

dont la parole est généralement assurée, l'irruption de cet adverbe dérange brutalement les certitudes du narrataire au sujet de la fiabilité de la première. En effet, dans la même nouvelle, lorsque Warburton rabroue Cooper et le congédie froidement, le narrateur précise : « What would he have thought had he known that when Cooper got back to his bungalow, so silent and cheerless, he threw himself down on his bed and in his bitter loneliness on a sudden lost all control of himself? » (*MFET*, 83). L'emploi du conditionnel à valeur d'irréel du passé met en évidence la prédominance du savoir narratorial sur celui du personnage. Un effet de distance émane ici du choix de la focalisation zéro. Une scène similaire de retrait d'un personnage dans sa chambre à coucher produira ainsi un effet différent lorsqu'elle est narrée sur un mode de focalisation différent, comme dans « Mariage à la mode » de Mansfield : « Isabel pressed her face into the pillow. But she felt that even the grave bedroom knew her for what she was, shallow, tinkling, vain »[287] indique la voix narrative. Le recours au discours indirect libre et l'identification du point de vue de la narration à celui d'Isabel crée un effet d'intimité avec le personnage, contrairement à ce qui a lieu dans la nouvelle de Maugham, malgré le fait que l'instance énonciative nous donne accès à l'intimité de la chambre de Cooper. La focalisation externe construit chez Maugham l'autorité de la voix narrative. Pourtant, le doute narratorial manifesté par l'emploi de « probably » dans le passage de « The Outstation » apparaît comme la marque infime d'une perméabilité de la voix narrative. La voix de Warburton se mêle, même fugacement, à la voix narrative, ce qui déplace, l'autorité de la voix narrative de son origine. Celle-ci perd en omniscience alors que d'autres voix deviennent subrepticement audibles.

Les stases d'instabilité de la voix narrative sont surtout légion dans les *tales* et nouvelles de Kipling. Un mouvement similaire entre une voix narrative tantôt assurée, tantôt ignorante, y est en effet repérable. Dans « Beyond the Pale » (1888), les énoncés qui coexistent au sein du texte suggèrent une sorte de schizophrénie narratoriale. L'omniscience du narrateur est produite par la présence d'énoncés rarement nuancés qui mettent en avant la prédominance du savoir narratorial, tels « Who or what Durga Charan was, Trejago never inquired », bien que le narrateur n'en dise pas davantage. Le discours du narrateur apparaît aussi très maîtrisé du fait des nombreux déictiques qui construisent l'architecture temporelle du *tale* : « one day », « then », « next morning », « that night », « in the day-time », « at night », « after a month of this folly », « a week later », « a week, and then three weeks », « for the fifth time in three weeks ». L'effet produit est celui d'une instance narrative dotée

[287] MANSFIELD Katherine, « Mariage à la mode », in SMITH Angela (ed.), *Selected Stories*, *op. cit.*, p. 280.

d'une solide volonté organisationnelle. De même, la fin du passage « why in the world he was not discovered and knifed never occurred to him till this madness was over, and Bisesa…But this comes later » (*PT*, 131) accentue l'effet d'exhaustivité du savoir narratorial et la dimension orchestratrice de son discours[288]. La nécessité que l'information apparaisse ultérieurement dans la narration suggère qu'il existe un schéma narratorial prédéfini au sein duquel sont censés s'agencer les divers éléments narrés. Or, malgré l'effet de mise en scène de l'omniscience du narrateur, on note simultanément une exposition des failles de son discours : « Bisesa, or her old handmaiden who had thrown the object-letter, had detached the heavy greating from the brick-work of the wall » (*PT*, 129). L'étrangeté de cette hésitation frappe d'autant plus qu'elle fait suite à des énoncés qui manifestaient le savoir apparemment exhaustif du narrateur. Ceci contribue à créer l'effet d'une absence d'univocité dans la voix du narrateur.

« The Other Man » (1886 ; 1888) de Kipling contient également de nombreuses propositions illustrant l'incomplétude du savoir narratorial telles « I have forgotten his name » (*PT*, 71), « Perhaps she never knew » (*PT*, 74) ou « Two years afterwards she went Home, and died – at Bournemouth, I think » (*PT*, 74). La modalisation de l'assertion concernant le lieu du décès de Mrs. Schreiderling, le recours à l'adverbe « perhaps » et l'aveu par le narrateur des tours que lui joue sa mémoire, sont autant de signes de l'incertitude qui caractérise la voix narrative de ce texte de Kipling, pourtant parfaitement assurée à d'autres moments. Ces écarts repérables au sein de la voix narrative produisent des effets de flottement et de déséquilibre qui troublent l'assurance du récit lui-même.

Enfin, dans « The Strange Ride of Morrowbie Jukes » (1885 ; 1895), l'insistance sur la fiabilité du récit de Jukes est contrecarrée par des interventions de la voix narrative qui ont un effet de déstabilisation de la narration, comme le constate Philip Mallett[289]. L'*incipit* commence ainsi : « There is no invention about this tale. Jukes by accident stumbled upon a village that is well known to exist, though he is the only Englishman who has been there » (*MWWBK*, 3). Alors que la première phrase s'apparente à un constat non modalisé, la seconde introduit d'emblée un hiatus dès lors que l'affirmation « well known to exist » jure avec la proposition « he is the only Englishman who has been there ». Le contraste entre la renommée

[288] À ce titre, l'instance narrative dans « Footprints in the Jungle » présente le narrateur intradiégétique de Maugham comme adepte d'une certaine mise en scène du récit, ce qui l'amène à reporter le récit d'un événement afin de ménager le suspense, tout à fait relatif au demeurant, de son auditoire : « "Why shouldn't she wish to see you?" I asked. "I'm coming to that later," said Gaze » (*FET*, 10).

[289] MALLETT Philip, *Rudyard Kipling: A Literary Life*, London : Palgrave Macmillan, 2003, p. 31 : « The assumed authority of the narrative voice is repeatedly undermined […] by the shifts and uncertainties within the stories, and the incompleteness of the explanations they offer ».

du lieu et le fait que l'Anglais ait été le seul visiteur du village est signalé linguistiquement par la concession « though ». Après avoir annoncé que le récit ne saurait souffrir la moindre remise en question, la suite du passage donne à lire le propos suivant : « I do not see why Jukes's tale should not be true. He is a Civil Engineer, with a head for plans and distances and things of that kind, and he certainly would not take the trouble to invent imaginary traps » (*MWWBK*, 3). En toute logique, la première phrase de ce passage ne devrait pas exister dès lors qu'elle vient semer le doute au sujet du postulat initial concernant l'authenticité du récit. Alors que la justification concernant la raison pour laquelle Jukes n'aurait pas menti est peu convaincante, l'énumération « with a head for plans and distances and things of that kind » accentue la possibilité de mettre en doute la véracité du récit. L'expression « things of that kind » en particulier, composée du terme indéfini « thing », amoindrit fortement la crédibilité de l'ingénieur tandis qu'elle laisse entendre un certain relativisme de la part du narrateur. Tandis que le récit de Jukes pourrait être remis en question, le récit même du narrateur extradiégétique doit être interrogé. Le fait que la narration regorge d'adverbes indiquant la certitude comme dans les propositions « since it is perfectly true » ou « he certainly would not take the trouble » (*MWWBK*, 3) invite le narrataire à mettre en doute la parole narratoriale. L'instabilité est d'autant plus flagrante que dans ce dernier exemple, l'adverbe suggérant l'assurance, « certainly », jure avec la valeur contenue dans le modal WOULD.

La voix des narrateurs dans les nouvelles de Kipling se caractérise aussi par une dimension protéiforme ; elle ne « fait » pas tant dans la contradiction que dans l'hétérogénéité de tonalités. Lorsqu'elle n'adopte pas un ton professoral comme dans l'énoncé « much that is written about Oriental passion and impulsiveness is exaggerated and compiled » (« Beyond the Pale », *PT*, 131), elle revêt des tonalités mouvantes, se faisant tantôt narquoise et cruelle, tantôt tendre et compatissante – ce souvent au sein d'un même écrit. Tandis que le narrateur de « Beyond the Pale » note que Trejago, de retour après une longue absence, espère avoir un signe de Bisesa, il ajoute : « he was not disappointed » (*PT*, 131), alors que le texte s'apprête à énoncer la découverte par Trejago des membres mutilés de Bisesa. Le propos fait montre d'une ironie cruelle qui jure avec le ton de la fin du récit où la voix du narrateur paraît absolument compatissante : « Something horrible had happened […] Trejago cannot tell. He cannot get Bisesa – poor little Bisesa – back again. He has lost her in the City where each man's house is as guarded and as unknowable as the grave » (*PT*, 132). La fragilité de la posture narratoriale est ainsi élaborée alors même que le texte, par le biais des tirets et de répétitions, se corrige, se reprend, comme pour mieux s'écrire. De manière similaire, « Watches of the Night » (1887 ; 1888) laisse entendre une voix narrative à la cruauté à peine

déguisée, « Remembering what she had done, it was pleasant to watch her unhappiness » (*PT*, 69), avant d'adopter rapidement une posture pleine de sollicitude : « The mistrust and the tragedy of it […] are killing the Colonel's Wife, and are making the Colonel wretched » (*PT*, 69). Comment interpréter ces brusques changements de tonalité ? On peut voir dans l'absence d'homogénéité des voix narratives chez Kipling et Maugham la trace d'une impossible totalisation qui fait écho au principe structurel du genre de la nouvelle, selon le critique Wendell Harris :

> [A short story] is to isolate, to portray the individual person, or moment, or scene in isolation – detached from the great continuum – at once social and historical…The short story is indeed the natural vehicle for the presentation of the outsider, but also for the moment whose intensity makes it seem outside the ordinary stream of time…or outside our ordinary range of experience.[290]

Si les *tales* et autres nouvelles de Kipling ne dépeignent pas nécessairement un moment tels que le font davantage les nouvelles modernistes de Woolf et de Mansfield, ils proposent une interprétation poétique de l'anti-totalité qui se donne à lire aussi bien dans la fragmentation des textes en petites unités que dans la diffraction des voix narratives en une pluralité de voix.

Chez Kipling, aussi bien les ellipses et les non-dits que les conflits de tonalité au sein de la voix narrative participent d'une esthétique ayant pour effet la disparition d'une figure auctoriale imposante et savante, comme celle qui menait le récit dans certains grands romans réalistes du XIXe siècle. L'ellipse concernant la raison pour laquelle Trejago et Bisesa ne se sont pas rencontrés pendant trois semaines est mise en lumière dans une proposition qui frappe par sa brièveté : « A week, and then three weeks, passed without a sign from Bisesa » (*PT*, 131). L'absence d'information fait ici saillance précisément parce que le narrateur se montre prolixe à d'autres moments du récit. L'ellipse renvoie ici à un vide diégétique parfaitement illustré par la mutilation de Bisesa. De même que le personnage se voit amputé d'une partie de ses membres, le texte fait l'objet d'une violence, en l'occurrence d'une amputation à la fois diégétique et textuelle.

Le principe de l'ellipse au cœur de la narration sera largement caractéristique des nouvelles modernistes. Ainsi, selon Gail Fraser[291], l'ellipse la plus célèbre dans la fiction brève moderne est celle qui apparaît entre les chapitres V et VI de « Typhoon » : « Before the

[290] HARRIS Wendell, « Vision and Form: The English Novel and the Emergence of the Short Story », *Victorian Newsletter*, no. 47, 1975, p. 11.
[291] Cf. FRASER Gail, « The Short Fiction », in STAPE J. H., *The Cambridge Companion to Joseph Conrad*, *op. cit*.

renewed wraths of winds swooped on his ship, Captain MacWhirr was moved to declare, in a tone of vexation, as it were : "I wouldn't like to lose her" »[292]. Alors que le typhon du titre menace le capitaine et son équipage et que le narrateur nous donne à entendre les paroles du capitaine transcrites au discours direct, le narrateur de préciser : « He was spared that annoyance »[293]. L'emploi ironique de l'euphémisme crée un décalage dans la narration et invite le narrataire à s'interroger sur la crédibilité qu'il convient d'accorder à l'instance narrative. Face aux ellipses dans les nouvelles coloniales de Kipling, le lecteur est contraint de se poser la même question.

Le recours à des « narrateurs imparfaits », selon l'expression consacrée de J. M. S. Tompkins[294], ou l'emploi du discours indirect libre achèvent de complexifier le mode d'énonciation des nouvelles de Kipling. D'ailleurs, comme le rappelle Zohreh T. Sullivan, Kipling ne se contentait pas de faire intervenir dans ses textes une multitude de voix narratives diverses (« victim and persecutor, the languages of trades, professions and the gentleman's club and the discourses of dream, drugs and insanity »[295]), il rejetait aussi le principe de la figure auctoriale unitaire en écrivant sous une trentaine de pseudonymes divers. L'instabilité qui émane des textes du corpus n'est donc pas seulement liée à la question de l'homogénéité ou non de la voix du narrateur. Elle est aussi, si ce n'est surtout, tributaire des multiples voix qui investissent inlassablement l'espace de l'énonciation.

Des voix autres occupent en effet le plan d'énonciation des nouvelles. L'ouverture des nouvelles et *tales* kiplingiens sur une assertion de l'ordre de la *doxa* est souvent rapidement démentie par la voix narrative, comme dans « A Germ-Destroyer » (1887 ; 1888) : « As a general rule, it is inexpedient to meddle with questions of State in a land where men are highly paid to work them out for you. This tale is a justifiable exception » (*PT*, 92), ou dans « The Rout of the White Hussars » (1888) : « Some people hold that an English Cavalry regiment cannot run. This is a mistake » (*PT*, 169). Ces *incipit* sont plurivoques de manière explicite, au sens où les termes « as a general rule » ou « some people hold » qui font allusion à la *doxa* sont visiblement opposés au démonstratif « this » renvoyant, lui, à la situation d'énonciation en cours et donc à la voix du narrateur. Ils font d'emblée entendre au moins deux voix distinctes, et parfois davantage, bien que la voix du narrateur, englobante, soit celle

[292] CONRAD Joseph, « Typhoon » (1899), in WATTS Cedric (ed.), *Typhoon and Other Tales*, Oxford. 1986. Oxford University Press, 2008, p. 65.
[293] *Ibid*., p. 65.
[294] Cf TOMPKINS J. M. S., *The Art of Rudyard Kipling*, *op. cit*., p. 103 : « Kipling explored the device of the imperfect narrator ».
[295] SULLIVAN Zohreh T., *Narratives of Empire: The Fictions of Rudyard Kipling*, *op. cit.*, p. 6.

qui donne à entendre l'autre ou les autres voix en rapportant ces dernières au style indirect. En ce sens, on pourrait dire que les nouvelles de Kipling répondent au constat de Florence Goyet, spécialiste de l'épopée, concernant le genre. Selon Goyet, la nouvelle est en effet un « genre monologique »[296] dans lequel le narrateur ne fait que distribuer des voix, ce qui semble être le cas chez Kipling.

Ce propos doit pourtant être nuancé à la lecture d'autres nouvelles, en particulier celles appartenant au corpus dit moderniste. Une nouvelle comme « Prelude » (1917) de Mansfield met en œuvre un dialogisme au sens bakhtinien du terme dès lors que la voix du narrateur et celle de l'enfant Kezia sont inextricablement mêlées dans le tissu du texte. Il n'y a donc plus de hiérarchisation entre une voix narratoriale orchestratrice et les autres voix que celle-ci mettrait en scène. Alors que les enfants Burnell sont contraints de séjourner temporairement chez les Joseph, Kezia fait l'objet de moqueries de la part des enfants des voisins :

> But Kezia bit a big piece out of her bread and dripping, and then stood the piece up on her plate. With the bite out it made a dear little sort of gate. Pooh! She didn't care! A tear rolled down her cheek, but she wasn't crying. She couldn't have cried in front of those awful Samuel Josephs.

L'emploi du discours indirect libre, manifeste à travers l'interjection « Pooh », et des points d'exclamation signale la présence de l'enfant Kezia au plan d'énonciation de la nouvelle. Plus encore, les propositions « a tear rolled down her cheek, but she wasn't crying » font coexister au sein d'une même phrase la voix narrative qui « dit » les larmes de Kezia et celle de l'enfant ; « she wasn't crying » renvoie en effet au point de vue de la petite fille désireuse de s'auto-persuader qu'elle n'a pas versé de larmes devant les enfants de la famille Joseph.

Si les textes de Kipling ne manient pas la polyphonie de manière peut-être aussi effective que Mansfield, d'autres voix auxquelles il est difficile d'assigner une origine claire s'insinuent dans ces derniers. Les *tales* et les nouvelles coloniales de Kipling comportent systématiquement une épigraphe située entre le titre et le début du récit à proprement parler. Poèmes, proverbes indiens, extraits de manuels destinés à éduquer les colonisateurs – ces fragments de voix correspondent à des stases où l'espace d'énonciation est subrepticement occupé par une ou plusieurs voix extra-diégétiques. Si la typographie permet d'isoler ces voix et par conséquent de les dissocier de la voix du narrateur et/ou du discours des personnages, il

[296] Selon Florence Goyet, la nouvelle est un genre monologique car le narrateur y tient finalement les fils de son récit tout en distribuant occasionnellement les voix. Les nouvelles seraient alors incapables de donner au héros « une voix à part entière » in GOYET Florence, *La Nouvelle 1870-1925*, Paris : Presses Universitaires de France, 1993, p. 224.

demeure malaisé de leur attribuer une origine définie. Qui énonce par exemple le proverbe pendjabi « I am dying for you, and you are dying for another » (*PT*, 30) au début de « Yoked with an Unbeliever » (1886 ; 1888) ? Ou encore, cette critique du christianisme en prélude à « Lispeth » (1886 ; 1888) :

> What Gods are these
> You bid me please?
> The Three in One, the One in Three? Not so!
> To my own gods I go.
> It may be they shall give me greater ease
> Than your cold Christ and tangled Trinities (*PT*, 7)

Cette épigraphe est présentée comme étant le fragment d'un texte intitulé *The Convert* et peut, certes, *a posteriori*, être lu comme la mise en voix et en texte des « pensées » de l'héroïne. Pour autant, nul ne saurait dire précisément où se loge la source de ce passage, si ce n'est que le narrateur indique qu'il s'agit d'un énoncé indigène.

La typographie particulière utilisée pour présenter ces épigraphes – le recours aux italiques, l'utilisation d'une taille de police différente de celle du reste du texte et le détachement visible de ce texte du reste de la nouvelle par un blanc typographique – souligne la qualité fragmentaire de ces textes. Elle indique simultanément que ces fragments font intégralement partie du texte global, malgré leur positionnement singulier. Fragment au sein du fragment que constitue la nouvelle, l'épigraphe chez Kipling a donc une valeur métonymique. Elle s'apparente à une mise en abyme de la nouvelle en désignant explicitement cette dernière comme lieu du morceau, de l'incomplétude, ce qui ne manque pas de rappeler la théorisation par Pierre Tibi du caractère de synecdoque de la nouvelle[297]. Face au bloc massif que constitue formellement le roman, la nouvelle s'apparente donc nécessairement à un fragment.

2. Mise en abyme du fragment

Cette poétique particulière du fragment se retrouve chez Kipling dès les premiers *tales*, par le biais de l'épigraphe et des citations multiples insérées dans le texte, et se poursuit

[297] Pierre Tibi notait : « Liée, au départ, au caractère fragmentaire de la nouvelle, la synecdoque de la partie pour le tout en est donc la figure première, la figure-mère » in « La nouvelle : essai de compréhension d'un genre » in CARMIGNANI Paul, TIBI Pierre (dirs.), *Aspects de la nouvelle II*, *op. cit.*, p. 69.

plus nettement dans ses recueils ultérieurs. Nombre des nouvelles du recueil *Life's Handicap* s'ouvrent sur un poème tandis que certains de ces écrits regorgent de citations et d'autres fragments insérés dans le corps du texte, néanmoins toujours rendus repérables par une typographie différente du reste du texte. « The Incarnation of Krishna Mulvaney » (1889 ; 1891) contient ainsi des extraits de chansons, tout comme « The Courting of Dinah Shadd », « The Man Who Was », « Without Benefit of Clergy » ou encore « At the End of the Passage », pour ne citer que quelques exemples. Dans le recueil ultérieur *The Day's Work*, d'autres fragments textuels sont repérables tels le chant, présenté comme étant un extrait de *Songs of the Engines*, qui ouvre « The Ship that Found Herself » (1895 ; 1898), ou de façon plus manifeste, l'inscription présente sur la pierre tombale de l'ancêtre du héros dans « The Tomb of His Ancestors » (1897 ; 1898) :

> To the Memory of JOHN CHINN ESQ.
> Late Collector of ……..
> ….ithout Bloodshed or…error of Authority
> Employ. Only..eans of Conciliat…and Confiden.
> accomplished the …tire Subjection…
> a Lawless and Predatory Peop…
> ….taching them to…ish Government
> by a Conque..over….Minds
> The most perma…and rational Mode of Domini..
> …Governor-General and Counc…engal
> have ordered thi…….erected
> …arted this Life Aug. 19, 184. Ag … (*DW*, 95)

Le texte se fait littéralement texte à trous et invite le narrataire à combler les vides, les manques ; en somme, à récrire le texte de Kipling. En cela, ce texte peut être qualifié de « scriptible »[298] au sens de Barthes car il implique une intervention externe, productrice de sens, pour pouvoir être appréhendé. La matière textuelle se fait ici espace de jeu et requiert l'attention, pour ne pas dire l'agentivité entière, du narrataire. Le caractère lacunaire du fragment se voit en l'occurrence mis en abyme, au sein d'un fragment lui-même fragmenté par une série de points de suspension.

La tendance à l'insertion de fragments et à la production de textes rappelant divers collages croît au fil du temps et des productions kiplingiennes, comme en témoigne *Actions*

[298] « Ce qui peut être aujourd'hui écrit [c'est] le scriptible. Pourquoi le scriptible est-il notre valeur ? Parce que l'enjeu du travail littéraire (de la littérature comme travail), c'est de faire du lecteur, non plus un consommateur mais un producteur de texte. […] En face du texte scriptible s'établit donc sa contre-valeur, sa valeur négative, réactive : ce qui peut être lu, mais non écrit : le lisible. Nous appelons classique tout texte lisible » in BARTHES Roland, *S/Z*, Paris : Seuil, 1970, p. 10.

and Reactions (1909). Les nouvelles de ce recueil sont souvent encadrées de deux poèmes et certaines, comme « With the Night Mail », sont parsemées de fragments – rapports concernant les victimes et autres blessés suite aux opérations mentionnées dans la nouvelle, textes s'apparentant à de la prise de notes, coupures de journaux, etc. La nouvelle kiplingienne, au fil du temps, se fait ainsi patchwork de fragments textuels et métaphore même du fragment.

Dans un article consacré à Mansfield, Jean-Louis Lampel évoque les « multiples entrées de la maison de la fiction », métaphore jamesienne, et analyse comment l'écrivaine « y détache de nombreuses fissures par lesquelles des bouches d'eau s'échappent en chants »[299]. On verra en ces extraits de chansons, proverbes étrangers et autres fragments textuels insérés dans les nouvelles de Kipling, autant de fuites émanant des fissures de la maison que constitue le grand récit de la nation anglaise, lui-même porté par le genre majeur que constitue le roman anglais victorien.

Dans les nouvelles de Maugham en revanche, le fragment apparaît moins visiblement, éventuellement sous la forme de discours stéréotypés préétablis que le narrateur reprend à son compte, ou d'extraits de manuels maritimes comme dans « The Vessel of Wrath » : « For four shillings you can buy the "Yangste Kiang Pilot," "containing a description of, and sailing directions for, the Yangste Kiang from the Wusung river to the highest navigable point, including the Han Kiang, the Kialing Kiang, and the Min Kiang" » (*MFET*, 89). Dans cet extrait déjà cité, la juxtaposition à l'excès de ces signifiants, aux tonalités étrangères à l'anglais, induit un nouveau rythme qui jure avec celui du reste du récit. Les guillemets signalent ici le caractère « ajouté », extérieur, de ce texte que le narrateur dit avoir recopié dans un ouvrage : « In the volume from which I have copied this passage », (*MFET*, 90). Mais à la différence des nouvelles de Kipling, le fragment chez Maugham est nettement plus intégré au corps du texte. Il ne fait d'ailleurs pas l'objet d'une typographie particulière et n'est pas toujours présenté entre guillemets, ce qui contribue à sa dilution, voire à sa dissolution au sein du texte plus global. À défaut d'être présenté typographiquement comme fragment, il est soit annoncé comme tel, soit intégré au texte, se conformant à l'image proposée par Gérard Genette du kyste discursif inséré au sein d'un récit : « Le récit inséré dans le discours se transforme en élément de discours, le discours inséré dans le récit reste discours et forme une

[299] LAMPEL Jean-Louis, « Arlequin et l'éclat des Moires (ou la mémoire secrète de Katherine Mansfield) » in HARMAT Andrée-Marie (dir.), *Selected Stories. Katherine Mansfield*, *op. cit.*, p. 69.

sorte de kyste très facile à reconnaître et à localiser »[300]. Il y a donc bien fragment chez Maugham, mais un fragment suffisamment intégré à la structure générale de la nouvelle pour qu'il en perde sa qualité fragmentaire.

Le « faux fragment » est chez Maugham le lieu d'expression d'une voix à laquelle le narrateur, contrairement à ce qui a cours chez Kipling, semble adhérer. Contre l'idée du récit de fiction entièrement inventé, Maugham met en scène dans ses écrits un narrateur compilateur de textes, usant entre autres d'un discours d'ethnologue, pour introduire l'intrigue centrale. L'énumération des divers peuples habitant la colonie dans « Neil MacAdam » (1932) pourrait ainsi s'apparenter à un exemple de discours ethnologique que s'approprie le narrateur, même s'il n'est pas présenté comme tel : « He watched the Tamils, pensive and forlorn, who walked with a sinister grace, and the bearded Arabs, in white skull-caps, who bore themselves with scornful dignity » (*FET*, 185). La collocation de qualificatifs ethniques et de termes évoquant des caractéristiques comportementales permet l'élaboration de catégories figées. L'emploi d'appositions suggère une fixation progressive de ces catégories dans le discours du narrateur tandis que le terme « scornful » signale un point de vue spécifique. Le narrateur s'exprime en clichés qui relèvent de discours politiques, littéraires et scientifiques sur les indigènes ; discours établis en Angleterre bien avant l'entre-deux-guerres. En ces lieux, l'écriture de l'auteur semble simplement se couler dans un moule idéologique préétabli. Ce n'est que lorsque Maugham évoque les Anglais et que son texte met en évidence des liens entre Européens et indigènes que le socle idéologique semble troublé. Les nouvelles de Maugham participent donc d'une forme de référentialité : les narrateurs prennent appui sur un certain nombre de discours et hypotextes prédéfinis avant de narrer leur intrigue à proprement parler. Dans le passage cité, la voix narrative est « parlée » par des clichés plus qu'elle ne parle, tant elle paraît dépossédée d'un discours propre. L'énumération des diverses catégories, soulignée par l'effet paratactique lié à la juxtaposition des propositions, confère au texte un rythme mécanique, quasiment automatique, qui rappelle celui d'une récitation. Le passage s'apparente davantage à la répétition d'un discours préexistant qu'à l'expression d'un énoncé inédit. Il est le lieu d'une description au sens où l'entend Hamon, « le lieu d'une réécriture, comme un opérateur d'intertextualité ; *de-scribere*, rappelons-le, étymologiquement, c'est écrire *d'après* un modèle »[301].

---

[300] GENETTE Gérard, *Figures II*, Paris : Seuil, 1979, p. 66.

[301] HAMON Philippe, *Du Descriptif*, *op. cit.*, p. 48. Avant ce passage, Hamon indiquait : « la description est, en effet, toujours le lieu d'inscription des présupposés du texte, le lieu où le texte […] s'embraye sur le déjà-lu encyclopédique ou sur les archives d'une société » (*ibid.,* p. 43). D'ailleurs, la posture distanciée des narrateurs de Maugham amplifie l'impression occasionnelle que le récit est une récitation sans mise en œuvre d'un « je »

Il est tentant de voir dans le fragment tel qu'il apparaît chez Kipling, et dans le fil de la réflexion sur le rapport entre nation et narration, un lieu poétique où se lit la rupture avec le récit global de la nation occidentale et de sa modernité, tel qu'il peut être porté par le roman. Dès lors que le fragment vient interrompre le rythme de la nouvelle chez Kipling, parfois avant même que celle-ci n'ait véritablement commencé, il s'apparente à une représentation métonymique de l'interruption qu'engendre la nouvelle dans le temps et le rythme de la nation tels qu'ils ont pu être dits jusqu'alors par les romans anglais, notamment coloniaux. En revanche, il est difficile de dire que les écrits de fiction courts de Kipling, en particulier les *tales*, disent un moment fragmentaire, un instant de vie, ce qui a pu être postulé au sujet du genre de la nouvelle. Dans *Theory of the Novel*, Georg Lukács indique que la forme de la nouvelle concerne un fragment de vie, un événement qui souligne le caractère étrange et ambigu de la vie[302]. Cette idée rejoint celle énoncée par V. S. Pritchett, praticien du genre de la nouvelle, pour qui l'auteur de la nouvelle sélectionne un morceau de vie (« a piece of life as it flies ») qu'il redéfinit selon son désir (« [makes] his personal performance out of it »[303]). Les *tales* de Kipling couvrent parfois une vie entière, pas seulement un moment anglo-indien, ce qui les rapproche à nouveau du conte.

À travers ces ébauches ou fragments textuels se font entendre chez Kipling une ou des voix divergeant parfois de la *doxa* véhiculée et/ou de la voix du narrateur. Si celles-ci ne se contredisent pas nécessairement, elles ne convergent certainement pas, comme le montre l'analyse de « Beyond the Pale ». L'expression « beyond the pale » signifie au demeurant « par-delà la palissade ». Peut-être faut-il voir dans cette formule une injonction de l'auteur à aller voir au-delà des interprétations définitives. La mise en relief de l'épigraphe présentée comme étant un proverbe indien (« Hindu Proverb », *PT*, 127), « love heeds not caste nor sleep a broken bed. I went in search of love and lost myself », attire l'attention sur une voix singulière mais aussi sur sa possible facticité[304]. Ce n'est qu'à l'issue de ces deux instances textuelles, le titre et l'épigraphe, que le récit à proprement parler débute. Malgré les deux voix qui se donnent à lire *a minima* ici, peut-on pour autant parler chez Kipling d'une « mort du

énonciatif. Comme le récit paraît dénué de la moindre implication du narrateur, tout se passe comme si chez Maugham, le texte se disait parfois seul.

[302] Cf. LUKÁCS Georg, *The Theory of the Novel*. 1920. Trad. BOSTOCK Anna, London : Merlin Press, 1971, pp. 51-52.

[303] PRITCHETT V. S., « Short Stories », *Harper's Bazar* 87, juillet 1953, no. 31, p. 113.

[304] On ne manquera pas d'interroger l'authenticité de ce proverbe présenté comme hindou. Il y a ici jeu avec un intertexte potentiellement construit par Kipling tandis que d'autres épigraphes mettent en avant une auto-référentialité évidente, comme ceux élaborés autour de carnets de Mulvaney ou de vers de Kipling. La question de l'auto-référentialité s'inscrit dans notre analyse du rapport entre nouvelle et théâtralité au sens où la nouvelle est une forme qui met en scène sa qualité de texte mais qui se met aussi ici en scène en tant que genre intertextuel.

narrateur (omniscient) », en écho à la formule de Roland Barthes concernant la « mort de l'auteur » ? L'opposition entre une voix narrative perméable et mouvante et une même voix narrative dotée d'un sens évident de l'orchestration ne résulte-elle pas finalement d'un exercice d'écriture consciemment mis en oeuvre ? Dans les écrits de l'auteur, la volonté ostensible du narrateur d'organiser le récit selon un schéma singulier résulte d'une mise en scène des voix autres davantage que d'une exploration des possibilités poétiques qu'offre la polyphonie. On peut alors se demander si l'apparent dépassement de la voix narrative par d'autres voix ne participe pas d'une semblable dramatisation. C'est sans doute ce qui conduit le critique Bart Moore-Gilbert à constater : « Many of Kipling's narrative figures […] parade their limited authority »[305]. N'y a-t-il pas, dans les nouvelles de Kipling, quelque chose de l'ordre d'une « performance » plus qu'un véritable débordement de la voix narrative par des voix autres ? L'incapacité des voix chez Kipling à produire un sens – tant en termes de signification que de direction – ne résulte-elle pas d'une performance du délitement – celui de la voix narrative, de la parole centrale, du sens (unique) ? Le fait que le début de « Beyond the Pale » se situe d'emblée au cœur de plusieurs fins va dans le sens de cette hypothèse. Outre la clôture signalée par la fin du proverbe initial, « I went in search of love and lost myself », d'autres expressions évoquent très tôt dans le récit la fermeture telles « a man should, whatever happens, keep to his own caste, race, and breed » ou encore « he knew too much […] he saw too much […] he took too deep an interest in native life » (*PT*, 127). Dans ce texte, les clôtures ne cessent de se succéder avant même que le récit n'ait commencé tandis que les images d'enfermement et de fermeture submergent ce dernier. La seule première page de la nouvelle fourmille d'images de l'enfermement : « the walls on either side of the Gully are without windows », « the narrow dark Gully where the sun never came », « the Gully ended in a trap » (*PT*, 127). Toutes ces images de fermeture participent ainsi d'une mise en scène de l'impossible clôture du sens.

Il est pertinent de se référer à ce stade à *The Sense of an Ending*[306], ouvrage dans lequel le critique littéraire anglais Frank Kermode évoque la manière dont l'homme cherche à penser systématiquement en termes de « début », de « milieu » et de « fin » afin de se rassurer sur son propre présent et de réinscrire ce dernier au sein d'une logique linéaire et chronologique – un peu à l'image du héros de « The Outstation » rassuré par les six semaines d'intervalle qui séparent irrémédiablement sa temporalité de celle de l'actualité

[305] MOORE-GILBERT Bart, *Kipling and Orientalism*, London ; Sydney : Croom Helm, 1986, p. 181.
[306] KERMODE Frank, *The Sense of an Ending: Studies in the Theory of Fiction*. 1965. Oxford : Oxford University Press, 2000.

métropolitaine. Ce que les nouvelles de Kipling semblent dire, c'est la possibilité que d'autres formes du raconter existent, des formes qui n'obéiraient pas à un seul schéma chronologique. Chez Kipling, le sentiment de la fin, s'il existe, ne fait pas corps avec le point final de la nouvelle[307]. La « fin » peut justement servir d'introduction comme dans « Thrown Away » qui s'ouvre pratiquement sur la proposition « and the theory killed him dead » (*PT*, 16) ; la mort du héros constitue donc le préambule du récit. Parallèlement, la dernière phrase de « Beyond the Pale » est tout sauf une fin herméneutique : « There is nothing peculiar about him, except a slight stiffness, caused by a riding-strain, in the right leg » (*PT*, 132). La fin du récit est en réalité une ouverture sur le non-dit et l'indicible de la situation coloniale : on sait à la fin de « Beyond the Pale » que la blessure de Trejago n'est pas le fait d'un accident d'équitation. La simple précision « except a slight stiffness » révèle l'ampleur de l'implicite sous-jacent. La blessure de Trejago s'apparente à un signe textuel. La blessure du héros est en effet une trace, une béance, qui désigne l'indicible entourant la relation amoureuse interraciale en situation de colonisation.

La multiplicité des voix chez Kipling participe d'un refus similaire de l'unicité du sens. Mais il est possible de voir dans la polyphonie des nouvelles kiplingiennes quelque chose de disharmonieux et qui « tient » néanmoins, comme un accord discordant de voix. Christian Congiu, directeur de *Nouvelle Donne*, le « magazine littéraire de la nouvelle », reprend la définition de Stendhal du roman, « un miroir que l'on promène le long d'un chemin », pour définir la nouvelle comme un miroir brisé. Selon Congiu, « le nouvelliste va jouer avec les éclats, les éclaboussures, sans chercher à les fondre en un seul récit, sans prétendre à une harmonie »[308]. Pourtant, la nouvelle chez Kipling cherche d'une certaine façon à contenir des voix disparates, divergentes, dans une forme plus ou moins harmonieuse, bien qu'elle ne résolve pas les contradictions. La nouvelle coloniale n'est-elle pas, du moins chez Kipling et Maugham, à des degrés différents, un lieu où « tout se tient »[309], comme dirait Barthes ?

---

[307] À ce propos, on pourrait opposer aux fins ouvertes des nouvelles et *tales* de Kipling les fins fermées des nouvelles de Virginia Woolf. Si les textes de Woolf sont un espace d'expansion poétique, sur le mode deleuzien du rhizome, à part entière, les clôtures de ses nouvelles sont en revanche de véritables fins, à l'image de « Lappin and Lapinova » qui se clôt sur la proposition : « So that was the end of that marriage » (in WOOLF Virginia, *A Haunted House and Other Stories*, *op. cit.*, p. 78), répondant ainsi à l'interrogation posée en début de nouvelle autour de la manière dont un mariage peut prendre fin. Plus définitive encore, la fin de « The Lady in the Looking Glass », « People should not leave looking-glasses hanging in their rooms » (*ibid*., p. 92), qui reprend littéralement l'*incipit* de la nouvelle. Les nouvelles chez Woolf sont souvent le lieu d'une boucle, d'un retour sur ce qui a donné naissance à l'énonciation de la nouvelle en premier lieu.

[308] CONGIU Christian, in ERNAUX Annie (dir.), *Nouvelles nouvelles*, numéro spécial, Paris, été 1988, p. 95.

[309] Dans *S/Z*, Barthes note que le cercle où « tout se tient » est celui du lisible.

> Le lisible […] est régi par le principe de non-contradiction, mais en multipliant les solidarités, en marquant chaque fois qu'il le peut le caractère *compatible* des circonstances, en joignant les événements relatés par une sorte de « colle » logique, le discours pousse ce principe jusqu'à l'obsession.[310]

Selon les nouvelles, la colle est en réalité plus ou moins opérante. Si les événements dont Maugham fait le récit sont bien « collés » entre eux et si l'on peut certainement associer les écrits de Maugham sur l'empire à une forme de « lisibilité » barthésienne, la colle n'est pas présente de manière systématique dans les écrits de Kipling. Certaines éléments du récit, comme les épigraphes pour ne citer qu'un exemple, paraissent justement se « décoller » de l'ensemble, se détacher de la trame au point de faire saillance. Est-ce pour autant que l'on peut associer l'écriture kiplingienne dans ces récits au « scriptible » selon Barthes ? Si l'on a pu noter un exemple de texte scriptible dans « The Tomb of His Ancestors », ce concept peut-il être généralisé à l'ensemble du corpus kiplingien ? L'illisibilité apparente de certains textes de Kipling, par exemple de ses écrits sur les soldats, implique certainement un travail de co-production de sens de la part du narrataire. La suite de ce travail, en particulier le retour à Maugham, devrait permettre de répondre plus précisément à cette question. La polyphonie et le brouillage de l'origine de la voix énonciative révèlent-ils un ultime défaut de collage dans les nouvelles de Maugham, pour poursuivre avec la métaphore barthésienne ?

Dans ces nouvelles est parfois perceptible une incertitude concernant l'origine de l'énonciation. Il arrive que l'on se demande tout simplement « qui parle », comme dans les nouvelles « The Letter » et « The Outstation » qui laissent apparaître de fréquents changements de focalisation ayant pour effet de brouiller l'origine de l'énonciation. Or, selon Barthes, un texte dont l'énonciation ne saurait être attribuée à une origine spécifique peut être qualifié de pluriel ; plus son origine est insaisissable, plus le texte est pluriel, indique-t-il dans *S/Z*[311]. Les textes du corpus, ceux de Maugham en particulier, sont-ils donc « pluriels » au sens de Barthes ? « The Letter » s'ouvre sur un récit en focalisation externe conventionnelle : « Outside on the quay the sun beat fiercely. A stream of motors, lorries and buses, private cars and hirelings, sped up and down the crowded thoroughfare, and every chauffeur blew his horn » (*MFET*, 1). La description des protagonistes s'opère par la suite en focalisation zéro, ce qui assimile la voix narrative à une entité totalisante. Mais la focalisation se loge par la

[310] BARTHES Roland, *S/Z*, *op. cit.*, p. 162.
[311] *Ibid.*, p. 21.

suite en la figure de l'avocat, ce qui réduit d'emblée le champ de vision. Il s'agit de l'un de ces moments où la nouvelle chez Maugham renoue avec le genre de la *detective fiction* : la focalisation, désormais restreinte au personnage de l'avocat, est interne et le savoir de ce nouveau narrateur, partiel, ce qui ne manque pas de produire une forme de suspense rappelant l'écriture policière. S'il ne s'agit pas ici de découvrir qui est le meurtrier, le suspense réside pour le lecteur dans le fait de savoir si le personnage principal sera acquitté ou non. Le récit du meurtre en particulier mêle aussi divers types de discours et modes de focalisation. Tandis que le récit est à nouveau narré en focalisation externe, « Mr. Joyce dismissed Robert Crosbie […] and, once more alone in his office, turned over the pages of the brief » (*MFET*, 7), le contenu du dossier apparaît ensuite sous la forme d'un récit factuel avant d'être représenté progressivement à travers des passages dialogués et d'autres au discours indirect libre dont le centre focal est ensuite Leslie :

> The facts that Mrs. Crosbie gave were simple. Her husband had gone to Singapore on business, and she was alone for the night. […] Someone ascended the few stairs that led up to the bungalow, walked across the verandah, and appeared at the door of the room in which she sat. At the first moment she did not recognise the visitor. She sat with a shaded lamp, and he stood with his back to the darkness.
> "May I come in?" he said.
> She did not even recognise the voice.
> "Who is it?" she asked.
> She worked with spectacles, and she took them off as she spoke. (*MFET*, 7)

Le récit factuel du début du passage, récit censé rappeler le style impersonnel d'une déposition écrite, est progressivement éclairé par la « voix » de Leslie rendue audible par le biais du style indirect libre : « At the first moment she did not recognise the visitor », « she did not even recognise the voice ». Le récit de la déposition de Leslie ne cesse de signaler une énonciation multiple : « She was in a frenzy now, she was beside herself, she followed him out, yes, that was it, she must have followed him out, though she remembered nothing of it, she followed firing automatically, shot after shot, till the six chambers were empty » (*MFET*, 12). La citation construit un « effet de déposition » par l'interruption « yes, that was it » qui signale que Leslie n'est pas la seule énonciatrice. Le passage correspond en effet à l'expression de la voix de Leslie filtrée par celle de l'avocat et/ou du narrateur. Le texte de cette nouvelle regorge de moments similaires susceptibles de déstabiliser la lecture par des effets de diffraction dans lesquels l'origine de l'énonciation se voit déphasée. Ce qui pose question dans certains récits de Maugham, c'est donc la fluctuation de la voix narrative entre divers modes de focalisation. Celle-ci évolue souvent entre focalisation interne et focalisation

externe chez Maugham, tout en adoptant par moments un mode omniscient. À la lecture des écrits de Maugham, on s'interroge constamment sur l'origine de la voix. Il y a une forme d'écriture trouble chez Maugham qui va presque au-delà de ce qui se joue dans les écrits polyphoniques de Kipling. En effet, face à la mise en scène de la polyphonie chez Kipling s'opposerait une multiplicité d'origines de la voix et de la vision chez Maugham. Pour autant, ce trouble est parfois largement compensé chez Maugham par l'emploi d'un schéma narratif récurrent et reconnaissable.

Si l'on met de côté les cas d'imbrication complexe de voix comme il en apparaît dans « The Letter », les nouvelles de Maugham sont pour beaucoup construites sur le principe du récit enchâssé. Un premier narrateur, souvent itinérant, rencontre un personnage qui devient à son tour narrateur d'une autre intrigue, ce qui ne manque pas de rappeler le mode d'énonciation des nouvelles conradiennes ou de celles de Maupassant. Le premier récit s'apparente à un récit d'exposition. Le narrateur définit un cadre centré autour du motif de la conversation entre lui-même et un autre – conversation au cours de laquelle émerge un second récit, comme dans « Footprints in the Jungle » (1927), « The Book-Bag » (1932), « Mabel » (1924) ou « The End of the Flight » (1927), pour ne citer que quelques exemples.

La rencontre entre le narrateur premier et l'un des futurs protagonistes du second récit apparaît souvent fortuite et contingente, tout comme la présence du narrateur en ces lieux. La possibilité du récit concernant le couple incestueux Tim et Olive dans « The Book-Bag » est ainsi présentée comme la résultante d'une série de circonstances dont la contingence est largement mise en avant dans le récit :

> One morning I received a letter from a man I knew only by name. This was Mark Featherstone. He was Acting Resident, in the absence on leave of the Resident, at a place called Tenggarah. There was a sultan there and it appeared that a water festival of some sort was to take place which Featherstone thought would interest me. He said he would be glad if I would come and stay with him for a few days. (*MFET*, 168)

La possibilité du récit de l'intrigue semble n'avoir tenu qu'à un fil. Elle est due au fait que le détenteur de ce dernier, Featherstone, bien que peu connu du narrateur (« a man I knew only by name »), se soit rappelé de lui et l'ait invité à un festival, alors qu'il remplace provisoirement le Résident. La mise en relief de la contingence des circonstances présidant à la possibilité du récit formalise la fragilité de l'énonciation : celle-ci est présentée comme étant toujours susceptible d'être interrompue ou impossible dès lors qu'elle est conditionnée par de l'indéterminé. La fragilité énonciative est due au fait que le récit est présenté comme

dépendant de la « disponibilité » des autres voix. Elle relève donc de l'exploitation dans les nouvelles de Maugham du motif de la contingence – celle de la situation du narrateur et de ses rencontres.

Le rapport entre fragilité énonciative et multiplicité des voix sur lesquelles repose la possibilité du récit est à articuler à l'écriture de la nouvelle, aussi bien chez Kipling que chez Maugham. Dans les récits de Kipling, polyphonie et voix narrative incertaine semblent être le signe d'une réflexion narratoriale sur l'impossible clôture du sens, même si elles paraissent simultanément relever d'une simple performance. En revanche, la fragilité de l'énonciation chez Maugham apparaît davantage comme une domestication du principe ayant cours dans les nouvelles modernistes dans lesquelles trône la menace constante de l'extinction de la voix énonciative.

Anne Besnault, dans son analyse des nouvelles de Mansfield, évoque par exemple le principe de « l'abandon de l'autorité de l'auteur au profit de celle, beaucoup plus aléatoire, de narrateurs au statut fluctuant » et désigne en guise de palette des possibles les « narrateurs explicites, effacés ou anonymes, intra ou extradiégétiques, narrateurs-locuteurs […] et rapporteurs »[312]. Il est bien question chez Maugham de récits emboîtés respectivement pris en charge par des narrateurs distincts. Lorsque Maugham met en scène des narrateurs intradiégétiques narrant un récit second alors qu'eux-mêmes font l'objet d'un récit premier narré par un narrateur premier, le récit passe donc de narrateur en narrateur même si le principe reste relativement limité car les nouvelles comprennent généralement deux niveaux d'enchâssement narratif. Chez Maugham, hormis des moments indéniables de trouble dans l'origine de l'énonciation, la polyphonie semble donc résulter avant tout d'une transmission de l'autorité énonciative d'un personnage à un autre. Or, dans l'écriture kiplingienne, plus les voix se multiplient et se contredisent sur le plan de l'énonciation, plus le texte s'apparente à une matrice fragilisée malgré la possibilité qu'il s'agisse en réalité d'une performance bien orchestrée.

Avant de poursuivre cette séquence sur la manière dont la polyphonie et l'incertitude concernant l'origine de la voix narrative trouvent en la nouvelle un cadre particulièrement propice et entretiennent des liens avec l'écriture moderniste, on se penchera temporairement sur la menace qui semble peser sur certains écrits ici analysés, celle de l'extinction de la voix narrative. Là encore, face à une instance narratoriale autoritaire dans bon nombre de romans

[312] BESNAULT-LEVITA Anne, *Katherine Mansfield*, *op. cit.*, pp. 90-91.

du XIXe siècle, la possible disparition de la voix qui narre le récit doit être analysée dans la perspective de l'interruption du récit canonique de la nation tel qu'il serait mis en œuvre dans le roman selon nombre de travaux du champ d'études postcolonial.

3. Le silence comme prélude à et objet de l'énonciation

Le fait que Kipling et Maugham aient intensément pratiqué le genre de la nouvelle est à noter. Kipling était certes limité dans sa production initiale par les contraintes typographiques imposées par les journaux auxquels il collaborait en Inde ; ses récits durent donc se conformer à un cadre extrêmement limité[313]. Par ailleurs, la dimension commerciale n'est pas à négliger dans le cas de Maugham ; la publication de ses nouvelles sous forme d'épisodes dans des magazines permettait à l'auteur de garder la mainmise sur le mode de production de sa fiction et de retirer de chaque publication un bénéfice. Mais il est vrai que là où le récit court apparaît comme la forme de prédilection de Kipling[314], celle-ci n'est pas particulièrement privilégiée par Maugham qui, certes, publie beaucoup de nouvelles de son vivant – pas moins de quatre-vingt-onze officiellement répertoriées – mais celles-ci s'intègrent à une production littéraire abondante comprenant aussi bien de longs romans que des pièces de théâtre, des essais ou des récits de voyage. Toutefois, il reconnaît à la nouvelle une qualité intrinsèquement liée à l'humain lorsqu'il écrit : « from the beginning of history men have gathered round the camp-fire, or in a group in the market place, to listen to the telling of a story »[315]. La nouvelle, chez Maugham, consiste avant tout à raconter une histoire.

À partir de ce travail sur la fragmentation à la fois thématisée autour du sujet colonisateur et incarnée par la forme brève et fragmentée des écrits concernés, on posera l'hypothèse que les nouvelles de Kipling et Maugham portent formellement une inquiétude concernant l'évolution du monde moderne et de l'Angleterre. Le caractère de fragment de la

[313] Pour autant, certains ne considérèrent pas que ces conditions fussent inhibitrices, comme James pour qui les contraintes typographiques jouèrent au contraire un rôle stimulant en termes de création littéraire. En revanche, Conrad trouva fort difficile d'écrire sur commande de la part de magazines. Cf. STAPE J. H., *The Cambridge Companion to Joseph Conrad*, *op. cit.*

[314] On rappellera que Kipling écrivit au cours de sa vie soixante-dix-huit nouvelles – terme qui recouvre tant ses premiers *tales* que ses nouvelles plus longues ou ses romans condensés ultérieurs.

[315] Chapitre 1 de *The Art of Fiction*, in WOOD Michael G. (ed.), *Selected Prefaces and Introductions of W. Somerset Maugham, op. cit.*, p. 20. Dans une autre préface, il indique être particulièrement sensible à ce genre : « American literature during the last thirty years is so rich, especially in the short story, a form I am particularly attracted by », « General Introduction » (1933) à *Traveller's Library*, *ibid.*, p. 82.

nouvelle évoque mimétiquement la dimension partielle, et donc moderne, de l'appréhension du monde – monde perçu dès le XIXe siècle comme étant sous la menace de la désintégration.

Henry James voyait un lien irréductible entre le genre de la nouvelle et le monde moderne tel qu'il en faisait l'expérience à la fin du XIXe siècle :

> James [had the] conviction that the short story could mirror contemporary life and epitomise modern conditions. […] James saw the moral and social fabric disintegrating, and […] realis[ed] that the short story was a form which could express better than any other the fragmentation which was taking place.[316]

Tout comme Chesterton qui indiquait au début du siècle :

> Our modern attraction to the short story […] is not an accident of form; it is a sign of a real sense of fleetingness and fragility; it means that existence is only an impression, and perhaps, only an illusion…We have no instinct of anything ultimate and enduring beyond the episode.[317]

Enfin, Elizabeth Bowen, dans son introduction à *The Faber Book of Modern Stories*, évoque également le lien intrinsèque qu'elle perçoit entre la nouvelle et le monde moderne lorsqu'elle entend par cette forme : « a fiction of and for the fragmented, disturbed and disturbing twentieth century »[318]. La période de changements de grande ampleur qui caractérise la fin du XIXe siècle et le début du XXe siècle – la montée des masses, le fait que le système capitaliste supplante d'autres modes d'organisation économique – est marquée par une instabilité, perçue comme inquiétante, dont les nouvelles de Kipling et de Maugham sont porteuses, bien qu'elles opèrent à des niveaux différents.

Les premiers écrits coloniaux de Kipling se caractérisent par une forme particulièrement brève : les *Plain Tales* tiennent en effet en un nombre de pages très limité. Or, tous les théoriciens de la nouvelle s'accordent à dire que ce genre a pour caractéristique structurelle l'économie de mots, par opposition au roman. Dès 1842, Edgar Allan Poe élabore justement une théorie de la nouvelle à partir des *Twice-Told Tales* d'Hawthorne, théorie qui

[316] SHAW Valerie, *The Short Story: A Critical Introduction*, *op. cit.*, p. 17.

[317] CHESTERTON G. K., *Charles Dickens*. 1906. London : Methuen, 1960, p. 85.

[318] BOWEN Elizabeth, introduction à *The Faber Book of Modern Stories*, *op. cit.*, p. 10. Parallèlement, en 1943, Woodrow Wyatt indique de la nouvelle qu'elle est : « the poem of the modern world » in WOODROW Wyatt, *English Story*, série no. 4, London : Collins, 1943, pp. 5-6.

fait encore date aujourd'hui et dans laquelle il consacre comme principe esthétique de la nouvelle l'unicité d'effet, mais aussi l'intensité et la brièveté[319] :

> Were I bidden to say how the highest genius could be most advantageously employed for the best display of its own powers, I should answer, without hesitation – in the composition of a rhymed poem, not to exceed in length what might be perused in an hour.[320]

Chez Kipling, la brièveté du récit colonial est concomitante de, voire rendue nécessaire par, une forme d'indicibilité ayant souvent pour objet la violence coloniale. Dans « Miss Youghal's *Sais* » (1887 ; 1888), le narrateur indique au sujet de Strickland que son savoir sur l'Inde, transposé dans le cadre d'un livre, devrait être annihilé : « One of these days Strickland is going to write a little book on his experiences. That book will be worth buying, and even more worth suppressing » (*PT*, 27). Il existe donc une articulation certaine entre le fait de dire l'expérience coloniale et une forme de danger. De manière similaire, dans *A Book of Words* (1928), la voix du conteur – et donc la possibilité même de l'énonciation – est menacée dès lors que ce dernier risque la mort : « Thereupon, the Tribe seeing that the words were certainly alive, and fearing lest the man with the words would hand down untrue tales about them to their children, took and killed him »[321]. Pourtant, cette indicibilité est paradoxalement à l'origine de la fiction chez Kipling. Dans « Thrown Away », le narrateur s'exprime à mots couverts lorsqu'il évoque la nécessité de faire disparaître le corps du subalterne : « Finally we forced ourselves back to the room with the lamp and the Other Thing in it, and began to take up the next piece of work. I am not going to write about this. It was too horrible » (*PT*, 22). À renfort de périphrases telles « the Other Thing », « the next piece of work », le narrateur évoque indirectement l'entreprise de dissimulation du corps du soldat décédé dans des circonstances peu avouables. La suite du passage se caractérise par une accélération diégétique accompagnée d'une forme d'imprécision concernant la nature exacte des opérations mises en œuvre pour faire disparaître le cadavre :

---

[319] Brander Matthews évoque cette même nécessité lorsqu'il écrit : « The novelist may take his time; he has abundant room to turn about.The writer of Short-stories must be concise, and compression, a vigorous compression, is essential. For him, more than for anyone else, the half is more than the whole » in DEMAS Corinne (ed.), *Great American Short Stories: From Hawthorne to Hemingway*, New York : Barnes & Noble Classics, 2004, pp. 530-536, p. 531. L'essai de Matthews est tiré de l'ouvrage *The Philosophy of the Short-Story*, New York: Longmans, Greens & Co, 1901.

[320] POE Edgar Allan, « Review of *Twice-Told Tales* », *op. cit*., p. 635.

[321] KIPLING Rudyard, « Literature », in *A Book of Words: Selections from Speeches and Letters Delivered between 1906 and* 1927, *op. cit.*, pp 3-4. On retrouve ici le rapport entre récit et vie dépeint dans les *Mille et Une Nuits* dont l'héroïne, Schéhérazade, ne doit sa survie qu'à son talent pour raconter les histoires.

> We burned the bedstead and dropped the ashes into the Canal; we took up the matting of the room and treated that in the same way. I went off to a village and borrowed two big hoes, – I did not want the villagers to help, – while the Major arranged – the other matters. It took us four hours' hard work to make the grave. […] Then we filled in the grave and went into the verandah – not the house – to lie down to sleep. (*PT*, 22)

Le texte est marqué par la disparition linguistique de toute référence au corps du soldat, préfigurant la disparition du corps sur le plan diégétique. La seule indication concernant ce dernier est entrevue dans l'expression « the other matters », remarque dont l'imprécision signale ostensiblement le refus du narrateur d'entrer davantage dans le vif du sujet. Ce refus de dire apparaît également à travers l'emploi du tiret qui précède l'expression, mais aussi dans l'effet de précipitation produit par le rythme polysyndétique de l'expression « then we filled in the grave and went into the verandah », comme si le récit lui-même devait être dit en mode accéléré pour être préservé. C'est donc bien l'impossibilité ou la réticence à dire le trouble qui constitue l'objet, mais aussi le moteur, de l'énonciation dans les nouvelles coloniales de Kipling.

Les narrateurs kiplingiens insistent souvent sur la nature indicible de l'objet de leur discours. L'énoncé « this part is not to be printed » (*LH*, 189) dans la nouvelle « The Mark of the Beast » (1890 ; 1891) ne dit pas seulement qu'un au-delà textuel inaccessible au lecteur existe en filigrane ; il met en relief une impossibilité à dire directement liée à la violence coloniale. De tels énoncés « dramatisent » la nécessité du silence ; mais le silence est rendu d'autant plus visible qu'il est signalé par une surenchère de termes qui en relèvent la nécessité. Le leitmotiv « But that's another story » présent dans de nombreux *tales* de Kipling représente l'une des manifestations les plus explicites du refus ou de l'impossibilité à dire[322]. Par ailleurs, cette proposition récurrente, souvent présente dans la formule « There was a case once – but that's another story » chez Kipling, est visuellement porteuse de fragmentation, de fracture, par la conjonction du tiret et de l'aposiopèse, consistant à énoncer une phrase sans l'achever. Ces petites phrases des narrateurs kiplingiens permettent à ce qui doit rester

[322] On notera que le roman contemporain pratique aujourd'hui une poétique de l'impossibilité du dire, comme le montre cet extrait de *Midnight's Children* : « "No ! – But I must./ I don't want to tell it!/ But I swore to tell it all. – No, I renounce, not that, surely some things are better left…? – », in RUSHDIE Salman, *Midnight's Children*. 1981. London : Vintage, 1995, p. 3. Comme le note Vanessa Guignery : « Hesitations, verbal lacunae, incomplete writings, fragmented stories, concision, procrastination, displacement, deferral, avoidance strategies, delaying tactics and aposiopeses marked by suspension points, blanks or dashes are all rhetorical ways of suggesting a reluctance to tell or to confess » in GUIGNERY Vanessa, « Introduction: So Many Words, So Little Said », in GUIGNERY Vanessa (ed.), *Voices and Silence in the Contemporary Novel in English*, *op. cit.*, p. 3. Cette liste fait certainement écho à ce qui caractérise l'écriture de nouvelles modernes dans leur forme la plus nerveuse. Si l'écriture du roman contemporain partage une tension évidente avec celle de certaines nouvelles modernes, il importe de s'interroger sur ce que la nouvelle apporte de différent du roman lorsqu'elle dit un monde tourmenté et fragmenté. Le travail proposé sur l'écriture en pointillés de la nation lorsqu'elle est exprimée dans la nouvelle répond, en partie, à cette interrogation. La dimension de la marge constitue un autre élément de réponse.

dissimulé de l'être tandis que l'idée d'un impensable et d'un indicible de la colonisation ne cesse de hanter le texte. Les remarques métadiscursives sur l'impossibilité à dire formalisent cette indicibilité mais attirent précisément l'attention du narrataire sur le mot absent.

Ces énoncés métatextuels dans les récits de Kipling peuvent être éclairés par la notion de « suggestion » qui, selon le linguiste Oswald Ducrot, consiste à « laisser entendre sans encourir la responsabilité d'avoir dit »[323]. Toutefois, les narrateurs de Kipling ne parlent pas nécessairement à mots couverts du trouble colonial mais insistent davantage sur le fait qu'ils ne peuvent le mettre en mots. Peut-on alors évoquer le principe de la suggestion dès lors qu'est seulement dite explicitement l'impossibilité à dire ? Dans *L'implicite*, Catherine Kerbrat-Orecchioni écrit que les contenus implicites ne sont pas les véritables objets du discours : « Les contenus implicites ont en commun la propriété de ne pas constituer en principe […] le véritable objet du dire »[324]. Pourtant, lorsque les énonciations narratoriales chez Kipling évoquent un plan métadiscursif, elles ne suivent pas les règles traditionnelles de la suggestion qui consisteraient à dire peu pour suggérer beaucoup. Au lieu d'en dire peu au sujet du trouble lié à la situation coloniale pour suggérer davantage, les textes révèlent une inquiétude au sujet de la manière de dire ce dernier. L'inquiétude face à ce qui se joue dans la colonisation est transposée sur le plan énonciatif en une inquiétude concernant le « comment dire ». Or, l'impossibilité à dire est à l'origine à la fois d'une réduction diégétique et d'une surenchère textuelle, ce qui semble aller à l'encontre de la forme de la nouvelle, économe par excellence. Pourtant, la surenchère énonciative autour de l'impossibilité à dire est souvent chez Kipling une véritable ouverture à la suggestion. Celle-ci génère en puissance une multiplicité de textes inédits. Le récit, qui ainsi suggère sans trop dire, mais sans nécessairement faire fi de mots, se transforme en une matrice textuelle contenant une infinité de récits possibles.

On peut songer ici à l'écrivain surréaliste français Ylipe, malgré la distance culturelle et temporelle qui le sépare à première vue de Kipling. En 1967, dans le cadre d'une publication dans la revue surréaliste *Bizarre*, Ylipe, grand amateur de jeux de mots et d'aphorismes, décide de substituer des points de suspension à des verbes ou des substantifs originellement présents dans des citations célèbres[325]. Les points de suspension, à défaut de dissimuler le sens des citations, générèrent de nouvelles possibilités parfois bien plus subversives que les productions originales.

---

[323] DUCROT Oswald, *Dire et ne pas dire : Principes de sémantique linguistique*, Paris : Hermann, 1980, p. 6.
[324] KERBRAT-ORRECCHIONI Catherine, *L'implicite*, Paris : Armand Colin, 1986, p. 21.
[325] PAUVERT Jacques, revue *Bizarre*, n° 45, 1967, 64 pages.

C'est un peu ce que l'on retrouve dans la nouvelle de Joyce, « The Sisters ». Les points de suspension sur lesquels se terminent les phrases prononcées par Cotter, « I wouldn't say he was exactly…but there was something queer…there was something uncanny about him. I'll tell you my opinion… », « I think it was one of those…peculiar cases…But it's hard to say… », « let a young lad run about and play with young lads of his own age and not be… » « I'll tell you my opinion… », « But it's hard to say… »[326], sont autant de signes qui rendent manifeste la présence du non-dit dans le texte. Les points de suspension agissent ici comme des traces qui signalent l'indicible de la pédophilie à défaut de dire cette dernière explicitement.

Chez Kipling, le lecteur ne se retrouve pas confronté à une absence lexicale, mais à un excès verbal, producteur d'un sens décalé par rapport à l'objet du discours. C'est d'ailleurs une démarche poétique repérable dans la nouvelle « The Daughters of the Late Colonel » de Katherine Mansfield. Alors que Constantia et Josephine essaient de se parler, la première note : « I can't say what I was going to say, Jug, because I've forgotten what it was…that I was going to say »[327]. Les occurrences du verbe « say », et plus encore la répétition de l'expression « what I was going to say », ainsi que la présence des points de suspension s'apparentent à une combinaison des deux procédés repérés précédemment. La nouvelle se termine d'ailleurs par ces mots de Josephine, « I've forgotten too ». On note ici une mise en abyme de la répétition signalée par l'adverbe « too » tandis que le syntagme « I've forgotten » est littéralement répété dans la narration. Un « remplissage » de la page s'opère donc par une forme d'excès verbal qui correspond néanmoins à un vide narratif et diégétique. Il y a texte bien que rien ne soit dit et que rien ne se passe, sur le plan diégétique du moins.

Il existe une certaine similitude entre les deux procédés décrits ici : la substitution d'un signe métadiscursif à un énoncé permet de rendre une absence textuelle doublement présente. Le signe en question, qu'il s'agisse de points de suspension ou de termes lexicaux, fonctionne comme une « trace » derridienne. Par sa présence, il émerge comme la marque signifiante d'une absence. Par le fait même de suggérer plus qu'elle ne dit la violence coloniale, l'écriture kiplingienne peut être articulée à l'idée de la nouvelle comme genre de l'indicible. Privée de la possibilité de dire, la nouvelle s'apparente à un réservoir d'infinis possibles textuels[328].

---

[326] LEVIN Harry (ed.), *The Essential James Joyce*, *op. cit.*, pp. 22-23.

[327] MANSFIELD Katherine, « The Daughters of the Late Colonel » in SMITH Angela (ed.), *Selected Stories*, *op. cit.*, p. 249.

[328] BRAUDEAU Michel, « La nouvelle suggère, laisse beaucoup de blanc, de marge, que le lecteur comble à son gré », in « Sur la nouvelle », *Le Monde des Livres*, 22 mai 1992, p. 19. Braudeau propose cette lecture à propos de deux recueils, *Le prix de l'amour*, de Michel Déon (Paris : Gallimard, 1992) et *Les ingénus*, de Félicien Marceau (Paris : Gallimard, 1992).

Anne Besnault-Lévita propose une analyse particulièrement intéressante du silence et du manque dans son étude sur les nouvelles modernistes de Katherine Mansfield. Ces derniers désignent, selon elle, « l'envers sombre, négatif, d'une parole dont ils interrogent les défaillances »[329] et peuvent construire elliptiquement « un espace hors-texte, où la parole, mêlée au silence, semble nous faire entendre, au-delà des mots, les palpitations d'une vérité insaisissable mais rayonnante »[330]. Vérité insaisissable plus que rayonnante chez Kipling car celle-ci, proprement impensable, est impossible à fixer par écrit. Le texte de Kipling se fait caisse de résonnance pour une ou plusieurs voix qui ne font pas que dire moins pour suggérer plus, mais disent bien autrement. Cette impossibilité à dire le trouble de la situation coloniale se donne à lire à travers un texte troublé, nourri de silences diégétiques qui transparaissent toutefois à la surface du texte sous des formes diverses – dont l'interrogation métatextuelle sur le « comment dire » – et laissent entendre une variété de sens inédits, inaudibles, insaisissables.

Contrairement à une écriture kiplingienne qui, sans dramatisation verbale de la nécessité du silence, pourrait sembler parfois sur le point de s'éteindre, la nouvelle chez Maugham est le lieu d'une écriture prolixe, verbeuse, peu susceptible d'être menacée par le silence. Même lorsqu'ils sont confrontés à un indicible, voire à un impensable, les personnages sont rarement à court de mots : « There was only one thing she could mean. It was unspeakable. Yes, I knew all right. It explained everything. » (*MFET*, 208). Là où le narrateur kiplingien prend en charge l'impossibilité à dire, celle-ci est énoncée par les personnages mêmes de Maugham. La langue du narrateur intradiégétique de la nouvelle « The Book-Bag », alors que ce dernier est confronté à l'idée de la relation incestueuse qu'entretiennent Olive et Tim, « se remplit » de l'intérieur à défaut de délivrer un sens explicite. Plus la chose relève de l'indicible chez Maugham, plus elle fait l'objet d'une expansion verbale comme si la langue s'apparentait à une coquille vide susceptible d'enfler indéfiniment. Si le sens n'est pas ici délivré explicitement, le contexte général de la nouvelle permet de comprendre que l'indicible concerne l'inceste.

S'il est vrai que les seuils des nouvelles de Maugham relèvent d'une efficacité certaine en termes d'exposition d'une situation initiale, de caractérisation rapide des protagonistes et de l'intrigue et à ce titre, répondent bien à la fonction d'un *incipit*[331], ils sont parfois le lieu de

[329] BESNAULT-LEVITA Anne, *Katherine Mansfield*, *op. cit.*, p. 110.
[330] *Ibid.*, p. 110.
[331] Catherine Grall indique que les *incipit* de nouvelles, « obéissant à l'esthétique de la densité, […] ont une forte charge sémantique et engendrent très vite une "atmosphère" en terme d'histoire, un genre et un ton en termes de

longues digressions de la part des narrateurs. Le narrateur de la nouvelle « Footprints in the Jungle » (1927) consacre ainsi deux pages à la présentation de la ville de Tanah Merah, de son atmosphère décadente, de son quartier européen, du club, avant d'évoquer les protagonistes du récit intradiégétique qui, lui, débute réellement à la septième page de la nouvelle. L'exemple peut-être le plus flagrant de la tendance digressive des narrateurs chez Maugham apparaît dans « The Vessel of Wrath », nouvelle qui s'ouvre sur une description particulièrement aride : « There are few books in the world that contain more meat than the "Sailing Directions" published by the Hydrographic Department by order of the Lords Commissioners of the Admiralty » (*MFET*, 89). S'en suit une longue description des trajectoires que peuvent prendre les bateaux dans ce contexte. La nouvelle de Maugham ne saurait donc, contrairement à celle de Kipling, être tue : lorsqu'il ne parle pas en son nom, le narrateur semble citer, sans distance aucune, d'autres sources. Les textes de Maugham, malgré une efficacité narrative indéniable, impliquent donc souvent une tendance au bavardage qui va à l'encontre de l'urgence de l'écriture qui, elle, caractérise nombre de nouvelles modernes. Là où la prose de Woolf fait de ce qui s'apparente à une digression le cœur générateur de la matière littéraire, comme dans « The Mark on the Wall », l'écriture de Maugham confère à la digression son véritable sens étymologique, celui d'éloignement[332] de la fiction. Elle vient, de manière périphérique, se greffer à l'intrigue qui demeure le cœur du récit.

La poursuite de cette réflexion implique de réfléchir à la question du cadre dans les écrits des deux auteurs. Ce dernier favorise-t-il une stabilisation du texte ou est-il, au contraire, opérateur d'une plus grande instabilité ? Cette réflexion permettra d'approfondir l'interrogation concernant le positionnement singulier des nouvelles de Kipling et de Maugham par rapport aux nouvelles modernistes et au genre de la nouvelle et de consolider le travail sur la propension de la nouvelle à désécrire la nation ou à en révéler les failles.

---

récit et servent à ponctuer rythmiquement celui-ci » in GRALL Catherine, « Incipit de nouvelles, incipit de recueils », in LOUVEL Liliane, *L'Incipit*, *op. cit.*, p. 283.

[332] Le terme « digression » a en effet pour étymologie le mot latin *digressio*, forme elle-même dérivée du verbe *digredi*, s'éloigner.

4. Le cadre, facteur de stabilisation ?

Le cadre, selon que l'on évoque les textes courts de Kipling ou de Maugham, obéit à des fonctions distinctes. L'enchâssement des récits permet chez Maugham de mettre en lumière un second récit par rapport à un premier ; le récit-cadre sert donc avant tout de support au second récit. Ce dernier s'inscrit souvent dans le texte par l'évocation d'une atmosphère intime et propice à la confidence : « Gaze leaned back in his chair. He looked at me reflectively and then looked at his brandy. The boys had left the room and we were alone » (*FET*, 7). La mention du relâchement physique du narrateur intradiégétique, celle du digestif et de l'isolement des personnages fonctionne comme un signe de connivence lancé au narrataire. Ce dernier est alors susceptible de reconnaître dans le motif de la conversation entre hommes de bonne compagnie autour d'un gin pahit le cadre propice à l'émergence d'un second récit. On note dans ce type de passages quelque chose de transgressif, tant dans l'évocation du relâchement du personnage que dans celle de son regard. On peut se demander si les textes coloniaux de Maugham et de Kipling ne diffèrent pas justement autour de la question de la transgression et de la subversion. Là où les nouvelles de Maugham évoquent quelque chose de potentiellement transgressif, celles de Kipling, en particulier lorsqu'elles mettent en scène des personnages mineurs, s'inscrivent davantage dans une énonciation d'ordre subversif, susceptible de pouvoir miner un discours autoritaire tel que la doctrine.

Le narrataire intradiégétique, l'auditeur du récit enchâssé, répond chez Maugham à une fonction évaluative. Les interventions de ce personnage, sous la forme de commentaires ou de relances de la conversation, peuvent colorer la lecture du narrataire. Le cadre constitué par l'enchâssement du récit et les interventions répétées du narrateur facilitent la compréhension de l'intrigue et confortent le narrataire dans ses anticipations et ses attentes[333]. « "I thought you might both be in bed and asleep." *This was natural enough. The planter gets up at dawn in order to take the roll-call of the workers, and soon after dinner he is glad to go to bed* » (*MFET*, 8) (nous soulignons). La seconde partie de l'extrait pourrait être attribuée indifféremment à l'avocat relisant la déposition de Leslie ou à un narrateur au fait des mœurs des planteurs. Malgré le trouble concernant l'origine de cette mention, l'information contenue dans l'énoncé oriente la lecture. La nouvelle chez Maugham est certes le lieu d'une prise de

[333] Il est important de rester nuancé car les nouvelles de Maugham, aux issues bien que prévisibles, sont susceptibles de provoquer un sentiment d'inconfort dès lors qu'elles mettent à mal une certaine idée du confort bourgeois par la peinture de personnages désaxés, aux mœurs discutables selon le point de vue d'un lectorat *middlebrow*, et l'évocation de situations problématiques déstabilisant un certain ordre social.

parole opérée par diverses instances mais elle reste visiblement soumise à un principe de totalisation. Le cadre initial d'énonciation structure solidement l'ensemble du récit tandis qu'une voix autoritaire, celle du narrateur ou d'un personnage-clé, intervient fréquemment pour « recadrer » le récit. D'ailleurs, le fait que la situation de narration-cadre implique souvent un policier ou un juge dans les nouvelles de Maugham met l'accent sur l'institutionnalisation des mécanismes de contrôle dans les colonies, mais il renvoie aussi à la dimension de contrôle que les narrateurs, tant intra- qu'extradiégétiques, exercent sur leur récit. À ce cadre extrêmement lisible chez Maugham s'oppose l'occasionnelle absence de cadre des nouvelles de Kipling.

La chercheuse Elizabeth Lowry confronte justement aux nouvelles de Maugham, selon elle dénuées de suspense, certains écrits de Kipling marqués par des blancs, des ellipses, des silences. Le silence le plus éloquent dans les nouvelles de Kipling est peut-être celui du personnage de « Mrs Bathurst » (1904), personnage éponyme narré, raconté de toutes parts dans les divers récits qui constituent la nouvelle, mais qui se distingue par sa littérale aphasie : Mrs Bathurst ne dit mot dans la nouvelle. La différence principale entre les nouvelles de Maugham et celles de Kipling réside donc dans le fait que les premières, par leur traitement du récit, jouent sur l'anticipation et la participation active du narrataire, au risque que l'effet de suspense soit rapidement désamorcé. En revanche, celles de Kipling laissent paradoxalement peu de place à la possibilité du suspense à cause d'un effet d'immédiateté. Ainsi, la mort de Mrs Wessington dans « The Phantom-Rickshaw » frappe par son caractère absolument contingent et paraît donc difficile à anticiper avant son émergence en tant qu'événement narratif : « A week later Mrs Wessington died, and the inexpressible burden of her existence was removed from my life » (*MWWBK*, 31). Le caractère soudain de la mort est suggéré par une langue brève et concise et rien dans le texte ne laissait ainsi présager l'événement. Au contraire, celle du héros de « The End of the Flight » est tant préparée, à commencer par sa suggestion dans le titre de la nouvelle, que son évocation sur le plan diégétique ne fait que confirmer les attentes du narrataire. La lecture est cadrée, voire encadrée chez Maugham.

À cela s'ajoute la question de la subjectivité du genre de la « nouvelle », souvent rappelée par la critique[334]. Catherine Grall note ainsi :

[334] Cf. FONYI Antonia, « Nouvelle, subjectivité, structure : un chapitre de l'histoire de la théorie de la nouvelle et une tentative de description structurale », *RLC*, no. 4, octobre-novembre 1976.

> Héritant des récits didactiques, [la nouvelle] conserverait une structure thétique, que l'on reconnaît entre autres à travers la fréquente mise en scène de l'énonciation : le narrateur de nouvelle est mis en situation, programme volontiers le récit qui va suivre, le commentant par avance, en orientant sa réception (il est alors un personnage-embrayeur dans la terminologie de Philippe Hamon, embrayeur que l'on pourrait dire métadiégétique).[335]

Dans les nouvelles de Maugham, les narrateurs intradiégétiques se font souvent commentateurs du récit, guidant ainsi la lecture du narrataire.

Contrairement à la visée uniformisante et englobante de la narration chez Maugham, chez Kipling, la narration est toujours susceptible de changer radicalement de direction, ce qui remet en question la notion de cadre, malgré le format qu'empruntent les *tales* et nouvelles de l'auteur. D'ailleurs, Zohreh Sullivan rappelle que le principe du « récit enchâssé » de certains des *tales* kiplingiens, notamment « The Gate of the Hundred Sorrows », « The Strange Ride of Morrowbie Jukes » ou encore « The Phantom-Rickshaw », résulte d'un ajout ultérieur, signe que la constitution du cadre ne relevait pas d'une nécessité chez Kipling mais correspondait davantage à une entreprise d'harmonisation avec les nouvelles qui lui étaient contemporaines[336].

Cette absence de cadre directif est susceptible d'engendrer du trouble dans la lecture. Clare Hanson définit ainsi le cadre dans la nouvelle comme une structure dont la solidité compense habituellement les éventuels silences du texte :

> The frame acts as an aesthetic device, permitting ellipses (gaps and absences) to remain in a story, which retains a necessary air of completeness and order because of the very existence of the frame. We thus accept a degree of mystery, elision, uncertainty in the short story as we would not in the novel.[337]

Chez Kipling, le cadre se fait le signe ultime de l'impossible totalisation. À défaut de canaliser toute forme d'instabilité, le cadre, lorsqu'il est présent chez Kipling, génère cette dernière. Le début de la nouvelle « False Dawn » invite à prendre avec des pincettes l'apparente omniscience du narrateur et signale l'impossibilité même de produire un récit fidèle à la réalité : « No man will ever know the exact truth of this story » (*PT*, 35). Cette idée

[335] GRALL Catherine, « Le personnage de nouvelle : Quel type ? Quel individu ? » in LAVOCAT Françoise, MURCIA Claude, SALADO Régis (eds.), *La Fabrique du personnage*, *op. cit.*, p. 87.
[336] SULLIVAN Zohreh T., *Narratives of Empire*, *op. cit.*, p. 62.
[337] HANSON Clare, « "Things out of Words": Towards a Poetics of Short Fiction » (22-33), in HANSON Clare (ed.), *Rereading the Short Story*, *op. cit.*, p. 25.

du récit impossible est d'ailleurs reprise dans « His Chance in Life » lorsque le narrateur indique : « Any stories about them [the Borderline folk] cannot be absolutely correct in fact or interference » (*PT*, 59). Certes, le texte « tient » dans la nouvelle, mais il n'est pas (en)cadré pour autant. Nombreux sont les récits de l'auteur qui, à défaut de se clore sur une assertion, ouvrent sur l'expression d'un doute :

> Now here the tale rests. The Devil stayed below, and Tesser went up and was free. If I had invented this story, I should have put a satisfactory ending – explained the manifestations as somebody's practical joke. My business being to keep to facts, I can only say what I have said. The Devil may have been a hoax. If so, it was one of the best ever arranged. If it was not a hoax… But you must settle that for yourselves. (« Haunted Subalterns », *PT*, 251)

L'incertitude apparaît à travers l'énumération des possibles exprimée par le biais de la conjonction « if » et la modalisation du verbe. Il est amusant de voir que le narrateur associe l'idée d'une fin satisfaisante à la fiction. La fiction serait dotée d'une forme de complétude et c'est précisément le caractère soi-disant non fictionnel de l'action relatée ici qui confèrerait à ce récit un effet d'inachevé. L'absence de complétude est soulignée dans le texte par la suggestion ouverte, « if it was not a hoax », suivie de points de suspension. Ces derniers invitent à réfléchir à toutes les autres énonciations possibles tandis que le narrateur refuse de fournir la moindre conclusion définitive : « you must settle that for yourselves ». On l'a vu, l'épigraphe chez Kipling n'est pas le lieu de la prise de parole d'une voix autoritaire et rassurante mais le lieu d'émergence d'une voix « autre ». Les fins de ses nouvelles sont tout aussi susceptibles d'être investies par d'autres voix ouvrant sur des interrogations plus que sur des résolutions, ou par des silences éloquents. Tout dans le cadre narratif chez Kipling pose question. Le cadre y est donc plus opérateur de trouble que guide pour la lecture, comme le signale Zohreh Sullivan :

> His hedges and tightly framed narratives, then, expose, contain, limit, and defend themselves against the fearful yet seductive stories of Indian life, and in their ambivalence towards the embedded tales suggest some of the cracks in the ideological structures that sustained the dreams of empire. […] We hear, in spite of his self-imposed narrative fencing and framing, the slippery, interrogative voices of evasion and resistance. [338]

[338] SULLIVAN Zohreh T., *Narratives of Empire*, *op. cit*., pp. 8-9.

Selon Sullivan, alors que Kipling est tenu pour le hérault de l'Empire, celui-ci a écrit des fictions impériales alternatives qui ont pu contribuer à le démythologiser. Or, la forme fragmentée et la narration problématique de ses nouvelles participent de cette démythologisation et de l'expression d'une anxiété concernant l'avenir impérial, voire celui du monde. Dans cette forme et ce principe narratif discontinus – par lesquels la narration est tantôt investie de voix alternatives, tantôt déléguée à un autre dont la fiabilité peut être interrogée, Sullivan perçoit ce qu'elle nomme :

> [a] more dynamic, slippery and sometimes oppositional discourse which, while mimicking the varied voices of its uneasy and half-denied ideology, yet questions official structures and raises the possibility of repressed and alternative rereading of official imperial mythology.[339]

Le cadre chez Kipling pourrait ainsi s'apparenter au cadre impérial, celui au sein duquel il écrit tandis que les multiples voix et décrochages qui s'y produisent renvoient davantage à une circulation des positionnements à l'intérieur de ce cadre structurant. Ce phénomène est particulièrement visible dans les textes les plus courts de Kipling où se donne à lire et à entendre une pluralité de voix qui ne manquent pas de déstabiliser, même subrepticement, le monologisme de la voix narrative, et par extension, celui de la doctrine impériale en en pointant formellement les contradictions idéologiques. Sullivan évoque à ce sujet un « mode de narration métonymique »[340] d'autant plus instable que son centre, constamment dérangé et déplacé par des voix autres, se voit déterritorialisé.

Même si le texte kiplingien est plus explicitement investi par des voix dissonantes extradiégétiques que celui de Maugham, ce qui a pour effet de déstabiliser et de décentrer la voix narrative, l'autorité de la voix narrative constitue une composante-phare des écrits coloniaux des deux auteurs, et peut-être le signe ultime qu'il est impossible de les considérer comme des nouvelles à part entière. Malgré l'esthétique du fragment qui y est repérable, les voix autres chez Kipling restent subordonnées à la voix organisatrice du récit, ce qui va dans le sens du conte. Par ailleurs, ces analyses permettent de conclure à la scriptibilité des écrits de Kipling contre la lisibilité de ceux de Maugham. La question de la fragmentation nous mène toutefois à repenser le rapport de ces écrits au modernisme.

---

[339] *Ibid*., p. 10.

[340] *Ibid*., p. 22 : « It is this slippage in Kipling's Indian fiction between himself and the Other, himself in disguise as the Other, himself in love with the Other, yet not the Other but instead a cold, armored, and distant narrator that makes his fiction so characteristic of his metonymic mode of narrative – one that can never quite locate its center, or name its unnameable desire ».

Kipling et Maugham sont les auteurs d'écrits courts qui peuvent être appelés « modernes » au sens où ces derniers ont émergé entre les années 1880 et 1950. Toutefois, plutôt que de leur « appliquer » l'étiquette « moderne », il importe de réfléchir à leur modernité en considérant la manière dont ils interrogent les concepts de « colonisation », de « modernité » et de « nouvelle », ce qui est possible lorsque l'on regarde du côté des nouvelles modernistes. Quel rapport les textes ici étudiés de Kipling et de Maugham entretiennent-elles avec les nouvelles modernistes ? Que révèle-t-il des problèmes que soulèvent les nouvelles des deux auteurs face aux concepts mentionnés ci-dessus ?

II. Entre anticipation et domestication du modernisme

1. La nouvelle en plein essor au XIXe siècle

Plusieurs écrits de Kipling évoquent les innovations techniques et industrielles de l'époque à travers la forme du récit court, notamment « Steam Tactics » (1902 ; 1904), mais aussi « With the Night Mail » (1905 ; 1909), « As Easy as ABC » (1912 ; 1917), textes que l'on pourrait aujourd'hui qualifier de récits d'anticipation. La nouvelle est une forme de son temps. Elle est typiquement moderne au sens où son émergence, durant la seconde moitié du XIXe siècle en Angleterre, a partie liée avec le développement de la presse écrite, l'augmentation du taux d'alphabétisation de la population suite à la promulgation de l'*Education Act* de 1880[341], mais aussi avec une certaine accélération du temps due à des innovations techniques telles que l'automobile et le transport ferroviaire. Cette époque est aussi celle qui voit naître le principe de la lecture comme loisir de masse. La publication de nouvelles ou de romans dans des magazines, selon un procédé de sérialisation, contribue à élargir l'accès à la lecture du grand public dès les années 1830 en Angleterre et devient

[341] Cette loi rendit notamment l'école obligatoire pour les enfants jusqu'à l'âge de dix ans.

progressivement le mode de circulation le plus commun d'œuvres de fiction[342]. Charles Dickens fut ainsi l'un des premiers auteurs[343] à publier de la fiction destinée à un public bourgeois sous la forme du roman-feuilleton lorsqu'il fit paraître son roman, *Pickwick Papers*, sous la forme d'épisodes mensuels (« serials ») entre avril 1836 et novembre 1837 – pour la modique somme d'un shilling par épisode[344]. On peut aussi rappeler que le désir des éditeurs d'échapper à certains types de taxation a contribué au développement des périodiques. Pour Harold Orel, le triomphe de la nouvelle tient donc à trois facteurs : « a broadening of the educational base, mechanization of printing, and the development of mass-circulation periodicals specializing in fiction »[345].

C'est véritablement grâce à la publication de ses nouvelles dans des journaux anglo-indiens dans un premier temps, puis sous la forme de recueils par la suite, que Kipling se fait connaître en métropole et intègre la scène littéraire londonienne. Ce phénomène se poursuit de manière encore plus évidente au XXe siècle ; les nouvelles de Maugham paraissent dans des magazines américains tels *Hearst's International*/ *Cosmopolitan*[346] ou anglais (*Punch*, *Argosy*), entre des articles concernant des débats de société contemporains, des publicités et d'autres nouvelles. Ces magazines constituèrent un moteur décisif en termes de promotion d'auteurs de nouvelles au cours du XXe siècle. Pour Maugham, il s'agit tout simplement du processus qui a mené au développement du genre même de la nouvelle : « No form of art is produced unless there is a demand for it and if newspapers and magazines did not publish short stories they would not be written »[347].

La nouvelle est ainsi une forme littéralement moderne, comme le note H. E. Gerber,

> The period from 1880 to 1920 saw the rise of the modern short story in all its variety as the form is now generally understood […] This period was not only the kindergarten of the short story but its university. It was the period during which Wells, Kipling, Hardy,

[342] HAYWARD Jennifer, *Consuming Pleasures: Active Audiences and Serial Fictions from Dickens to Soap Operas*, Lexington : University Press of Kentucky, 1997, p. 24.

[343] Selon l'universitaire angliciste Sally Mitchell, *Old Saint Paul's* (1841) de W.H. Ainsworth est véritablement le premier roman-feuilleton à être publié dans un journal et destiné à un lectorat de classe moyenne. Cf MITCHELL Sally, *The Fallen Angel: Chastity, Class and Women's Reading, 1835-1880*, Bowling Green, Ohio : Bowling Green University Press, 1981, p. 92.

[344] En comparaison, le *three-decker novel* s'achetait à la même époque pour la somme de trente-et-un shillings et six pence.

[345] OREL Harold, *The Victorian Short Story*, *op. cit.*, p. 184.

[346] *Cosmopolitan* ne devint un magazine destiné spécifiquement à un lectorat féminin que dans les années 1960. Il s'agissait alors d'un magazine littéraire général, aussi bien avant qu'après la fusion entre *Cosmopolitan* et *Hearst's International* en 1925.

[347] MAUGHAM Somerset, préface au volume 1 des *Complete Short Stories*, *East and West*, in WOOD Michael G. (ed.), *Selected Prefaces and Introductions of W. Somerset Maugham, op. cit.*, p. .54.

> Conrad, Galsworthy, Maugham, H. H. Munro (Saki), R. L. Stevenson, Henry James, D. H. Lawrence and James Joyce produced major works in the short story.[348]

Toutefois, les critiques de la nouvelle Clare Hanson et Andrew Gurr évoquent le fait que deux grandes directions sont empruntées par la nouvelle au XIXe siècle :

> Two entirely different types of story flourished together at the close of the nineteenth century. First, there was the story with a definite plot, which was the lineal descendent of the Gothic tale; and second, there was the new, « plotless » story concentrating on inner mood and impression rather than on external event. The latter was associated with the Yellow Book, the famous « little magazine » of the nineties.[349]

Plusieurs auteurs sont aujourd'hui qualifiés de maîtres de la nouvelle moderne : Poe, Irving, Hawthorne, Melville, Stevenson, Tchekhov, Gogol, etc. Pour Charles May par exemple, Tchekhov a créé une nouveau type d'écriture de la nouvelle : « Chekhov's conception of the short story as a lyrically charged fragment in which characters are less fully rounded figures of realism than embodiments of mood has influenced all twentieth-century practitioners of the form »[350].

Le travail mené sur l'instabilité des textes coloniaux de Kipling et Maugham amène à envisager diverses conceptions de la modernité. Dès lors que les nouvelles de ces auteurs sont des lieux doublement instables – par leur dimension d'inachevé, leur forme fragmentée et éphémère[351] – notamment lorsqu'elles apparaissent dans l'objet « magazine », lui-même éphémère – elles sont en prise avec ce moment moderne. S'il est possible de concevoir la nouvelle comme un genre moderne, né à un moment décisif de la « modernité » historique[352], elle est surtout une forme exploratoire de la modernité. Cette exploration peut s'opérer par le biais d'une artisticité contre l'idéologie qui guide la modernité historique, mais aussi par la forme brève elle-même. Ainsi, parce qu'elle implique une certaine prise sur le monde rendue possible par le caractère immédiat et éphémère de son mode de publication privilégié, la nouvelle est nécessairement moderne, en prise avec le monde.

---

[348] GERBER H. E., *The English Short Story in Transition: 1880-1920*, New York : Pegasus, 1967, pp. xi-xii.

[349] GURR Andrew, HANSON Clare, *Katherine Mansfield*, London ; Basingstoke : Macmillan, 1981, p. 17.

[350] MAY Charles, *The Short Story: The Reality of Artifice*, *op. cit.*, p.16.

[351] Le nouvelliste et théoricien de la nouvelle québécois, André Carpentier, a cette jolie formule au sujet de la nouvelle de magazine dont il dit qu'elle est « marquée par l'éphémère et par une matérialité froissable à tout usage » in CARPENTIER André, *Ruptures*, *op. cit.*, p. 58.

[352] Cf MARCH-RUSSELL Paul, *The Short Story: An Introduction*, Edinburgh : Edinburgh University Press, 2009, p. 1 : Pour le comparatiste anglais Paul March-Russell, la nouvelle est un symptôme plus que le lieu d'invention de la modernité : « The making of the short story acts as an index to the invention of modern fiction and its relationship to changing social, economic and cultural contexts ».

Dans « A Sahib's War » (1901 ; 1904) de Kipling, un vieux guerrier sikh devient le centre focal d'une narration ayant pour objet la guerre des Boers : « It is for the Hind that the Sahibs are fighting this war. Ye cannot in one place rule and in another bear service. Either ye must everywhere rule or everywhere obey » (*TD*, 62). Alors que la simplicité des remarques émises par le subalterne, illustrée par un schéma dichotomique – « in one place […] and in another », « either […] or » – suggère son ignorance des faits liée à son statut, l'effet produit par sa prise de parole est celui d'un point de vue différent du point de vue britannique dominant sur la guerre, et par extension, sur l'histoire et le monde. Ceci rejoint le constat très juste de Daniel Grojnowski selon lequel la nouvelle « assure une constante promotion de ce qui est réputé conjoncturel, futile ou accessoire, elle formule à sa manière un discours sur l'Histoire »[353].

La nouvelle peut correspondre au récit d'un événement selon un point de vue singulier comme dans « A Sahib's War » et en ce sens, peut être rapprochée du fait divers relaté dans la presse de l'époque[354]. Les *tales* de Kipling et les nouvelles de Maugham traitent des petites gens, de subalternes de l'armée britannique ou de planteurs désargentés, et de simples événements ; il n'est d'ailleurs pas anodin que les premiers aient été publiés dans la rubrique des faits divers de la *CMG*. Par ailleurs, les textes de Maugham entretiennent aussi un certain rapport avec le fait divers dès lors qu'ils étaient parfois directement inspirés par des événements réels qui s'étaient produits dans les colonies et dont l'auteur avait été le témoin, indirectement ou non[355].

Roland Barthes propose une étude du fait divers dans ses *Essais* :

> Au niveau de la lecture, tout est donné dans un fait divers ; ses circonstances, ses causes, son passé, son issue ; sans durée et sans contexte, il constitue un être immédiat, total, qui ne renvoie, du moins formellement, à rien d'implicite ; c'est en cela qu'il s'apparente à la nouvelle et au conte, et non plus au roman . C'est son immanence qui définit le fait divers.[356]

---

[353] GROJNOWSKI Daniel, *Lire la nouvelle*, *op. cit.*, pp. 39-40.

[354] Maupassant écrivit plusieurs nouvelles sur l'infanticide alors que le journal *Gil Blas* relatait un fait divers avéré autour de ce thème à la même époque.

[355] A ce propos, Maugham rappelle que certains critiques dirent de Kipling qu'il écrivait des histoires qui n'étaient que de simples anecdotes. Or pour Maugham, la clé de l'écriture fictionnelle se loge précisément dans la narration d'épisodes anecdotiques : « The anecdote is the basis of fiction », in préface au volume 2 des *Complete Short Stories*, *The World Over*, in WOOD Michael G. (ed.), *Selected Prefaces and Introductions of W. Somerset Maugham, op. cit.*, p. 68.

[356] BARTHES Roland, « Structure du fait divers » in *Essais critiques*, Paris : Le Seuil, 1964, p. 189.

Il rappelle également que le fait divers se développe en marge de l'histoire. Les textes coloniaux de Kipling et de Maugham posent un regard singulier sur l'histoire, opèrent une prise transversale sur le fait colonial qu'ils narrent par le genre même de la nouvelle, en particulier par sa brièveté et par la perspective qu'elle adopte sur ce qu'elle « observe ». Comme l'indique Anne Besnault-Levita au sujet de la nouvelle mansfieldienne, « par le biais de la concision, de la réticence et de la fragmentation », la nouvelle permet « d'explorer différemment le quotidien et le moment »[357]. Dans les nouvelles de Mansfield, la représentation partielle de l'espace, l'absence de références temporelles précises, la nécessité que le lecteur fasse usage de ses facultés de déduction participent de cette exploration inédite du quotidien.

Selon le poéticien Bernard Bergonzi, cette prise transversale constitue le propre de la nouvelle car le nouvelliste perçoit nécessairement le monde d'une manière biaisée : « [he is] bound to see the world in a certain way, not merely because of our customary atmosphere of crisis, but because the form of the short story tends to filter down experience to the prime elements of defeat and alienation »[358]. C'est en cela que les textes coloniaux de Kipling et de Maugham ont ceci de commun avec elle qu'ils opèrent de façon synecdochique.

Il est donc intéressant d'articuler l'idée de la prise transversale sur un sujet, sur un événement, sur le monde ou l'histoire telle qu'elle apparaît dans les textes des auteurs avec la propension de nombreuses nouvelles modernistes à représenter le monde comme fragmenté[359]. On abordera donc la question de l'écriture de nouvelles modernistes à partir des textes de Kipling et de Maugham, en particulier par le biais de l'identité fragmentée et du rapport à l'histoire.

Le modernisme anglais, qui ne correspond pas à la Modernité française, est traditionnellement associé à la période 1880-1930, même si de nombreux critiques contemporains mettent en avant la difficulté de proposer des limites temporelles claires à ce mouvement. Les difficultés de terminologie liées au terme « modernisme » sont liées au fait que ce dernier est engagé avec l'épineuse question de la modernité et ses multiples

[357] BESNAULT-LEVITA Anne, *Katherine Mansfield*, *op. cit.*, p. 22.

[358] BERGONZI Bernard, *The Situation of the Novel*, London : Macmillan, 1970, pp. 215-6.

[359] LAMB Robert Paul, *Art Matters: Hemingway, Craft and the Creation of the Modern Short Story,* Baton Rouge: Louisiane State University Press, 2010, p. 162 : « When we think of the distinctive qualities of modernist fiction – for example, alienation, the experience of fragmentation, the use of myth as a structuring device, the subjective response to modernization and modernity, the focus on consciousness and the unconscious, the shift from ontology to epistemology and the consequent focus on reality as multiple – we find these qualities in the stories of Poe, Hawthorne, Nikolai Gogol, and Melville, just as we later find them in those of Chekhov, Ambrose Bierce, Lu Hsun, and Katherine Mansfield ».

contradictions[360]. Comment Kipling et Maugham se positionnent-ils par rapport à ce mouvement ?

2. Kipling, auteur proto-moderniste

Kipling ne paraît généralement pas au sein du panthéon des auteurs modernistes. Ce, probablement parce que le modernisme est traditionnellement associé à des innovations stylistiques, à la représentation du moi fragmenté ainsi qu'à une écriture *highbrow* mais aussi à cause de l'idéologie qui infiltre les textes de l'auteur. Pour le théoricien de la nouvelle Charles May, les nouvelles de Kipling sont révélatrices d'un moment historique spécifique : « [they are] perfect representations of the transition point between the old-fashioned tale of the nineteenth century and the modern short story »[361]. Lorsque certains auteurs et critiques évoquent le caractère proto-moderniste de l'écriture de Kipling, ils s'appuient sur des œuvres kiplingiennes ultérieures à sa période anglo-indienne. Ainsi, quand Bonamy Dobrée évoque le modernisme de Kipling et compare ce dernier à Lawrence, Durrell et E. M. Forster, il considère les nouvelles des recueils post 1900, voire post 1914, de Kipling. Ces récits entretiennent, il est vrai, une affiliation particulière avec les thèmes prisés par certains auteurs modernistes. La nouvelle « Wireless » s'interroge par exemple sur le lien entre la technologie et la conscience tandis que d'autres récits tels « They » (1904), « Steam Tactics » (1902 ; 1904), « With the Night Mail » (1905 ; 1909) et plus généralement les nouvelles de Kipling sur les bateaux expriment une fascination à la fois enthousiaste et inquiète pour la technologie et son rapport à la culture de masse. Les inquiétudes modernistes face au pouvoir que la culture de masse pouvait progressivement acquérir, notamment par le biais de la technologie, se voient ainsi exprimées dès les nouvelles de Kipling[362]. Ses nouvelles tardives sont aussi le lieu d'une réflexion sur l'impact de la Première Guerre Mondiale sur le monde et le lieu

[360] Différents modernismes sont repérables : à celui associé à Franco Marinetti et Wyndham Lewis, modernisme caractérisé par une foi inconditionnelle en la technologie, le progrès et leur pouvoir de transformation du monde, s'oppose le modernisme de nombreux écrivains plus sceptiques par rapport aux vertus prétendues de la technologie et du progrès. Il est peu pertinent aujourd'hui de voir dans le modernisme un simple mouvement de réaction et de rupture face au passé.

[361] MAY Charles, *The Short Story: The Reality of Artifice*, *op. cit.*, p.15.

[362] Selon Andrew Hagiioannu (*The Man Who Would Be Kipling*, *op. cit.*), les nouvelles de Kipling sont le lieu de réflexions autour des répercussions sociales et idéologiques de la « technologie de masse » et de la possibilité que celle-ci ait des effets sur les conceptions de l'empire et de la nation. Ceci nous paraît pertinent dans la mesure où la technologie de masse suppose une potentielle redistribution des pouvoirs, et par conséquent peut engendrer une redéfinition des rôles et pouvoirs de chacun au sein d'une entité supérieure, qu'il s'agisse de l'empire ou de la nation.

d'expression de doutes concernant la supériorité de la civilisation européenne. La prédominance de la maladie, de la détérioration des corps comme dans « The Wish House » (1924) ou « A Madonna of the Trenches » (1924 ; 1926) soulignent une obsession pour le motif du mal produit par la guerre, autre thème de prédilection des auteurs modernistes qui écrivirent après Kipling. Mais c'est véritablement la nouvelle « Mrs Bathurst » (1904) qui confère à Kipling son statut d'auteur proto-moderniste. La forme même de la nouvelle relève d'une écriture expérimentale. Celle-ci est construite sur le mode du récit à plusieurs voix mais elle se caractérise par une véritable indétermination narrative tandis que la technologie y est à la fois omniprésente et terrifiante – le terme récurrent « tick » signale le bruit opéré par le dentier d'un personnage potentiellement inquiétant – comme s'il s'agissait de suggérer par extension le caractère potentiellement dangereux de la technologie. Pour l'écrivain et critique anglais David Lodge, la subversion des principes sur lesquels repose habituellement le récit policier et le caractère polysémique de la nouvelle « Mrs Bathurst » rappellent l'ambiguïté des grands maîtres modernistes[363]. Le cinéma, invention technologique émergente à l'époque de la publication de « Mrs. Bathurst », y est évoqué sur le plan diégétique tandis que les manques et élisions dans le récit kiplingien rappellent précisément l'esthétique des premiers films expérimentaux, notamment ceux de Mélies : de même que certains détails apparaissent et disparaissent subrepticement de l'écran dans ces films, la narration se fait fuyante, signalant énigmatiquement ses propres manques lorsqu'elle n'est pas ouvertement elliptique.

Ce que l'on pourrait nommer une tentative, voire une tentation, moderniste, apparaît néanmoins dès *Kim*[364]. Il ne s'agit pas de reproduire une nouvelle analyse des visées modernistes de ce roman alors qu'une étude très précise a été menée par Frédéric Regard à ce sujet dans *Logiques de la fragmentation*, ouvrage cité précédemment. On indiquera seulement qu'une angoisse typiquement moderniste concernant la fragmentation identitaire est exprimée à plusieurs reprises dans le roman à travers les interrogations et assertions identitaires successives du personnage éponyme : « What *am I*? Mussalman, Hindu, Jain, or Buddhist? That is a hard nut » (*Kim*, 158-159), « But again, he was a Sahib and was at St Xavier's » (*Kim*, 139), « I am not a Sahib » (*Kim*, 150). Cette réflexion sur le caractère protéiforme de l'identité est exprimée le plus ouvertement dans l'exclamation « I am Kim. And what is Kim? His soul repeated it again and again » (*Kim*, 167), exclamation dans laquelle l'auto-affirmation de l'identité du personnage est aussitôt démentie par l'interrogation qui la suit et

[363] LODGE David, « "Mrs Bathurst": Indeterminacy in Modern Narrative » in MALLETT Phillip (ed.), *Kipling Considered*, London : Macmillan, 1989, p. 71.
[364] Pour rappel, « Mrs Bathurst » date de 1904 tandis que le roman *Kim* est publié en 1901.

qui concerne précisément la nature de l'identité en question[365]. Malgré la visée finalement totalisante du roman opérée ici par le biais de la voix du conteur qui traverse le roman tout du long, *Kim* s'apparente à l'expression d'une tentation moderniste. La critique anglaise Janet Montefiore reprend cet argument lorsqu'elle considère une affiliation entre la polyphonie des œuvres de Kipling et l'esthétique moderniste : « Kipling's intuition of the potential instability of the certainties dear to "mine own people" and his perception of the internal divisions of rationalist subjectivity do link him with canonist modernists like Conrad, Joyce, Pound and Eliot »[366]. Montefiore rejoint Fréderic Regard lorsqu'elle constate que Kipling ne pouvait toutefois souscrire intégralement à la vision fragmentée et fragmentaire du modernisme :

> What separates him is the fact that he never explores these powerfully felt intuitions to the limit. His conservative commitment to law, order and the *Pax Britannica* does not permit him to focus directly on the unstable, divided imperialist subject or the fragility of the laws by which his men create order.[367]

Là résiderait donc la difficulté à associer entièrement les écrits kiplingiens au modernisme et à l'esthétique de la fragmentation qui l'anime.

Les écrits de Kipling sur l'empire manifestent pourtant dès les années 1880 un goût pour les motifs et figures qui deviendront des lieux de prédilection de l'écriture moderniste. Ces textes font parfois preuve d'une audace poétique que le conservatisme ultérieur de l'auteur amoindrira. La polyphonie et la difficulté à signaler clairement l'origine des voix énonciatives sont déjà des indicateurs de proto-modernisme. L'absence de fiabilité de la voix narrative en est une autre manifestation. Les fluctuations de la voix narrative dans « The Strange Ride of Morrowbie Jukes » font certainement écho à des poétiques modernistes ultérieures. L'autorité du *teller* s'y voit remise en question, là où ce narrateur à la première personne avait pour fonction de cadrer le récit et de garantir l'authenticité de ce dernier.

Les écrits de Kipling présentent aussi des exemples de discours indirect libre que l'on peut rapprocher du *stream of consciousness*, du moins d'une forme d'écriture automatique. « In the Pride of his Youth » (1887 ; 1888) contient par exemple un passage censé rapporter le contenu d'une lettre envoyée par l'épouse du protagoniste à ce dernier. Le narrateur indique avant de citer le passage concerné : « It was a rather curious production, without stops, something like this » (*PT*, 160). Ceci a pour effet de situer l'énoncé clairement, de

[365] La fragmentation identitaire est par ailleurs évoquée dans les nombreux motifs du fragment dans le roman.
[366] MONTEFIORE Janet, « Latin, Arithmetic and Mastery, A Reading of Two Kipling fictions », *op. cit.*, p. 129.
[367] *Ibid.*, pp. 129-130.

différencier la voix du narrateur de celle du passage suivant. La précision « without stops » permet au narrateur de contrer toute attaque concernant la licence poétique qu'il s'octroie. Par l'usage de guillemets visant à isoler le discours de l'épouse, le narrateur rend celle-ci seule « responsable » de l'étrangeté de l'énoncé suivant :

> "She was not going to wait for ever and the baby was dead and Dicky was only a boy and he would never set eyes on her again and why hadn't he waved his handkerchief to her when he left Gravesend and God was her judge she was a wicked woman but Dicky was worse enjoying himself in India and this other man loved the ground she trod on and would Dicky ever forgive her for she would never forgive Dicky; and there was no address to write to." (*PT*, 160)

L'absence de marques de ponctuation permet de mimer l'agitation de la jeune femme tandis que la polysyndète construit un fil directeur entre des énoncés apparemment incohérents. À défaut de signaler un processus de causalité, la conjonction « and » ne fait qu'accentuer le caractère décousu de l'argumentation. L'emploi du discours indirect libre crée l'effet d'une parole incontrôlée, comme si le narrateur se trouvait en prise directe avec les pensées de la jeune femme. Toutefois, le discours indirect libre n'en est pas véritablement un ici : tandis qu'il ne s'accompagne pas ordinairement de guillemets, le passage associé à la jeune femme apparaît ici entre guillemets. Or, la présence de la troisième personne du singulier dans le passage signale précisément l'existence d'une médiation au sein de ce discours censé être rapporté. Ce discours, qui n'est donc ni du discours direct, ni du discours indirect, ni tout à fait du discours indirect libre du fait de la présence de guillemets, constitue une forme hybride de discours dont on ne saurait retrouver la forme « originelle », ce qui constitue par ailleurs l'une des caractéristiques du discours indirect libre selon Ann Banfield[368]. Le texte de Kipling oscille donc ici entre retranscription et assimilation d'un discours censé être étranger à la voix narrative ; il se situe dans un espace hybride d'énonciation où une voix autre se fait entendre tout en restant médiatisée par une voix indéterminée, *a priori* celle du narrateur. Dans un texte moderniste tel *Mrs Dalloway*, la voix de l'héroïne est audible par le biais du discours indirect libre et la médiation est toujours visible dès lors que les paroles du personnage ne sont pas au discours direct. La question de la médiation est évidemment biaisée du fait que l'objet de notre réflexion est la fiction : les énoncés qui y apparaissent sont immanquablement le fait d'un médiateur. Il est pourtant intéressant de mettre en avant une articulation entre la poétique de ce texte de Kipling, où le filtre médiateur est explicitement mis en relief – par le biais des

[368] Cf BANFIELD Ann, *Unspeakable Sentences: Narration and Representation in the Language of Fiction*, Boston : Routledge & Kegan Paul, 1982.

guillemets et de la forte présence énonciative dans le texte – et le texte woolfien qui rejette justement le principe de toute médiation explicite.

Concernant le sujet moderniste, on ne peut qu'invoquer la voix de Carnehan dans « The Man Who Would Be King » à l'énonciation fragmentée, métaphore de la scission même de l'identité du personnage. Tandis que l'énonciation est porteuse d'une instabilité notable, repérable dans la profusion de tirets apparaissant comme autant de lieux de rupture dans la voix, le personnage même de Carnehan est énoncé comme fragmenté, comme le signale la présence des pronoms « I » et « he » dans son discours : « "I could see his body caught on a rock with the gold crown close beside. But do you know what they did to Peachey between two pine-trees? They crucified him, sir, as Peachey's hands will show" » (*MWWBK*, 277). L'énonciation se fait espace de circulation de différents positionnements identitaires, de diverses postures de sujet et d'objet parmi lesquelles le « je » de l'énonciation erre. Dans le propos de Carnehan, « je est un autre », littéralement parlant. Le sujet colonial ne saurait être unifié ; il est d'emblée pluriel, toujours susceptible d'éclatement, à l'image de nombreux protagonistes de nouvelles modernistes.

On terminera cette étude par un survol de « The Gate of the Hundred Sorrows » (1884 ; 1888), nouvelle qui ne relève pas de l'écriture moderniste mais qui y fait écho. L'écriture dans « The Gate of the Hundred Sorrows » suggère une forme de lassitude exprimée à travers la figure de la répétition, comme l'illustrent les remarques au sujet de l'argent, « the money always came fresh and fresh each month » (*PT*, 203) ou encore « I draw my sixty rupees fresh and fresh every month » (*PT*, 204). Cette lassitude est à lier à une forme de relativisme et de décadentisme apparaissant également dans le discours du narrateur : « I had a wife of sorts. But she's dead now. People said that I killed her by taking to the Black Smoke. Perhaps I did, but it's so long since that it doesn't matter. Sometimes when I first came to the Gate, I used to feel sorry for it; but that's all over and done with long ago » (PT, 204). Le narrateur fait montre d'un relativisme absolu, ce que les formules récurrentes « it doesn't matter », « time doesn't matter to me », « Well, it doesn't matter. Nothing matters much to me », soulignent (*PT*, 203-206). Il y a dans cette nouvelle quelque chose de l'ordre d'une atmosphère décadente qui a partie liée avec la dégradation de l'environnement qui entoure le personnage principal et sa propre désagrégation, exprimée à souhait à travers le leitmotiv « nothing matters ».

Ceci nous permet de réfléchir plus précisément au cas des écrits de Maugham qui ne mettent pas en œuvre une écriture moderniste mais partagent avec ce mouvement des réflexions communes, notamment autour de la question de la décadence.

3. Maugham et le modernisme populaire

Si l'on associe le modernisme aux tentatives expérimentales de Woolf, il sera plus que délicat de penser l'écriture de Maugham en rapport avec ce mouvement. En effet, l'écriture de Maugham est plutôt conventionnelle et ne s'aventure guère sur le terrain de l'innovation stylistique. En revanche, l'idée d'un auteur s'exprimant en parallèle ou à côté du modernisme se justifie par exemple par la publication de la nouvelle « Before the Party » en 1923, soit un an après celle de Katherine Mansfield intitulée « The Garden-Party ». Si une proximité évidente se donne à lire dès le titre, les thématiques des deux nouvelles sont aussi particulièrement similaires. Toutes deux traitent de la découverte d'un événement malheureux avant ou durant une fête. La nouvelle de Mansfield se clôt sur une note d'espoir et laisse place à un non-dit, lieu de tous les possibles. Alors que leur voisin issu d'une classe inférieure à la leur vient de décéder, les Sheridan décident de maintenir la fête tandis que leur fille, Laura, éprouve des scrupules à ce que cette dernière ait lieu. Sommée par sa mère d'aller porter un panier avec les restes des vivres préparés pour la fête, Laura va chez les voisins et rend ainsi une dernière visite au jardinier décédé avant de revenir, transformée, chez les siens. La fin de la nouvelle donne lieu au dialogue suivant entre Laura et son frère :

> "Was it awful?"
> "No," sobbed Laura. "It was simply marvellous. But, Laurie –" She stopped, she looked at her brother. "Isn't life," she stammered, "isn't life – " But what life was she could not explain. No matter. He quite understood.
> "*Isn't* it, darling?" said Laurie[369].

Les tirets, tout comme chez Kipling, suggèrent un non-dit qui ne saurait être recouvré et qui fait écho à l'amorce de question que pose Laura. Si son frère parvient à y répondre, le soulignement de la réponse par des italiques produit un effet d'étrangeté qui vient renforcer celui de l'incomplétude et en cela, s'accorde à l'injonction woolfienne, énoncée dans « Mr Bennett and Mrs Brown », d'accepter le spasmodique et le fragmentaire. La présence du

[369] MANSFIELD Katherine, « The Garden-Party » in SMITH Angela (ed.), *Selected Stories*, *op. cit.*, p. 349.

bégaiement renvoie d'ailleurs littéralement à l'idée du spasme évoqué par Woolf tandis que les tirets, signes d'une absence et d'une multiplicité de possibles, font écho à la promotion du fragment et de l'incomplétude. En revanche, la fin de « Before the Party » est nettement plus sombre et laisse entendre un certain cynisme de la part de la protagoniste qui a tué son mari et en informe ses proches : « "You made me tell you. And I've borne it long enough by myself. It was time that you all bore it too » (*FET*, 174). Contrairement à la prédominance du non-dit dans l'écriture de Mansfield, le texte de Maugham met en avant une obsession autour du dire, comme le suggèrent les nombreuses occurrences du verbe « tell » dans la nouvelle : « Kathleen will tell you » (*FET*, 153), « There's something else I ought to tell you » (*FET*, 154), « I don't think you'll much like the truth if I tell it you » (*FET*, 157), « I ought never to have been told » (*FET*, 175). À la fin de la nouvelle, la famille s'apprête à se rendre sur les lieux de la fête, « Canon's garden-party » (*FET*, 175). Tandis que « Before the Party » tourne autour de la question du dire, « The Garden-Party » fait le choix de ne pas tout dire et laisse en son sein des espaces de respiration susceptibles de produire d'autres possibilités textuelles.

Le lien entre Maugham et le modernisme passe certainement par la question de la décadence. Dans les nouvelles de Maugham, la description des corps vieillissants et « grisonnants » des colons et la désillusion qui étreint certains personnages nostalgiques d'un passé rêvé et inquiets face au présent rappellent certains motifs liés au mouvement décadent. Warburton, le héros de « The Outstation », indique à son collaborateur : « The great families of England are doomed. […] They cannot afford any longer to live in their splendid palaces and their princely hospitality will soon be nothing but a memory » (*MFET*, 68). Le discours est imprégné d'une nostalgie renvoyant à un passé idéalisé qui s'accompagne donc d'une pensée de la décadence contemporaine[370]. L'idée d'une génération condamnée par le monde présent est suggérée par l'expression « they cannot afford any longer » dans laquelle l'indication temporelle « any longer » traduit explicitement l'opposition entre passé et présent, entre une richesse ancienne et un appauvrissement présent. Dans le même récit, Warburton demande à Cooper : « What can you know of the glory that was Greece and the grandeur that was Rome ? » (*MFET*, 68), ce qui ne manque pas de faire sourire puisque ce dernier n'est pas plus à-même que Cooper de connaître les époques qu'il évoque. Toute pensée de la décadence suppose d'être conceptualisée face à un moment d'apogée.

[370] Il faut rappeler qu'au moment où Maugham écrit la plupart de ses nouvelles, le déclin de l'aristocratie anglaise est déjà bien entamé. Comme le note David Cannadine, après la Seconde Guerre Mondiale, le mouvement de déclin est irrémédiable : « The Conservative governments of 1951 to 1964 were themselves unprecedently unaristocratic […] The late 1950s and the early 1960s witnessed both the end of the British Empire, and the end of the British aristocracy's claims to be the national and imperial ruling class by hereditary right », in CANNADINE David, *Ornamentalism*, *op. cit.*, p. 173.

L'association de Rome à « grandeur », et non à sa décadence, pourtant tout aussi reconnue sur le plan historique, suggère que Warburton perçoit donc le présent comme décadent, ce qui est souligné par le passage : « Mr. Warburton felt on a sudden discouraged with life. The world of which he was a part had passed away and the future belonged to a meaner generation » (*MFET*, 81). Si le personnage de Warburton perçoit en Cooper le symbole de la décadence présente, lui-même fait en revanche l'objet de la moquerie du narrateur : « […] said Mr. Warburton with the complacent melancholy of an *émigré* who remembered the court of Louis XV » (*MFET*, 68). L'ironie du narrateur est perceptible à travers l'emploi du terme « émigré » : le recours aux italiques signale l'étrangeté du mot mais surtout le caractère incongru de l'image, d'autant plus que la référence à la cour de Louis XV accentue l'effet de décalage spatio-temporel. Les attitudes d'aristocrate décadent de Warburton sont également raillées par le narrateur : « Mr. Warburton made an ample gesture. His eyes for an instant grew dreamy with a vision of the past » (*MFET*, 68). L'évocation de cette « vision du passé » et du souvenir ému qu'elle engendre chez le héros est particulièrement ironique du fait qu'elle fait suite au passage où Warburton demande à Cooper ce qu'il connaît de la grandeur passée de Rome. Cette opposition grandeur passée/décadence présente est également marquée dans la nouvelle « Footprints in the Jungle » :

> Tanah Merah was for long the busiest mart of the Middle East […]. But now it is dead. It has the sad and romantic air of all places that have once been of importance and live now on the recollection of a vanished grandeur. It is a sleepy little town and strangers that come to it, losing their native energy, insensibly drop into its easy and lethargic ways. Successive rubber booms bring it no prosperity and the ensuing slumps hasten its decay. (*FET*, 1)

L'opposition est signifiée par l'alternance entre les temps grammaticaux et par la récurrence du déictique « now ». Le regard du narrateur est imprégné d'une nostalgie face à une grandeur passée dont la ville ne porte désormais que le vague souvenir. L'idée d'une dégradation irrémédiable est suggérée par la remarque concernant l'absence de prospérité malgré les phases de relance économique tandis que le terme « decay » illustre l'idée de la chute, connotée également par le sémantisme du verbe « drop » et le motif plus général de la contamination.

Les textes de Maugham sont visiblement imprégnés des appréhensions de la *fin-de-siècle*, davantage du moins que ceux de Kipling. Selon le critique anglais Frank Kermode, le moment nommé fin-de-siècle se caractérisait par un sentiment apocalyptique et s'est

accompagné du développement de la catégorie littéraire de la « Décadence »[371], catégorie que Kipling considérait d'un mauvais œil au demeurant. Le début du siècle voit par ailleurs la parution de l'ouvrage d'Oswald Spengler[372], *The Decline of Civilisation* (1921), dont l'influence est largement perceptible dans les écrits de Maugham. Selon Spengler, la civilisation correspondait à la mort d'une culture ; c'est lorsque cette dernière s'était figée qu'elle devenait, selon lui, « civilisation » : « Les civilisations sont les états *les plus extérieurs et les plus artificiels* auxquels puissent atteindre une espèce humaine supérieure. Elles sont une fin ; elles succèdent au devenir comme le devenu, à la vie comme à la mort »[373]. Warburton, présenté par le narrateur de « The Oustation » comme obsédé par le désir de coller à une image de la civilisation britannique, participe d'un schéma narratif exprimant une anxiété relative à une possible dégénérescence des coloniaux. Les nouvelles de Maugham ne mettent-elles pas précisément en scène la fin d'une culture et sa transformation en civilisation au sens de Spengler ?

Dans la nouvelle « The Fall of Edward Barnard » (1921), le personnage éponyme quitte le vieux continent pour revenir à l'essentiel, à ce que Marlow dans *Heart of Darkness* nomme « the truth of things »[374] : « I shall grow all sorts of things in my garden, and I shall fish. […] I shall have my books and Eva, children, I hope, and above all, the infinite variety of the sea and the sky, the freshness of the dawn and the beauty of the sunset, and the rich magnificence of the night » (*EW*, 68). Face à la description de ce retour à la nature, l'énonciation en focalisation interne des pensées du contrepoint « moderne » d'Edward, Bateman, souligne avec ironie les aspirations de ce dernier : « As he held her in his arms he had a vision of the works of the Hunter Motor Traction and Automobile Company growing in size and importance till they covered a hundred acres, and of the millions of motors they would turn out » (*EW*, 70). Alors que le passage correspond aux retrouvailles romantiques entre l'industriel américain et sa fiancée, qui a fait le choix de la modernité technique et du progrès contrairement à son ancien amant, l'évocation de l'entreprise automobile du jeune homme et de ses espoirs de réussite purement matérielle jure avec les aspirations naturalistes

[371] Cf KERMODE Frank, *The Sense of an Ending*, *op. cit.*, p. 98.

[372] Ce penseur autrichien partage étonnamment avec certains penseurs postcoloniaux contemporains l'idée selon laquelle les Européens ont eu tendance à percevoir leur histoire comme le schéma de l'histoire universelle, au mépris d'autres histoires. En revanche, la particularité de Spengler consiste à penser la culture comme étant organique, le lieu d'un devenir, dont le stade final réside dans l'objet « civilisation ».

[373] SPENGLER Oswald, *The Decline of the West*, *op. cit*.

[374] « The idleness of a passenger, my isolation among all these men with whom I had no point of contact, the oily and languid sea, the uniform sombreness of the coast, seemed to keep me away from the truth of things, within the toil of a mournful and senseless delusion » in CONRAD Joseph, *Heart of Darkness* in *The Uniform Edition*, London : J. M. Dent & Sons, 1923-1928, p. 61.

d'Edward. La suite du passage est tout aussi teintée d'ironie dans son évocation des attentes matérialistes de chacun :

> He had a vision […] of the great collection of pictures he would form […] He would wear horn spectacles. And she, with the delicious pressure of his arms about her, sighed with happiness, for she thought of the exquisite house she would have, full of antique furniture, and of the concerts she would give, and of the *thés dansants*, and the dinners to which only the most cultured people would come. Bateman should wear horn spectacles. (*EW*, 70)

Le passage est empli de termes évoquant une conception de la vie fondée sur le matérialisme et le plaisir, aux antipodes donc du retour à la nature et/ou d'une modernité conçue comme éphémère. La polysyndète permet de surenchérir la liste des possibles et suggère le caractère non exhaustif du désir matériel de l'héroïne. Néanmoins, l'ironie de la voix énonciative est perceptible à travers l'expression « thés dansants », en français dans le texte, suggérant l'idée d'une classe et d'une élégance de l'ordre de la posture, mais aussi à travers la singulière répétition différée de « he would wear horn spectacles »/« he should wear horn spectacles ». Le changement opéré au niveau du modal permet de suggérer le glissement énonciatif des pensées de Bateman vers celles d'Isabel. Mais il est possible de voir dans la répétition, presque à l'identique, de cette remarque sur les lunettes la trace d'une instance énonciative ironique suggérant l'absence de discernement du protagoniste. L'introduction de cette précision *non sequitur* produit un décrochage dans l'énonciation, métaphore du décrochage opéré entre le discours des personnages et celui de la nouvelle elle-même. La nécessité de rompre avec les amarres d'un monde arrimé au progrès matériel, la recherche d'une vitalité perdue sont autant de caractéristiques du pessimisme culturel qui conduit à la théorisation du déclin de l'Occident et à la perte de la foi en le progrès.

L'universitaire américain Stephen Arata[375], spécialiste de la littérature britannique du XIXe siècle, rappelle que les textes décadents de la fin de siècle évoquent une forme d'anxiété au sujet de l'avenir de la culture, mais aussi du pouvoir national et de la « race ». Il indique également que les appréhensions exprimées par ces textes concernent généralement la question de l'empire, le développement des villes et de leurs faubourgs, la prolifération de sexualités « déviantes », l'explosion de la criminalité et sur le plan esthétique, le rejet du modèle du roman traditionnel victorien. Les nouvelles de Maugham mettent en scène un irréductible déclin et en ce sens, entretiennent un rapport avec une pensée de la décadence, là

[375] ARATA Stephen, *Fictions of Loss in the Victorian Fin- de-siècle*, Cambridge : Cambridge University Press, 1996.

où l'énonciation dans les nouvelles de Kipling se fait plus nettement lieu de déstabilisation idéologique.

Un autre rapport au modernisme apparaît aussi chez Maugham dans le motif de la libération de pulsions inconscientes chez les personnages de plusieurs de ses nouvelles. Or, l'intérêt porté aux travaux de Freud par les modernistes n'est plus à démontrer. Le travail sur la psyché dans les œuvres de Virginia Woolf et de Ford Madox Ford ou sur la libération des pulsions et le primitivisme dans celles de Lawrence illustre l'attrait qu'exerçaient ces nouvelles théories sur les écrivains modernistes. Toutefois, la manière dont Maugham se réapproprie ces théories et les intériorise dans sa fiction s'apparente à une domestication des préoccupations modernistes qu'il convient de ne pas limiter à la seule question de la psychologie. « Rain » (1921) évoque un voyage en bateau vers la métropole sur lequel se trouvent un révérend et sa femme, tous deux anglais, et un couple d'Américains. La femme du révérend indique à l'Américain, qui s'avère être médecin, que son mari rêva la nuit précédente des montagnes du Nebraska. S'ensuit une remarque énoncée sur le mode de la focalisation interne donnant accès aux pensées du médecin : « He remembered seeing them from the windows of the train when he crossed America. They were like huge mole-hills, rounded and smooth, and they rose from the plain abruptly » (*EW*, 34). Le lecteur contemporain familiarisé avec les théories freudiennes peut sans peine déceler la dimension érotique du rêve du Révérend dans lequel les montagnes rappellent une poitrine de femme. Toutefois, le narrateur va jusqu'à préciser : « Dr. Macphail remembered how it struck him that they were like a woman's breasts » (*EW*, 34), ce qui désamorce toute possibilité d'interprétation alternative par le lecteur. Le lecteur peut *a priori* imaginer la chute de la nouvelle – le viol de la jeune prostituée par le Révérend – puisque nombre d'indices au sujet du rapport ambigu du personnage à la féminité et à la sexualité ont été disséminés au fil du texte. Il est toutefois possible de voir dans certaines nouvelles de Maugham une distance narratoriale ironique vis-à-vis des théories freudiennes. La symbolique attribuée au rêve ainsi que le conflit d'Eros et de Thanatos chez le Révérend s'apparentent à des résumés condensés des théories freudiennes concernant l'interprétation des rêves et les pulsions conflictuelles[376] à l'œuvre dans l'humain. La mention des théories freudiennes est plus flagrante encore dans la nouvelle « The Vessel of Wrath » où l'ironie du narrateur ne cesse de mettre en évidence le

[376] Dans son ouvrage *Au-delà du principe de plaisir* (1920) (Paris : Presses Universitaires de France, 2010), Freud évoque ce qu'il nomme la pulsion sexuelle (Eros) et la pulsion de mort (Thanatos). Selon lui, la première, comprenant la *libido*, viserait à la conservation de l'espèce tandis que la seconde concernerait la tendance innée de l'homme à la destruction et à l'agressivité. Cf FREUD Sigmund, *op.cit.*, p. 54 : « nous sommes bien plutôt partis d'une démarcation tranchée entre pulsions du moi = pulsions de mort et plusions sexuelles = pulsions de vie ».

désir refoulé de l'héroïne, ce qui ne manque pas d'apparaître comme une analyse accélérée des concepts freudiens de « névrose » et de « refoulement »[377]. Une nuit durant, Martha Jones est forcée de cohabiter sur une île avec des indigènes et un Britannique à la réputation sulfureuse : Ted Ginger est en effet violent, buveur et coureur de jupons. La focalisation interne nous donne accès aux pensées frénétiques de l'héroïne, convaincue de l'issue fatale de la situation :

> They [Ted and the natives] were all going to get drunk. What would happen to her then? It might be that she could cope with Ginger Ted, though his strength terrified her, but against three she would be powerless. A mad idea came to her to go to Ginger Ted and fall on her knees before him and beg him to spare her. He must have some spark of decent feeling in him and she had always been so convinced that there was good even in the worst of them. He must have had a mother. Perhaps he had a sister. Ah, but how could you appeal to a man blinded with lust and drunk with arak? (*MFET*, 115)

La succession de propositions saccadées énoncées dans un rythme paratactique mime l'état de tension du personnage. L'ironie est cependant présente dans la peinture du caractère excessif des réactions de Martha face à un danger imaginé plus que véritable. La suite du passage est tout aussi humoristique au sens où la voix narrative laisse entendre, derrière les craintes apparentes de Martha, une série de fantasmes à peine voilés :

> Perhaps after he had his will of her he would pass her on to the others. How could she go back to her brother when such a thing had happened to her? Of course he would be sympathetic, but would he ever feel quite the same to her again? It would break his heart. And perhaps he would think that she ought to have resisted more. For his sake perhaps it would be better if she said nothing about it. […] But then supposing she had a baby (*MFET*, 115)

Les nombreuses occurrences du modal WOULD et la présence de COULD illustrent le caractère irréalisé de la scène. L'ironie de la voix narrative imprègne aussi le texte à travers la focalisation interne : « She prayed long and earnestly. She reminded God that she was a virgin and just mentioned, in case it had slipped the divine memory, how much St. Paul had valued that excellent state » (*MFET*, 116). Les mentions « in case it had slipped the divine memory » et « that excellent state » révèlent la présence d'une instance narrative ironique. L'héroïne, épuisée, finit par s'endormir pour se réveiller le lendemain matin, indemne. La narration du

[377] Le refoulement renvoie, selon Freud, à un mécanisme de censure visant à structurer le moi et à maîtriser certaines pulsions. *Ibid.*, p. 8 : « Il se produit sans cesse que des pulsions et éléments pulsionnels isolés s'avèrent, dans leurs buts ou revendications, inconciliables avec les autres qui peuvent se rallier à l'unité englobante du moi. De cette unité elles sont alors séparées par clivage, grâce au procès du refoulement, elles sont retenues à des stades inférieurs du développement psychique et dès l'abord coupées d'une possibilité de satisfaction ». La névrose résulterait du conflit dans l'homme entre le désir de mettre en œuvre la pulsion et celui de la réprimer.

moment où Ted et Martha se revoient le lendemain matin est éloquente : « She could not look at him, but she felt herself as red as a turkey cock » (*MFET*, 117). L'emploi du terme « cock » est loin d'être anodin, notamment si cet usage est mis en parallèle avec la question que Ted pose à Martha dans la foulée : « Have a banana ? ». Maugham semble ici proposer un cours de psychanalyse freudienne en accéléré dans lesquelles les notions de refoulement et de désir féminin du pénis, assouvi ici par le don de la banane : « Without a word she took it. She was very hungry, and ate it with relish » (*MFET*, 117), sont réinvesties. « Rain » (1921) et « The Vessel of Wrath » (1931) révèlent ainsi une domestication de la pensée freudienne, notamment du travail de Freud sur les pulsions et la répression.

Les thèmes clés que sont pour les modernistes la dégénérescence et la régénération culturelle(s), l'empire, la crise incarnée par 1914, les questions concernant le genre et l'identité, sont aussi au cœur de l'écriture de Maugham. Tandis que certains écrivains modernistes à l'image de Mansfield et D. H. Lawrence[378] s'interrogent sur la pérennité du roman, les nouvelles de Maugham soulèvent un questionnement autour de la culture sous une autre forme, à travers notamment la représentation d'une culture européenne des colonies stérile. Si une pensée de l'apocalypse et de la fin du monde hante bien l'écriture moderniste, elle s'accompagne souvent chez elle d'une pensée concomitante de la régénération. Le célèbre poème de Yeats "The Second Coming" (1922), fleuron de la littérature moderniste, s'ouvre ainsi sur l'idée d'une crise, « "Things fall apart; the centre cannot hold; /Mere anarchy is loosed upon the world" ». Pourtant, la deuxième strophe évoque, quant à elle, l'idée d'une sortie possible de l'impasse : « Surely some revelation is at hand »[379]. En revanche, les nouvelles de Maugham s'achèvent le plus souvent sur une expression de la réalisation du déclin, sur un statu quo, mais parfois tout de même sur une lueur d'espoir. C'est en cela qu'elles s'inscrivent dans une mouvance fin-de-siècle obnubilée par une pensée du déclin et du pourrissement sans espoir de régénération. Les nouvelles de Maugham ont ceci de commun avec les œuvres décadentes qu'elles signalent l'épuisement d'une culture moderne et en l'occurrence, européenne.

[378] Cf. LAWRENCE D. H., « Surgery for the Novel – or a Bomb » (1923), p. 517: « Is the novel on his death-bed, old sinner? Or is he just toddling round his cradle, sweet little thing? ». Cf. également ce passage de Katherine Mansfield : « What is it about the novel ? […] the more I read the more I feel these novels will not do. […] It's not in the least a question of material or style or plot. I can only think in terms like « a change of heart ». I can't imagine how after the war these men can pick up the old threads as though it had never been » in MURRY John M.(ed.), *The Letters of Katherine Mansfield*, Hambourg ; Paris ; Bologne : The Albatross, 1937, p. 255.

[379] Le poème de Yeats se trouve dans les *Collected Poems*, édités par A. Martin (London : Arena, 1990). Il apparaît à la page 184.

L'idée d'une stérilité culturelle, aussi bien dans les œuvres modernistes dites *high* que dans les écrits *middlebrow*, trouve son ancrage dans la pensée darwinienne de l'évolution. Si les espèces destinées à survivre sont celles qui auront su triompher d'une lutte entre les plus forts et les plus faibles, qu'en est-il des cultures ? La fin du XIXe siècle est marquée par une série de recherches scientifiques notamment autour de la phrénologie et de la physionomie. Le criminologue Cesare Lombroso cherche par exemple à déceler, par le biais d'études physionomiques, les profils de criminels ou de « dégénérés ». C'est néanmoins véritablement le psychiatre Max Nordau, auteur du best-seller *Degeneration* (1852), qui vulgarise une théorie de la dégénérescence selon laquelle les tendances décadentes repérables dans l'art dit « moderne » seraient le simple reflet de processus de décadence ayant cours chez les individus. Tandis que cette pensée informe largement les œuvres littéraires de la fin du siècle et du début du XXe siècle, notamment les œuvres dites « décadentes », les œuvres des modernistes et des auteurs *middlebrow* s'inscrivent sur ce terrain commun marqué par la pensée du déclin de la culture.

Certains théoriciens contemporains du *middlebrow* voient précisément dans ce mouvement une réappropriation de thèmes modernistes, alors que l'on considérait jusqu'alors que le genre était contraint de se conformer à une forme traditionnelle et à une idéologie bourgeoise. Si la littérature dite *middlebrow* peut aborder des thèmes dérangeants, chers aux écrivains modernistes au demeurant, tels l'effondrement de l'empire, la déstructuration des structures de classes préexistantes dans la société britannique de l'entre-deux-guerres ou encore la détérioration du modèle familial victorien, il est vrai que ces motifs sont abordés au sein d'une forme caractérisée par un relatif conformisme formel. L'étude consacrée précédemment au caractère mouvant des postures narratoriales chez Maugham montre en quoi cet auteur se démarque toutefois d'autres auteurs *middlebrow* par son écriture trouble, ce qui le rapproche d'ailleurs d'écrits *middlebrow* féminins. Cependant, la relative absence de complexité stylistique dans son écriture ne manquait pas de répondre aux attentes d'un lectorat populaire et désireux de lire pour le plaisir.

Même si Kipling et Maugham partagent des affinités avec certaines préoccupations thématiques ou stylistiques du modernisme, aucun des deux n'est associé au modernisme, contrairement à l'auteur de *novellas*[380] coloniales qu'est Conrad. On analysera donc la

[380] On entend par *novella* une œuvre de fiction qui s'inscrit entre la nouvelle et le roman en termes de longueur et de portée. Elle évoque en général moins de personnages que le roman, couvre un laps de temps plus limité et contient souvent une intrigue plus resserrée. Selon Judith Leibowitz, elle pratique davantage l'expansion que la nouvelle : « Instead of portraying an isolated truth, the novella expands the short story's revelation so that the characters and situation are also seen evolving » in LEIBOWITZ Judith, *Narrative Purpose to the Novella*, The Hague ; Paris : Mouton, 1974, p. 78.

manière dont Conrad peut être lu comme point de bascule entre les rapports entre modernité et nouvelle d'une part, et nouvelle et roman d'autre part, mais aussi en quoi le genre *novella* participe directement de ce basculement.

Les premiers romans de Conrad situent leur intrigue dans l'archipel malais, à l'instar des nouvelles de Maugham. Comme le note Catherine Delmas[381], on retrouve dans les écrits sur l'Orient de cet auteur le processus de construction et de déconstruction, d'écriture et de désécriture simultanée de l'exotisme. Mais c'est sans doute davantage dans la manière dont le texte de Conrad fait littéralement imploser la notion de personnage que se loge l'une des articulations principales entre les écrits de l'auteur et le modernisme. Contrairement aux textes coloniaux de Kipling et de Maugham qui mettent en oeuvre une véritable poétique du personnage, la voix énonciative dans *Heart of Darkness* présente Kurtz et Marlow comme étant de simples voix. Si Marlow affirme : « mine is the voice that can never be silenced »[382], la voix narrative indique au sujet de ce dernier: « For a long time already [Marlow], sitting apart, had been no more than a voice… »[383]. Faisant écho à cette idée, la voix de Marlow narre comment elle-même s'imaginait Kurtz avant tout comme une voix :

> I had never imagined him as doing, you know, but as discoursing…The man presented himself as a voice […] Of all the gifts the one that stood out preeminently, that carried with it the seal of real presence, was his ability to talk, his words – the gift of expression, the bewildering, the illuminating, the most exalted and the most contemptible, the pulsating stream of light, or the deceitful flow from the heart of an impenetrable darkness.[384]

Outre la prédominance de la voix sur une poétique du personnage, l'énumération assimile le discours kurtzien à un véritable flot, porté par le rythme de la proposition et littéralement marqué par les termes « stream » et « flow ». En outre, les effets de poétique produits par les rimes entre « illuminating » et « pulsating », la répétition de « most », les effets d'allitération dans « pulsating stream » ou « deceitful flow from the heart » sont autant de facteurs de musicalité dans la langue conradienne que l'on peut rapprocher de pratiques modernistes, bien qu'il ne s'agisse pas de véritables innovations stylistiques. Alors même que les personnages

[381] Cf. DELMAS Catherine, « Introduction: Deconstructing Orientalism in Joseph Conrad's Malay Novels » in DELMAS Catherine, VANDAMME Christine (dirs.), *Tropes and the Tropics/Tropes et Tropiques*, *op. cit.*, p. 32.
[382] CONRAD Joseph, *The Uniform Edition*, *op. cit.*, 97.
[383] *Ibid.*, p. 83.
[384] *Ibid.*, pp. 113-114.

ne sont plus énoncés que comme « voix », la voix même de l'autorité qu'incarnait Kurtz s'éteind peu à peu. Avec Conrad se profile donc, au profit de la conscience ou de la voix, une disparition du sujet unifié associée à l'écriture moderniste[385]. Finn Fordham, poéticien spécialiste de l'écriture moderniste, en particulier de Joyce, indique : « For Marlow, voice is identity more than it is the body. […] It survives as a spirit and remains to haunt as a whisper, unlike the abandoned shell of the body which can be discarded into a hole when it dies »[386]. Alors que l'écriture conradienne fait peu à peu disparaître le sujet, n'est-il pas possible de voir dans la nouvelle moderne une forme qui se serait décolonisée du roman victorien, notamment par la forme hybride que représente la *novella* ?

Selon plusieurs praticiens du genre, notamment Woolf[387], le roman ne convenait plus pour exprimer le caractère fragmentaire de l'expérience humaine, notamment après la crise que fut la Première Guerre Mondiale. Ce type de constat est produit par les auteurs modernistes, désireux de faire valoir la primauté de l'expérience sur le destin, ce qui se traduisait en termes de poétique par une préférence pour la focalisation interne, donc partielle et subjective, aux dépens de l'omniscience. Anne Besnault-Levita rappelle dans son ouvrage sur Mansfield que la période qui voit la notion d'histoire contestée – au même titre que les notions de destin, de causalité et de finalité – est aussi celle durant laquelle la nouvelle connaît un essor sans précédent. Face à une vision autrefois encyclopédique du monde, les nouvelles modernistes se font le vecteur d'une pensée de la discontinuité et de l'inachevé qui passe notamment par une remise en question de l'auctorialité et/ou de l'autorité narrative. Selon la belle formule du nouvelliste québécois André Carpentier, au bref correspond une esthétique significative « porteuse d'une vision du monde, […] d'un éprouvé, d'un ressenti qui prend valeur de commentaire et qui met en cause le discours totalisant du savoir »[388]. L'étude du rapport de la nouvelle à l'anecdote ou au fait divers a déjà permis de réfléchir à la perspective transversale ou de biais qu'offre la nouvelle. Alors que la nouvelle se libère des contraintes temporelles et chronologiques, mais aussi des longueurs et du souci de cohérence du roman réaliste du XIXe siècle, il semble possible de conceptualiser ce genre comme forme

[385] Cf. SCHWAB Gabriele, *Subjects without Selves: Transitional Texts in Modern Fiction*, Cambridge : Harvard University Press, 1994.

[386] FORDHAM Finn, *I Do I Undo I Redo: The Textual Genesis of Modernist Selves in Hopkins, Yeats, Conrad, Forster, Joyce, and Woolf*, Oxford ; New York : Oxford University Press, 2010, pp. 173-174.

[387] WOOLF Virginia, *L & J*, *op. cit.*, p. 150 : « What is it about the novel ? […] the more I read the more I feel these novels will not do. […] It's not in the least a question of material or style or plot. I can only think in terms like « a change of heart ». I can't imagine how after the war these men can pick up the old threads as though it had never been ».

[388] CARPENTIER André, *Ruptures*, *op. cit.*, p. 23.

décolonisée du roman. Cela ferait d'autant plus sens que le roman peut être considéré comme un genre colonial qui s'est approprié des territoires littéraires étrangers, comme le note Marthe Robert. Le roman, qu'elle appelle un genre « parvenu », a connu la fortune grâce aux « conquêtes sur les territoires de ses voisins, qu'il a patiemment absorbés jusqu'à réduire presque tout le domaine littéraire à l'état de colonie »[389]. La nouvelle qui promeut par sa forme même le fragment contre la totalisation n'est-elle pas le lieu d'une libération par rapport à la forme à valence impérialiste que constitue le roman réaliste ? Il ne s'agit plus dans la nouvelle de dépeindre un destin pensé sur le mode du progrès, le « destin d'une civilisation »[390] pour reprendre les termes de Lucien Goldmann, mais d'esquisser une ébauche de présent[391].

Pourtant, à l'encontre de cette hypothèse concernant la nouvelle comme forme potentiellement décolonisée du roman, il apparaît que l'écriture de la décolonisation dès les années 1950 ne s'opère pas par la nouvelle, mais bien par le roman. Qu'il s'agisse de Rushdie dont *Midnight's Children* est publié en 1981, grande heure de la décolonisation du continent africain, ou d'autres auteurs issus du sous-continent indien ou d'ailleurs, la forme de la nouvelle est rarement celle qui est choisie par ces écrivains. L'auteur kényan Ngugi wa Thiong'o envisage bien la nécessité de la décolonisation dans sa pratique poétique, mais celle-ci passe par une décolonisation linguistique : celui-ci decide ainsi en 1978 de ne plus écrire en anglais, mais uniquement en kikuyu. Comment expliquer le désintérêt pour la nouvelle d'auteurs issus d'anciennes colonies alors que cette forme est *a priori* propice à l'expression du refus d'une emprise coloniale et/ou totalisante dès lors qu'elle s'éloigne formellement du genre moderne européen par excellence, le roman ? Peut-être peut-on proposer deux réponses à ce questionnement : d'une part, le fait que l'écriture de la nouvelle ne résulte pas d'un choix, mais d'une sorte de nécessité poétique et politique pour ses auteurs. On ne se force pas à écrire une nouvelle, en somme. D'autre part, il faut peut-être voir dans cette pénurie de nouvelles post-coloniales, au sens historique du terme, une trace du lien complexe que le roman entretient avec la culture nationale d'un pays et avec l'idée même de nation. Si selon Benedict Anderson et Edward Said, le roman a constitué l'une des formes culturelles constitutives de l'élaboration de la nation comme « communauté imaginée », il a aussi contribué à consolider l'émergence de nations à l'issue de la colonisation, comme le note

[389] ROBERT Marthe, *Roman des origines et origines du roman*, Paris : Gallimard Tel, 1981, p. 13.

[390] GOLDMANN Lucien, *Pour une sociologie du roman*, Paris : Gallimard, 1964, p. 32.

[391] GORDIMER Nadine, *The International Symposium on the Short Story, Kenyon Review 50* (1968), p. 452 : « Short story writers see by the light of the flash; theirs is the art of the only thing one can be sure of – the present moment. Ideally, they have learned to do without explanation of what went before, and what happens beyond this point ».

Timothy Brennan : « [The] novel historically accompanied the rise of nations by objectifying the "one, yet many" of national life, and by mimicking the structure of the nation, a clearly bordered jumble of languages and styles »[392]. Avec la décolonisation se fait jour la nécessité de fonder les nations des anciens pays colonisés sur un socle culturel commun. Ces nouvelles nations furent donc produites par, de même qu'elles donnèrent naissance à, des fictions post-coloniales qui souvent prirent la forme du roman.

Dans son travail sur le développement de la littérature postcoloniale, Elleke Boehmer note deux grands moments historiques de corrélation entre nationalisme et production de littératures nationalistes. La première phase concerne, selon Boehmer, l'entre-deux-guerres et la déclaration de Woodrow Wilson au sujet du droit des peuples à l'auto-détermination. Cette lutte contre le colonialisme s'est accompagnée d'une explosion d'œuvres romanesques dans les anciennes colonies. Elle note une seconde phase ultérieure au traumatisme constitué par la Seconde Guerre Mondiale :

> [There was] a marked intensification and radicalisation in nationalist activity. The key difference was the extent of support for outright, and even violent opposition…in politics this meant nation-state independence and new institutions, while in the economic realm in entailed control over productive resources and, in some cases, forging through the written world the new individual and collective identities necessary for the creation of new nations.[393]

C'est justement cette seconde phase qui voit l'explosion des « nouvelles littératures nationales » des années 1950 et 1960 dans un premier temps, et celle du « roman postcolonial » à la Salman Rushdie, Ben Okri, Jamaica Kinkaid, etc. Il semble donc que la spécificité de la nouvelle soit à chercher ailleurs que dans le rapport strict à la décolonisation. En revanche, elle s'inscrit bien, historiquement et culturellement parlant, dans une relation de pouvoir avec le roman.

Si les textes de Kipling sont le lieu d'une modernité mise en œuvre dans une écriture marginale qui n'est pas considérée comme de la grande littérature, les récits de Maugham s'inscrivent dans le champ vaste de la culture en tant qu' « objets culturels ». D'une poéticité moindre par rapport aux écrits de Kipling, ils fournissent néanmoins un éclairage indéniable sur la culture britannique de l'entre-deux-guerres. Les écrits des deux auteurs expriment, de

[392] Cf. BRENNAN Timothy, « The National Longing for Form » in BHABHA Homi K. (ed.), *Nation and Narration*, *op. cit.*, p. 49. Cf. aussi BARNETT Anthony, « Salman Rushdie: A Review Article », in *Race and Class*, 1985, p. 94 : « The novel as a literary form, like the newspaper, was one of the conductors of, and remains part of, the essential chorus for the rise of nations and nationalism ».

[393] BOEHMER Elleke, *Colonial and Postcolonial Literature*, *op. cit.*, p. 182.

manière distincte, des inquiétudes liées à leurs époques respectives face à l'évolution du monde moderne, face aux nombreux changements qui y ont cours, face aux conceptions contemporaines de la culture et de la nation britanniques. Si l'expression d'une inquiétude apparaît chez Kipling au sein d'une artisticité littéraire qui passe par l'infiltration du plan d'énonciation par des voix subalternes usant la forme du proverbe ou de l'ironie, celle-ci prend la forme d'un traitement plus thématique chez Maugham par le biais de motifs non sans lien avec une réflexion « décadente » autour de l'épuisement de la culture et du déclin de la civilisation. La nouvelle, en particulier le *tale* kiplingien, se fait moteur d'un trouble qui passe par l'écriture nouvellistique et vient déstabiliser, parfois subrepticement, l'ordre de la société depuis laquelle l'auteur s'exprime. En revanche, les nouvelles de Maugham s'inscrivent davantage dans une pensée du déclin de l'Europe et de la civilisation, particulièrement vivace durant l'entre-deux-guerres. Elles participent de la création et de la consolidation d'un discours sur la décadence et le pourrissement de la civilisation. Par ailleurs, ses nouvelles révèlent aussi une inquiétude concernant le positionnement de l'auteur et de ses productions textuelles face à deux champs de la culture, Conrad, mais aussi les productions *middlebrow* auxquelles l'auteur est rattaché.

Le travail sur l'éclatement des rituels, sur le rapport nation/empire par l'étude des expressions de l'exil et de la mélancolie, et l'analyse du sujet colonial fragmenté raconté dans une forme elle-même fragmentée ont permis de montrer que la nouvelle coloniale, qu'il soit « poème » ou non, était susceptible de poser un regard autre sur la modernité politico-historique par le biais d'énonciations marginales modernes chez Kipling. La mise en œuvre d'une écriture trouble, mais non moins ironique, chez Maugham renvoie en effet davantage à une interrogation d'ordre plus métalittéraire, concernant la localisation de l'écrivain par rapport au centre en matière de littérature.

Il a été ainsi possible d'envisager la nouvelle comme genre marginal, précisément parce que les lectures des nouvelles de Kipling et de Maugham engendrent des effets de décentrement des discours majoritaires – que ces derniers concernent le discours idéologique colonial ou le discours canonisant des études littéraires. Les nouvelles coloniales de Kipling en particulier disent la colonisation autrement que le roman colonial, la récrivant d'un point de vue marginal, ce qui implique une appréhension des conceptions de l'histoire, de la modernité, de la nation par une prise transverse sans pour autant être anecdotique. Il a également été fructueux de regarder les liens que les nouvelles coloniales de Kipling et de

Maugham entretiennent avec les modernismes[394] : Kipling en tant qu'auteur proto-moderniste, Maugham davantage comme un auteur para-moderniste, à l'origine d'une fiction qui tend à « domestiquer » les grands thèmes de la fiction moderniste anglaise. Ceci permet de voir que là où les nouvelles de Kipling opèrent des sortes de fractures au sein du bloc idéologique qui leur tient lieu de soubassement, celles de Maugham sont obsédées par d'autres préoccupations d'ordre métalittéraire concernant leur statut au sein du champ de la culture et de la littérature. On y perçoit un tiraillement entre l'horizon du modernisme, bien que déjà un peu dépassé durant l'entre-deux-guerres, celui constitué des grands nouvellistes populaires et moins populaires auprès du grand public, précurseurs et contemporains tels Kipling et Conrad, et enfin le *middlebrow.* S'il se rattache à ce dernier incontestablement par le conformisme de son écriture et la dimension de *mass-entertainment* qu'il partage avec lui, il n'en demeure pas moins un écrivain de la marge alors que l'écriture trouble du corps masculin qui émane de ses nouvelles révèle un ultime questionnement sur la place de l'écrivain homosexuel sur une scène publique, encore hantée par le procès de Wilde en 1895.

Cette réflexion nous conduira à la dernière section du travail et à une étude sur la question plus générale de la marge : celle sur laquelle les auteurs se situent, celle qui est représentée et énoncée dans leurs écrits, mais aussi la marge comme lieu d'où la nouvelle s'énonce face au roman.

III. La nouvelle coloniale, une écriture de la marge

Si les textes de fiction coloniaux de Kipling et de Maugham ne sont peut-être pas de véritables nouvelles mais des *tales* ou de « bonnes histoires », force est de constater qu'ils interviennent, à des échelles différentes, sur la question de la marge et en cela, interagissent considérablement avec le genre de la « nouvelle » qui se situe lui-même en marge par rapport au roman, aux yeux de la critique littéraire. La lecture de ces textes invite en effet à interroger la propension de la catégorie « nouvelle coloniale » à être marginale, en tant que genre non pas tant minoré que de genre qui viendrait se situer en marge par rapport au discours majoritaire, central, hégémonique. La nouvelle, selon Kipling, est un genre dont la

[394] On s'appuie ici sur le travail de Peter Nicholls, en particulier sur son ouvrage *Modernisms: A Literary Guide*, Basingstoke : Macmillan, 1995) qui vise à penser les divers types de modernismes et à complexifier la tendance à réduire le modernisme littéraire anglais au seul *high modernism*.

performance peut consister en une confrontation à la voix de la doctrine impérialiste et au discours pédagogique de la nation pour emprunter la terminologie de Bhabha. Sa forme fragmentée est particulièrement appropriée pour s'y inscrire en creux et en explorer les fissures. Comment opère le décentrement du discours majoritaire, idéologique, dans la fiction brève coloniale de Kipling ? Existe-il quelque chose de semblable dans les nouvelles de Maugham ? Et à un autre niveau de réflexion, comment le travail mené ici participe-t-il d'une minorisation du genre romanesque par une prise élaborée depuis la nouvelle ?

La réponse à cette question sera construite autour de deux grandes directions : la question des représentations de personnages marginaux d'une part ; celle d'une écriture qui vient potentiellement s'inscrire en marge du discours idéologique, officiel, dans les nouvelles et y produire un discours alternatif, d'autre part. C'est donc contre la langue majoritaire anglaise et l'idéologie qui guide la nation anglaise au XIXe siècle que se construit notamment la modernité de l'écriture des *tales* kiplingiens.

1. Représentation de la marge chez Kipling : un lieu de pouvoir ?

Les nouvelles de Kipling et de Maugham font la part belle aux personnages mineurs. Elles mettent respectivement en scène des « subalternes » de l'empire et des marginaux et/ou des déclassés. Mais les écrits anglo-indiens de Kipling remettent surtout en leur centre des aspects tabous, volontairement laissés de côté par l'administration impériale, ce qui engendre, par réaction, un décentrement d'éléments centraux :

> His stories […] commit acts that appropriate and therefore appear to transgress the official by centering what imperial society had marginalized – the dirt, the smells and the tastes of India, the British failure, the suicide, the syphilitic soldier, the rebel, the Indian child, the Indian woman, the dying, and the dead.[395]

Les premiers écrits coloniaux de Kipling sont particulièrement des lieux d'expression de figures marginalisées de l'empire : les prostituées (« On the City Wall »), les vagabonds et les aventuriers (« The Man Who Would Be King », « To be Filed for Reference », « The Gate of the Hundred Sorrows »), ou encore les simples soldats, qui sont littéralement des subalternes

[395] SULLIVAN Zohreh T., *Narratives of Empire*, *op. cit.*, p. 17.

de l'administration britannique des Indes. Chez Maugham, on rencontre davantage les déclassés et autres perdants de la métropole. Ce qui caractérise la plupart de ces personnages, c'est alors la spécificité de leur parler, du moins dans les nouvelles de Kipling. La question de la langue constitue en effet un point de comparaison intéressant entre les nouvelles des deux auteurs.

Kipling met en scène des personnages qui s'expriment dans une multitude d'anglais différents de l'anglais « standard » et hégémonique. La langue anglaise y est pour ainsi dire « déterritorialisée » au sens de Gilles Deleuze et Felix Guattari dès lors qu'elle intègre en son sein des mots de langue étrangère ou des tournures inédites susceptibles de la dissocier de son autorité première. La langue métissée des soldats kiplingiens en est un exemple auquel on reviendra. Il y a aussi déterritorialisation linguistique lorsque la langue concernée « sonne autre » sans pour autant intégrer de termes étrangers en son sein. Dans le corpus plus vaste que constitue la fiction brève de Kipling, soldats et marins usent de sociolectes qui peuvent sembler obscurs au lecteur non initié : dans certaines nouvelles, l'anglais est alors rendu étrangement inquiétant car il comporte une dimension à la fois étrangère et familière pour le lecteur anglophone. Il s'agit certes d'une instance de langue anglaise mais Kipling fait s'exprimer les représentants de corps de métier spécifiques de manière inhabituelle pour le lecteur néophyte. Leur utilisation d'un vocabulaire technique, pour le moins hermétique, amène le narrataire anglophone à faire l'expérience de l'étranger en sa propre langue. Dans la nouvelle « Sea Constables » (1915), Kipling submerge son lecteur de détails techniques. Lors d'une discussion entre quatre marins, ces derniers évoquent leur surveillance passée d'un bateau neutre chargé d'apporter vivres et carburant à un navire allemand en période de guerre :

> We weren't a mile behind, but it was as thick as a wall. When it cleared, and I couldn't see him ahead of me, I went about too, and followed the rain. I picked him up five miles down wind, legging it for all he was worth to the south'ard — nine knots, I should think. Hilarity doesn't like a following sea. We got pooped a bit, too, but by noon we'd struggled back to where we ought to have been — two cables astern of him. Then he began to signal, but his flags being end-on to us, of course, we had to creep up on his beam — well abeam — to read 'em. That didn't restore his morale either. He made out he'd been compelled to put back by stress of weather before completing his oil tests. [396]

[396] KIPLING Rudyard, « Sea Constables » (1915) in RUTHERFORD Andrew (ed.), *War Stories and Poems*. 1990. Oxford ; New York : Oxford University Press, 1999, p. 263.

Les personnages ne délivrent jamais les clés permettant au néophyte de comprendre les tenants et les aboutissants de leur conversation mais le sens général du texte demeure appréhendable pour le lecteur persévérant. L'étrangeté de la langue anglaise est davantage perceptible dans certaines nouvelles de Kipling dans lesquelles l'auteur a recours à un langage technique extrêmement spécifique, comme dans « The Devil and the Deep Blue Sea » (1895 ; 1898) :

> Next morning men from the shore saw the *Haliotis* through a cloud, for it was as though the decks smoked. Her crew was chasing steam through the shaken and leaky pipes to its work in the forward donkey-engine; and where oakum failed to plug a crack, they stripped off their loin-cloths for lapping, and swore, half-boiled and mother-naked. The donkey-engine worked – at a price – the price of constant attention and furious stoking – worked long enough to allow a wire rope (it was made up of a funnel and a foremast-stay) to be led into the engine-room and made fast on the cylinder-cover of the forward engine. […] Then came the tug of war for it was necessary to get to the piston and the jammed piston-rod. They removed two of the piston junk-ring studs, screwed in two strong iron eye-bolts by way of handles, doubled the wire rope, and set half-a-dozen men to smite with an extemporized battering-ram at the end of the piston-rod, where it peered through the piston, while the donkey-engine hauled upwards on the piston itself. (« The Devil and the Deep Sea », *DW*, 123-124)

Ce recours à un vocabulaire ultra spécialisé renvoie à l'attrait incontestable qu'exerçaient les innovations techniques de la fin du XIXe siècle sur l'auteur. Mais l'effet produit est que les textes font entendre, véritablement, l'oralité de certains sociolectes. Selon Laurent Lepaludier, l'écriture de sociolectes et d'idiolectes permet justement de faire éprouver au narrateur une forme de proximité avec le milieu en question : « idiolects, sociolects, abbreviations, distorsions will be used in order to make the reader experience a closeness with ordinary characters of a certain period or *milieu* »[397]. Mais il est aussi possible de voir dans ces discours oraux une subversion du discours majeur idéologique, dont le contenu existait souvent sous la forme d'écrits. Face à la textualité du colonialisme, on opposera donc une oralité « performative » au sens de Bhabha, susceptible de décentrer le discours pédagogique de la nation[398] – oralité qui s'éprouve par le biais de la représentation et de l'énonciation dans les nouvelles et *tales* de Kipling.

Dans le cadre de discussions entre membres d'un même corps de métier ou d'une confrérie, l'auteur crée en effet des espaces du secret ou de l'obscurité accessibles seulement à

[397] LEPALUDIER Laurent, « What is this voice I read ? Problematics of orality in the short story », *op. cit.*, p. 6.

[398] Dans *The Location of Culture*, Bhabha évoque la performativité à l'œuvre dans l'acte de traduction : « it is language *in actu* (enunciation, positionality) rather than language *in situ* (*énoncé*, or propositionality) » in BHABHA Homi K., *The Location of Culture*, *op. cit.*, p. 228.

un nombre limité. Ces espaces sont alors susceptibles de devenir des lieux de subversion ou du moins, des espaces échappant à certaines formes de contrôle exercé par le pouvoir. Un premier exemple de cela apparaît dans « The Man Who Would Be King » (1888) alors que l'affranchissement de Carnehan et de Dravot des règles strictes de l'empire leur permet d'acquérir une liberté de voix et de mouvement inimaginable s'ils étaient demeurés au cœur de l'empire. Un autre exemple manifeste de cela apparaît dans le *tale* « Tods' Amendment » (1887 ; 1888) que l'on se propose d'étudier de manière plus spécifique. La voix narrative indique au sujet de l'enfant anglo-indien : « Of course, he spoke Urdu, but he had also mastered many queer side-speeches like the *chotee bolee* of the women, and held grave converse with shopkeepers and Hill-coolies alike » (*PT*, 145). Ce passage déjà cité permet de montrer que l'idée de subalternité apparaît entremêlée dans les questions de langues au sens où l'enfant maîtrise certes la langue officielle, mais aussi les « side-speeches », ces langues de traverse qui permettent néanmoins de communiquer avec le plus grand nombre.

La langue parlée par l'enfant Tods dans « Tods' Amendment » suggère une interaction intime entre langue anglaise et langues indigènes. Tods sert d'interprète entre les indigènes et les parlementaires anglais. L'évocation du *chotee bolee*, le « small talk » des femmes et les références aux diverses couches de la société indienne, « women », « shopkeepers », « Hill-coolies » soulignent la diversité des interlocuteurs indigènes de Tods. Sa compréhension exhaustive du monde indien passe par sa connaissance des langues indiennes : « I know *all* about it [*ryotwary*][399] » (*PT*, 147). Par opposition, l'ignorance du parlementaire de la culture indienne est concomitante de son ignorance de la langue vernaculaire.

En cela, le personnage correspond à la représentation que l'histoire se fait des officiers qui, en service en Inde, possédaient effectivement une connaissance très limitée des langues ou des coutumes indiennes, ce qui amène l'historien J. Brown à noter : « the British officer was literally stranded in a sea of ignorance and incompetence »[400]. Les lacunes des officiers signifiaient que ces derniers étaient particulièrement dépendants de certains types d'Indiens dont la liste est suggérée par Ian Saint John : « the Indians who kept the village accounts, staffed the courts, translated for the sahib, served as clerks, and manned the police force and army »[401]. Il est donc particulièrement notable que l'Indien indispensable selon Ian Saint John se transforme en la figure de l'enfant anglo-indien dans le *tale* de Kipling. Celui-ci est en effet celui qui, par son identité mixte, *hyphenated* pourrait-on dire, peut servir de passerelle entre le

[399] Le terme « ryotwary » est un terme technique renvoyant au système d'exploitation de la terre mis en œuvre par certains paysans ou fermiers en Inde. Cf notes explicatives in *Plain Tales From the Hills*, p. 270.
[400] BROWN J., *Modern India*, Oxford : Oxford University Press, 1985, p. 51.
[401] ST. JOHN Ian, *The Making of the Raj*, *op. cit.*, p. 25.

monde anglo-indien et le monde indien, mais aussi entre le monde politique et le discours central d'une part, et le monde intime et indigène d'autre part :

> "You don't speak my talk, do you, Councillor *Sahib*?"
> "No; I am sorry to say I do not," said the Legal Member.
> "Very well," said Tods, "I must *fink* in English."
> He spent a minute putting his ideas in order, and began very slowly, translating in his mind from the vernacular to English, as many Anglo-Indian children do. (*PT*, 147)

Le processus de traduction mentale mis en œuvre par Tods implique le passage du vernaculaire à l'anglais, ce qui laisse entendre que la langue anglaise, à défaut d'être une langue étrangère pour l'enfant, n'en est pas moins supplantée par la langue vernaculaire dans l'esprit de Tods. L'enfant produit une traduction littérale des conversations qu'il a entendues dans le bazar et dont il ne comprend pas la portée, comme le montre le caractère haché de sa transcription : « This is what Ditta Mull says – "I am not a fool, and why should the *Sirkar* say I'm a child ?" » (*PT*, 148). Pourtant, malgré l'apparente complexité des problématiques en jeu et la simplicité émanant du compte-rendu de Tods, le parlementaire est immédiatement capable de traduire le propos désorganisé de Tods en termes politiques : « "By Jove!" said the Legal Member, "I believe the boy is right. The short tenure *is* the weak point." » (*PT*, 148). Derrière l'effet comique produit par le décalage entre le discours du garçon et la conclusion politique tirée par le parlementaire apparaît autre chose ; le « Councillor *Sahib* » n'a d'accès au monde indigène qu'à travers le savoir de l'enfant. La voix de Tods ouvre donc un accès à un espace de socialité d'ordinaire fermé aux hommes politiques anglais. En s'écriant « "Ditta Mull, And Choga Lall, and Amir Nath, and – oh, *lakhs* of my friends tell me about it in the bazars when I talk to them" » (*PT*, 147), Tods dévoile des pans entiers de la vie sociale indigène et souterraine (« in the bazars ») à laquelle les Anglais adultes n'ont pas accès. Tods agit donc comme un « déchiffreur » de code, un interprète au sens où il ne fait pas que traduire les propos tenus par les Indiens, mais leur confère un sens littéral à même d'être réinterprété politiquement par les Anglais. Dans la préface à *Life's Handicap*, le narrateur indique l'échec de la communication entre Anglais et Indiens : « the English do not think as natives do […] Native and English stare at each other across great gulfs of miscomprehension » (*LH*, 6). Or, cette difficulté de communication résulte avant tout d'une imparfaite maîtrise des langues. L'enfant Tods, par sa maîtrise de plusieurs langues et dialectes, a accès à une forme de savoir différente mais complémentaire de celle des colonisateurs. Tout comme, d'une certaine façon, la nouvelle – par ses affiliations à diverses

strates de popularité – peut avoir accès à et porter d'autres niveaux de savoir que les genres majeurs. Contre la relation verticale entre colonisateur et colonisé imposée par le contexte colonial, la nouvelle coloniale chez Kipling laisse entrevoir la possibilité d'envisager un rapport à l'autre qui passerait par des interactions transversales, souterraines, littéralement « décalées »[402] du centre où se loge le pouvoir officiel. Kipling met donc en scène une forme de renouement avec l'idée de la communauté. Si la refonte du politique depuis l'intime n'est sans doute pas l'enjeu des récits de Kipling, la question des socialités et des discours marginaux comme déstabilisation du centre traduit bien une interrogation au sujet des limites, des ambivalences du politique dans son versant colonial.

À ce titre, deux modes de représentation de la réappropriation de pouvoir par les marges méritent notre attention : le déguisement et la malédiction.

Le déguisement chez Kipling constitue en effet l'un des autres modes opératoires de subalternes, au sens des soldats, dans les nouvelles[403]. Il est un motif permettant une exploration poétique de l'espace autre lorsqu'il ne se fait pas support de la subversion d'un ordre initial. Dans la nouvelle « Miss Youghal's Sais », le policier Strickland se grime en serviteur indien afin d'approcher sa bien-aimée autrement que sous ses traits habituels ; le père de la jeune femme a en effet refusé la main de sa fille au policier. Le déguisement constitue donc la métaphore d'une possible subversion de l'autorité patriarcale, tant celle du père que celle de l'empire[404]. Le déguisement permet en effet à Strickland de passer inaperçu dans le cadre de ses opérations de surveillance du monde indien tout comme il lui permet d'échapper, temporairement, au regard de ses supérieurs hiérarchiques et aux contraintes imposées par son identité sociale. Il constitue donc un espace intermédiaire, un espace de l'entre-deux, dans lequel la possibilité du travestissement peut aller de pair avec celle d'un changement plus manifeste de l'ordre social.

Émilienne Baneth-Nouailhetas analyse la manière dont le déguisement se fait moyen de subversion et espace d'énonciation et d'agentivité subalternes dans « His Wedded Wife ».

---

[402] *Ibid*., p. 16 : « l'intime est, de fait, à même de constituer une interruption, un décalage, un anachronisme, présentant d'autres perspectives, par rapport à l'ordre établi permettant ainsi de mieux comprendre la logique de la résistance individuelle à une forme totalitaire de régime politique ».

[403] À la suite de sa mise en scène par Kipling, le travestissement du colonial dans le monde anglo-indien devient un topos décliné sur un mode plus ou moins ludique. Dans le roman *On the Face of the Waters* de Flora Annie Steel, le héros Greyman n'a de cesse de se grimer en indigène afin de passer inaperçu dans les lieux indiens. Dans *The Woman in the Bazaar* d'Alice Perrin, le déguisement est en revanche une nécessité pour Rafella qui y trouve le moyen de survivre dans le bazar indien alors que ses attaches avec le monde anglo-indien se sont démantelées. Le déguisement est donc tantôt vital et/ou ludique lorsqu'il ne devient pas pure routine, ce qui est le cas chez Forster. Dans *A Passage to India*, Mr McBryde use tant du déguisement que ce dernier en vient à perdre son caractère extraordinaire.

[404] Cette subversion est momentanée au sens où le mariage entre les deux amants n'est possible qu'à condition que Strickland renonce à ses opérations déguisées : « Strickland and Miss Youghal were married, on the strict understanding that Strickland should drop his old ways, and stick to Departmental routine » (*PT*, 29).

Dans cette nouvelle, un subalterne au sein de l'armée, dont la féminité est clairement soulignée (« with a waist like a girl's », *PT*, 116), subit les brimades de ses compagnons. Ces brimades ont pour origine le caractère soi-disant excentrique, « bizarre », du jeune homme – caractère associé au féminin dans le discours des autres soldats qui, eux, affichent fièrement leur masculinité. Or, c'est précisément l'adoption d'une posture féminine à l'excès – le subalterne se déguise en l'épouse de son supérieur – qui permet à ce dernier de se libérer et d'être reconnu par ses pairs en étant promu au rang de responsable du club de théâtre du régiment. Selon Émilienne Baneth-Nouailhetas, « c'est donc le jeu de rôle, l'adoption du masque qui met en danger l'ordre idéologiquement déterminé, en suggérant une violence subversive, celle de l'ironie et du vacillement »[405]. Dans les deux exemples kiplingiens, le choix du déguisement concerne un simple soldat et se fait au profit d'un autre rôle mineur dans la configuration coloniale : Strickland incarne un serviteur indien dans « Miss Youghal's *Sais* » ; le subalterne, une femme dans « His Wedded Wife ». Le déguisement est donc le moteur d'une possible déstabilisation de l'ordre patriarcal, du moins dominant, par un investissement des marges, incarnées ici par des postures marginales. La marginalité ne semble ne devenir opérante, soit déstabilisatrice, que lorsqu'elle fait l'objet d'une « performance » par le biais d'une énonciation théâtrale inédite.

Cette pensée d'une pratique énonciative performative et inédite va de pair avec ce qu'Homi Bhabha, dans *The Location of Culture*, appelle *newness*, cette nouveauté du discours qui s'énonce in *medias res* et est conditionnée par une temporalité de l'entre-deux[406]. Le rapport entre la nouveauté (*newness*) selon Bhabha et le genre de la nouvelle n'est pas un simple rapport de proximité lexicale qui fonctionne d'ailleurs en français, mais non en anglais. C'est précisément dans le genre de la nouvelle, genre de la marge, du liminaire, que peuvent s'élaborer des performances énonciatives inédites susceptibles de décentrer les discours du centre. Le déguisement permet la transgression ; il introduit une différence entre le sujet et la représentation, différence qui se mue en « différance », lorsqu'elle s'opère depuis un « Tiers-Espace »[407], un plan d'énonciation où la circulation des postures et la diversité des positionnements sont possibles et introduisent du trouble dans les orthodoxies doctrinales. Comme l'indique Émilienne Baneth-Nouailhetas, la coïncidence entre les deux valeurs de

[405] BANETH-NOUAILHETAS Émilienne, « Le subalterne parle : voix ambiguës dans la fiction coloniale de R. Kipling » in CASTAING Anne, GUILHAMON Lise, ZECCHINI Laëtitia (eds.), *La Modernité littéraire indienne*, *op. cit.*, p. 191.

[406] BHABHA Homi K., *The Location of Culture*, *op. cit.*, p. 227 : « a newness that is not part of the "progressivist" division between past and present, or the archaic and the modern ; nor is it a "newness" that can be contained in the mimesis of "original and copy".

[407] Cf. p. 31, note 62.

« subalterne » n'en est pas une. C'est bien parce que le soldat s'exprime depuis un entre-deux, qu'il est à la fois au sein de la sphère dominante mais aussi en décalage par rapport à celle-ci, qu'il se rattache à un espace d'énonciation propre susceptible de décentrer par là-même le discours idéologique dominant.

Dans les nouvelles de Kipling et de Maugham, l'articulation entre les questions de l'*uncanny*, de la modernité et de la marginalité s'opère autour du trope de la malédiction. Les personnages énonçant une malédiction dans les nouvelles de Kipling et de Maugham ne sont pas ceux qui appartiennent directement aux sphères de pouvoir. Tant chez Kipling que chez Maugham, ceux qui profèrent la malédiction sont simplement des personnages marginaux, lorsqu'ils ne le sont pas doublement ou triplement. Dans « The Courting of Dinah Shadd » (1890 ; 1891), une malédiction est lancée contre le soldat Mulvaney par la mère irlandaise d'une femme à laquelle ce dernier avait fait la cour :

> The pain av bearin' you shall know but niver the pleasure av giving the breast; an' you shall put away a man-child into the common ground wid niver a priest to say a prayer over him, an' on that man-child ye shall think ivry day av your life. Think long, Dinah Shadd, for you'll niver have another tho' you pray till your knees are bleedin' […] You shall know what ut is to help a dhrunken husband home an' see him go to the gyard-room […] Stand off av him, Dinah Shadd, for I've put the Black Curse of Shielygh upon him an' his own mouth shall make ut good. (*LH*, 56)

Le pouvoir de la malédiction transparaît dans le caractère incantatoire du discours ponctué d'assertions répétées telles que « you shall know », « ye shall think », rappelant par leur solennité le ton des commandements divins, ainsi que dans les injonctions lancées à Dinah Shadd dont le nom vient régulièrement scander le passage. L'étrangeté de l'allocution est générée par l'étrangeté de la langue anglaise elle-même, rendue visuellement et auditivement autre. Il ne s'agit pas seulement ici pour Kipling de rendre le parler irlandais de la mère de Judy ; l'étrangeté de la langue obéit à une autre visée, celle de signifier l'étrange(r) dans la langue anglaise. Le rythme binaire des propositions confère une musicalité au texte qui ajoute au caractère inquiétant de la profération. Cette dimension apparaît également dans la formule énoncée par la mère de Judy : la première proposition comporte un renversement de l'ordre syntaxique usuel des termes de la phrase anglaise, « the pain av bearin' you shall know », ce qui accentue le caractère incantatoire de l'énoncé, tandis que la conjonction de concession « but » introduit la seconde partie de la phrase et sa valence fatale : « but niver the pleasure av giving the breast ».

On verra dans cette conjonction disharmonieuse une sorte de marque de fabrique de l'écriture de la nouvelle au sens où celle-ci implique souvent la contention en une forme relativement « finie » de voix, d'éléments qui tendent vers des directions divergentes. Le rythme binaire des propositions qui construisent la malédiction produit l'effet d'une affirmation simultanément nuancée, contrée par une seconde : ainsi l'enfantement aura-t-il lieu mais la maternité n'atteindra pas un niveau de complétude. La malédiction pose le début d'un processus destiné à n'être jamais achevé ; la mort de l'enfant ne permettra pas à Dinah de faire son deuil : « on that man-child ye shall think ivry day av your life » lance la mère de Judy. La malédiction s'accompagne donc d'une promesse d'inachèvement ; elle garantit l'impossibilité de la clôture[408]. Enfin, la référence au nom de la malédiction, « the Black Curse of Shielygh » confère à cette dernière une qualité sacrée, ce dont témoigne l'usage des lettres majuscules. L'adjectif « black » vient, presque inutilement, confirmer le caractère fatal du sort jeté. Dinah est au cœur de la malédiction, mais bien plus ou au moins tout autant que le personnage masculin. Bien que Mulvaney soit celui contre qui la malédiction est énoncée (« I've put the Black Curse of Shielygh upon him »), le véritable objet de l'imprécation est Dinah comme l'indiquent les nombreuses occurrences du pronom personnel « you » dans le passage. L'injonction lancée à Dinah de rester à l'écart de Mulvaney, « Stand off av him », mérite d'être commentée car elle suggère, par un effet de translation, que Mulvaney est en définitive la véritable malédiction qui frappe Dinah. On note ici une mise en abyme de la malédiction : celle qui est énoncée par la mère de Judy lève le voile sur une autre malédiction, celle qui règne sur les colonisateurs et colons dans les nouvelles, et plus particulièrement sur leur vie conjugale.

La malédiction lancée par la mère de Judy suggère que la menace n'est pas d'origine extérieure. Mais elle ne se loge pas pour autant au cœur de la société anglaise ; elle est en effet énoncée depuis les marges de la communauté anglo-indienne, de manière presque souterraine, car elle est le fait d'une voix doublement marginale dans le contexte de la colonisation britannique – à la fois irlandaise et féminine. La menace est donc inhérente au corps colonial alors même qu'elle se donne à entendre depuis ses espaces liminaires. Au contraire, chez Maugham, la malédiction est le fait d'un personnage étranger au corps colonial européen : elle est tantôt énoncée par la femme indigène contre l'homme anglais dans « P & O », tantôt mise en œuvre par l'homme indigène contre l'Européen comme dans « The End of

[408] Il est tentant d'articuler cette formulation de l'impossible clôture, du processus entamé pour n'être jamais achevé, au genre de la nouvelle et à une certaine idée de la modernité, entendue ici comme un processus, un mouvement, non comme un état.

the Flight ». De manière générale, l'occulte ou l'étrange est plutôt le lieu d'une expression indigène dans les nouvelles de Maugham. Mais ce qui frappe incontestablement, c'est le fait que la malédiction émane de figures marginales à maints égards – personnages féminins dans un milieu colonial typiquement masculin, personnages irlandais ou malais dans un cadre colonial anglais.

L'historien Ranajit Guha rappelle l'usage spécifique qu'il fait du terme « subalterne » : « [the term is] used in subaltern studies as a name for the general attribute of subordination in South Asian society whether this is expressed in terms of class, caste, age, gender and office or any other way »[409]. Les études subalternes se rassemblèrent autour du désir de faire entendre les voix des opprimés et de récrire une histoire subalterne du colonialisme et de l'émergence de la nation indienne, soit un récit différent des deux histoires officielles de l'Inde – celle écrite par les colonisateurs et celle écrite par les élites nationalistes indiennes. Le souci que pose précisément le terme de « subalterne » est qu'il s'agit d'un concept historiographique dont l'application immédiate comme catégorie de lecture à des personnages de fiction ne saurait s'opérer aisément. On s'en tiendra donc au concept de marge, moins problématique mais aussi plus juste dans le contexte d'étude à nos yeux.

La mère de Judy investit ainsi pleinement sa posture de « marginale » au sens de personnage s'exprimant depuis les marges : doublement marginale en tant que femme et irlandaise dans le contexte colonial britannique, elle se prévaut d'une troisième forme de marginalité en se réappropriant le pouvoir de malédiction, qui est selon le discours colonial dominant[410], l'apanage des indigènes. Il n'est ainsi pas étonnant que l'autre grande malédiction apparaissant dans les récits de Kipling soit celle portée par un lépreux, homme indigène, à l'encontre d'un propriétaire terrien anglais dans « The Mark of the Beast » ; il y a là conformité avec les discours et clichés coloniaux de l'époque. Il est dès lors quasiment nécessaire que la malédiction, en tant qu'elle est proprement issue des marges, se dise dans le genre de la nouvelle, genre de la marge par excellence. Il y a par ailleurs une certaine performativité de la malédiction – le fait de la dire la rend effective – qui s'accommode particulièrement bien de la dimension percutante de la nouvelle, censée concourir à la production d'un effet unique selon Poe.

---

[409] GUHA Ranajit (ed.), *Subaltern Studies, op. cit.*, p. vii.

[410] Dans *The Moonstone* de Wilkie Collins, la malédiction est doublement indigène : elle est portée par le diamant en question tandis qu'elle est proférée par un Indien. Le narrateur indique : « The dying Indian sank to his knees, pointed to the dagger in Herncastle's hand, and said, in his native language: – "The Moonstone will have its vengeance yet on you and yours!" He spoke these words, and fell dead on the floor » in COLLINS Wilkie, *The Moonstone*. 1868. Ware : Wordsworth Editions Ltd, 1993, p. 14.

Tant chez Kipling que chez Maugham, contre les méthodes politiques traditionnellement associées aux hommes et souvent infertiles[411], les femmes – au même titre que d'autres figures marginales chez Kipling – s'approprient un pouvoir autre, s'appuyant sur des modes d'action impénétrables car ils empruntent des voies fantastiques et souterraines, parallèles aux voies officielles.

Face à cela, les nouvelles de Maugham représentent certes des figures doublement marginales au sens où elles mettent principalement en scène les planteurs anglais en Malaisie. Parallèlement à cela, on a pu noter que les personnages indigènes étaient très peu présents chez Maugham. Ils figurent à peine comme opposants ou adjuvants des protagonistes anglais et n'occupent tout simplement jamais la place de narrateur et/ou de protagoniste principal, contrairement à ce qui se produit dans certaines nouvelles de Kipling. Maugham ne fait d'ailleurs quasiment pas parler les indigènes, à l'exception de la femme malaise dans « P & O » qui est d'ailleurs « parlée » par un autre personnage plus qu'elle ne parle, comme la Salammbô du roman éponyme de Flaubert (1862). C'est en effet l'assistant cockney du héros irlandais, Gallagher, qui rapporte les termes qui disent la malédiction : « "You go," she says, "but I tell you that you will never come to your own country. When the land sinks into the sea, death will come upon you, an' before them as goes with you sees the land again, death will have took you" » (*FET*, 61). Ainsi, ce n'est pas là la marge qui occupe principalement Maugham. En effet l'écriture de l'auteur révèle un trouble d'une autre nature qui ne trouve pas son origine dans les marges de la société coloniale par rapport à la société métropolitaine, mais qui se déploie plutôt de manière *infra* en s'insinuant dans la langue.

2. Maugham : écrire depuis les marges

On entend par cette proposition la double marge depuis laquelle Maugham écrit : celle du littéraire tel qu'il est défini par la critique, et non par le grand public, mais aussi celle qui peut concerner un auteur homosexuel qui se pose sur la place publique à travers une *persona* d'écrivain hétérosexuel, comme le rappelle Philip Holden. C'est le neveu de l'auteur, Robin Maugham qui, en 1966, expose l'homosexualité de l'auteur sur la scène publique, évoquant

[411] L'échec qu'aurait été la loi mise en œuvre par le gouvernement sans les qualités interprétatives de l'enfant Tods dans « Tods' Amendment » illustre parfaitement les limites du pouvoir politique masculin.

« [Maugham's] heterosexual pretence in public »[412]. Les nouvelles de Maugham, en tant qu'objets culturels, nécessitent la prise en compte d'éléments « paralittéraires » tels que les biographies, la correspondance de l'auteur, etc., là où l'étude d'autres textes n'imposera pas cette contrainte. En effet, l'écriture même de Maugham crée un trouble qui ne saurait être analysé grâce aux seuls modes de lecture que nous fournissent, par exemple, les théoriciens du structuralisme. Certaines grilles de lecture, notamment le principe de « la mort de l'auteur » de Barthes, ne sauraient être confrontées au texte de Maugham ni, de toute évidence, aux objets culturels et textuels que constituent les écrits *middlebrow*.

On a pu repérer dans les textes de Maugham plusieurs stases qui révèlent un trouble, notamment dans le cas des descriptions narratoriales des corps masculins. Or, il est fort possible de lire ces moments d'écriture trouble du corps masculin dans le genre de la nouvelle comme des percées – non assumées par l'auteur, en tout état de cause – au sein d'une littérature coloniale particulièrement dominée par une norme hétérosexuelle en matière de représentation de la masculinité. Philip Holden exprime cette idée en utilisant l'expression : « heteronormative masculinity of tales of imperial adventure »[413]. À ce titre, c'est chez Kipling dans le discours féminin, parfois dans celui du narrateur, qu'un trouble dans la représentation de la masculinité coloniale s'opère. Dans « The Education of Otis Yeere » par exemple, Mrs Hauksbee indique au sujet de son protégé :

> First, my dear, I shall dress him properly. […] Secondly, after I have made him presentable, I shall form his manners – his morals are above reproach. […] Thirdly, and lastly, after he is polished and made pretty, I shall, as you said, be his guide, philosopher, and friend, and he shall become a success. (*MWWBK*, 91)

L'emploi de l'adjectif « pretty » ne manque pas de faire saillance dans le discours au sens où il est d'ordinaire davantage appliqué au féminin.

Ce phénomène transparaît de manière flagrante dans plusieurs nouvelles de Maugham, notamment dans la description opérée par le narrateur des protagonistes masculins de « Neil Macadam » (1932) et « The Book-Bag » (1932). Dans ce dernier, la description narratoriale du héros est pour le moins surprenante dès lors qu'elle exalte la délicatesse des mains du planteur : « It passed idly through my mind that they were not the sorts of hands I should have expected a planter to have […] His were somewhat large, but very well-formed with

[412] MAUGHAM Robin, *Somerset and All the Maughams*, London : Heinemann, 1966, p. 201.
[413] HOLDEN Philip, RUPPEL Richard J. (eds.), *Imperial Desire*, *op. cit.*, p. xiii.

peculiarly long fingers, and the nails were of an admirable shape. They were virile and yet oddly sensitive hands » (*MFET*, 179). La mention de termes tels que « very well-formed », « peculiarly long », « of an admirable shape », « sensitive » est troublante pour le destinataire qui ne s'attend pas à trouver ces qualificatifs dans un passage descriptif ayant pour objet les mains d'un planteur. La description est lourde de sous-entendus et ne manque pas de faire émerger dans le texte une évocation phallique. La description du héros éponyme de « Neil Macadam » s'inscrit dans la même veine :

> He was tall, six foot two, with long, loose limbs, broad shoulders and narrow hips; there was something charmingly coltish about him, so that you expected him at any moment to break into a caper. He had brown curly hair with a peculiar shine in it; sometimes when the light caught it, it glittered like gold. […] His most striking feature was his skin; it was very white and smooth, with a lovely patch of red on either cheek. It would have been a beautiful skin even for a woman (*FET*, 191).

Outre les détails équivoques tels que « long, loose limbs », « narrow hips », « very white and smooth », « beautiful skin » et la comparaison pour le moins incongrue qui associent Neil au féminin, la description de Neil prend la forme d'un énoncé narratorial homoérotique. Les adverbes appréciatifs « charmingly » ou « lovingly » manifestent le plaisir de la voix narrative à dépeindre le corps du héros. La référence à la chevelure éclatante de Neil confère une dimension un peu naïve à la description : « sometimes when the light caught it, it glittered like gold », rappelant étrangement celle de la fin de « William the Conqueror » dans laquelle Scott apparaît à William dans la lumière du soleil :

> ...an accident of the sunset ordered it that, when he had taken off his helmet to get the evening breeze, the low light should fall across his forehead, and he could not see what was before him; while one waiting at the tent door beheld, with new eyes, a young man, beautiful as Paris, a god in a halo of golden dust, walking, slowly at the head of his flocks, while at his knee ran small naked Cupids. (*DW*, 148-149).

Pourtant, la grande différence tient au fait que chez Kipling, la transformation du héros masculin en demi-dieu, orné d'attributs à la fois divins (« a halo of golden dust ») et accompagné d'êtres mythologiques (« naked Cupids »), intervient dans le regard de la jeune femme, par le biais de la focalisation interne. L'équilibre ruskinien entre homme et femme est rétabli, la jeune femme attend son amant aux portes de l'antre domestique, tandis que l'homme, mélange entre une figure de héros grec et celle d'un berger biblique, « at the head

of his flocks », s'en retourne au foyer à l'issue de sa journée de travail. En revanche, dans le passage de Maugham cité ci-dessus, la comparaison intervient dans le discours du narrateur, hautement homoérotique. Est ici désamorcée toute possibilité d'un implicite puisque la comparaison entre la peau de Neil et celle d'une femme est clairement énoncée : « It would have been a beautiful skin *even* for a woman »[414]. La présence de l'adverbe « even » introduit du trouble dans le récit. Le narrateur, souvent lu comme le double de l'auteur, est associé à une figure d'écrivain hétérosexuel, comme le souligne Philip Holden : « the creation of the Maugham narrator seems very much to be a device to keep Maugham himself securely closeted, and indeed the author's few published remarks on homosexuality seem conventionally homophobic »[415]. L'ambivalence de l'écriture de Maugham ferait osciller celle-ci entre une écriture codée qui, telle la posture masculine hétérosexuelle, nécessiterait à la fois une forme de contrôle et une fixation du sens, et une écriture différante, rappelant la dissidence sémiotique que peut représenter l'homosexualité. Si Maugham cherchait à tout prix à dissimuler son homosexualité[416] et si le narrateur de ses récits ne se confond pas avec l'auteur, on rappelera qu'une forme d'homoérotisme latent imprégnait les récits anglais dès la seconde moitié du XIXe siècle. Cette époque est d'ailleurs celle qui voit se développer un discours scientifique autour de l'homosexualité et qui est parallèlement hantée par le procès d'Oscar Wilde (1893). Philip Holden rappelle ainsi que cet homoérotisme latent hante les pouvoirs disciplinaires du récit[417]. Selon lui, il est crucial de ne pas occulter l'homosexualité de Maugham car celle-ci le situe à l'intersection problématique des constructions narratives de la masculinité, de la sexualité, qui elles-mêmes ouvrent des brèches permettant de remonter jusqu'aux questions de nation et de race. La perspective homoérotique du narrateur de Maugham peut se lire comme la marque du constat narratorial concernant l'échec de la société telle qu'elle existe dans les colonies. La peinture de personnages masculins féminisés jusque dans leur apparence et perçus à travers un regard narratorial loin d'être neutre devient le signe d'une inquiétude concernant la masculinité blanche et européenne. Celle-ci est

[414] Nous soulignons l'adverbe « even ».

[415] HOLDEN Philip, *Orienting Masculinity, Orienting Nation*, *op. cit.*, p. 2. Pour Holden, c'est précisément la tendance des textes de Maugham à naturaliser les constructions contemporaines de l'époque de la race, de la masculinité, de la nation, qui rend ces derniers dignes d'intérêt.

[416] Le premier biographe de Maugham, Richard Cordell, n'avait simplement pas « repéré » l'homosexualité de l'auteur. Plus tardivement, les biographes de l'auteur semblent gênés à l'idée de mentionner le sujet, tels Anthony Curtis dans *The Pattern of Maugham* (1974) ou Robert Calder dans *W. Somerset Maugham and the Quest for Freedom* (1972). Comme le note Holden, Calder note les images récurrentes d'emprisonnement et de confinement dans les textes de Maugham sans relier ces dernières à la situation de claustration dans laquelle se trouvait Maugham, « writing as a closeted homosexual in a homophobic society » in HOLDEN Philip, *Orienting Masculinity, Orienting Nation*, *op. cit.*, p. 8.

[417] Philip Holden parle de « disciplining powers of narrative » in HOLDEN Philip, RUPPEL Richard J. (eds.), *Imperial Desire*, *op. cit.*, p. xv.

d'autant plus mise à mal que dans « Neil Macadam », le jeune homme, en plus de constituer l'objet du désir narratorial, est aussi celui de la femme, Darya, mais encore celui de son compagnon de route : « "I should have thought the girls never left him alone. With a complexion like that" » (*FET*, 191).

Si la virilité coloniale et l'hétérosexualité normative masculine sont mises à mal par les énonciations féminines chez Kipling, ces dernières sont interrogées plus spécifiquement par le biais du regard homoérotique chez Maugham. Il est vrai qu'une forme d'homosocialité est repérable chez Kipling mais elle participe davantage de la préservation de la masculinité coloniale, là où elle est clairement problématique dans les récits courts de Conrad, par exemple, et *a fortiori* chez Maugham qui se situe explicitement par rapport à Conrad. Si *Heart of Darkness* suit la trame conventionnelle du récit d'aventure impérial dont les femmes sont exclues, aboutissant à la production d'un espace colonial fictionnel exclusivement masculin et homosocial, les rapports homoérotiques entre Kurtz et Marlow, l'étrange obsession qui amène Marlow à vouloir rejoindre absolument Kurtz, ne cessent d'interroger la conception d'une hétérosexualité normative blanche et européenne. Comme le rappelle Richard Ruppel dans un essai sur ce texte, l'identification homoérotique de Marlow avec des personnages africains fait émerger une dimension *queer*[418] qui ne peut que mettre à mal le projet colonial reposant sur la séparation entre « races » et sexes[419]. Plus tardivement, un trouble concernant la séparation entre races et genre apparaît également dans *A Passage to India.* Le désir pour l'autre se trahit dans la dimension érotisante du regard qu'Adela Quested porte sur le *punkah-wallah* dans la scène du tribunal :

> Almost naked, and splendidly formed […] he had the strength and beauty that sometimes come to flower in Indians of low birth. When that strange race nears the dust and is condemned as untouchable, then nature remembers the physical perfection that she accomplished elsewhere, and throws out a god […] to prove to society how little its categories impress her.[420]

[418] Dans ce même ouvrage, Richard Ruppel qualifie ce qu'on pourrait nommer une « sexualité *queer* » : « a dissident sexuality, one that dissents from the norms that were imposed with increasing system and rigor through the nineteenth century » in RUPPEL Richard J., « 'Girl! What? Did I mention a Girl?' The Economy of Desire in *Heart of Darkness* » in HOLDEN Philip, RUPPEL Richard J. (eds.), *Imperial Desire*, *op. cit.*, p. 153.

[419] On retrouve une instance de narration homoérotique dans le célèbre passage de *A Passage to India*, lorsque Aziz prête à Fielding son col de chemise et l'aide à l'enfiler : « 'I say, Mr. Fielding, is the stud going to go in ?' […] 'Let me put in your stud. I see…the shirt back's hole is rather small' » in FORSTER E. M., *A Passage to India*, *op. cit.*, p. 76. La dimension érotisante du regard qu'Adela Quested porte sur le *punkah-wallah* dans la scène du tribunal en constitue une seconde.

[420] FORSTER E. M., *A Passage to India*, *op. cit.*, p. 201.

Les termes « splendidly formed », « strength », « beauty », « physical perfection » ne laissent planer aucun doute sur l'attrait physique que le personnage indien exerce sur le personnage tant et si bien qu'il est assimilé à une figure divine dans la voix narrative, ce que souligne l'emploi du mot « god ». Le passage suivant, « Something in his aloofness impressed the girl from middle-class England, and rebuked the narrowness of her sufferings »[421], exhibe la beauté atemporelle et intraduisible de ce personnage marginal masculin et évoque le trouble qu'il fait naître chez une femme anglaise.

Les premiers récits de Kipling tendent vers l'idée d'une masculinité coloniale qui ne s'exprimerait pas par le biais d'entreprises héroïques, de hauts faits de guerre, mais vers celle d'une masculinité qui se construirait en creux, dans le domaine de l'intime. Chez Maugham, la question de la masculinité est thématisée autrement, même si elle se construit aussi dans le registre du secret, notamment lors des récits de conversation intimiste entre hommes. Les femmes dans les nouvelles, lorsqu'elles ne constituent pas un soutien infaillible pour leurs partenaires masculins comme dans les récits tardifs de Kipling, représentent une menace directe pour la masculinité des hommes et le lien homosocial évoqué précédemment. A travers leurs postures et leurs discours, elles s'insinuent au cœur de l'entreprise coloniale et viennent décentrer le pouvoir masculin, lorsqu'elles ne le déstabilisent pas intégralement. Kaori Nagai rappelle justement que dans « The Man Who Would Be King », la chute de Daniel Dravot intervient suite à la morsure que lui inflige celle qui aurait dû devenir son épouse, révélant ainsi son humanité aux yeux de tous et la mascarade entourant la pseudo-divinité du personnage : « Female influence is shown to be all the more destructive because it disrupts male homosocial bonding, which is for Kipling the foundation of the colonial enterprise »[422]. Nagai s'appuie d'ailleurs sur la fin de la nouvelle pour démontrer la validité de la notion d'homosocialité dans les écrits de Kipling : « we find the dead male protagonist being attended by his faithful male companion, highlighting at once the female power irreparably to destroy the strongest of brotherhoods, and men's devotion to each other and to the ideal which once united them »[423]. L'homosocialité chez Kipling vient donc renforcer la masculinité coloniale là où son absence chez Maugham donne lieu à la production d'une identité masculine coloniale problématique, constamment menacée de se féminiser dans le discours, et soumise au regard éminemment homoérotique de narrateurs paradoxalement distants de leur objet d'étude.

---

[421] *Ibid.*, p201.
[422] NAGAI Kaori, « Kipling and gender » in BOOTH Howard (ed.), *The Cambridge Companion to Rudyard Kipling*, *op. cit.*, p. 68.
[423] *Ibid.*, p. 68.

Holden rappelle au sujet de Maugham que certains récits d'aventure ont bien été écrits par des femmes et traitaient alors de thèmes différents de ceux abordés par les hommes : « thematising homoeroticism and dissident sexualities in different ways »[424]. On a déjà évoqué le fait qu'il existait une proximité plus marquée entre les nouvelles de Maugham et les œuvres d'auteures *middlebrow*. Par ailleurs, dès lors que Maugham écrit des nouvelles, il s'inscrit dans un genre plus particulièrement prisé des femmes durant l'entre-deux-guerres telles Woolf ou Mansfield[425], là où la nouvelle fut un terrain certainement plus masculinisé à la fin du XIXe siècle au sens où nombre d'écrivains dont Doyle, Conrad ou Stevenson publièrent des nouvelles dans des magazines à cette époque. La nouvelle, en particulier durant l'entre-deux-guerres, semble donc être un lieu propice à l'expression de voix marginales. En revanche, Maugham est beaucoup lu à l'époque et s'inscrit donc dans le courant d'une littérature *middlebrow* particulièrement populaire. Par ailleurs, sa production de nouvelles s'inscrit dans une production plus vaste, en particulier face à plusieurs romans, et en cela elle ne détient pas l'exclusivité en matière de narration homoérotique, même si c'est bien dans la nouvelle qu'elle y est le plus repérable.

Maugham écrit donc depuis non plus deux mais bien une multitude de marges : le *middlebrow*, en marge de ce qui est aujourd'hui considéré comme la grande littérature moderniste, mais il écrit aussi en marge du *middlebrow* et en marge de, voire après, la grande phase de production de récits d'aventure coloniaux, tandis qu'enfin, il écrit aux franges d'une certaine communauté qui se performe comme étant hétérosexuelle. De ce constat autour du positionnement des auteurs et de leur représentation de la marge découlent de fait des singularités poétiques au sens où les nouvelles des auteurs ne donnent pas à lire, à voir et à entendre le même type de voix marginales.

3. Trouble et décentrement

Ce sont surtout les nouvelles de Kipling qui donnent à lire des langues inédites susceptibles de décentrer la parole hégémonique, idéologique ou simplement centrale.

[424] *Ibid.*, p. xiii.

[425] Alors que la nouvelle « Prelude » est publiée en 1918, le recueil de nouvelles « Bliss » l'est en 1920, deux ans avant la publication de *The Garden-Party and Other Stories*.

Certaines nouvelles kiplingiennes qui ne font pas strictement partie du corpus d'étude mettent en scène des animaux ou des objets doués de parole. La technique de la prosopopée permet ainsi à Kipling de créer des langues anglaises inédites. Les *Jungle Books* sont les œuvres de Kipling dans lesquelles l'anthropomorphisation des animaux est la plus célèbre. Néanmoins, l'auteur publie en 1930 un recueil de nouvelles intitulé *Thy Servant A Dog*, recueil dont les héros sont des chiens. Dans ces récits, Kipling invente donc un « parler canin » dont voici une occurrence :

> There is walk-in-Park-on-lead. There is off-lead-when-we-come-to-the-grass. There is 'nother dog, like me, off-lead. I say: « Name? » He says : « Slippers. » He says : « Name ? » I say : « Boots. » He says : « I am fine dog. I have Own God called Miss. » I say : « I am very fine dog. I have Own God called Master. » There is walk-round-on-toes. There is Scrap. There is Proper Whacking. (« Thy Servant A Dog », *TSD*, 3)

Kipling crée dans ces récits narrés par un personnage de chien un idiolecte aisément repérable, caractérisé par un rythme syncopé et anaphorique, une absence volontaire de sophistication linguistique et un usage de périphrases renvoyant à des situations que le lecteur est à même de reconnaître[426]. Pour autant, les dernières phrases du passage, notamment l'évocation des termes « scrap », « proper whacking », semblent moins concerner les chiens représentés que la parole du maître. Ceci est un signe de l'évolution, là encore, de la posture idéologique de l'auteur face à l'évolution du monde et, en particulier, à l'histoire de l'Angleterre.

Les langues anglaises de Kipling mentionnées jusqu'à présent correspondent à un usage de l'anglais mis en œuvre par des catégories particulières de population. Dans ce cadre, les discours de personnages hiérarchiquement peu gradés, en particulier les indigènes, doivent faire l'objet d'une étude. Dans les nouvelles de Kipling, contrairement à celles de Maugham, la parole est parfois allouée à des personnages « subalternes » au sens de Ranajit Guha. La comparaison entre les écrits de Kipling et de Maugham fait alors d'autant plus ressortir l'absence ou presque de discours de personnages colonisés chez le second. Ces discours chez Maugham sont davantage explicités qu'ils ne sont exposés dans les textes mais le silence de ces personnages peut parfois être éloquent. On peut ainsi songer au silence de l'oncle d'Abbas qui refuse de dire à Warburton que son neveu est sur le point de tuer l'autre Anglais de la station, pour les mauvais traitements qu'il fait subir aux indigènes :

[426] Ce que le héros chien nomme « walk-in-Park-on-lead » correspond ainsi à la promenade du chien tenu en laisse, « off-lead-when-we-come-to-the-grass » renvoie en revanche au moment où le chien est détaché par son maître, etc.

> Mr. Warburton asked him whether anything had been seen of Abas.
> "No, Tuan[427], I think maybe he has gone to the village of his mother's brother."
> Mr. Warburton gave him a sharp glance, but the boy was looking down, and their eyes did not meet. (*MFET*, 86)

On peut lire dans ce silence une attitude de résistance silencieuse, donc une forme de réappropriation relative de pouvoir de la part du Malais.

Dans « The Letter », le narrateur décrit la langue anglaise parlée par l'employé chinois de l'avocat plus qu'il ne le « laisse parler » : « Although Ong Chi Seng spoke English so admirably he had still a difficulty with the letter R, and he pronounced it "fliend" » (*MFET*, 28). Les quelques instances de discours sont manifestement présentes pour signaler l'extrême déférence du personnage et le rapport de pouvoir qui se joue entre Anglais et indigènes, même si celui-ci est amené à évoluer comme il a été noté en amont. Le personnage du Chinois est parlé par l'Anglais, par la voix de l'autorité en contexte colonial, et n'acquiert de place dans l'espace énonciatif que subrepticement : « My fliend, sir, thought it was his duty in the interests of justice » (*MFET*, 29). Là où Kipling met en œuvre de véritables langues autres, la seule étrangeté linguistique associée au personnage chinois est une incorrection présentée comme telle par la voix narrative. Toutefois, on nuancera ce propos sur Maugham car la mise en scène de personnages indigènes chez Kipling participe aussi parfois de l'exposition de la supériorité anglaise à travers la figure du « narrateur imparfait »[428].

On peut lire ainsi un extrait du discours d'un soldat sikh dans la nouvelle « A Sahibs' War » (1901 ; 1904) :

> What orders? The young Lieutenant-Sahib will not detain me? Good! I go down to Eshtellenbosch by the next terain? Good! I go with the Heaven- born? Good! Then for this day I am the Heaven-born's servant. Will the Heaven-born bring the honour of his presence to a seat? Here is an empty truck; I will spread my blanket over one corner thus – for the sun is hot, though not so hot as our Punjab in May. I will prop it up thus, and I will arrange this hay thus, so the Presence can sit at ease till God sends us a terain for Eshtellenbosch... (*TD*, 87)

[427] Le terme signifie « maître » ou « lord ».

[428] Cf TOMPKINS J. M. S., *The Art of Rudyard Kipling*, London : Methuen & Co Ltd, 1959, p. 103 : « Kipling explored the device of the imperfect narrator. […] We see through a clouded medium. The narrator does not know all the fact, or he does not fully understand them, or he cannot fully express what he knows. Or again, we see above and beyond him, and then his limitations become a part of the subject as well as of the method ».

Le terme « terain » constitue la variante indianisée du terme anglais « train ». L'usage de marques interrogatives permet de traduire une impression d'oralité, elle même amplifiée par la présence d'occurrences exclamatives (« Good! »). À l'idée d'oralité s'ajoute une dimension de spontanéité véhiculée par des formulations par lesquelles le personnage décrit ses moindres faits et gestes : « I will prop it up thus, and I will arrange this hay thus ». D'autres formulations parfois très ampoulées telles que « Will the Heaven-born bring the honour of his presence to a seat? » connotent la déférence due à l'homme blanc par le soldat sikh tout en rappelant des tournures indiennes, ici transposées en anglais. La langue du personnage sikh contient quelques irrégularités ou formulations qui donnent à penser que l'anglais qu'il parle est une langue anglaise orientalisée. Le fait qu'un auteur anglais fasse ainsi parler un personnage indien peut à nouveau être interprété de plusieurs manières. Le choix de mettre l'accent sur la qualité orale, peu sophistiquée, de la langue anglaise parlée par le Sikh en dit long sur le « positionnement stratégique » du narrateur dans cet extrait. Ce dernier manifeste une condescendance certaine dans sa perception du personnage indigène, relative au racisme institutionnel impliqué par le système colonial à l'époque. Mais loin de créer uniquement un effet comique pour un lectorat métropolitain, le recours à cette technique permet à Kipling de mettre en scène un héros indigène, de donner à entendre et à voir une langue anglaise visiblement différente[429]. Pour autant, on est en droit de se demander ici si c'est bien la langue de l'autre qui est ici exposée ou s'il ne s'agit pas avant tout de mettre en contexte les rapports de pouvoir qui se jouent dans la langue anglaise même.

Mais même dans cette perspective, le texte kiplingien laisse entrevoir des fissures décentrantes. Dans cette nouvelle, le soldat sikh s'avère être le narrateur. Son récit évoque un événement de la Guerre des Boers dans lequel son capitaine, le sahib Corbyn, fut impliqué. L'indigène transforme le nom de l'Anglais en « Kurban Sahib ». La déformation du nom du capitaine ne traduit pas seulement l'altération du nom dans la langue anglaise approximative de l'Indien. Elle renvoie à une nouvelle possibilité énonciative[430] et traduit l'aliénation du sujet anglais, ainsi défamiliarisé de son nom, censé lui assurer une identité et une origine stables. Robert Dixon, au sujet de la déformation du nom qui se produit dans « The Beach of Falesá » de Stevenson, propose une analyse pertinente pour cette étude. Le narrateur de la

[429] En termes de mise en évidence d'une voix anglaise autre, on mentionera l'écriture mansfieldienne de l'accent néo-zélandais de Mrs. Samuel Joseph dans « Prelude » : « Loddie and Kezia can have tea with by the chudren in the dursery, and I'll see theb on the dray afterwards » in MANSFIELD Katherine, « Prelude », in SMITH Angela (ed.), *Selected Stories*, *op. cit*., pp. 79-80.

[430] Cette infiltration de la langue anglaise par l'indianité ne manque pas de rappeler la version indienne de la ville de Londres telle qu'elle est renommée par un personnage de Rushdie, « Ellowen Deeowen », dans les *Versets Sataniques*. La nomination inédite participe de la création énonciative, elle aussi inédite, de la capitale anglaise.

nouvelle, nommé John Wiltshire, voit en effet son nom déformé dans la langue des indigènes qui le renomment « Welsher »[431]. Dixon évoque alors : « the native tendency to garble his name turns it into a hybrid, unsettling the point of its origin, alienating the British subject […] and leaving him in the paranoid space between cultures »[432]. Face au pouvoir de nomination des colonisateurs anglais[433], le texte de Kipling donne à lire une réappropriation de ce dernier par la ré-énonciation indienne, donc marginale dans le contexte colonial, du patronyme anglais. On y verra une désacralisation du nom du représentant du pouvoir qui se voit ainsi déplacé hors du lieu où il fait autorité.

Les énonciations kiplingiennes où la langue anglaise est altérée, véritablement « rendue autre », sont en premier lieu celles de personnages marginaux anglais. Ce sont véritablement les langues et les discours dans lesquels ils sont dits qui décentrent le discours de la doctrine chez Kipling. Ces personnages anglais dotés d'un statut inférieur dans le système colonial sont les enfants, les femmes et les soldats. La langue des enfants anglo-indiens constitue un premier exemple d'anglais « étrangé », rendu étranger pour le locuteur anglais bien qu'il s'agisse de sa propre langue, et qui décentre ainsi l'autorité de cette langue. Certains enfants, du fait de leur position intermédiaire, usent d'une langue hybride, mélange de termes provenant de l'anglais et du hindi. Ces personnages occupent ainsi un espace de l'entre-deux, non soumis aux règles de l'empire, d'où ils peuvent s'exprimer librement : « Has it been *murramutted* yet, Councillor Sahib? », « *Murramutted* – mended. – Put *theek*, you know – made nice to please Ditta Mull! » (*PT*, 147). Mais d'autres énoncés révèlent un autre type de transformation de la langue anglaise. Dans la nouvelle « Wee Willie Winkie », un petit garçon anglo-indien s'adresse à une jeune femme anglaise en ces termes : « Vere's a man coming – one of ve Bad Men. I must stay wiv you. My faver says a man must *always* look after a girl »[434]. La langue parlée par l'enfant est autre au sens où elle constitue une altération de la langue anglaise hégémonique, langue dans laquelle la doctrine impériale est énoncée. Si l'enfant a intériorisé l'idéologie bourgeoise patriarcale, notamment le devoir de

[431] STEVENSON R. L., « The Beach of Falesá », in STEVENSON R. L., *Island Nights' Entertainments*, *op. cit.*, p. 121.

[432] DIXON Robert, *Writing the Colonial Adventure*, *op. cit.*, pp. 181-182.

[433] Cf. CANNADINE David, *Ornamentalism*, *op. cit.*, p. 102 : « her [Queen Victoria] name was literally *everywhere*: there was the Victoria Nile in Uganda, the Victoria Colony in Australia and the Victoria Falls on the Zambezi; there were six Lake Victorias and two Cape Victorias; and around the world there were Victoria Range, Bay, Strait, Valley, Point, Park, Mine, Peak, Beach, Bridge, County, Cove, Downs, Land, Estate, Fjord, Gap, Harbour, Headland and Hill ».

[434] KIPLING Rudyard, « Wee Willie Winkie » in *The Man Who Would be King and other stories*, 1888, Harmondsworth: Penguin, 1994, p. 149.

protection de l'homme envers la femme, le fait qu'il écorche la langue dominante introduit une discordance. La voix de l'enfant est le lieu d'une répétition différée de la doctrine coloniale et patriarcale. Elle crée en somme un balbutiement de trouble dans la langue anglaise.

Plus généralement, les discours des enfants chez Kipling se caractérisent par une forme de dysfonctionnement : « Coppy, is it pwoper to kiss big girls ? » s'interroge ainsi le jeune héros de « Wee Willie Winkie »[435], tout comme Tods qui répond au parlementaire incapable de comprendre la langue vernaculaire « I must *fink* in English » (*PT*, 147). Le « broken lisp »[436] des enfants anglo-indiens matérialise leur fragilité dans la langue du texte kiplingien. Mais le défaut de prononciation des enfants introduit aussi du trouble dans la langue, la rendant légèrement étrangère à elle-même. Les termes employés sont tout sauf subversifs, d'où l'idée du balbutiement, mais la voix de l'enfant fait saillance face à l'uniformité du discours impérial masculin.

D'autres figures marginales de l'empire prennent souvent la parole dans les nouvelles de Kipling, en particulier dans les premières nouvelles de Kipling. Il s'agit des personnages féminins. Mrs. Hauksbee, l'une des figures récurrentes de la fiction de Kipling, se raille ouvertement de la prétention des hommes anglo-indiens à se considérer comme les maîtres du monde. Lorsque celle-ci dit à son amie Mrs. Mallowe en parlant d'un officiel anglais, « He explained his importance as a Pillar of the Empire. I didn't laugh » (*MWWBK*, 82), il est difficile de ne pas entendre l'ironie qui se traduit dans le texte par la présence de majuscules aux termes « Pillar » et « Empire » et met en lumière la vanité dissimulée derrière ces termes grandiloquents. La juxtaposition à la première proposition de Mrs Hauksbee du constat « I didn't laugh » ne fait que renforcer l'idée que l'orgueil démesuré de l'Anglais prête à rire. Mrs Mallowe, quant à elle, note : « "Inform the Mussuck that he is the most fascinating and slimmest man in Asia, and he'll tell you anything and everything you please" » (*MWWBK*, 83). L'emploi de la conjonction de coordination « and » établit un rapport de cause/conséquence entre l'usage de la flatterie par les femmes envers les hommes et la possibilité d'obtenir des informations de haute importance. Face à l'extrême présomption de l'Anglais en question, les personnages féminins, par leur propos acerbe, dévirilisent ce dernier. L'image peu équivoque suggérée par la remarque ultérieure de Mrs Hauksbee, « he swelled with pride », suggère que la virilité toute coloniale des Anglais en Inde n'est que

[435] *Ibid.*, p. 145.
[436] HAI Ambreen, *Making Words Matter: The Agency of colonial and postcolonial literature*, Athens: Ohio University Press, 2009, p. 43.

posture et qu'elle pourrait, à l'instar d'un simple ballon de baudruche, se dégonfler au moindre camouflet. Au contraire, Mrs. Hauksbee fait preuve d'une lucidité dérangeante lorsqu'elle indique : « "We are only bits of dirt on the hillsides – here one day and blown down the *khud* the next" », tandis que son amie lui rétorque : « "Who cares for what Anglo-Indians say?" » (*MFET*, 85). Face à la centralité du pouvoir impérial tel que le conçoivent les Anglo-Indiens, Mrs Hauksbee émet la possibilité que ce même pouvoir soit périphérique et relatif. L'énoncé féminin s'apparente à un déplacement du cadre de référence ayant pour effet la provincialisation du pouvoir masculin anglo-indien. C'est d'ailleurs l'absence de tout Mr. Hauksbee, de toute autorité masculine patriarcale, qui assure au personnage féminin sa liberté de parole et de ton et en fait un opérateur de subversion.

Mrs. Hauksbee est en l'occurrence littéralement décrite dans les nouvelles comme opératrice de crise :

> Mrs. Hauksbee appeared on the horizon; and where she existed was fair chance of trouble. At Simla her by-name was the "Stormy Petrel". She had won that title five times to my own certain knowledge. […] You had only to mention her name at afternoon teas for every woman in the room to rise up and call her not blessed. (*PT*, 12)

En dépit de l'humour que revêt le passage, l'association du personnage au terme « trouble » et à l'image de la tornade à travers le surnom « Stormy Petrel » permet de voir en Mrs. Hauksbee un agent initiateur de crise. De même que la mention de son son nom suscite généralement une levée de boucliers de la part des femmes de Simla dans l'univers diégétique, l'introduction de son patronyme au sein du texte laisse entendre l'imminence d'une crise sur le plan narratif. On citera également un extrait de « Thrown Away » dans lequel c'est précisément la pique féminine qui est à l'origine de la crise :

> *The* thing that kicked the beam in The Boy's mind was a remark that a woman made when he was talking to her. […] It was only a cruel little sentence, rapped out before thinking, that made him flush to the roots of his hair. He kept himself to himself for three days, and then put in for two days' leave to go shooting near a Canal Engineer's Rest House about thirty miles out. (*PT*, 19)

L'extraposition du sujet « a remark that a woman made when he was talking to her » ne s'explique par uniquement par la longueur du sujet en question. L'opération intervenant sur le plan syntaxique met en exergue l'origine du drame, en l'occurrence l'intervention féminine. Dans *Linguistique et grammaire de l'anglais*, Jean-Rémi Lapaire et Wilfried Rotgé évoquent la dimension de « reprise explicite » contenue dans THAT : « Nous voulons

confirmer que dans tous les cas d'emploi THAT signale le caractère déjà noué de la relation entre l'antécédent et la relative »[437]. L'emploi de THAT suggère une évidence de la relation entre l'antécédent et la relative. L'association entre l'extraposition du sujet et le caractère d'évidence, de « déjà pensé » contenu dans THAT présente le mot féminin dans le discours narratorial comme étant naturellement, voire logiquement, la cause du malheur du jeune homme. Enfin, le féminin ne trouble pas l'autorité sur le seul plan diégétique ; sa seule mention est susceptible d'introduire du trouble dans la stabilité même du récit.

L'image du déséquilibre est suggérée par le constat du narrateur de la nouvelle « A Wayside Comedy » : « There was deep peace in Kashima till Mrs Vansuythen arrived » (*MWWBK*, 59). La situation de « stabilité », évoquée par l'expression « deep peace », est soudain mise à mal par un événement perturbateur, l'arrivée de Mrs. Vansuythen. L'adverbe « till » vient précisément figurer l'intrusion du désordre au cœur de la stabilité du texte narratif. Rappelant l' « apparition » soudaine de Mrs. Hauksbee dans le champ diégétique et narratif dans « Three and – An Extra », « Mrs Hauksbee appeared on the horizon » (*PT*, 12), l'arrivée de Mrs Vansuythen participe d'un type semblable de déstabilisation de l'équilibre tant diégétique que narratif. D'ailleurs, la précision du narrateur de « A Wayside Comedy », « all Kashima knows that she, and she alone, brought about their pain » (*MWWBK*, 58) traduit bien une forme de déstabilisation. Le trouble, manifesté dans le texte par la répétition emphatique du pronom « she », constitue un signe textuel qui pointe le déséquilibre opéré par le féminin sur l'empire et sa narration. De même que Mrs Vansuythen est le personage de trop qui vient semer le trouble, son évocation redoublée dans le pronom « she » vient troubler la syntaxe jusqu'alors stable du récit. Dans « On the City Wall » (1888), le terme « trouble » s'insinue au cœur du texte en corrélation avec l'évocation d'une femme : « [the] beauty of Lalun was so great that it troubled the hearts of the British government, and caused them to lose their peace of mind ». Plus loin, le même narrateur indique : « By the subtlety of Lalun, the administration of the Government was troubled and it lost such and such a man » (*PT*, 222)[438]. Un autre exemple de déséquilibre potentiel du récit par une intervention féminine apparaît à la fin de « False Dawn » lorsque le narrateur indique : « There is a woman's version of this story, but it will never be written…unless Maud Copleigh cares to try » (*PT*,

[437] LAPAIRE Jean-Rémi, ROTGE Wilfrid, *Linguistique et grammaire de l'anglais*. 1991. Toulouse : Presses Universitaires du Mirail, 2002, p. 647.

[438] Dans les années 1870, le gouvernement fit passer plusieurs lois visant à assurer un contrôle politique des corps, lois intitulées « Contagious Diseases Acts ». Si plusieurs lois britanniques promulguées dans les années 1860 veillaient déjà à la surveillance des corps des femmes britanniques qui se prostituaient, le contrôle des femmes indiennes était plus arbitraire, signe selon Philippa Levine, que le gouvernement considérait les femmes indiennes comme naturellement dépravées et donc déjà perdues. Cf LEVINE Philippa, « Sexuality, Gender, and Empire » in *Gender and Empire*, Oxford ; New York : Oxford University Press, 2004.

42). L'évocation de la version féminine suggère l'idée d'une autre narration possible, en l'occurrence marginale – située en marge des lieux de pouvoir de la société coloniale et potentiellement déstabilisatrice. Tandis que la voix narrative se fait momentanément assertive (« it will never be written »), les points de suspension et l'incise introduite par « unless » viennent nuancer l'affirmation initiale et suggèrent la possibilité d'une autre énonciation.

Dans les nouvelles de Maugham, les femmes sont souvent à l'origine d'un trouble sur le plan diégétique. « The Book-Bag » (1932) met bien en évidence le fait que c'est l'arrivée de la jeune femme anglaise qui met à jour la crise au sein du couple colonial jusqu'alors formé par Tim et sa sœur Olive : « As the car that bore Tim and Sally drove up the road that led to the house and Tim sounded the claxon to announce their arrival […] there was the sound of a shot. They ran to Olive's room and found her lying in front of the looking-glass in a pool of blood. She had shot herself with Tim's revolver » (*MFET*, 204). La conjonction « as », marqueur temporel suggérant la simultanéité des actions évoquées, indique le rapport de cause à effet entre l'arrivée du couple et le suicide de la jeune femme. Il est possible de lire cette nouvelle en parallèle avec « William the Conqueror » de Kipling. En effet, toutes deux mettent en scène un frère, une sœur et un troisième homme, potentiel prétendant pour la jeune femme. Mais là où chez Kipling, la sœur en question et le prétendant tombent amoureux, le récit de Maugham met en scène une relation incestueuse entre frère et sœur, rendant délicate toute possibilité de relation entre Olive et son potentiel prétendant, et Tim et sa nouvelle épouse. « The Book-Bag » pourrait donc se lire comme une sorte de réécriture dystopique de « William the Conqueror », dans lequel l'amour entre homme et femme est entaché d'une dimension incestueuse et littéralement scandaleuse. Les récits des deux auteurs ne thématisent pas de la même façon la question de la présence féminine. Là où la femme chez Kipling se fait révélatrice et certainement catalyseur de la crise coloniale, le personnage féminin chez Maugham semble directement à l'origine de la crise, comme le suggère la peinture dans les textes de nombreuses situations de drame résultant de l'arrivée de femmes anglaises dans les colonies[439].

Plus généralement, la prise opérée par la nouvelle sur la modernité « historico-philosophique » et sur le roman semble pouvoir être pensée en interaction avec celle qu'opèrent les discours et les actes féminins face à la représentation du pouvoir majeur/patriarchal/idéologique dans les récits étudiés, dès lors que depuis leur position marginale, ils sont susceptibles de déplacer l'autorité émanant du centre – qu'il s'agisse du

[439] Les textes « Flotsam and Jetsam », « The Door of Opportunity », « Before the Party » mettent en scène des situations de détérioration du *statu quo* qui existait dans les colonies avant l'arrivée des femmes de la métropole.

roman ou du discours idéologique[440]. Ces deux exemples invitent à considérer les figures féminines dans les écrits étudiés comme des opérateurs de crise susceptibles de transformer, voire de révolutionner, l'ordre présent. L'idée du déséquilibre – du discours autoritaire, de la langue anglaise – est toutefois nettement plus flagrante dans la langue des soldats kiplingiens.

Dans le cadre d'une réflexion sur les voix et discours marginaux chez Kipling, la langue des soldats doit en effet être analysée car elle est celle qui incarne le mieux la déstabilisation de la langue anglaise hégémonique. Dans « The Incarnation of Krishna Mulvaney » (1889 ; 1891), Mulvaney, l'un des soldats de Kipling, rappelle la figure du bouffon – ne serait-ce que par son intervention comique et l'utilisation du déguisement à des fins autres que purement divertissantes. Mais Mulvaney parle surtout une langue décalée par rapport à l'anglais « standard », une langue censée évoquer à la fois les origines irlandaises du personnage, mais aussi son statut social et son rôle au sein de l'empire. Cette triple marginalité assure au personnage la possibilité de prendre la parole sur la place publique et d'agir en tant que sujet, par le biais d'une parole décalée : « Now I will go an' give myself up for absince widout leave » (*LH*, 32). Non seulement le personnage est-il coupable de désertion provisoire mais le caractère spécifique de son discours fait de lui un opérateur de subversion de la langue anglaise et, peut-être par extension, de l'idéologie dominante. En effet, le terme « absince » laisse entendre un début de proximité homophonique avec le mot « absinthe » et rappelle au narrataire que l'alcool constitue l'une des faiblesses de Mulvaney, et plus encore, la motivation initiale qui conduit à son départ puis à sa désertion forcée.

L'instabilité présente dans la langue des soldats, suggérée par l'instabilité même des caractères alphabétiques au sein d'une simple proposition, dit quelque chose d'une modernité qui serait pensée sur le mode d'un rapport au monde éphémère, constamment renouvelé. Dans « The Madness of Private Ortheris », Ortheris s'écrie : « There's the Widder sittin' at 'Ome with a gold crownd on 'er 'ead; and 'ere am Hi, the Widder's property, a rottin' FOOL!' (*PT*, 210-211). On se permettra de citer de nouveau ce passage pour y montrer, cette fois, comment les élisions successives des « h » dans les termes « er », « ead », « ere » se voient contrebalancées par l'apparition d'un « h » devant le pronom « I », ce qui produit une

[440] On rappellera que la littérature coloniale féminine a été elle-même minorée par rapport à celle produite par les auteurs masculins. Plus généralement, la littérature en particulier durant l'ère édouardienne est perçue comme le domaine du masculin, comme le rappelle Anthea Trodd : « Literature was increasingly seen in a masculine context. This was a period when the voice of the masculine ruling class was particularly dominant in the culture…In the Edwardian period Englishness was closely associated with masculinity, and "manliness" was seen as a dominant characteristic of English literature… [There was] an equation of literature with masculinity » in TRODD Andrea, *Women's Writing in English 1900-1940*, New York : Longman, 1998, pp. 6-9.

instabilité des signifiants dans la langue des soldats de Kipling. La manière dont les lettres valsent au sein et en dehors des mots dans la litanie d'Ortheris, traduit mimétiquement l'idée d'une déstabilisation d'ordre plus général : celle de l'ordre, celle de l'idéologie dominante, celle du pouvoir. Cette prise de pouvoir apparaît dans le discours d'Ortheris à travers l'emphase portée sur le pronom « I » dans l'énoncé « There's the Widder sittin' at 'Ome with a gold crownd on 'er 'ead; and 'ere am Hi, Stanley Orth'ris ». Tandis que les signifiants qui font référence à la métropole et au pouvoir royal perdent peu à peu leurs composants – « home » perd son « h » initial, l'expression faisant allusion à la tête couronnée d'Angleterre, « on 'er 'ead », se voit littéralement décapitée de ses lettres initiales – le pronom renvoyant au « je » du sujet agent, au « je » de l'énonciation, se voit doté d'un « h » initial supplémentaire, comme pour mettre en relief ce dernier et en faire un lieu de pouvoir renouvelé. Le pronom à la première personne ainsi transcrit suppose une prononciation plus marquée, différente de la prononciation usuelle, tandis que son apparence visuelle engendre un effet de décalage et d'étrangeté en termes de lecture. Le regard du narrataire se voit ainsi déplacé et transposé au cœur d'une langue « inouïe » qui consacre l'*agency* du locuteur irlandais contre le discours strict de l'idéologie.

Le fait que le terme « FOOL » soit orthographié avec des lettres majuscules dans le discours d'Ortheris produit un autre effet d'instabilité, comme si la langue du soldat était susceptible d'une évolution continue, jamais arrêtée dans le temps ou figée dans une typographie spécifique face à une langue anglaise hégémonique plus homogène. Le rapport au monde ne se définit donc pas selon le texte de Kipling autour de deux positions distinctes mais est bien de l'ordre d'un mouvement, d'un processus moderne, d'une circulation entre diverses postures, elles-mêmes susceptibles d'évoluer dans l'espace et le temps. Ce *soldier speech* littéralement autre, qui se construit au plus près de la langue anglaise, signale la possibilité du trouble mais aussi du changement[441].

Les altérations linguistiques dans la langue d'Ortheris peuvent être articulées au concept du « reste » selon Jean-Jacques Lecercle : « Non seulement une langue est travaillée par une multiplicité de dialectes, registres, et styles, mais *à l'intérieur* même d'un dialecte, l'aspect majeur ou grammatical est sans cesse subverti par l'aspect mineur, c'est-à dire ce qui

[441] On rappellera que pour Woolf, le changement d'époque est corrélé à l'évolution de la littérature, en particulier à la possibilité de sa transformation. Alors qu'elle date le changement à 1910, elle ajoute : « all human relations have shifted – those between masters and servants, husbands and wives, parents and children. And when human relations change there is at the same time a change in religion, conduct, politics, and literature » in WOOLF Virginia, « Mr Bennett and Mrs Brown » in *The Captain's Death bed and other Essays*, *op. cit.*, pp. 96-97.

relève du reste »[442]. Le « reste » représente « l'autre inséparable de la langue », ce qui échappe aux théories linguistiques et menace de revenir sous diverses formes comme l'inconscient freudien. Une forme de violence est ici forcée par Kipling sur la langue anglaise pour que cette dernière soit visuellement et auditivement différente. La langue des soldats dans les nouvelles de Kipling est une langue qui d'une certaine façon échappe au contrôle du narrateur dès lors qu'elle nécessite d'être réécrite en partie par le narrataire qui la rend ainsi productrice d'un sens – à venir. Tout comme elle renferme une multitude de possibles textuels, la langue des soldats inclut en son sein la possibilité du trouble, de la subversion de l'ordre social qui apparaît ici à travers celle de la langue anglaise même. La déstabilisation de la syntaxe et l'altération subie par les termes anglais reflète un déséquilibre potentiel des hiérarchies existantes. La langue d'Ortheris fait écho à cette autre dimension du « reste », le fait qu'il constitue « le retour dans la langue des contradictions et affrontements qui tissent le social; […] la persistance dans la langue de contradictions et d'affrontements révolus, et l'anticipation de ceux qui s'annoncent »[443]. En effet, dans la langue des soldats de Kipling se donnent à lire les relations de pouvoir qui se jouent entre classes et origines nationales dans la langue anglaise.

Les fractures pratiquées dans la langue anglaise par les protagonistes de Kipling sont le signe de la dimension politique de la littérature. Il ne s'agit certes pas de faire de Kipling un auteur révolutionnaire, encore moins un porte-parole des droits des opprimés. Mais la manière dont les nouvelles de Kipling inventent des langues anglaises en marge de la langue anglaise officielle a pour effet la mise en lumière de fractures, de tensions au sein de la question coloniale, et donc nécessairement, de la question nationale. Les nouvelles de Kipling, par la transformation de la langue anglaise qu'elles mettent en œuvre, sont le lieu d'émergence de plusieurs langues autres : celle des subalternes de l'empire – qui, lorsqu'ils sont irlandais et soldats, sont doublement en marge de l'empire – celle des femmes et des enfants. De même que la langue des subalternes de l'armée peut paraître atypique, notamment par rapport à la langue officielle parlée par les hauts fonctionnaires de l'empire, son illisibilité est tout à fait porteuse de sens. Ces langues inédites s'apparentent à des alternatives à la langue dominante, à la fois masculine et coloniale. L'illisibilité de ces langues à la structure instable peut être envisagée comme la marque d'un sursaut potentiel, d'un autre possible qui ne serait pour l'heure accessible qu'à un lot d' « initiés ». Ainsi, contre le mode de vie réglementé par la doctrine coloniale, ces langues ardues, progressant en sous-lieux, dans des espaces dissimulés

[442] LECERCLE Jean-Jacques, *La violence du langage*, 1990. Paris : PUF, 1996, p. 251.
[443] *Ibid*., p. 185.

au pouvoir – les *barrack-rooms*, le foyer du couple interracial, l'arrière-cour où se mêlent enfants anglo-indiens et domestiques indigènes – illustrent potentiellement la possibilité d'autres systèmes de pouvoir, d'autres types de société, d'autres modes de vie.

Si les nouvelles de Kipling et de Maugham mettent en scène des personnages mineurs producteurs de discours, celles de Kipling en particulier donnent aussi à voir des énonciations marginales décentrantes. Dans les nouvelles coloniales de Kipling, le terme « subaltern » constitue un « mot poétique » au sens de Meschonnic. Il est le site d'une infinité littérale de sens. Nombreuses sont les textes de l'auteur dans lesquelles le terme apparaît sur le plan énonciatif, ne serait-ce que dans le titre des nouvelles « Only A Subaltern » (1888) ou « Haunted Subalterns » (1887). Ce qui caractérise particulièrement ces « subalternes » kiplingiens, c'est leur position d'entre-deux, celle qui fait qu'ils appartiennent à la sphère du pouvoir sans pour autant adhérer intégralement à son idéologie et à ses cadres de pensée. À l'origine de discours alternatifs, ils sont à même de déstabiliser la doctrine univoque du pouvoir militaire colonial et d'en bouleverser les fondations. Il n'est donc pas étonnant que dans la nouvelle « Haunted Subalterns », les subalternes en question soient les sujets de visions spectrales alors que ces dernières peuvent être interprétées comme instigatrices de trouble dans le récit de la modernité européenne. L'effet de déstabilisation se voit dupliqué : les spectres s'apparentent à des intrusions dans le réel qui viennent déstabiliser les certitudes épistémologiques des personnages tandis que les soldats, en créant leurs propres espaces d'énonciation et d' « agentivité », proposent eux-mêmes un discours subversif à l'encontre de la doctrine militaire.

Dans le cadre de ce travail sur les énonciations marginales, il apparaît nécessaire de convoquer James Joyce afin de réfléchir à l'idée d'une positivité pratique et politique de la marginalité dans la langue. La nouvelle est un genre positivement – ou politiquement – marginal dès lors que sa marginalité réside dans son développement aux franges, aussi bien de la littérature académique que d'une langue officielle. Le cas de Joyce est éclairant à ce titre. On citera ici un simple extrait de *Finnegans Wake* qui, certes n'est pas une nouvelle, mais dont la langue fait certainement écho *a posteriori* au *soldier speech* kiplingien :

> Shize! I should shee! Macool, Macool, orra whyi deed ye diie? of a trying thirstay mournin? Sobs they sighdid at Fillagain's chrissormiss wake, all the hoolivans of the nation, prostrated in their consternation, and their duodisimally profusive plethora of ululation. There was plumbs and grumes and cheriffs and citherers and raiders and

> cinemen too. And the all gained in with the shout-most shoviality. Agog and magog and the round of them agrog.[444]

L'anglais ici est visiblement autre : il rappelle une prononciation irlandaise, ce que suggèrent les termes « thirstay » ou « shoviality », derrière lesquels l'on reconnaît « Thursday » et « joviality ». Néanmoins, d'autres termes permettent une ouverture à une multitude de réseaux annexes. Ainsi, le terme « mournin » indique aussi bien le matin (« morning ») que le fait de pleurer le défunt (« mourning »), s'articulant ainsi à la thématique première de l'extrait. Quant à la proposition « Fillagain's chrissormiss wake », elle se donne à lire comme une ré-énonciation du titre du roman mais laisse également entendre le verbe « fill again », sorte d'injonction lancée au narrataire à toujours réinvestir la langue de sens. Le narrateur se plaît visiblement à jouer avec les sonorités (« agog », « magog », « agrog »), mais aussi avec l'infinité des sens possibles que permettent l'accumulation de références, mais surtout l'ouverture sur l'étranger qu'engendre l'énonciation littéraire, toujours susceptible d'être ré-énoncée. Le texte se donne à lire et à entendre comme une exaltation du pouvoir du littéraire, des mots et des sons qu'il fait naître, indéfiniment.

Claire Joubert indique au sujet de Joyce qu'il pratique un mode d'énonciation qui « tranche dans le vif des rhétoriques nationalistes irlandaises, colonialistes comme nativistes, pour travailler les voix de Dublin »[445]. Cette remarque peut s'appliquer en partie à la langue des soldats de Kipling dont l'anglais décentré et décentrant contient un pouvoir dérangeant, même s'il ne l'est pas autant que la langue « anglaise » inédite de Joyce – véritable langue mineure au sens de Deleuze et Guattari, et même s'il n'a pas vocation à radicalement déminer l'empire et son discours. Il est possible de voir dans les écrits de Joyce la trace d'une altération postcoloniale de la langue là où est repérable chez Kipling quelque chose de l'ordre d'un discours décentrant, et donc d'une subversion en formation. Ce trouble est en effet souvent englobé chez Kipling, et par là-même atténué, dans une visée totalisante déterminée par le cadre doctrinal au sein duquel les textes de l'auteur s'inscrivent. C'est ainsi que l'on peut opposer l'irlandicité des textes de Joyce, opérant bien dans le cadre d'une modernité poétique, et celle mise en œuvre chez Kipling, relevant aussi du poétique, mais toujours arrimée à une réflexion autour du nationalisme et du binôme Angleterre/Irlande, ou plus spécifiquement langue du centre/langue de la marge.

---

[444] JOYCE James, *Finnegans Wake*. 1939. London : Penguin Books, p. 6.

[445] JOUBERT Claire, « Le comparatisme comme critique : littérature/s, culture/s, peuple/s » in BANETH-NOUAILHETAS Émilienne, JOUBERT Claire (dirs.), *Comparer l'étranger*, *op. cit.*, p. 43.

On pourrait dire que la nouvelle se développe en marge mais aussi contre le roman. En cela, elle est dotée d'un potentiel de trouble lié à sa mise en œuvre de voix et de formes d'*agency* marginales et indissociable de sa propre situation de marginalité par rapport au genre littéraire qu'est le roman. Clare Hanson, évoquant spécifiquement le genre de la nouvelle, construit un rapport intéressant entre sous-discours et forme :

> The short story is a vehicle for different kinds of knowledge, knowledge which may be in some way at odds with the "story" of dominant culture. The formal properties of the short story – disjunction, inconclusiveness, obliquity – connect with its ideological marginality and with the fact that the form may be used to express something suppressed/repressed in mainstream literature…the short story gives us the other side of the "official story" or narrative… [and] suggests that which cannot be normally said.[446]

Cette formulation très éclairante peut être confrontée aux textes du corpus. Dans les nouvelles de Kipling, l'envers de l'histoire officielle transparaît dans les voix littéralement marginales qui émergent au plan même d'énonciation. La voix parlée par les proverbes et la *vox populi* qui prennent corps dans les épigraphes agissent de manière double, voire triple : populaires par leur nature, marginales par leur localisation au niveau des seuils du texte, elles produisent aussi souvent un effet d'ironie sur la nouvelle *a posteriori*. Elles creusent en quelque sorte leur sillon dans les marges de la langue anglaise et de la doctrine coloniale pour en dévoiler les fissures. Leur présence au début et à la fin des nouvelles en fait littéralement des énonciations marginales, situées à la marge du récit, mais aussi et surtout des seuils qui introduisent du trouble, de l'équivocité, dans la nouvelle et dans l'idéologie coloniale telle qu'elle émerge au ras de la fiction, et plus particulièrement dans le genre dominant que constitue le roman anglais victorien au XIXe siècle, dans le cas de Kipling. Alors que le contexte d'écriture de Maugham ne produit pas une telle séparation entre un genre qui serait majeur, dès lors que le roman à cette date fait l'objet d'un questionnement par les modernistes comme Woolf, on ne saurait repérer de telles énonciations marginales dans les nouvelles de l'auteur.

Dans le recueil *Life's Handicap,* on se penchera spécifiquement sur trois épigraphes qui retiennent particulièrement notre attention. On rappellera que les épigraphes kiplingiens étaient constitués d'extraits de poèmes de Kipling ou d'autres auteurs, de références à des proverbes censés être indiens, à des chansons populaires, etc. Ainsi, l'épigraphe de « Georgie Porgie » est-il composé d'un extrait d'une berceuse populaire à l'époque de Kipling :

[446] HANSON Clare, *Rereading the Short Story*, *op. cit.*, p. 6.

> Georgie Porgie, pudding and pie,
> Kissed the girls and made them cry.
> When the girls came out to play
> Georgie Porgie ran away. (*LH*, 277)

Alors que l'extrait de la chanson populaire fait en début de lecture uniquement écho au titre de la nouvelle, ce dernier apporte un éclairage tout autre dès lors qu'il constitue, en somme, un résumé opéré en mode accéléré de l'intrigue relatée dans la nouvelle. Celle-ci évoque en effet un Anglo-indien nommé Georgie Porgie. Ce dernier séduit une jeune indigène nommée Georgina avant de la délaisser pour épouser une Anglaise. La deuxième phrase de l'extrait, « kissed the girls and made them cry », fait particulièrement écho à la nouvelle. La voix narrative souligne en effet que la nouvelle épouse de Georgie entend un jour des pleurs alors que les sanglots en question sont évidemment ceux de Georgina : « But it was Georgina crying, all by herself, down the hillside, among the stones of the watercourse where the watermen wash the clothes » (*LH*, 285). Contre la voix autoritaire de Georgie prétendant qu'il doit s'agir encore d'une femme indienne battue par un époux brutal, la voix narrative se montre d'une douceur compatissante envers Georgina ; douceur exprimée à travers les allitérations en « w » qui font contraste avec la brutalité du discours de Georgie. Mais on note un effet de décentrement par rapport à l'Angleterre et à sa langue dans les épigraphes de deux nouvelles en particulier, « Namga Doola » et « The Incarnation of Krishna Mulvaney ». L'épigraphe de la première est le suivant :

> There came to the beach a poor exile of Erin
> The dew on his wet robe hung heavy and chill;
> Ere the steamer that brought him had passed out of hearin',
> He was Alderman Mike inthrojuicin' a bill!
>
> American Song (*LH*, 204)

Alors que les marges de l'Angleterre transparaissent ici à travers les évocations de ses colonies passée et présente à l'époque où Kipling écrit, l'Amérique et l'Irlande, une autre instance de décentrement se donne à voir dans l'écriture du terme « inthrojuicin » pour « introducing ». Si la visée de Kipling était peut-être de traduire à l'écrit une prononciation irlandaise, l'effet produit est davantage celui d'une défamiliarisation par rapport à l'anglais. Le narrateur raconte un séjour dans un royaume des montagnes de l'Himalaya. Il est à une occasion reçu par le roi qui lui confie les soucis qu'il rencontre avec une famille turbulente menée par un homme roux nommé Namga Doola. Lors d'une visite à la famille, le narrateur

les entend chanter un air qui ne lui est pas inconnu, bien que les paroles lui en soient incompréhensibles : « Dir hané mard-i-yemen dir/ To weeree ala gee » (*LH*, 212). Alors que le narrateur entend à nouveau l'air, il comprend qu'il s'agit du refrain d'un air irlandais, « their version of the chorus of the *Wearing of the Green* – "They're hanging men and women too, / For the wearing of the green" » (*LH*, 213). Alors que la nouvelle présente ainsi de nouveaux exemples de ré-énonciation décentrantes de la langue anglaise chez Kipling, on apprend à la fin du récit que le protagoniste irlandais était le fils d'un Irlandais nommé Tim Doolan, baptisé par les indigènes « Timlay Doola » ; autant d'énonciations décentrantes en somme que l'épigraphe suggérait au seuil introductif de la nouvelle. On citera un dernier exemple d'épigraphe décentrant, celui de la nouvelle « The Incarnation of Krishna Mulvaney ». Tandis que le titre même associe l'Inde à l'Irlande – Mulvaney était irlandais – l'épigraphe est un extrait des *Breitmann Ballads* de C. G. Leland :

> Wohl auf, my bully cavaliers
> We ride to church to-day,
> The man that hasn't got a horse
> Must steal one straight away.
> ……
> Be reverent, men, remember
> This is a Gottes haus.
> Du, Conrad, cut along der aisle,
> And schenck der whiskey aus.
> *Hans Breitmann's Ride to Church* (*LH*, 11)

L'effet de décentrement émane ici évidemment du mélange de l'anglais et de l'allemand au sein d'un même texte, et surtout à l'échelle de phrases singulières telles « This is a Gottes haus » ou « Du, Conrad, cut along der aisle ». Il est intéressant de voir le terme « Conrad » alors que ce signifiant fait émerger la figure de l'auteur « rival » de Kipling, Joseph Conrad, figure même du décentrement en tant qu'auteur polonais exilé de l'ancien empire russe et écrivant en anglais.

De manière assez logique, les épigraphes des premiers écrits anglo-indiens de Kipling, les *Plain Tales from the Hills*, *Soldiers Three* et les nouvelles du recueil *The Man Who Would Be King and Other Stories* (initialement *Wee Willie Winkie*, *The Phantom-Rickshaw*, *Under the Deodars*) sont aussi bien les plus courts que les plus ironiques, et par là-même, les plus décentrants. On ne saurait tous les traiter ici mais on évoquera rapidement deux d'entre eux. « The Phantom-Rickshaw », dans lequel un Anglo-Indien est confronté au revenant de son ancienne maîtresse alors qu'il s'apprête à épouser une autre femme, a pour épigraphe : « May no ill dreams disturb my rest,/ Nor Powers of Darkness me molest. *Evening Hymn* »

(*MWWBK*, 26). C'est précisément le contraire qui se produit pour Pansay, hanté précisément par une figure émanant de l'au-delà. L'exemple sans doute le plus probant de l'interaction entre brièveté et trouble apparaît dans l'épigraphe de « Gemini », nouvelle évoquant deux frères rivaux indiens. Durga Dass, floué par son frère Ram Dass, demande l'assistance de la justice anglaise qui s'avère incompétente en la matière, ce que l'épigraphe annonçait au seuil du récit : « "Great is the justice of the White Man – greater the power of a lie." *Native Proverb* » (*ST*, 57). Alors que le décentrement ne s'opère pas encore dans la langue dans les premiers écrits de Kipling, l'épigraphe, en tant que mise en abyme du fragment dans la nouvelle, est déjà porteur de la capacité de déstabilisation que l'on a associée à la nouvelle ; capacité qui tient en sa forme brève et fragmentée, en sa dimension d'inachevé[447] et en sa position de marginalité.

Les nouvelles coloniales de Kipling en particulier déplacent, par le fait de discours et d'énonciations marginaux, le discours central et hégémonique de l'empire, le rendant parfois étranger à lui-même et à son origine. Les nouvelles des deux auteurs occupent un positionnement marginal par rapport à une série de centres – le roman, la scène littéraire romanesque, le milieu des Lettres – mais aussi la scène publique de la norme hétérosexuelle, celle du *middlebrow*, ou encore le centre incarné par Conrad dans le cas de Maugham. Elles interrogent ainsi leur propre positionnement face à ce qui tient lieu de centre en matière de littérature et de culture tout en secrétant des espaces de décentrement de ce qui fait centre. Elles interrogent ainsi les hiérarchies à l'œuvre dans le champ littéraire et permettent la mise en évidence des rapports de pouvoir sur lesquels reposent certaines institutionnalisations. À la lecture de ces nouvelles, il apparaît que le genre peut assumer le rôle marginal qui lui est assigné par certaines institutions littéraires en réinvestissant pleinement la catégorie de « marge » afin d'être analysé pour ce qu'il est, à savoir une force potentiellement politique de déstabilisation des catégories épistémologiques et des hiérarchies existantes. C'est précisément en cela que la comparaison des nouvelles de Kipling et de Maugham s'est avérée fructueuse : elle a permis de mettre en évidence le potentiel de questionnement d'écritures de la marge tout en donnant à voir des interrogations spécifiques à chacun des deux corpus d'étude. Là où les nouvelles de Kipling sont le lieu de percées marginales décentrantes portées par la poétique, celles de Maugham donnent à lire des inquiétudes et des

[447] Dans « Modern Fiction », Woolf évoque « [the] infinite possibilities of the art » (McNEILLIE Andrew (ed.), *The Essays of Virginia Woolf*, *op. cit.*, p. 164). Il est possible d'articulier ce caractère infini du poétique à la dimension d'inachevé de la nouvelle, rendant celle-ci source d'une infinité de possibles textuels.

interrogations au sujet de la posture même de l'écrivain situé aux marges de ce qui tient lieu d'autorité en matière de littérature aux yeux de la critique, alors qu'il se situe lui-même en marge de la figure publique qu'il s'est construite.

CONCLUSION

La comparaison entre les nouvelles coloniales de Kipling et de Maugham a permis d'examiner le rapport entre modernité, colonisation et le genre de la nouvelle. Il s'agissait plus particulièrement de voir comment des écritures marginales – non pas en termes de popularité auprès du grand public, mais de perception par la critique littéraire – étaient susceptibles de porter un regard critique sur la modernité telle qu'elle est conceptualisée par les études postcoloniales, à savoir comme doublure de la colonisation.

Le sujet nécessitait d'articuler différentes conceptions de la modernité : la modernité historique, la modernité philosophique, la modernité comme concept d'histoire littéraire et culturelle, mais aussi la modernité anglophone dans ses versants décadent et moderniste. On se proposait de voir s'il était possible de mettre en évidence une modernité artistique ou autre dans les œuvres du corpus susceptible de déplacer la modernité entendue alors comme idéologie, mais aussi les catégories, voire les orthodoxies, qui nous permettent de penser le monde aujourd'hui. L'étude des nouvelles de Maugham par le filtre postcolonial visait à regarder plus particulièrement la spécificité performative de nouvelles coloniales *middlebrow* sur les rapports entre modernité et colonisation.

Il est apparu que les nouvelles en question obéissaient à certaines spécificités liées à leur contexte d'émergence, en particulier par rapport à l'histoire coloniale de l'Angleterre aux deux moments où elles sont publiées, au positionnement idéologique et politique, officiel ou non, de leurs auteurs, mais aussi à leurs situations marginales singulières. Celle de l'œuvre kiplingienne est complexe en raison de la notoriété de l'auteur comme porte-voix de l'impérialisme anglais. Sa fiction inclut ainsi ce soubassement idéologique bien qu'elle soit également tiraillée par une force poétique proprement littéraire. Ceci explique sans doute le rachat de l'auteur et de certaines de ses œuvres aujourd'hui, notamment *Kim* et les *Just So Stories*. Très populaire auprès du grand public en Angleterre lors de la publication de ses nouvelles anglo-indiennes, Kipling tombe dans l'oubli avant d'être en quelque sorte exhumé par les études postcoloniales dans les années 1980.

Tandis que Kipling se situe surtout à la marge de l'Angleterre et se perçoit comme un « colonial »[1154], Maugham se caractérise par sa situation d'extériorité, d'ex-centricité par rapport à plusieurs « centres » : la scène littéraire, le *middlebrow*, mais aussi la norme hétérosexuelle particulièrement éprouvante pour un auteur homosexuel à l'époque, alors que le procès Wilde remontait à 1895 et avait particulièrement marqué les esprits. Les nouvelles de l'auteur sont toutefois particulièrement populaires auprès du grand public et sont lues en particulier par les classes moyennes pendant l'entre-deux-guerres. Maugham publie énormément dans des magazines, supports tant d'articles traitant de débats de société que de nouvelles et de publicités.

Ce travail avait donc pour objet d'étudier deux écritures qui performent des opérations singulières sur les catégories qui nous aident à concevoir l'histoire, mais aussi la littérature et la modernité, tandis que l'approche comparatiste a permis d'affiner notre réflexion sur le rapport entre littérature et culture, sur les différentiels de pouvoir entre *high literature* et *middlebrow culture* au sein de la catégorie « littérature coloniale ». Cette conclusion aura pour objet de dresser un bilan de notre analyse avant de proposer quelques pistes de réflexion pour de futurs travaux de recherche.

Les nouvelles des deux auteurs ont ceci de commun qu'elles parurent, pour la plupart, dans des magazines ou dans la presse avant d'être publiées dans des formats plus littéraires, sous forme de recueils. Le premier mode de publication favorisait un rapport immédiat, en l'occurrence typiquement moderne, au monde et aux débats contemporains qui avaient cours dans la société. On a pu aussi construire des similitudes entre les œuvres autour du malaise et de la confrontation à l'étranger des personnages anglais dans l'espace colonial, de la présence d'une voix narrative aux tonalités parfois mouvantes et incertaines et de la peinture d'une colonisation qui ne s'accompagne pas de l'apport de progrès moral et/ou technique aux colonisés.

En revanche, là où les nouvelles de Kipling sont saisies dans une dynamique d'expansion colonisatrice, celles de Maugham reflètent un déclin, voire une décadence de colons établis dans des territoires sclérosés. De Kipling à Maugham, on évolue ainsi d'une période d'expansion territoriale menée par des colonisateurs à un phénomène de

[1154] Il appartient à ce groupe d'Anglais nés à l'étranger, ceux au sujet desquels on peut se demander : « what do they know of England who only India know ? ». La formule qui constitue le titre d'un article d'Élodie Raimbault paru en 2013 rappelle elle-même une première formule qui apparaît dans le poème de Kipling « The English Flag » de 1891 : « what should they know of England who only England know ? » in KAYE M. M., *Rudyard Kipling. The Complete Verse*, *op. cit.*, p. 178.

retranchement administratif dans les colonies désormais acquises, mais aussi d'une écriture de la colonisation fondée sur l'interrogation à une thématisation de celle-ci comme théâtre du déclin de la civilisation anglaise.

Le bagage théorique postcolonial contemporain, en particulier la théorie de la décolonisation du savoir de Chakrabarty et celle de la marge selon Bhabha, s'est avéré particulièrement porteur pour mener cette étude tandis que le genre « nouvelle » peine, encore aujourd'hui et même dans le contexte anglo-saxon, à être favorablement perçu face au « monstre romanesque »[1155]. Ces nouvelles acquièrent une autre dimension à la lumière des études postcoloniales, qui permettent d'y éclairer les interrogations autour de la nation et du rapport entre nation et narration, mais aussi autour de la mondialisation et de la fin de l'empire. Le travail de Frank O'Connor sur la nouvelle comme « voix solitaire » constitua également un lieu de discussion fertile pour ce travail.

Un premier moment se proposait d'analyser les jugements critiques portés sur les nouvelles coloniales de Kipling et de Maugham au cours de l'histoire afin de mettre en évidence des convergences ou des divergences en termes de lectures des œuvres en question. Ce parcours critique a mis en lumière le fait que des lectures similaires des nouvelles de Kipling et de Maugham émergèrent à des moments problématiques de l'histoire de l'Angleterre. C'est ainsi que ces textes ont été qualifiés tour à tour d'écrits « exotiques », « impérialistes », « populaires » ou de « chroniques » à des périodes charnières de l'histoire du pays. Les lectures « orientalisantes » de Kipling se multiplièrent dès la parution des nouvelles anglo-indiennes en Angleterre dans les années 1890 tandis que ses écrits furent progressivement lus au prisme du colonialisme au cours du XXe siècle. Que l'on évoque Buchanan ou Forster, respectivement pro- et anti-impérialiste, chacun de ces lecteurs appréhende les textes de l'auteur par le biais du colonial, refusant ainsi de leur reconnaître une force poétique qui pouvait s'avérer inquiétante[1156]. En revanche, dès la publication de ses premières nouvelles, Maugham fut lu comme un écrivain populaire et *middlebrow* et par là-même, ne fut jamais vraiment inquiété pour l'impérialisme de ses œuvres. Signe, d'une part,

[1155] Dans l'ouvrage d'Emma Liggins sur la nouvelle, William Trevor constate que le genre fut assez impopulaire auprès des éditeurs britanniques dans les années 1980 et 1990. En revanche, on perçoit un changement dans les années 2000 avec le lancement en 2004 de *Small Wonder*, le premier festival littéraire britannique annuel consacré à la nouvelle. Parallèlement, en 2005, on voit apparaître le *BBC National Short Story Award* ainsi que le *Frank O' Connor International Short Story Award*. L'élaboration de prix récompensant les meilleures occurrences du genre sur un an reflète bien le nouvel intérêt pour la nouvelle émanant du lectorat et des milieux éditoriaux. Cf. LIGGINS Emma, MAUNDER Andrew, ROBBINS Ruth (eds.), *The British Short Story*, Houndmills ; Basingstoke, Hampshire ; New York : Palgrave Macmillan, 2011, p. 10.

[1156] On rappellera le cas des soldats qui imitaient le parler des subalternes de Kipling.

d'une force littéraire moins évidente que Kipling, et d'autre part, du fait que les productions *middlebrow* étaient considérées comme des supports de la pensée dominante et en cela, méprisés par la profession critique et les milieux littéraires et artistiques. La lecture de Q. D. Leavis du *middlebrow* en 1932 montre cela de manière exemplaire tandis que l'appréciation que Woolf propose du terme en 1942 s'inscrit dans la même perspective.

Ces lectures critiques, par leur effet de minorisation, signalent donc une certaine méfiance face à des écrits dont les effets performatifs sur les conceptions de la culture et de l'histoire furent très tôt perceptibles. La décanonisation contemporaine, dont participe l'assignation de ces nouvelles à de la littérature d'aventure et de jeunesse pour Kipling, et à de la littérature populaire pour Maugham, nous conforte dans l'idée qu'il existe une inquiétude surtout face aux œuvres de Kipling qui produisent un rapport à l'histoire problématique parce que moderne, constamment renouvelé par la relecture des textes au fil du temps. Cette appréhension des écrits de l'auteur par la critique est le signe d'une gêne vis-à-vis de textes susceptibles de raconter une autre histoire de la nation que celle qui pourrait en être narrée par un autre *medium*, notamment le roman colonial, mais aussi le canon.

Un premier travail autour de la complexification du terme « nouvelle » a aussi été élaboré dans ce moment. Cette thèse qui prenait initialement pour postulat le fait que les nouvelles coloniales de Kipling et de Maugham étaient des nouvelles a dû progressivement réinterroger l'application du terme aux œuvres étudiées. Cette étude, en cherchant à interroger l'historicité du genre « nouvelle », a ainsi engendré un questionnement de poétique concernant l'historicité du discours. Il est apparu que les nouvelles de Kipling entretenaient des liens serrés avec le genre du *tale*, label que l'auteur lui-même appose à ses premiers écrits anglo-indiens. Lorsque Kipling dit écrire des *tales*, il effectue une performance de généricité dont l'effet est, entre autres, de déplacer les frontières génériques du *tale* – ancrant par exemple ce dernier dans l'histoire – mais aussi celles de la nouvelle. Les nouvelles de Maugham, en revanche, s'inscrivent dans la lignée du mélodrame et de l'écriture policière. Elles prennent leurs distances avec le champ *middlebrow* à proprement parler dès lors qu'elles ne s'engouffrent pas dans un moule idéologique sans retenue, contrairement par exemple aux écrits de Hugh Walpole ou de John Galsworthy. Ces frayages dans le concept de « nouvelle » par l'analyse des nouvelles de Kipling et de Maugham ont contribué à affiner le terme générique « nouvelle **»,** mais aussi la catégorie de « littérature coloniale ». Celle-ci, instable, oscille entre un pôle qui la désigne comme littérature sur l'empire et un autre qui l'assigne à être un soutien à la doctrine**.** Cette complexification tient aussi, évidemment, à la notion même de littérature qui ne renvoie pas uniquement au poème selon Meschonnic, mais peut

aussi contenir des œuvres qui se caractérisent par une interaction délicate et inévitable entre littéraire et idéologie.

Il a donc semblé nécessaire de soulever la question de la place des écrits populaires dans les espaces de circulation et de production de savoir. Kipling n'apparaît que rarement dans des anthologies de nouvelles bien qu'il soit quasiment unanimement considéré comme l'un des pères du genre, au même titre que Stevenson. Au contraire, Maugham occupe une place de choix dans plusieurs anthologies de nouvelles anglaises mais il est largement mis au ban de la tradition littéraire anglaise. L'existence de formes *high* et *low* du modernisme – *high modernism*, *popular modernism*, etc. – commence progressivement à être admise comme le signalent les travaux de Peter Nicholls sur *Modernisms*, ceux de Maria Di Battista et Lucy McDiarmid, notamment leur ouvrage *High and Low Moderns*, et enfin tous les travaux des récentes *middlebrow studies*. Pour autant, il est encore délicat de trouver des études sur *popular modernism*, et la difficulté est encore plus prégnante lorsque l'on se penche sur la question du *middlebrow* et *a fortiori* sur celle des nouvelles. Dans une perspective proche de celle de la décolonisation du savoir dans le champ postcolonial, on a donc souhaité engager une lecture postcoloniale des nouvelles de Kipling et de Maugham. Ce fut l'objet du deuxième volet de cette étude.

La deuxième partie de ce travail a cherché à repérer certains faisceaux thématiques récurrents des nouvelles de Kipling et de Maugham afin d'étudier dans quelle mesure il s'agissait de tropes spécifiques à la nouvelle. La comparaison de plusieurs nouvelles et romans de Kipling et de Maugham a permis de constater qu'il existait une spécificité de la nouvelle à représenter la solitude et la déliaison des Anglais dans les colonies. On a vu là une sorte de poétique de la désespérance coloniale, en somme, alors que les romans de Kipling mettent davantage en scène l'esprit d'entreprise, la valorisation de l'action, tout comme ses nouvelles plus tardives. En revanche, le cas de Maugham est différent dès lors que les romans qu'il écrit traitent peu du colonial, même si un ancrage plus marqué de ses romans dans une conception colonialiste de l'étranger et du rapport hommes/femmes a pu être noté. Ceci nous a permis d'articuler la réflexion à la théorie de Frank O'Connor autour de la nouvelle comme « voix solitaire », alors que les nouvelles de Kipling et de Maugham mettent justement en scène des personnages anglais solitaires. Une différence importante entre les deux corpus a émergé : là où les personnages de Kipling semblent toujours désireux d'appartenir à une entité qui les dépasse, ceux de Maugham ont pris leur parti de l'absence de toute nation à laquelle ils pourraient se rattacher, ce qui ne les rend pas plus heureux pour autant. Ceci s'explique en

particulier par les contextes d'écriture des deux auteurs : à ce que Greenberger nomme *era of confidence*, période dans laquelle les écrits de Kipling s'inscrivent, s'oppose l'ère du doute (*era of doubt*) qui tient lieu de contexte d'émergence aux nouvelles de Maugham. La période se caractérise en effet par de nombreuses crises d'ordre politique, économique, culturelle – le déclin de l'aristocratie, la sortie de la Grande Guerre, la crise économique de 1929 précédée de la grande grève des mineurs en 1926, le développement de revendications nationalistes dans les colonies à la suite de l'attribution du *Home Rule* à l'Irlande. Il s'agit là d'autant de manifestations historiques de cette période critique. Une autre différence, plus notable encore, a émergé de cette étude : tandis que les nouvelles de Maugham thématisent la solitude des colons, celles de Kipling donnent à lire sur le plan même de l'énonciation la structure faussement solide sur laquelle repose la colonisation, celle qui engendre précisément le trope de la déliaison dans les nouvelles.

Le second chapitre de cette section a considéré en particulier la question du savoir et sa mise en déroute dans les nouvelles de Kipling et de Maugham. On a pu repérer une écriture du savoir lacunaire de la puissance coloniale, une crise du savoir occidental dans les nouvelles des deux auteurs. Mais tandis que cela s'inscrit chez Kipling dans le cadre d'une critique de la modernité aux prétentions épistémologiques infinies et d'une interrogation politique du rapport entre modernité et colonisation, les nouvelles de Maugham thématisent davantage l'idée d'une insondabilité orientale, cliché rebattu du discours orientaliste qu'elles se réapproprient, tout en se révélant sarcastique à l'égard des Anglais.

Dans le cadre de cette réflexion sur le rapport au savoir des Anglais, la question du fantastique a également permis de distinguer les écrits des deux auteurs. Alors que le fantastique chez Maugham se construit principalement autour d'une thématisation de la menace orientale qui plane sur l'Anglais des colonies, il s'incarne aussi bien dans les situations diégétiques que sur le plan d'énonciation chez Kipling. Le spectre n'est pas tant figuré qu'il s'insinue dans la langue kiplingienne, rendant celle-ci spectrale. La modernité de la nouvelle kiplingienne passe en somme par la veine mineure du fantastique tandis que la faible présence du fantastique dans les nouvelles de Maugham contribue à faire de celles-ci un lieu moins politique mais qui ne manque pas de soulever d'autres questions du fait du trouble qui émane des écrits de l'auteur. C'est précisément cette spectralité de la langue kiplingienne articulée à une réflexion sur le lien historique entre le fantastique et la nouvelle qui nous a permis de conceptualiser l'idée de la nouvelle comme lieu de trouble.

On a ainsi posé l'hypothèse que la nouvelle coloniale était une forme propice à un décentrement de la langue anglaise et du récit de la nation tel qu'il s'élabore, en particulier dans le roman colonial. Là où le roman colonial construit un *ethos* masculin colonial stabilisé, soit l'antithèse du concept de *character* dans la théorisation du *modern* selon Woolf, les interrogations que produisent les écrits étudiés autour de la question de la sauvagerie et de l'amoralité/immoralité anglaises créent une autre instance de trouble dans l'écriture de la nation anglaise par la nouvelle. Les nouvelles de Kipling et de Maugham disent certainement l'impossible transposition des valeurs d'un espace culturel à un autre. Mais tandis que les écrits de Kipling vont jusqu'à suggérer l'idée que la sauvagerie existerait de manière inhérente à la civilisation anglaise, ceux de Maugham mettent davantage l'accent sur une violence anglaise des colonies plus vraisemblablement liée à la dégénérescence qu'engendrerait la vie dans les colonies pour les Européens.

Ce troisième volet a aussi permis de mettre en évidence comment les nouvelles de Kipling, en priorité, introduisent du trouble dans le rapport entre modernité et colonisation. Elles ne disent pas seulement l'idée d'une colonisation comme doublure de la modernité, ce qu'ont déjà conceptualisé les études postcoloniales, mais prolongent le raisonnement de ces dernières. L'étude des nouvelles montre que celles-ci révèlent les failles sur lesquelles repose la construction commune de ces deux notions, ce dans la forme autoréflexive qu'est la nouvelle. C'est précisément la tendance de la nouvelle à être consciente de sa qualité d'*artefact* qui fait de la représentation du rituel en son sein un lieu extrêmement problématique, à la fois de création et de mise en crise des valeurs anglaises. Mais c'est aussi l'écriture fragmentée de la nouvelle, riche en tirets et en autres figures de la rupture chez Kipling, qui permet de suggérer l'impossibilité de penser en termes de collectifs – national, familial, etc. – mais aussi l'impossible unité du corps colonial double – à la fois individuel et collectif. Le travail sur le temps participait de cette même perspective et a permis de montrer en quoi les écritures de Kipling et de Maugham, par leur figuration d'un hiatus de temporalités, introduisaient du trouble dans la représentation linéaire du temps moderne.

L'étude de toutes ces facettes d'une même fragmentation de la modernité – ou plutôt celle de son sujet, de son écriture romanesque jusqu'aux années 1920, de sa temporalité – nous mena logiquement à interroger le rapport des nouvelles de Kipling et de Maugham au modernisme, mouvement dont les œuvres-phare interrogent, entre autres, la fragmentation du sujet. Le passage par l'étude de la *novella* de Conrad, lieu critique de déstabilisation des genres littéraires conduisant à la crise qui constitue le modernisme anglophone, a permis d'explorer la spécificité des écritures de la nouvelle selon Kipling et Maugham. Il est apparu

qu'une pensée de l'incomplétude du *character* et de l'énonciation se faisait jour dès les premières nouvelles de Kipling, et par la suite dans *Kim*, ce qui apparente l'auteur à un écrivain proto-moderniste. En revanche, le dialogue des nouvelles de Maugham avec le modernisme s'opère davantage sur le mode d'une domestication des grands thèmes modernistes tels l'effondrement de l'empire et du modèle familial victorien et par ailleurs, par le biais de micro-expérimentations sur le plan stylistique. Il est ressorti de l'étude que les poétiques de la nouvelle pratiquées par Kipling et Maugham se situaient respectivement en amont et en parallèle du modernisme. Si l'on note des affinités d'ordre stylistique entre les nouvelles modernistes et celles de Kipling, davantage d'ordre thématique dans le cas de Maugham, une anxiété typiquement moderniste infiltre en revanche la fiction coloniale des deux auteurs. En revanche, la forme des textes étudiés reste relativement conventionnelle face aux libertés poétiques et stylistiques que prennent les nouvelles modernistes d'auteurs tels Mansfield, Joyce ou Lawrence.

Toutefois, les nouvelles de Kipling, tout comme son roman *Kim*, sont tiraillées entre une aspiration moderniste et la nécessité d'une synthèse finale comme l'a montré Frédéric Regard, ce qui explique leur dimension « proto », outre leur date de publication. Ce caractère anticipatoire transparaît par exemple dans la voix du conteur qui dirige plusieurs des nouvelles de Kipling tout en donnant parfois à entendre des voix autres. En comparaison, la voix du narrateur chez Maugham, figure tout aussi récurrente des nouvelles, ne produit pas le même effet de structuration des récits les uns par rapport aux autres, d'autant plus que le narrateur, personnage à part entière, est souvent itinérant et sa voix, à la fois contingente et insaisissable. Si des voix autres envahissent occasionnellement l'espace d'énonciation de la nouvelle kiplingienne et affaiblissent parfois l'autorité du narrateur, elles ne déstabilisent pas durablement la posture de cette voix, même si les moments d'ironie chez Kipling ou de polyphonie chez Maugham troublent l'homogénéité de l'espace énonciatif. Mais là où l'instance narrative chez Kipling dirige adroitement, pour ne pas dire fermement, la lecture et « dramatise » ses errements, la posture atypique du narrateur de Maugham, qui partage alternativement avec ses personnages la narration tout en prenant occasionnellement ses distances avec son objet, introduit un trouble dans l'écriture que l'on retrouve à l'épreuve de la lecture. Tout se passe comme si le narrataire de Maugham, malgré le formalisme produit par le procédé d'enchâssement des récits, se retrouvait livré à lui-même, face à un narrateur refusant de prendre position. Ceci produit un effet de neutralité dérangeante, pour ne pas dire déstabilisante, face à des situations mettant à mal les idées de moralité et de civilisation européennes.

En revanche, une différence significative concerne la présence de voix et de personnages marginaux, émanant tant des marges de la puissance coloniale que de la population colonisée. Si Kipling leur concède un espace sur le plan de l'énonciation, cet espace reste néanmoins toujours subordonné à la voix du narrateur dans le cas des indigènes et est révélateur des rapports de pouvoir qui se jouent au sein de l'anglais. Pourtant, certaines percées décentrantes émergent de la langue des personnages indiens au sein du cadre fixé par la colonisation. Personnages et voix mineurs sont en revanche complètement relégués à l'arrière-plan chez Maugham. Mais l'un comme l'autre mettent en scène des personnages que l'on pourrait qualifier de « marginaux de l'empire », bien que leur fonction dans l'économie des nouvelles ne soit pas à mettre sur le même plan. Si les personnages de Maugham rappellent simplement l'origine sociale des colons qui s'implantaient dans les colonies pour y faire fortune, les subalternes de Kipling, à la fois soldats et membres inférieurs de l'administration britannique des Indes, produisent des discours étrangers à l'anglais ayant pour effet une déstabilisation et un décentrement de l'anglais, mais aussi d'autres lieux de pouvoir. Ceux-ci se traduisent dans les textes par une déstabilisation linguistique qui trouble l'homogénéité de la langue hégémonique anglaise tandis que la nouvelle se fait le vecteur de ce dérangement.

C'est par cette écriture de la marge que les nouvelles de Kipling et de Maugham ont pu être réarticulées à la réflexion de Frank O'Connor. Tout se passe comme si la nouvelle devait être construite non seulement comme forme porteuse de la déliaison, mais aussi comme genre vecteur de décentrement du discours idéologique par un investissement des marges. O'Connor rappelle que la nouvelle s'apparente à un point de vue, de même que son auteur ne saurait tout appréhender : « For the short story writer there is no such thing as an essential form. Because his frame of reference can never be the totality of a human life, he must be forever selecting the point at which he can approach it »[1157]. L'auteur de nouvelles se positionne donc à la marge en adoptant une perspective donnée tandis que la nouvelle elle-même est située aux confins du centre que représente le roman.

Les nouvelles de Kipling en particulier mettent en évidence une mise en abyme de la marge dans la forme marginale qu'est la nouvelle. Aux marges de la nouvelle kiplingienne émergent en effet des voix populaires – proverbes, extraits de contes, etc. – qui souvent apportent un éclairage différent sur la nouvelle *a posteriori*. Si la nouvelle pouvait se penser comme genre dépourvu de héros, genre des voix isolées, genre solitaire avec O'Connor, elle

[1157] O'CONNOR Frank, *The Lonely Voice op. cit.*, p. 8.

est avant tout un genre positivement marginal. C'est précisément ce positionnement à la marge, aux franges de divers centres, qui lui assure sa capacité de trouble. Chez Kipling, la marginalité opère par une déstabilisation tant énonciative que diégétique des hiérarchies et permet de déranger les discours majoritaires – ceux de l'idéologie, du roman et à un autre niveau, ceux portés par les institutions qui sont à l'origine du savoir et qui par la canonisation, la labellisation ou la marginalisation, construisent une certaine cartographie des lieux de pouvoir dans la culture.

C'est à ce stade que l'on a pu réellement se poser la question de l'effet spécifique des nouvelles de Maugham. Leur position à bien des égards marginale ne les amène pas à interroger le rapport entre modernité et colonisation comme celles de Kipling mais soulèvent d'autres questions autour de la culture, notamment autour du positionnement de l'écrivain au sein du champ de la culture et de la littérature. Ainsi l'écriture trouble du corps masculin chez Maugham s'inscrit-elle non pas tant dans une écriture du déclin de la masculinité coloniale que dans celle du déclin de la civilisation européenne, notamment anglaise, tout comme elle révèle un espace trouble marqué par des tensions entre la *persona* hétérosexuelle que l'auteur affichait en public et son statut intériorisé d'auteur homosexuel.

Ce que l'étude comparée de ces nouvelles révèle, c'est finalement la nécessité de recourir à d'autres outils d'analyse que ceux que proposent les études littéraires, notamment lorsqu'il est question d'étudier des objets textuels qui ne sont que peu reconnus par les lieux d'élaboration du savoir. L'étude des écrits *middlebrow* nécessite d'aller prospecter du côté des *reception studies*, des travaux concernant les lieux de publication de ces nouvelles. Ce passage par le *middlebrow*, qui, comme le suggère Nicola Humble, devrait davantage être envisagé comme un contexte de production et de réception d'écrits populaires que comme une étiquette renvoyant à une classe ou à une catégorie de littérature, invite à élargir la question de la nouvelle à celle de l'écriture brève. La dimension populaire de ces textes à laquelle se rattachent nombre d'auteurs, en particulier des nouvellistes, implique de réinterroger les rapports de pouvoir qui conduisent à l'élaboration de canons et d'histoires littéraires.

Dans l'optique d'un travail de recherche ultérieur, cette thèse a ouvert de nouveaux pans, concernant en particulier la question d'un corpus postcolonial de nouvelles, assez limité aujourd'hui à notre connaissance. Il serait utile d'analyser la relative réticence du champ postcolonial à traiter de la nouvelle coloniale et postcoloniale. Si l'on peut expliquer que le roman postcolonial participe davantage d'une construction renouvelée de la nation post-coloniale/postcoloniale, au sens à la fois historique et épistémologique du terme, que de son

délitement, on peut se demander pourquoi la propension de la nouvelle à déstabiliser les idéologies coloniales héritées de la modernité n'est pas davantage étudiée par le champ postcolonial. Cette question permettra de renouer avec le questionnement autour de la minorisation institutionnelle opérée sur certains genres au détriment d'autres et sur les différentiels de pouvoir repérables entre formes artistiques – participant de près ou de loin aux canons – et productions culturelles exclues de ces derniers. Il serait ainsi utile d'explorer des textes *middlebrow*, d'auteurs masculins et féminins, et d'engager une réflexion autour d'une forme de *popular postcolonialism*. Ces textes, qui traitent de la question du colonial, bénéficient d'une visibilité moindre par rapport à Somerset Maugham, figure pour le moins reconnue publiquement, à défaut de l'être institutionnellement. Il serait également pertinent de comparer des nouvelles et contes indiens contemporains de Kipling aux écrits de ce dernier afin de prolonger le travail sur la poétique de la nouvelle. La mise en rapport des textes du corpus avec les nouvelles d'auteures coloniales telles Mansfield pourrait également s'avérer une piste de recherche fructueuse.

On espèrera que ce travail de recherche aura éclairé nos lecteurs sur la nécessité de lire et de relire des œuvres considérées comme étant marginales, susceptibles toutefois de poser un regard renouvelé sur certaines conceptions du littéraire et de la culture. L'importance de la comparaison dans la démarche critique doit aussi être soulignée. Ce n'est que par le détour par autrui et par l'éternelle relecture, aujourd'hui et maintenant, d'une variété d'écrits que l'on pourra juger de l'acuité critique du poème et de la spécificité des effets produits par d'autres formes de textualité sur les conceptions de l'histoire, de la culture et de la littérature.

BIBLIOGRAPHIE

I. Corpus d'étude

1. Œuvres retenues pour le corpus principal

KIPLING Rudyard, *Plain Tales from the Hills*. 1888. In RUTHERFORD Andrew (ed.), Oxford ; New York : Oxford University Press, 1987.

---. *The Man Who Would Be King and Other Stories*. 1888. Oxford ; New York : Oxford University Press, 1987.

---. *The Man Who Would Be King and Other Stories*. 1888.Ware : Wordsworth Editions Limited, 1994.

---. *Soldiers Three and Other Stories*. 1890. London : Macmillan & Co Ltd, 1964.

---. *Life's Handicap*. 1891. Ed. A. O. J. Cockshut. Oxford ; New York : Oxford University Press, 1987.

---. *The Day's Work*. 1898. Oxford : Oxford University Press, 1987.

MAUGHAM Somerset, *Far Eastern Tales*, London : Vintage, 2000.

---. *More Far Eastern Tales*, London : Vintage, 2000.

---. *The Complete Short Stories of W. Somerset Maugham, vol. 1: East and West.* New York : Doubleday & Company, 1932.

---. *The Complete Short Stories of W. Somerset Maugham, vol. 2: The World Over.* New York : Doubleday & Company, 1952.

2. Autres œuvres des auteurs étudiés

2.1 Œuvres de fiction

KIPLING Rudyard, *The Phantom 'Rickshaw and Other Eerie Tales*. 1888. Thirsk : House of Stratus, 2001.

---. *From Sea to Sea*. 1889. Leipzig : Bernard Tauchnitz, 1900.

---. *The Light that Failed*. 1891. London : Macmillan, 1918.

---. *The Naulahka: A Story of West and East*. 1892. Co-écrit avec Wolcott Balestier, London : Dodo Press, 2007.

---. *Many Inventions*. 1893. London : Macmillan & Co, 1928.

---. *The Jungle Books*. 1894-1895. Introduction de Wallace Robson. Oxford ; New York : Oxford University Press, 1987.

---. *Captains Courageous*. 1897. Introduction de Marilyn Sides. New York : Signet Classics, 2004.

---. *Stalky & Co*., Leipzig : B. Tauchniz, 1899.

---. *Kim*. 1901. In SAID Edward (ed.), London : Penguin Classics, 2000.

---. *Just So Stories for Little Children*. 1902. Ed. Peter Levi, London : Penguin Classics, 2000.

---. *Traffics and Discoveries*, Doylestown, Penn. : Wildside Press, 1904.

---. *Puck of Pook's Hill*. 1906. London : Macmillan, 1933.

---. *Actions and Reactions*, London : Macmillan, 1932.

---. *Rewards and Fairies*. 1910. Thirsk : House of Stratus, 2001.

---. *A Diversity of Creatures*, London : Macmillan, 1917.

---. *The Eyes of Asia*. New York : Doubleday, Page & Co, 1918.

---. *Land and Sea Tales*. 1923. Thirsk : House of Stratus, 2001.

---. *Debits and Credits*. 1926. Thirsk : House of Stratus, 2003.

---. *Thy Servant a Dog.* 1930. London : Macmillan, 1931.

---. *Limits and Renewals*. 1932. London : House of Stratus, 2001.

---. *War Stories and Poems*. In RUTHERFORD Andrew (ed.), Oxford : Oxford World's Classics, 1992.

MAUGHAM Somerset, *Liza of Lambeth*. 1897. New York : Arno Press, 1977.

---. *The Making of a Saint.* 1898. Farrar, Straus & Giroux, 1966.

---. *Orientations*, London : Fisher Unwin, 1899.

---. *The Hero*. London : Hutchinson, 1901.

---. *Mrs Craddock*. 1902. London : Vintage, 2000.

---. *The Merry-Go-Round*. 1904. London : Vintage, 2000.

---. *The Bishop's Apron*. Chapman & Hall, 1906.

---. *The Moon and Sixpence*. 1919. London : Vintage, 1999.

---. *The Explorer*. 1907. London : Heinemann, 1922.

---. *The Magician*. 1908. London ; Melbourne ; Toronto : Heinemann, 1956.

---. *Of Human Bondage*. 1915. London : Heinemann, 1977.

---. *The Trembling of the Leaf*, London : Heinemann, 1921.

---. *The Painted Veil*. 1925. Harmondsworth : Penguin Books, 1963.

---. *The Casuarina Tree*. 1926. Oxford ; New York : Oxford University Press, 1985.

---. *Ashenden*. 1928. London : Vintage, 2000.

---. *Cakes and Ale*. 1930. London : Vintage, 2000.

---. *First Person Singular*, London : Heinemann, 1931.

---. *The Narrow Corner*. 1932. London : Vintage, 2001.

---. *Ah King*. 1933. Oxford ; New York : Oxford University Press, 1985.

---. *Cosmopolitans*, New York : Doubleday, Doran, 1936.

---. *Theatre*. 1937. London : Vintage, 2000.

---. *Christmas Holiday*. 1939. London : Vintage, 2001.

---. *The Mixture as Before*, London : Heinemann, 1940.

---. *Up at the Villa*. 1941. London : Vintage, 2000.

---. *The Hour Before the Dawn*, New York : Doubleday, Doran, 1942.

---. *The Razor's Edge*. 1944. London : Vintage, 2000.

---. *Then and Now*. 1946. London : Vintage, 2001.

---. *Creatures of Circumstance*. London : Heinemann, 1947.

---. *Catalina*. 1948. London : Vintage, 2001.

--. *Collected Short Stories*. *Vol. I.*, London : Vintage, 2000.

---. *Collected Short Storie*s. Vol. II., London : Vintage, 2002.

---. *Collected Short Stories. Vol. III.*, London : Vintage, 2002.

---. *Collected Short Stories. Vol. IV.*, London : Vintage, 2002.

2.2. Œuvres poétiques

KIPLING Rudyard, *Departmental Ditties*. 1886. London : Methuen & Co, 1924.

---. *Barrack-Room Ballads and Other Verse*. 1892. London : Methuen, 1929.

---. *The Five Nations.* 1903. Amsterdam : Fredonia Books, 2001.

---. *A Choice of Kipling's Verse*. 1941. In ELIOT T. S. (ed.), London : Faber & Faber, 1969.

---. *The Complete Verse*. In KAYE M. M (ed.), London : Kyle Cathie Limited, 1990.

---. *Departmental Ditties and Ballads*. 1886. New York : Doubleday, Page & Co, 1906.

---. *The Seven Seas*. 1896. Leipzig : B. Tauchnitz, 1897.

---. *Rudyard Kipling. The Complete Verse*. In KAYE M. M. (ed.), London : Kyle Cathie Limited, 2006

.

2.3. Écrits autobiographiques

KIPLING Rudyard, *Something of Myself and Other Autobiographical Writings*. In PINNEY Thomas (ed.), Cambridge : Cambridge University Press, 1990.

---. *Souvenirs of France*. London : Macmillan, 1933.

---. *Out of India. Things I saw, and failed to see, in certain days and nights at Jaypore and elsewhere*, New York : G. W. Dillingham, 1895.

MAUGHAM Somerset, *The Summing Up*. 1938. London : Vintage, 2001.

2.4. Écrits journalistiques, essais, récits de voyage.

KIPLING Rudyard, *The City of Dreadful Night and Other Sketches*, Leipzig : B. Tauchnitz, 1900.

---. *From Sea to Sea and other Sketches: Letters of Travel*. 2 vols. London : Macmillan, 1911-1912.

---. « Literature » in *A Book of Words: Selections from Speeches and Letters Delivered between 1906 and* 1927, New York : Doubleday, 1928, pp 3-4.

---. *Kipling's America. Travel Letters, 1889-1895*. STEWART D. H. (ed.), University of North Carolina at Greensboro, NC : ELT Press, 2003.

---. *Kipling's India: Uncollected Sketches 1884-88*. In PINNEY Thomas (ed.), London : Macmillan, 1986.

MAUGHAM Somerset, *The Land of the Blessed Virgin*. 1905. London : Knopf, 1920.

---. *On a Chinese Screen*. 1922. London : Vintage, 2000.

---. *The Gentleman in the Parlour*. 1930. London : Vintage, 2001.

---. *Don Fernando*. 1935. London : Vintage, 2000.

---. *Tellers of Tales*, introduits et rassemblés par Somerset Maugham, New York : Doubleday, Doran, 1937.

---. *France at War*. London : Heinemann, 1940.

---. *Books and You*. New York : Doubleday, Doran, 1940.

---. *Strictly Personal*, New York : Doubleday, Doran, 1941.

---. *A Choice of Kipling's Prose*, London : Macmillan, 1952.

---. *Great Novelists and Their Novels*, John C. Winston, 1948. *Maugham's Choice of Kipling's Best*, Garden City, New York : Doubleday, 1953.

---. *A Writer's Notebook*. 1949. London : Vintage, 2001.

---. *The Writer's Point of View*, Cambridge : Cambridge University Press for the National Book League, 1951.

---. *The Vagrant Mood*. 1952. London : Vintage, 2001.

---. *Points of View*. 1958. London : Vintage, 2001.

---. *Purely for My Pleasure*, London : Heinemann, 1962.

2.5. Oeuvres dramatiques

MAUGHAM Somerset, *A Man of Honour*. Dramatic Publishing Company, 1903.

---. *The Tenth Man*, London : Heinemann, 1913.

---. *Landed Gentry (Grace)*, London : Heinemann, 1913.

---. *Loaves and Fishes*. London : Heinemann, 1924.

2.6. Traductions françaises des œuvres de Kipling et de Maugham citées

KIPLING Rudyard, *Paroles de Chien, Dans la Jungle*, Paris : Payot & Rivages, 2010.

---, *Simples contes des collines*, Paris : Sillage, 2009.

---, *Sans fil et autres récits de science-fiction*, Villefranche-sur-Mer : Somnium, 2009.

---, *Le chat qui s'en allait tout seul, Le Livre de la Jungle*, Paris : le Sorbier, 2009.

---, *Capitaines Courageux*, La Rochelle : La Découvrance, 2009.

MAUGHAM Somerset, *Le fil du rasoir*, Paris : Points, 2010.

---, *Mr. Ashenden et autres nouvelles. L'intégrale des nouvelles*, Paris : Omnibus, 2010.

---, *Les trois grosses dames d'Antibes et 29 autres nouvelles*, Paris : Laffont, 2009.

2.7. Œuvres littéraires diverses

COLLINS Wilkie, *The Moonstone*. 1868. Ware : Wordsworth Editions Ltd, 1993.

CONRAD Joseph, « Typhoon » (1899), in WATTS Cedric (ed.), *Typhoon and Other Tales*, Oxford. 1986. Oxford University Press, 2008.

---. *Almayer's Folly*. 1895. London : Penguin Books, 1976.

---. « Youth: A Narrative » (1898) in *Youth and the End of the Tether*, Harmondworth : Penguin Books, 1975.

---. *Tales of Unrest*. 1898. London : Penguin, 1977.

---. *Heart of Darkness*. 1902. London : Everyman's Library, 1974.

---. *Heart of Darkness* in *The Uniform Edition*, London : J. M. Dent & Sons, 1923-1928.

DIVER Maud, *Lilamani: A Study in Possibilities*. 1911. New Delhi : Oxford University Press, 2004.

DOYLE Sir Arthur Conan, « Lot no. 249 », in DAVIES David Stuart (ed.), *Sir Arthur Conan Doyle: Tales of Unease*, Ware : Wordsworth Editions Ltd, 2000.

---. « The Boscombe Valley Mystery » (1891), in FREEMAN Kyle, *The Complete Sherlock Holmes*, New York : Barnes & Noble Classics, 2003.

---. « The Lost World ». 1911. Réimprimé dans *The Complete Professor Challenger Stores*, London : J. Murray, 1976.

FLAUBERT Gustave, *Salammbô*. 1862. Paris : Stock, 1994.

---. *Trois contes*, Paris : Bertrand Lacoste, 1992.

FORSTER E. M., *A Passage to India*. 1924. Harmondsworth : Penguin, 1985.

GOIMARD Jacques, STRAGLIATI Roland (éds.), *Histoires de doubles*, Paris : Presses Pocket, 1977.

HAGGARD Rider H., *Allan Quatermain*. 1887. In BUTTS Denis (ed.), Oxford : Oxford University Press, 1995.

---. « King Solomon's Mines », in *She, King Solomon's Mines, Allan Quatermain : Three Adventure Novels*, New York : Dover, 1951.

HENTY G. A., *« A Brush With Privateers », With Clive in India Or, The Beginnings of an Empire*, London : Blackie, 1884, e-text conçu par Martin Robb, sur le site du Project Gutenberg, 2006.

JOYCE James, *Dubliners* in LEVIN Harry (ed.), *The Essential James Joyce*. 1977. London ; Glasgow ; Toronto ; Sydney ; Aukland : Grafton Books, 1990.

---. « The Sisters », in LEVIN Harry (ed.), *The Essential James Joyce*. 1977. London ; Glasgow ; Toronto ; Sydney ; Aukland : Grafton Books, 1990.

---. *Finnegans Wake*. 1939. London : Penguin Classics, 2012.

---. *Stephen Hero*. 1944. In SPENCER Theodore (ed.), New York : New Directions, 1963.

MANSFIELD Katherine, *Selected Short Stories*, in SMITH Angela (ed.), Oxford : Oxford University Press, 2002.

MAUPASSANT Guy de, « Lui ? » (1883) in GOIMARD Jacques, STRAGLIATI Roland (éds.), *Histoires de doubles*, Paris : Presses Pocket, 1977.

---. *Contes et nouvelles*. Texte établi et annoté par Louis Forestier. Paris : Gallimard, 1979.

ORWELL George, « Shooting an Elephant » (1936), « A Hanging » in *Shooting an Elephant and Other Essays*, London : Penguin Books, 2003.

PERRIN Alice, *Idolatry*, London : Chatto & Windus, 1909.

POE Edgar Allan, *Tales of Mystery and Imagination*. 1908. London ; Melbourne : J. M. Dent & Sons Ltd, 1979.

RAJA Rao, « The Serpent and the Rope » (1960) in *Five Indian Masters: Raja Rao, Rabindranath Tagore, Premchand, Dr. Mulk Raj Anand, Khushwant Singh*, Mumbai : Jaico Publishing House, 2003.

RUSHDIE Salman, *Midnight's Children*. 1981. London : Vintage, 1995.

SCOTT Paul, *Raj Quartet*, London : Pan Books, 1966.

SHAKESPEARE William, *Hamlet*, in TAYLOR Gary, WELLS Stanley (eds.), *The Oxford Shakespeare. The Complete Works*, Oxford : Oxford University Press, 1988.

STEVENSON R. L., « Olalla » (1885), in STONELEY Peter (ed.), *The Collected Shorter Fiction*, London : Robinson, 1991.

---. « The Beach of Falesá ». 1892-1893. In STEVENSON R. L., *Island Nights' Entertainments*, London : Heinemann, 1926.

STRACHEY Lytton, *Queen Victoria: A Tragic History*, London : Chatto & Windus, 1921.

---, *Elizabeth and Essex*. 1928. London : Chatto & Windus, 1930.

TAGORE Rabindranath, « The Cabuliwallah » (1918), in *Five Indian Masters: Raja Rao, Rabindranath Tagore, Premchand, Dr. Mulk Raj Anand, Khushwant Singh*. 2003. Mumbai : Jaico Publishing House, 2003.

---. « The Favourite Queen », in *Five Indian Masters: Raja Rao, Rabindranath Tagore, Premchand, Dr. Mulk Raj Anand, Khushwant Singh*. 2003. Mumbai : Jaico Publishing House, 2003.

---. « The Prince » (1918), in *Five Indian Masters: Raja Rao, Rabindranath Tagore, Premchand, Dr. Mulk Raj Anand, Khushwant Singh*. 2003. Mumbai : Jaico Publishing House, 2003.

TCHEKHOV Anton, « La Dame au petit chien », in *La Steppe, suivi de Salle 6, La dame au petit chien, L'Évêque*. In PARAYRE Édouard (trad.), Paris : Le Livre de Poche, 1970.

TUTTON Diana, *Guard Your Daughters*, London : Macmillan, 1953.

WALLACE Alfred Russel. 1858. *The Malay Archipelago: The Land of the Orang Utan and the Bird of Paradise with Studies of Man and Nature*, London : Macmillan, 1869.

WOOLF Virginia, *Mrs Dalloway*. 1925. Harmondsworth : Penguin Books, 1972.

---. *A Haunted House and Other Stories*, London : The Hogarth Press, 1944.

YEATS William Butler, *Collected Poems*, in MARTIN A. (ed.), London : Arena, 1990.

II. Sources secondaires

1. Ouvrages sur Rudyard Kipling

1.1. Biographies

ADAMS Jad, *Kipling*, London : Haus Books, 2005.

ALLEN Charles, *Kipling Sahib: India and the Making of Rudyard Kipling, 1865-1900*, London : Abacus, 2008.

CARRINGTON Charles, *Rudyard Kipling: His Life and Work*, London : Macmillan, 1955.

CORNELL Louis L., *Kipling in India*, London : Macmillan, 1966.

GILMOUR David. *The Long Recessional. The Imperial Life of Rudyard Kipling.* London : Pimlico, 2003.

LYCETT Andrew, *Rudyard Kipling*, London : Weindenfeld and Nicolson, 1999.

---ed., *Kipling Abroad: Traffics and Discoveries from Burma to Brazil*, London : New York : I. B. Tauris, 2010.
MALLETT Philip, *Rudyard Kipling. A Literary Life*, London : Palgrave Macmillan, 2003.

MANGEL Alberto, *Kipling. A Brief Biography*, Calgary : Bayeux Arts, 1998.

MASON Philip, *Kipling: The Glass, the Shadow and the Fire*, London : Jonathan Cape, 1975.

OREL Harold, *A Kipling Chronology*, London : Macmillan, 1990.

--- ed., *Kipling. Interviews and Recollections*, London and Basingstoke : Macmillan, 1983.

RICKETTS Harry, *The Unforgiving Minute: A Life of Rudyard Kipling*, London : Chatto & Windus, 1999.

RIVIÈRE François, *Le Mariage de Kipling*, Paris : Robert Laffont, 2011.

WILSON Angus, *The Strange Ride of Rudyard Kipling. His Life and Works*, London : Pimlico,1977.

ZORGBIBE Charles, *Kipling*, Paris : De Fallois, 2010.

1.2. Ouvrages, articles et thèses sur Kipling

ADAMS F. W. L., « Rudyard Kipling » (1891) in GREEN Roger L., *Rudyard Kipling: The Critical Heritage***,** London ; New-York : Routledge, 1997, pp. 143-158.

ANNAN Noel, « Kipling's place in the history of ideas », *Victorian Studies*, vol. iii, 1960, pp. 323-348.

ARONDEKAR Anjali, « Lingering Pleasures, Perverted Texts : Colonial Desire in Kipling's Anglo-India » in HOLDEN Philip, RUPPEL Richard J. (eds.), *Imperial Desire: Dissident Sexualities and Colonial Literature*, Minneapolis ; London : University of Minnesota Press, 2003, pp. 65-89.

BAILEY Quentin, « Heroes and Homosexuals: Education and Empire in E. M. Forster », *Twentieth Century Literature*, vol. 48, no. 3, automne 2002, pp. 324-347.

BANETH–NOUAILHETAS Émilienne, *Le Roman anglo-indien : de Kipling à Paul Scott*, Paris : Presses de la Sorbonne Nouvelle, 1999.

---. « Le subalterne parle : voix ambiguës dans la fiction coloniale de Rudyard Kipling », in CASTAING Anne, GUILHAMON Lise, ZECCHINI Laetitia (dirs.), *La modernité littéraire indienne. Perspectives postcoloniales*, Rennes : Presses Universitaires de Rennes, 2009, pp. 185-195.

BAUER Helen Pike, *Rudyard Kipling: A Study of the Short fiction*, New York : Twayne, 1994.
BODELSEN C. A., *Aspects of Kipling's Art*, Manchester : Manchester University Press, 1964.

BRANTLINGER Patrick, « Kipling's "The White Man's Burden" and Its Afterlives' in English Literature in Transition, 1880-1920 », in *Taming Cannibals: Race and the Victorians*, pp. 203-226.

BUCHANAN Robert, « The Voice of the Hooligan » (1900) in GREEN Roger L. (ed.), *Rudyard Kipling: The Critical Heritage*, London; New-York : Routledge, 1997, pp. 233-249.

CAMPBELL REESMAN Jeanne, WALKER Dale L. (eds.), *No Mentor but Myself: Jack London on Writers and Writing*, Stanford : Stanford University Press, 1999.

CHESTERTON G. K., « On Mr. Rudyard Kipling » (1905), in GREEN Roger L. (ed.), *Rudyard Kipling: The Critical Heritage*, London; New-York : Routledge, 1997, pp. 293-297.

---. Recension des *Just So Stories* (1902) in GREEN Roger L., *Rudyard Kipling: The Critical Heritage*, London; New-York : Routledge, 1997, pp. 273-275.

---. *Heretics*. 1905. Rockville, Maryland : Serenity Publishers LLC, 2009.

---. *Charles Dickens*. 1906. London : Methuen, 1960.

CHEVRILLON André, *Kipling*, Paris : Plon, 1936.

---. « Rudyard Kipling », *Etudes anglaises: la peinture anglaise, les Etats-Unis et la vie américaine, la Nature dans la poésie de Shelley, Rudyard Kipling, l'opinion anglaise et la guerre du Transvaal*, Paris : Hachette, 1901, pp. 155-246.

COATES John, *The Day's Work. Kipling and the Idea of Sacrifice*, London : Fairley Dickinson, University Press, 1997.

DILLINGHAM William B., *Rudyard Kipling. Hell and Heroism*, New York ; Basingstoke : Palgrave Macmillan, 2005.

DOBREE Bonamy, *Rudyard Kipling: Realist and Fabulist*, London; New York; Toronto : Oxford University Press, 1967.

---. *Rudyard Kipling.* London : Longmans, Grenn & Co, 1951 ; 1965.

DOBREE Bonamy, IBSEN Henrik, *The Lamp and the Lute: Studies in Seven Authors,* Oxford : The Clarendon press, 1929.

DOR Laïli, *L'écriture plurielle dans la fiction de Rudyard Kipling*, Thèse soutenue sous la direction de Hubert Teyssandier à l'Université Paris III Sorbonne Nouvelle, 1999.

ELIOT T. S., « Rudyard Kipling », *On Poetry and Poets*, London : Faber & Faber, 1957, pp. 228-251.

---. *A Choice of Kipling's Verse*. 1941. New York : Charles Scribner's Sons, 1943.

FORD Boris, « A Case For Kipling? » (1948) in GILBERT Elliot L., *Kipling and the Critics*, New York : New York University Press, 1965, pp. 59-73.

GILBERT Elliot L., *The Good Kipling. Studies in the Short Story*, Athens, Ohio : Ohio University Press, 1970.

---. ed. *Kipling and the Critics*, New York : New York University Press, 1965.

GOSSE Edmund, « Rudyard Kipling » (1891), in GREEN Roger L. (ed.), *Rudyard Kipling: The Critical Heritage*, London; New-York : Routledge, 1997, pp. 105-124.

GRANT Ben, NAGAI Kaori, « Ex-patriotism » in NAGAI Kaori, ROONEY Caroline (eds.), *Kipling and Beyond: Patriotism, Globalisation and Postcolonialism*, London : Palgrave Macmillan, 2010, pp. 185-204.

GREEN Roger L., *Rudyard Kipling: The Critical Heritage*, London ; New York : Routledge, 1997.

HAGIIOANNU Andrew, *The Man Who Would Be Kipling: The Colonial Fiction and the Frontiers of Exile*, Basingstoke, Hampshire ; New York : Palgrave Macmillan, 2003.

HAVHOLM Peter, *Politics and Awe in Rudyard Kipling's Fiction*, Aldershot ; Burlington : Ashgate, 2008.

HULIN Jean-Paul, « L'Inde dans les premiers écrits de Kipling : orthodoxie et déviance », *L'Inde et l'imaginaire* 11, in Catherine Weinberger-Thomas(ed.), Paris : Editions de l'EHESS,collection Purusārtha, 1988, pp. 159-174.

---. « Simples contes des montagnes. Notice et notes » in KIPLING Rudyard, *Oeuvres*, vol. 1, COUSTILLAS Pierre (ed.) et al., Paris : Gallimard (Pléiade), 1988, pp. 1347-1447.

ISLAM Shamsul, *Kipling's "Law". A Study of his Philosophy of Life*, Basingstoke ; London : Macmillan, 1975.

KARLIN Daniel, « Plain Tales? », *Kipling Considered*, in MALLETT Phillip (ed.), London : Macmillan, 1989, pp. 1-18.

KEMP Sandra, *Kipling's Hidden Narratives*, Oxford : Basil Blackwell Ltd, 1988.

KHANUM Suraiya, *Gender and the Colonial Short Story: Rudyard Kipling and Rabindranath Tagore*, Doctoral dissertation, 1998.

LANG Andrew, « An Indian Story-teller » (1889) in GREEN Roger L. (ed.), *Rudyard Kipling: The Critical Heritage*, London; New-York : Routledge, 1997, pp. 47-50.

---. « Mr Kipling's Stories », 1891, in GREEN Roger L. (ed.), *Rudyard Kipling: The Critical Heritage*, London ; New-York : Routledge, 1997, pp. 44-47.

LACKEY Michael, « E. M. Forster's Lecture "Kipling's Poems": Negotiating the Modernist Shift from "the authoritarian stock-in-trade" to an aristocratic democracy », *Journal of Modern Literature*, *30*(3), pp. 1-11.

LASKI Marghanita, *From Palm to Pine, Rudyard Kipling at Home and Abroad*, London : Sidgwick and Jackson, 1987.

LÉAUD Francis, *La Poétique de Rudyard Kipling. Essai d'interprétation générale de son Œuvre*, Paris : Didier, « Etudes anglaises », 1958.

LE GALLIENNE Richard, *Rudyard Kipling. A Criticism*, London ; New York : John Lane, The Bodley Head, 1900.

LEMONNIER Léon, *Kipling, chantre de l'impérialisme britannique*, Paris : J. Tallandier, 1939

LEWIS C. S., « Kipling's World », in *They Asked for a Paper* (1962). Publié ensuite dans GILBERT Eliot (ed.), *Kipling and the Critics*, New York : New York University Press, 1965; pp. 99-118.

LIVINGSTONE Flora V., *Bibliography of the Works of Rudyard Kipling,* London ; New-York : Johnson Reprint Co, 1970.

LODGE David, « "Mrs Bathurst": Indeterminacy in Modern Narrative » in MALLETT Phillip (ed.), *Kipling Considered*, Basingstoke : Macmillan, 1989, pp. 71-84.

LOW Gail Ching-Liang, *White Skins*, *Black Masks: Representation and Colonialism*, London ; New York : Routledge, 1996.

LOWRY Maria Elisabeth, *Plain Tales and Puzzles: Narrative Strategies in the Short Stories of Rudyard Kipling*, Thèse soutenue à l'Université d'Oxford, Grande-Bretagne, 1999.

LYON James K., *Berthold Brecht and Rudyard Kipling: A Marxist's Imperialist Mentor*, The Hague : Mouton, 1975.

MALLETT Philip (ed.), *Kipling Considered*, London : Macmillan, 1989.

McBRATNEY John, « India and Empire » in BOOTH Howard (ed.), *The Cambridge Companion to Rudyard Kipling*, Cambridge ; New York : Cambridge University Press, 2011, pp. 23-36.

McCLURE John A., *Kipling and Conrad: The Colonial Fiction*, Cambridge ; London : Harvard University Press, 1981.

MENAND Louis, « Kipling in the History of Forms » in DiBATTISTA Maria, McDIARMID Lucy (eds.), *High and Low Moderns*, New York ; Oxford : Oxford University Press, 1996, pp. 148-165.

MILADI-CHERIF Hajer, *Lieux d'écriture: les patries imaginaires de Rudyard Kipling et Salman Rushdie*, Thèse de doctorat : Paris 3, 2001. Directeur : Hubert Teyssandier.

MONOD Sylvère, « Kipling aujourd'hui », *Etudes anglaises* 48, 1955/1, pp. 67-72.

MONTEFIORE Janet, *Rudyard Kipling*, Tavistock : Northcote, 2007.

---. « Latin, Arithmetic and Mastery: A Reading of Two Kipling Fictions », in BOOTH Howard J., RIGBY Nigel (eds.), *Modernism and Empire, Writing and British Coloniality, 1890-1940*, Manchester : Manchester University Press, 2000, pp. 112-136.

MOORE-GILBERT Bart, *Kipling and Orientalism*, London ; Sydney : Croom Helm, 1986.

---. « "The Bhabhal of Tongues": Reading Kipling, Reading Bhabha », in Bart Moore-Gilbert (ed.), *Writing India 1757-1990. The Literature of British India*, Manchester : Manchester University Press, 1996, pp. 111-138.

---. « Writing India, Reorienting Colonial Discourse Analysis », *ibid.*, pp. 1-29.

MOURA Jean-Marc, *La Littérature des Lointains : Histoire de l'exotisme européen au XXe siècle*, Paris : Honoré Champion, 1998.

NAGAI Kaori, *Empire of Analogies. Kipling, India and Ireland.* Cork : Cork University Press, 2006.

NAGAI Kaori, ROONEY Caroline, (eds.), *Kipling and Beyond: Patriotism, Globalisation and Postcolonialism*, London : Palgrave Macmillan, 2010.

NIGHTINGALE Nicola, *A Man for All Reasons: Colonialism and the Cult of Masculine Reticence in Kipling's Writing*, Hong Kong : University of Hong Kong, 1998.

OREL Harold (ed.), *Critical Essays on Rudyard Kipling*, Boston, Mass. : G. K. Hall & Co, 1989.

---. « Rudyard Kipling and the Establishment: a Humanistic Dilemma », *Cahiers Victoriens et Edouardiens*, vol. 18, novembre 1983, pp. 22-37.

ORWELL George, « Rudyard Kipling » (1942) in RUTHERFORD Andrew, *Kipling's Mind and Art*, Stanford : Stanford University Press, 1964, pp. 70-84.

---. « Rudyard Kipling » in *Dickens, Dali and Others: Studies in Popular Culture,* New York : Reynal and Hitchcock, 1946, pp. 140-160.

PAFFARD Mark, *Kipling's Indian Fiction*, New York : Saint Martin's Press, 1989.

PARRY Benita, *Delusions and Discoveries. Studies on India in the British Imagination, 1880-1930*, Berkeley ; Los Angeles : University of California Press, 1972.

---. « The Contents and Discontents of Kipling's Imperialism », *New Formations* 6, hiver 1988, pp. 49-64.

PIKE BAUER Helen, *Rudyard Kipling: A Study of the Short Fiction*, New York : Twayne Publishers, 1994.

PLOTZ Judith A., « How "The White Man's Burden" Lost its Scare-Quotes; or Kipling and the New American Empire », in NAGAI Kaori, ROONEY Caroline, (eds.), *Kipling and Beyond: Patriotism, Globalisation and Postcolonialism*, London : Palgrave Macmillan, 2010, pp. 37-57.

RAIMBAULT Elodie, *Figures de l'espace et de la frontière dans la fiction de Rudyard Kipling*, Paris : Thèse soutenue à l'Université Paris 3 – Sorbonne Nouvelle, 2009. Directeur : Jean-Pierre Naugrette.

RASKIN Jonah, *The Mythology of Imperialism: A Revolutionary Critique of British Literature and Society in the Modern Age : Rudyard Kipling, Joseph Conrad, E.M. Forster... [et al.]*, New York : Monthly Review Press, 2009.

REGARD Frédéric, « Réalisme, fragmentation et roman de formation : l'épiphanie du sens chez Rudyard Kipling » in MOUREY Jean-Pierre (dir.), *Logiques de la fragmentation : Recherches sur la création contemporaine*, Saint-Etienne : Presses Universitaires de Saint-Etienne, 1996, pp. 23-34.

RUPPEL Richard J., *Kipling, Conrad, and the Popular Exotic Short Fiction of the 1890s*, Doctoral dissertation, University of North Carolina, Chapel Hill , 1987.

RUSHDIE Salman, « Kipling », *Imaginary Homelands. Essays and Criticism 1981-1991*, London : Penguin Books, 1992, pp. 74-80.

RUTHERFORD Andrew (ed.), *Kipling's Mind and Art*, Stanford : Stanford University Press, 1964.

---. *War Stories and Poems*. 1990. Oxford ; New York : Oxford University Press, 1999.

SEED David, « Disorientation and Commitment in the Fiction of Empire: Kipling and Orwell », *Dutch Quaterly Review of Anglo-American Letters*, vol. 14, no. 4, 1984, pp. 269-280.

SEN Indrani, *Women and Empire: Representations in the Writings of British India, 1858-1900*, Hyderabad : Orient Longman, 2002.

SHARPE Jenny, *Allegories of Empire: The Figure of Woman in the Colonial Text*, Minneapolis : University of Minnesota Press, 1993.

SERGEANT David, *Form and Ideology in Rudyard Kipling's Prose*, Thèse soutenue à l'Université d'Oxford, Grande-Bretagne, 2008.

SNIDER Philip R., « A Shift of Light: An Examination of Modernist Themes in Kipling's Short Fiction », *Utah Foreign Language Review*, 1993, pp. 77-95.

STEWART David, « Orality in Kim », in OREL Harold (ed.), *Critical Essays on Rudyard Kipling*, Boston : G. K. Hall & Co, 1989, pp. 47-57.

SIMMONS Diane, *The Narcissism of Empire: Loss, Rage and Revenge in Thomas De Quincey, R. L. Stevenson, Conan Doyle, Rudyard Kipling and Isak Dinesen*, Brighton, Portland, Or. : Sussex University Press, 2007.

STAPE J. H., *The Cambridge Companion to Joseph Conrad*, Cambridge : Cambridge University Press, 1996.

SULLIVAN Zoreh T., *Narratives of Empire: the Fictions of Rudyard Kipling*, Cambridge : Cambridge University Press, 1993.

TADIÉ Alexis, préface à la traduction française de *Kim*. 1902. Trad. Louis FABULET, Charles F. WALKER, Paris : Gallimard, 1993.

---. « Les diverses voix de Rudyard Kipling », revue *Europe*, numéro spécial « Kipling », no. 817, 1997, pp. 10-29.

TOMPKINS J. M. S., *The Art of Rudyard Kipling.* London : Methuen & Co Ltd, 1959.

WALSH Sue, *Kipling's Children's Literature: Language, Identity, and Constructions of Childhood*, Farnham ; Burlington : Asghate, 2010.

WARD Thomas Humphrey, « Mr Kipling's Writings » (1890), in GREEN Roger L. (ed.), *Rudyard Kipling: The Critical Heritage*, London; New-York : Routledge, 1997, pp. 50-54.

WELBY Elizabeth, *Out of Eden: Mapping Psychic Spaces in Rudyard Kipling's Fiction,* PhD Dissertation, University of East Anglia, 2010.

WILSON Edmund, « The Kipling That Nobody Read » (1941) in RUTHERFORD Andrew, *Kipling's Mind and Art*, Stanford : Stanford University Press, 1964, pp. 17-69.

ZALESKI Marek, « Kipling and Conrad: A Look from Different Angles of Empire », *Nineteenth-Century Literature in English*, vol. 9, no. 3, 2005.

1.3. Revues sur Kipling

Annual of The Modern Language Association Division on Children's Literature and The Children's Literature Association, Yale : Yale University Press, 20, 1992.

Cahiers Victoriens et Edouardiens, *Studies in Rudyard Kipling* 18, novembre 1983.

Revue *Europe*, *Rudyard Kipling* 817, mai 1997.

The Kipling Journal, Trimestriel, London : Kipling Society, 1927-.

1.4. Ressources électroniques

The Kipling Society : www.kipling.org.uk

The Victorian Web : www.victorianweb.org

The Literature Network : www.online-literature.com/kipling/

Matsuoka, Mitsuharu. The Victorian Literary Studies Archive:

http://victorian.lang.nagoya-u.ac.jp/concordance

New Criterion : www.newcriterion.com/articles.cfm/rudyard-kipling-unburdened-3806

THIBAULT Gabriel-Robert, « “Grands textes”, “mythes”, “récits fondateurs” : Kipling à l’école élémentaire »,
http://www.iufm.rouen.fr/publication/TRAMES/trames6/tr6/thibault.pdf.

2. Ouvrages sur Somerset Maugham

2.1. Biographies

BRANDER L., *Somerset Maugham: A Guide*, London : Oliver & Boyd, 1963.

BURT Forrest D., *W. Somerset Maugham*, Boston : Twayne, 1985.

CALDER Robert L., *W. Somerset Maugham and the Quest for Freedom*, London : Heinemann, 1972.

---. *The Life of W. Somerset Maugham*, London : Heinemann, 1989.

CHAILLET Jean-Paul, *Somerset Maugham 1874-1965*, Paris : Séguier, 2009.

CURTIS Anthony, *Somerset Maugham*, New York : Macmillan, 1977.

HASTINGS Selina, *The Secret Lives of Somerset Maugham*, London : J. Murray, 2009.

JONAS Klaus W., *The World of Somerset Maugham: An Anthology*, London : Peter Owen, 1959.

LOSS Archie K., *William Somerset Maugham*, New York : Ungar, 1987.

MACCARTHY Desmond, *William Somerset Maugham: The English Maupassant*, London : Heinemann, 1934.

MAUGHAM Robin, *Somerset and All the Maughams*, London : Heinemann, 1966.

MEYERS Jeffrey, *Somerset Maugham: A Life*, New York : A. Knopf, 2004.

2.2. Ouvrages, articles et thèses sur Maugham

ANONYME, « Maugham at 80 » (1954), in CURTIS Anthony, WHITEHEAD John (eds.), *W. Somerset Maugham: The Critical Heritage*, London, New York : Routledge, 1987, pp. 434-435.

ARCHER Stanley, *W. Somerset Maugham: A Study of the Short Fiction*, New York : Twayne, 1993.

BURGESS Anthony, Introduction aux *Maugham's Malaysian Stories*. 1969. London : Heinemann Asia, 1989, pp. vi-xvii.

COSTA Richard Hauer, *An Appointment with Somerset Maugham & Other Literary Encounters*, College Station : Texas A&M University Press, 1994.

CURTIS Anthony, WHITEHEAD John (eds.), *W. Somerset Maugham: The Critical Heritage*, London, New York : Routledge, 1987.

EPSTEIN Joseph, « Is It All Right to Read Somerset Maugham? », *Partial Payments*, New York : Norton, 1989, pp. 185-209.

GREENE Graham, « Some Notes on Somerset Maugham », *Collected Essays*, New York : Viking, 1979, pp. 197-205.

HOLDEN Philip, *Orienting Masculinity, Orienting Nation: W. Somerset Maugham's Exotic Fiction*, London ; Westport, Connecticut : Greenwood Press, 1996.

---. « A Life as a Work of Art: W. Somerset Maugham's Intimate Publics », *Literature Compass*, vol. 8, no. 12, décembre 2011, pp. 972-981. URL : http://onlinelibrary.wiley.com/doi/10.1111/j.1741-4113.2011.00853.x/full.

HOLDEN Philip, RUPPEL Richard J. (eds.), *Imperial Desire: Dissident Sexualities and Colonial Literature*, Minneapolis ; London : University of Minnesota Press, 2003.

LOSS Archie K., in ARCHER Stanley (ed), *W. Somerset Maugham: A Study of the Short Fiction*, New York : Twayne Publishers, 1993.

MATTHEWS Brander, *These Many Years : Recollections of a New Yorker*, New York : C. Scribner's Sons, 1917.

MEYERS Jeffrey (ed.), *The W. Somerset Maugham Reader: Novels, Stories, Travel Writing*, Lanham, Md. : Taylor Trade Pub. : Distributed by National Book Network, 2004.

MUIR Edwin, recension pour *Nation and Athenaeum*, XL, 9 octobre 1926, p. 30. Cité in CURTIS Anthony et WHITEHEAD John (eds.), *W. Somerset Maugham: The Critical Heritage*, London ; New York : Routledge & Kegan Paul, 1987, p. 170

TAY Eddie, *Colony, Nation and Globalisation: Not at Home in Singaporean and Malaysian Literature*, Hong Kong : Hong Kong University Press, 2011.

WILSON Edmund, « Somerset Maugham as an Antidote » (juin 1946) in CURTIS Anthony et WHITEHEAD John (eds.), *W. Somerset Maugham: The Critical Heritage*, London ; New York : Routledge & Kegan Paul, 1987, pp. 364-369

WOOD Michael G. (ed.), *Selected Prefaces and Introductions of W. Somerset Maugham*. 1933. New York : Arno Press, 1977.

YAHYA Zawiah, *Malay Characters in Malaysian Novels in English*, Bangi : Penerbit Universiti Kebangsaan Malaysia, 1988.

2.3. Ressources électroniques sur Maugham

Site personnel de Xavier Lachazette : « W. S. Maugham, The Casuarina Tree: Images and the Colonial Experience ». Article sur Somerset Maugham : (http://perso.univ-lemans.fr/~xlachaz/11)%20Recherche/rec_maugham1.pdf)

3. Littérature coloniale et anglo-indienne

3.1. Ouvrages et articles

ARATA Stephen, *Fictions of Loss in the Victorian Fin de Siècle: Identity and Empire*, Cambridge : Cambridge University Press, 1996.

BALDWIN Dean R., QUINN Patrick J., *An Anthology of Colonial and Postcolonial Short Fiction*, Boston : Houghton Mifflin Co., 2007.

BANETH-NOUAILHETAS Émilienne, « Clichés sur l'étranger : rêves étranges et familiers » in LEMOINE Bernadette (dir.), *Images de l'étranger*, Limoges : Pulim, 2006, pp. 193-210.

BIVONA Daniel, *British Imperial Literature, 1870-1940: Writing and the Administration of Empire*, Cambridge ; New York : Cambridge University Press, 1998.

BOEHMER Elleke, *Colonial and Postcolonial Literature: Migrant Metaphors*, Oxford ; New York : Oxford University Press, 1995.

BRANTLINGER Patrick, *Rule of Darkness: British Literature and Imperialism, 1830-1914*, Ithaca & London : Cornell University Press, 1988.

---. *Victorian Literature and Postcolonial Studies*, Edinburgh : Edinburgh University Press, 2009.

BURY Laurent, « Radjahs en série : Val Prinsep et le Grand Assemblage » in LEMOINE Bernadette (dir.), *Images de l'étranger*, Limoges : Pulim, 2006, pp. 31

CHAMPION Catherine, « Du Nabab au Sahib, de l'utopie à l'utilitarisme: promenade à travers les clichés de la littérature anglo-indienne », *Purusārtha* 7, in M. C. Porcher (dir.), *Inde et littératures*, Paris : EHESS, 1983, pp. 285-310.

CHAMPION Catherine, CHAMBERT-LOIR Henri, LOMBARD Denys (dirs.), *Rêver l'Asie : Exotisme et littérature coloniale aux Indes, en Indochine et en Insulinde*, Paris : Editions de l'EHESS, 1993.

DAVIES Laurence, KARL Frederick R. (eds.), *The Collected Letters of Joseph Conrad*, vol. 2, 1898-1902, London : Cambridge University Press, 1986.

DEHEJIA Vidya, PAL Pratapaditya, *From Merchants to Emperors: British Artists and India. 1757-1930*, Ithaca : Cornell University Press, 1986.

DELMAS Catherine, *Écritures du désert. Voyageurs, romanciers anglophones XIXe-XXe Siècles*, Aix-en-Provence : Publications de l'Université de Provence, 2005.

---. « Deconstructing Orientalism in Joseph Conrad's Malay Novels », in DELMAS Catherine, VANDAMME Christine (dirs.), *Tropes and Tropics/ Tropes et Tropiques*, revue *L'Époque Conradienne*, vol. 36, Limoges : Pulim, 2011, pp. 11-18.

DENDITH Simon, *Epic and Empire in Nineteenth-Century Britain*, Cambridge ; New York : Cambridge University Press, 2006.

DIXON Robert, *Writing the Colonial Adventure: Race, Gender and Nation in Anglo-Australian Popular Fiction, 1875-1914*, Cambridge ; New York : Cambridge University Press, 1995.

GREEN Martin, *Dreams of Adventure, Deeds of Empire*, London ; Henley : Routledge & Kegan Paul, 1979.

GREENBERGER Allen J., *The British Image of India: A Study in the Literature of Imperialism 1880-1960*, London ; New York : Oxford University Press, 1969.

GUILHAMON Lise, *Poétiques de la langue autre dans le roman indien d'expression anglaise*, Thèse de doctorat soutenue à l'Université Rennes II – Haute Bretagne, 2007. Directrice de thèse : Émilienne Baneth-Nouailhetas.

HO Janice, « The Spatial Imagination and Literary Form of Conrad's Colonial Fictions », *Journal of Modern Literature*, Vol. 30, no. 4, *Reading from the Margins of Modernism*, été 2007, pp. 1-19.

KAKAR Sudir, *Éros et imagination en Inde : Récits intimes*. 1987. DELESALLE Cécile (trad.), Paris : Editions des Femmes, 1990.
LANE Christopher, *The Ruling Passion: British Colonial Allegory and the Paradox of Homosexual Desire*, Durham : Duke University, 1995.

LEMOINE Bernadette (dir.), *Images de l'étranger*, Limoges : Pulim, 2006.

MARTINIÈRE Nathalie, « "I saw it looking at me": the East as vision in "Youth" », in DELMAS Catherine, VANDAMME Christine (dirs.), *Tropes and Tropics/ Tropes et Tropiques*, revue *L'Époque Conradienne*, vol. 36, Limoges : Pulim, 2011, pp. 53-64.

MEYERS Jeffrey, *Fiction and the Colonial Experience*. 1968. Ipswich : The Boydell Press. 1973.

NAIK M. K., *Studies in Anglo-Indian Fiction: Imperial Embrace*, New Delhi : Abhinav Publications, 2008.

RICHARDS Jeffrey, *Imperialism and Juvenile Literature*, Manchester : Manchester University Press, 1989.

RICHARDS David, *Masks of Difference: Cultural Representations in Literature, Anthropology and Art*, Cambridge : Cambridge University Press, 1994,

SCHWARZ Daniel R., *Rereading Conrad*, Columbia, Miss. : University of Missouri Press, 2001.

SINHA Mrinalini, *Colonial Masculinity: the "Manly Englishman" and the "Effeminate Bengali" in the Late Nineteenth Century*, Manchester : Manchester University Press, 1995.

---. « Britishness, Clubbability, and the Colonial Public Sphere: The Genealogy of an Imperial Institution in Colonial India », *The Journal of British Studies*, Vol. 40, no. 4, *At Home in the Empire*, octobre 2001, pp. 489-521.

SULERI Sara, *The Rhetoric of English India*, Chicago : University of Chicago Press, 1992.

TADIÉ Jean-Yves, *Le Roman d'aventures*, Paris : Presses Universitaires de France, 1982.

TOWHEED Shafquat, *New Readings in the Literature of British India, 1780-1947*, Stuttgart : Ibidem-Verlag, 2007.

WHITE Andrea, *Joseph Conrad and the Adventure Tradition: Constructing and Deconstructing the Imperial Subject*, Cambridge ; New York ; Melbourne : Cambridge University Press, 1993.

WILLIAMS Raymond, *George Orwell*, New York : Columbia University Press, 1971.

YUMNA Siddiqi, *Anxieties of Empire and the Fiction of Intrigue*, New York : Columbia University Press, 2008.

3.2. Sources électroniques

Hobson-Jobson, dictionnaire accessible sur le site internet des Digital Dictionaries of South Asia. http://dsal.uchicago.edu/dictionaries/

4. Ouvrages consacrés à la théorie et à la littérature postcoloniales

4.1. Ouvrages et articles théoriques

ASHCROFT Bill, GRIFFINS Gareth and TIFFIN Helen (eds.), *The Empire Writes Back: Theory and Practice in Postcolonial Literatures*, London ; New York : Routledge, 1989.

BANETH-NOUAILHETAS Émilienne, « Le Post-colonialisme : histoire de langues », *Hérodote* 120, 2006/1, pp. 48-76.

BHABHA Homi K., *The Location of Culture*, London ; New York : Routledge, 2004.

CESAIRE Aimé, *Discours sur le colonialisme*. 1955. Paris : Présence africaine, 2007.

CHAKRABARTY Dipesh, *Provincializing Europe: Postcolonial Thought and Historical Difference*, Princeton, N.J. : Princeton University Press, 2000.

DERRIDA Jacques, « La mythologie blanche », *Marges de la philosophie*. Paris : Minuit, 1972, pp. 136.

FANON Frantz, *Peau noire, masques blancs*, Paris : Seuil, 1952.

GUHA Ranajit (ed.), *Subaltern Studies III. Writings on South Asian History and Society*. 1982. Delhi : Oxford University Press, 1998.

MBEMBE Achille, « Qu'est-ce que la pensée postcoloniale ? », Entretien avec Achille Mbembe, *Esprit* 330, décembre 2006, pp. 117-133. URL : http://www.eurozine.com/articles.2008-01-09-mbembe-fr.html.

NANDY Ashis, *The Intimate Enemy: Loss and Recovery of Self under Colonialism*, Delhi : Oxford University Press, 1983.

SAID Edward, *Orientalism*. 1978. New York : Vintage Books, 1979.

---. *The World, the Text and the Critic*, London : Faber, 1984.

---. *Reflections on Exile and Other Essays*, Cambridge, Mass. : Harvard University Press, 2000.

SPIVAK Gayatri Chakravorty, *Can the Subaltern Speak?*, Basingstoke : Macmillan, 1988.
---. *A Critique of Postcolonial Reason: Toward a History of the Vanishing Present*, Harvard university press, 1999.

YOUNG Robert J. C., *Colonial Desire: Hybridity in Theory, Culture and Race*, London ; New York : Routledge, 1995.

---. *Postcolonialism: An Historical Introduction*, Bodmin : MPG Books, 2001.

---. *White Mythologies: Writing History and the West*. 1990. London ; New York : Routledge, 2004.

4.2. Ouvrages secondaires

BANCEL Nicolas, dossier « Qui a peur du postcolonial ? Dénis et controverses », revue *Mouvements des idées et des luttes*, vol. 51, Paris : La Découverte, 2007.

BARTOLOVICH Crystal, LAZARUS Neil (eds.), *Marxism, Modernity and Postcolonial Studies*, Cambridge : Cambridge University Press, 2002.

BANETH-NOUAILHETAS Émilienne, « Anglophonie-Francophonie : un rapport postcolonial ? » in *Langue française*, 2010/3 n° 167, pp. 73-94.
---. « Le post-colonialisme : histoires de langues ». *Hérodote: Revue de géographie et de géopolitique*. N°120, La question postcoloniale, 2006, pp.48-76.

BARDOLPH Jacqueline (ed.), *Telling Stories: Postcolonial Short Fiction in English*, Amsterdam : Rodopi, 2001.

CLAVARON Yves, *Poétique du roman postcolonial*, Saint-Etienne : Publications de l'Université de Saint-Etienne, 2011.

CORSANI Antonella, DEGOUTIN Christophe, MATHERON François, ZAPPERI Giovanna, « Majeure : Narrations postcoloniales, Multitudes, no. 29, été 2007. URL : http://multitudes.samizdat.net/Narrations-postcoloniales.

DYER Richard, « White », Screen 29 (4), pp. 44-65.

GANGULY Keya, « Temporality and Postcolonial Critique » in LAZARUS Neil (ed.), *The Cambridge Companion to Postcolonial Literary Studies*, Cambridge : Cambridge University Press, 2004, pp. 162-178.

HAI Ambreen, *Making Words Matter: The Agency of Colonial and Postcolonial Literature*, Athens : Ohio University Press, 2009.

HOGAN Patrick C., *Empire and Poetic Voice: Cognitive and Cultural Studies of Literary Tradition and Colonialism*, Albany (N.Y.) : State University of New York Press, 2004.

JANMOHAMED Abdul R., « The Economy of Manichean Allegory: The function of racial difference in colonialist literature ». *Critical inquiry*, *12*(1), pp. 59-87.

LANE Richard J., *The Postcolonial Novel*, Cambridge : Polity Press, 2006.

LAZARUS Neil, *The Cambridge Companion to Postcolonial Literary Studies*, Cambridge ; New York : Cambridge University Press, 2004.

LOOMBA Ania, *Colonialism/Postcolonialism*. 1998. London ; New York : Routledge, 2005.

LOPEZ Alfred J., *Postcolonial Whiteness: A Critical Reader on Race and Empire*, Albany : State University of New York Press, 2005.

McCLINTOCK Anne, *Imperial Leather. Race, Gender and Sexuality in the Colonial Contest: Race, Gender and Sexuality in the Colonial Contest*, New York : Routledge, 1995.

McLEOD John, « Business Unbegun: Spectral Subjectivities in the Work of Jackie Kay et Pauline Melville » in JOSEPH-VILAIN Mélanie, MISRAHI-BARAK Judith (eds.), *Postcolonial ghosts, Fantômes post-coloniaux*, Montpellier : Presses Universitaires de la Méditerrannée, 2009, pp. 179-194.

MERRIEN Nathalie, *De Kipling à Rushdie : Le Postcolonialisme en question*, Rennes : Presses Universitaires de Rennes, 2009.

MOHANTY Chandra, « Under Western Eyes: Feminist Scholarship and Colonial Discourses », *Feminist Review* 30, automne 1988, pp. 61-88.

NAUDET Jules, « La portée contestataire des études postcoloniales. Entretien avec Jacques Pouchepadass », *La Vie des idées*, 16 septembre 2011. ISSN : 2105-3030. URL : http://www.laviedesidees.fr/La-portee-contestataire-des-études.html.

POUCHEPADASS Jacques, « Les *Subaltern Studies* ou la critique postcoloniale de la modernité » in *L'Homme*, no. 156, Intellectuels en Diaspora et Théories Nomades, octobre-décembre 2000, pp. 161-185.

QUIJANO Anibal, « "Race" et colonialité du pouvoir », in BANCEL Nicolas, dossier « Qui a peur du postcolonial ? Dénis et controverses », revue *Mouvements des idées et des luttes*, vol. 51, Paris : La Découverte, 2007, pp. 111-118.

RUSHDIE Salman, « “Commonwealth Literature” Does Not Exist » (1983), *Imaginary Homelands: Essays and Criticism 1981-1991*, New York : Granta Books, 1991, p. 64.

YAHYA Zawiah, *Resisting Colonialist Discourse*, Bangi : Penerbit Universiti Kebangsaan Malaysia, 1994.

5. Ouvrages théoriques

5.1. Théorie générale

BANETH-NOUAILHETAS *La Critique, le critique*, Rennes : Presses Universitaires de Rennes, 2005.

BANETH-NOUAILHETAS Émilienne, JOUBERT Claire (dirs.), *Comparer l'étranger : Enjeux du comparatisme en littérature*, Rennes : Presses Universitaires de Rennes, 2005.

BARTHES Roland, *L'Analyse structurale du récit*, Paris : Seuil, 1981.

---. *S/Z*, Paris : Seuil, 1970.

---. « L'effet de réel » in GENETTE Gérard, TODOROV Tzvetan (dirs.), *Littérature et réalité*, Paris : Seuil, 1982, pp. 81-90.

BENVENISTE Émile, *Problèmes de Linguistique générale*, vol.1, Paris : Gallimard, 1974.

DELEUZE Gilles, GUATTARI Felix, *Kafka. Pour une littérature mineure*. 1975. Paris : Minuit, 2003.

---. *Capitalisme et Schizophrénie. Mille Plateaux.* Paris : Editions de Minuit, 1980.

DERRIDA Jacques, *L'écriture et la différence*, Paris : Seuil, 1967.

EIKENBAUM Boris, « Sur la théorie de la prose », in *Théories de la littérature*, textes de formalistes russes réunis et traduits par Tzvetan TODOROV, Paris : Seuil, Collection « Tel Quel », 1965, p. 202.

GENETTE Gérard, *Figures III*, Paris : Seuil, 1972.

---. *Palimpsestes : la Littérature au second degré,* Paris : Seuil, 1982.

---. *Nouveau discours du récit*. Paris : Seuil, 1983.

HAMON Philippe, « Pour un statut sémiologique du personnage », *Poétique du récit*, in BARTHES R., BOOTH W., HAMON P., KAYSER W., Paris : Seuil, 1976, pp. 115-180.

---. « Un discours contraint », *Littérature et réalité.* In GENETTE Gérard, TODOROV Tzvetan (dirs.), Paris : Seuil, 1982, pp. 119-181.

---. *Du Descriptif*, Paris : Hachette, 1993.

---. *L'Ironie littéraire : essai sur les formes de l'écriture oblique*, Paris : Hachette supérieur, 1996.

JAMESON Fredric, *The Political Unconscious: Narrative as a Socially Symbolic Act*. 1981. Ithaca, New York : Cornell University Press, 1982.

JOUBERT Claire, « Le comparatisme comme critique : littérature/s, culture/s, peuple/s » in BANETH-NOUAILHETAS Émilienne, JOUBERT Claire (dirs.), *Comparer l'étranger :Enjeux du comparatisme en littérature*, Rennes : Presses Universitaires de Rennes, 2006, pp. 25-48.

LUKÁCS Georg, *The Theory of the Novel*, trad. BOSTOCK Anna, London : Merlin Press, 1971.

MESCHONNIC Henri, *Politique du rythme, politique du sujet*, Lagrasse : Verdier, 1995.

---. *La rime et la vie*, Lagrasse : Verdier, 1989.

RANCIÈRE Jacques, *Politique de la littérature*, Paris : Galilée, 2007.

RICOEUR Paul, *La Métaphore vive*, Paris : Seuil, 1975.

---. *Temps et Récit*, *tome 1*, Paris : Seuil, 1983.

---. *Temps et Récit*, *tome 2*, Paris : Seuil, 1984.

TODOROV Tzvetan, *Les Genres du discours*, Paris : Seuil, « Points Essais », 1978.

---. *La Notion de littérature et autres essais.* Paris : Seuil, « Points Essais », 1987.

---. « Présentation » in GENETTE Gérard, TODOROV Tzvetan (dirs.), *Littérature et réalité*, Paris : Seuil, 1982, pp. 7-10.

5.2. Ouvrages et articles divers

ARAGON Louis, *Traité du style*. 1928. Paris : Gallimard, 1980, pp. 132 et suiv. Cité in HAMON Philippe, *L'Ironie littéraire : essai sur les formes de l'écriture oblique*, Paris : Hachette supérieur, 1996.

BANFIELD Ann, *Unspeakable Sentences: Narration and Representation in the Language of Fiction*, Boston : Routledge & Kegan Paul, 1982.

BARTHES Roland, « Structure du fait divers » in *Essais critiques*, Paris : Le Seuil, 1964.

DESSONS Gérard, *Émile Benveniste. L'invention du discours*. 1993. Paris : InPress, 2006.

JOUBERT, Claire. « L'anglais de F.R. Leavis et l'acritique littéraire », in BANETH-NOUAILHETAS Émilienne (dir.), *La Critique, le critique*. Rennes : Presses Universitaires de Rennes, 2005, pp. 27-54.

JOUVE, Vincent. « Voix et valeurs », in MARTI Marc (dir.), *Nouvelles approches de la voix narrative. Narratologie* 5, Paris : L'Harmattan, 2003, pp. 79-97.

TODOROV Tzvetan. *Introduction à la littérature fantastique*, Paris : Seuil, 1970.

WHITE Hayden, *Metahistory: The Historical Imagination in 19th- Century Europe*, London ; Baltimore : John Hopkins University, 1973.

---. *The Fiction of Narrative: Essays on History, Literature, and Theory, 1957-2007*, Baltimore : John Hopkins University, 2010.

5.3. Psychanalyse et inquiétante étrangeté

ABRAHAM Nicolas, « Notules sur le fantôme » (1975), in ABRAHAM Nicolas, TOROK Maria, *L'Écorce et le noyau*, Paris : Flammarion, 1987, pp. 426-431.

ANGEL-PEREZ Élisabeth, « Introduction », in ANGEL-PEREZ Élisabeth, ISELIN Pierre (dirs.), *La lettre et le fantôme : Le Spectral dans la littérature et les arts, Angleterre, États-Unis*, Paris : Presses de l'Université Paris Sorbonne, 2006, pp. 7-8.

AQUIEN Pascal, « Psychanalyse du spectre : les fantômes de Ted Hughes » in ANGEL-PEREZ Élisabeth, ISELIN Pierre (dirs.), *La lettre et le fantôme : Le Spectral dans la littérature et les arts, Angleterre, États-Unis*, Paris : Presses de l'Université Paris Sorbonne, 2006, pp. 119-132.

BHATTACHARYA Tithi, « Deadly Spaces: Ghosts, Histories and Colonial Anxieties in Nineteenth-Century Bengal », in JOSEPH-VILAIN Mélanie, MISRAHI-BARAK Judith (eds.), *Postcolonial Ghosts : Fantômes Postcoloniaux*, Montpellier : Presses Universitaires de la Méditerrannée, 2009, pp. 143-156.

BONAPARTE Marie, *The Life and Works of Edgar Allan Poe: A Psychoanalytic Interpretation*, London : Imago Publishing Company, 1949.

BYRON Glennis, PUNTER David (eds.), *Spectral Readings: Towards a Gothic Geography*, Basingstoke : Macmillan, 1999.

COLLINS Jo, JERVIS John (eds.), *Uncanny Modernity, Cultural Theories, Modern Anxieties*, Houndmills, Basingstoke, Hampshire ; New York : Palgrave Macmillan, 2008.

FREUD Sigmund, *L'Inquiétante étrangeté et autres essais*. 1919. In FÉRON Bertrand (trad.), Paris : Gallimard, 1985.
---. *Au-delà du principe de plaisir*. 1920. Paris : Presses Universitaires de France, 2010.
---. Deuil et mélancolie. 1917. Trad. Aline WEILL, Paris : Payot & Rivages, 2011

GUNNING T., « Phantom Images and Modern Manifestations: Spirit Photography, Magic Theater, Trick Films, and Photography's Uncanny » in PETRO P. (ed.), *Fugitive Images: From Photography to Video*, Bloomington : Indiana University Press, 1995, p. 67.

JERVIS John, « Uncanny Presences », in COLLINS Jo, JERVIS John (eds.), *Uncanny Modernity, Cultural Theories, Modern Anxieties*, Houndmills, Basingstoke, Hampshire ; New York : Palgrave Macmillan, 2008, pp. 10-50.

JOSEPH-VILAIN Mélanie, MISRAHI-BARAK Judith (dirs.), *Postcolonial Ghosts, Fantômes post-coloniaux*, Montpellier : Presses Universitaires de la Méditerrannée, 2009.

MANNONI Octave, « La désidentification », in *Un si vif étonnement*, Paris : Seuil, 1988.

MARTINIÈRE Nathalie, *Figures du double : Du Personnage au texte*, Rennes : Presses Universitaires de Rennes, 2008.

ROYLE Nicholas, *The Uncanny*, New York : Routledge, 2003.

5.4. Discours et idéologie

BURUMA Ian, *Occidentalism: A Short History of Anti-Westernism*, Londres : Atlantic Books, 2005.

EAGLETON Terry, *Criticism and Ideology: A Study in Marxist Theory*, London : New Left Books, 1976.

FOUCAULT Michel, *L'Ordre du discours : Leçon inaugurale au Collège de France prononcée le 2 décembre 1970*, Paris : Gallimard, 1971.

---. *Les Mots et les Choses : une archéologie des sciences humaines*, Paris : Gallimard, 1983.

---. *L'Archéologie du Savoir*, Paris : Gallimard, 1969.

FUKUYAMA Francis, *The End of History and the Last Man*, New York : Free Press, 2006.

HAMON Philippe, *Texte et Idéologie : Valeurs, hiérarchies et évaluations dans l'œuvre littéraire*, Paris : Presses Universitaires de France, 1984.

HAWKES David, *Ideology*, London : Routledge, 2003.

KLEMPERER Victor, *LTI, La langue du IIIe Reich*, in GUILLOT Elisabeth (trad.), Paris : Albin Michel, 1996.

LEAVIS F. R., *The Great Tradition*, New York : George W. Stewart, 1948.

5.5. Ouvrages généraux sur les genres littéraires

BAKHTINE Mikhaïl, *Esthétique et théorie du roman*. 1975. Paris : Gallimard, 1987.

BENJAMIN Walter, « Le conteur ». 1936. *Œuvres*, Paris : Gallimard, 2000.

LUKÁCS Georg, *Théorie du roman*, in CLAIREVOYE Jean (trad.), Paris : Gallimard, 1968.

MACÉ Marielle, *Le Genre littéraire*. Paris : Flammarion, 2004.

SCHAEFFER Jean-Marie, *Qu'est-ce qu'un genre littéraire ?*, Paris : Seuil, 1989.

6. Ouvrages sur le genre de la nouvelle et le *tale*

6.1. Auteurs théoriciens

BOWEN Elizabeth, introduction à *The Faber Book of Modern Stories*, London : Faber & Faber, 1937.

JAMES Henry, *The Art of the Novel: Critical Prefaces*, Chicago : University of Chicago Press, 2011.

MANSFIELD Katherine, *The Letters and Journals of Katherine Mansfield: A selection*, in STEAD C. K, London : Penguin books, 1977.

POE Edgar Allan, « Review of *Twice-Told Tales* », in *The Works of Edgar Allan Poe*, London : John Camden Hotten, 1872, pp. 628-641.

PRITCHETT V. S., « Short Stories », *Harper's Bazaar* 87, juillet 1953, no. 31.

WOOLF Virginia, *The Captain's Death Bed and Other Essays*. 1950. London : Hogarth, 1951.

6.2. Théorie de la nouvelle et autres formes brèves (*tale*, conte)

CARMIGNANI Paul, TIBI Pierre (dirs.), *Aspects de la nouvelle II*, *Cahiers de l'Université de Perpignan*, no. 18, 1995.

CLARY Jo Ellyn (eds.), *Short Story Theory at a Crossroads*, Baton Rouge: Louisiana State University Press, 1998.

GERLACH John, *Towards the End, Closure and Structure in the American Short Story*, Alabama : The University of Alabama Press, 1985.

GODENNE René, *La Nouvelle*, Paris : H. Champion, 1995.

GOYET Florence, *La Nouvelle 1870-1925 : Description d'un genre à son apogée*, Paris : Presses Universitaires de France, « Ecriture », 1993.

HANSON Clare, *Short Stories and Short Fictions, 1880-1980*, New York : St Martin's Press, 1985.

---. (ed.), *Re-reading the Short Story*, Basingstoke : Macmillan, 1989.

HEAD Dominic, *The Modernist Short Story: A Study in Theory and Practice*, Cambridge : Cambridge University Press, 1992.

KILLICK Tim, *British Short Fiction in the Early Nineteenth Century*, Aldershot ; Burlington : Ashgate, 2008.

LOHAFER Susan, *Coming to Terms with the Short Story*, Baton Rouge : Louisiana State University Press, 1983.

MATTHEWS Brander, *The Philosophy of the Short-Story*, New York : Longmans, Greens and Co, 1901.

MAY Charles E., *The Short Story: The Reality of Artifice*. 1995. London ; New York : Routledge, 2002.

---. (ed.), *The New Short Story Theories*, Athens : Ohio University Press, 1994.

O'CONNOR Frank, *The Lonely Voice: A Study of the Short Story*. 1963. Hoboken : Melville House Publishing, 2004.

PROPP Vladimir, *Morphologie du conte*. 1928. Trad. LIGNY Claude, Paris : Gallimard, 1970.

ROHRBERGER Mary, « The Short Story: A Proposed Definition », in CLAREY Jo Ellyn, LOHAFER Susan (eds.), *Short Story Theory at a Crossroads*, Baton Rouge : Louisiane State University Press, 1989, pp. 80-82.

SHAW Valerie, *The Short Story: A Critical Introduction*. 1983. New York : Longman, 1992.

REID Ian, *The Short Story*, London : Methuen, 1977.

THOMPSON Stith, *The Folktale*. 1946. Berkeley ; Los Angeles : University of California Press, 1977.

TIBI Pierre, « La nouvelle : essai de définition d'un genre », in *Cahiers de L'Université de Perpignan*, no. 4, été 1988, pp. 7-62.

---. « La nouvelle : essai de compréhension d'un genre » in CARMIGNANI Paul, TIBI Pierre (dirs.), *Aspects de la Nouvelle II*, *Cahiers de l'Université de Perpignan*, no. 18, premier semestre 1995, pp. 9-76.

WINTHER Pers et al. (eds.), *The Art of Brevity: Excursions in Short Fiction Theory and Analysis*, Columbia, SC : University of South Carolina Press, 2004.

6.3. Ouvrages et articles secondaires

ANDRES Philippe, *La Nouvelle*, Paris : Ellipses, 1998.

BALDWIN Dean R., *Virginia Woolf: A Study of the Short Fiction*, Boston : Twayne Studies of the Short Fiction, 1989.

BATES H. E., « The Modern Short Story » (1941), in CURTIS Anthony, WHITEHEAD John (eds.), *W. Somerset Maugham: The Critical Heritage*, London, New York : Routledge, 1987, pp. 421-423.

BAUDELAIRE Charles, « Notes nouvelles sur Poe », III, Paris : Pléiade, 1857, pp. 1056-1057.

BESNAULT-LEVITA Anne, *Katherine Mansfield :* Selected Stories*, ou la voix du moment*, Paris : Ed. Messene, 1997.

---. « À partir de Flannery O'Connor : quelques notes sur la nouvelle et la binarité », in LIÉNARD-YETERIAN Marie, PRÉHER Gérald (dirs.), *Nouvelles du Sud: Hearing Voices, Reading Stories*, Palaiseau : Éditions de l'École Polytechnique, 2012, pp. 21-30.

BRAUDEAU Michel, « Sur la nouvelle », *Le Monde des Livres*, 22 mai 1992.

BELMONT Nicole, *Poétique du conte : essai sur le conte et la tradition orale*, Paris : Gallimard, 1999.

BURKHART Charles, SAMPSON TRASK Georgianne (eds.), *Storytellers and Their Art: An Anthology,* Garden City ; New York : Doubleday, 1963.

CABARET Florence, « Mises en scène du conteur dans quelques nouvelles indiennes de langue anglaise », *Études anglaises*, no. 2, tome 54, 2001, pp. 220-232.

CARPENTIER André, *Ruptures : Genres de la nouvelle et du fantastique*, Montréal : Le Quartanier, 2007.

CONGIU Christian, in ERNAUX Annie (dir.), *Nouvelles nouvelles*, numéro spécial, Paris, été 1988.

DEMAS Corinne (ed.), *Great American Short Stories: From Hawthorne to Hemingway*, New York : Barnes & Noble Classics, 2004, pp. 530-536.

DUNBAR Pamela, « Exile and its Metaphors: A Reading of Katherine Mansfield's "Je ne parle pas français" », *Journal of the Short Story in English*, no. 29, automne 1997. URL : http://jsse.revues.org/index136.html.

FONYI Antonia, « Nouvelle, subjectivité, structure : un chapitre de l'histoire de la théorie de la nouvelle et une tentative de description structurale », *RLC*, no. 4, octobre-novembre 1976, pp. 355-375.

FRASER Gail, « The Short Fiction » in STAPE J. H. (ed.), *The Cambridge Companion to Joseph Conrad*, Cambridge : Cambridge University Press, 1996, pp. 25-44.

GERBER H. E., *The English Short Story in Transition: 1880-1920*, New York : Pegasus, 1967.

GRALL Catherine, « Incipit de nouvelles, incipit de recueils », in LOUVEL Liliane (ed.), *L'Incipit, Publications de la licorne*, Hors série, Poitiers : UFR de Langues et de Littérature, 1997, pp. 271-289.

---. *Le Sens de la brièveté : À partir de nouvelles de Thomas Bernhard, de Raymond Carver et de Jorge Luis Borges*, Paris : Honoré Champion, 2003.

---. « Le personnage de nouvelle : Quel type ? Quel individu ? » in LAVOCAT Françoise, MURCIA Claude, SALADO Régis (dirs.), *La Fabrique du personnage*, Paris : Honoré Champion, 2007, pp. 81-92.

GROJNOWSKI Daniel, *Lire la nouvelle*. 1993. Paris : Nathan, 2000.

HARRIS Wendell, « Vision and Form: The English Novel and the Emergence of the Short Story », *Victorian Newsletter*, no. 47, 11, 1975.

HARRIS Jason Marc, *Folklore and the Fantastic in Nineteenth-Century British Fiction*, Aldershot ; Burlington : Ashgate, 2008.

HUNTER Adrian, *The Cambridge Introduction to the Short Story in English*, Cambridge ; New York : Cambridge University Press, 2007.

LAMB Robert Paul, *Art Matters: Hemingway, Craft and the Creation of the Modern Short Story*, Baton Rouge : Louisiane State University Press, 2010.

LEIBOWITZ Judith, *Narrative Purpose to the Novella*, The Hague ; Paris : Mouton, 1974.

LEPALUDIER Laurent, « What is this voice I read? Problematics of orality in the short story », *Journal of the Short Story in English*, no. 47, automne 2006, pp. 1-8.

LIÉNARD-YETERIAN Marie, PRÉHER Gérald (dirs.), *Nouvelles du Sud: Hearing Voices, Reading Stories*, Palaiseau : Éditions de l'École Polytechnique, 2012.
LIGGINS Emma, MAUNDER Andrew, ROBBINS Ruth (eds.), *The British Short Story*, Houndmills ; Basingstoke, Hampshire ; New York : Palgrave Macmillan, 2011.

LOUVEL Liliane (ed.), *L'Incipit, Publications de la licorne*, Hors série, Poitiers : UFR de Langues et de Littérature, 1997, pp. 271-289.

---. « Figurer la nouvelle : notes pour un genre pressé », in CARMIGNANI Paul, TIBI Pierre (dirs.), *Aspects de la nouvelle II, Cahiers de l'Université de Perpignan*, no. 18, 1995, pp. 77-122.

LOUVEL Liliane, VERLEY Claudine, *Introduction à l'étude de la nouvelle littérature contemporaine de langue anglaise*, Toulouse : Presses Universitaires du Mirail, 1995.

MAGEE Rosemary M. (ed.), *Conversations With Flannery O'Connor*, Jackson : University Press of Mississipi, 1987.

MARCH-RUSSELL Paul, *The Short Story: An Introduction*, Edinburgh : Edinburgh University Press, 2009.

McGAHERN John, entretien in *Journal of the Short Story in English*, no. 41, automne 2003.

MONTANDON Alain, « Anecdote et nouvelle : de Bassompierre à Hofmannsthal », in *L'Anecdote*, Fascicule 31, Clermont-Ferrand : Association des Publications de la Faculté des Lettres et Sciences Humaines de Clermont-Ferrand, 1990, pp. 211-226.

ONG Walter, *Orality and Literacy: The Technologising of the Word*, London ; New York : Methuen, 1983.

OREL Harold, *The Victorian Short Story: The Development and Triumph of a Literary Genre*, Cambridge : Cambridge University Press, 1986.

PENZOLDT Peter, *The English Short Story of the Supernatural*, London : Peter Nevill Ltd., 1952.

RABATÉ Dominique, « Quelques raisons d'être bref (de Baudelaire et Valéry à aujourd'hui) », *Brièveté et écriture, La Licorne*, no. 21, Publication de l'UFR de langues et littératures de l'Université de Poitiers, 1991, pp. 273-279.

VIALLE Élizabeth, « La nouvelle : entre plis et replis » in LIÉNARD-YETERIAN, PRÉHER Gérald (dirs.), *Nouvelles du Sud: Hearing Voices, Reading Stories*, Palaiseau : Éditions de l'École Polytechnique, 2012, pp. 31-38.

7. Ouvrages sur le roman

BERGONZI Bernard, *The Situation of the Novel*, London : Macmillan, 1970.

FORSTER E. M., *Aspects of the Novel.* 1927. In STALLYBRASS Oliver (ed.), London : Penguin Books, 1990.

GOATER Thierry, OUVRARD Élise (dirs.), *L'Engagement dans les romans féminins de la Grande-Bretagne des XVIIIe et XIXe siècles*, Rennes : Presses Universitaires de Rennes, 2012.

GOLDMANN Lucien, *Pour une sociologie du roman*, Paris : Gallimard, 1964.

GUIGNERY Vanessa, « Introduction: So Many Words, So Little Said », in GUIGNERY Vanessa (ed.), *Voices and Silence in the Contemporary Novel in English*, Newcastle upon Tyne : Cambridge Scholars Publishing, 2009, pp. 1-8.

---. « Voices Lost and Regained in Arundathi Roy's *The God of Small Things* », *ibid*., pp. 186-207.

LEHAN Richard, *Realism and Naturalism: The Novel in an Age of Transition*, Madison : The University of Wisconsin Press, 1999.

ROBERT Marthe, *Roman des origines et origines du roman.* Paris : Gallimard Tel, 1981.

SINGH G. (ed.), *Collected Essays*, *Vol. 1*, *The Englishness of the English novel*, Cambridge : Cambridge University Press, 1983.

WATT Ian, *The Rise of the Novel: Studies in Defoe, Richardson and Fielding*. 1957. Harmondsworth : Penguin, 1963.

8. Ouvrages sur la modernité

8.1. Ouvrages et articles sur la modernité littéraire

BAUDELAIRE Charles, « Le peintre de la vie moderne ». 1868. *Œuvres complètes, II*, Paris : La Pléiade, Gallimard, pp. 684-724.

CASTAING Anne, GUILHAMON Lise, ZECCHINI Laetitia (dirs.), *La Modernité littéraire indienne. Perspectives postcoloniales*, Rennes : Presses Universitaires de Rennes, 2009.

DESSONS Gérard, « Engager le poème » in DESSONS Gérard, MARTIN Serge, MICHON Pascal (dirs.), *Henri Meschonnic, la pensée et le poème*, Paris : In press, 2005.

McNEILLIE Andrew (ed.), *The Essays of Virginia Woolf, Vol. IV*, London : Hogarth Press, 1988.

MESCHONNIC Henri, *Modernité modernité*, Lagrasse: Verdier, 1988.

---. *Dans le bois de la langue*, Paris : Laurence Teper, 2008.

---. *Pour la poétique II : Épistémologie de l'écriture. Poétique de la traduction*, Paris : Gallimard, 1973.

---. Pour la poétique V, Poésie sans réponse, Paris : Gallimard, 1978.

RABATÉ Jean-Michel, *La Pénultième est morte. Spectrographies de la modernité*, Champ Vallon : L'Or d'Atalante, 1993.

WOOLF Virginia, « Modern Fiction » (1919), in McNEILLIE Andrew (ed.), *The Essays of Virginia Woolf*, *Vol. IV*, London : Hogarth Press, 1988, pp. 157-164.

---. « Mr Bennett and Mrs Brown », *The Captain's Death Bed and Other Essays*. 1950. London : Hogarth, 1951, pp. 90-111.

8.2. Ouvrages et articles sur la modernité historique/philosophique

ADORNO Theodor, HORKHEIMER Max, *La Dialectique de la raison : Fragments philosophiques*, trad. KAUFHOLZ Éliane, Paris : Gallimard, 1974.

APPADURAI Arjun, *Modernity at Large: Cultural Dimensions of Globalisation*, Minneapolis ; London : University of Minnesota Press, 1996.

BERGSON Henri, « Le possible et le réel » in CHOMIENNE Gérard, *Bergson. La Conscience et la vie, le possible et le réel*, Paris : Magnard, 1985, pp. 108-154.

DERRIDA Jacques, *Spectres de Marx : l'État de la dette, le travail du deuil et la nouvelle Internationale*. 1993. Paris : Gallilée, 2006.

FOUCAULT Michel, « Le pouvoir est une bête magnifique », in *Dits et écrits, 1954-1988*, III, Paris : Gallimard, 1994, pp. 368-382.

---, *Surveiller et punir*, Paris : Gallimard, 1975.

HABERMAS Jürgen, *The Philosophical Discourse of Modernity: Twelve Lectures*, Trad. Frederick LAWRENCE, Cambridge, Massachussets: the MIT Press, 1987.

HARTOG François, « De l'histoire universelle à l'histoire globale ? », *Le Débat*, 2, 2009, no. 54, pp. 53-66. URL : www.cairn.info/revue-le-debat-2009-2-page-53.htm. DOI : 10.3917/deba.154.0053.

HEGEL Friedrich G. W., *La Raison dans l'histoire*, trad. Jean-Paul FRICK, Paris : Hatier, 1992.

JAMESON Fredric, *Postmodernism, or the Cultural Logic of Late Capitalism*, London : Verso, 1991.

LYOTARD Jean-François, *La Condition postmoderne : Rapport sur le savoir*, Paris : Éditions de Minuit, 1979.

MARX Karl, *Le Capital : Critique de l'économie politique. Livre premier : Le développement de la production capitaliste*. 1867. Trad. J. ROY, Paris : Flammarion, 1985.

WEBER Max, *L'Éthique protestante et l'esprit du capitalisme*. 1904-1905. Trad. Isabelle KALINOWSKI, Paris : Flammarion, 2009.

8.3. Ouvrages secondaires sur la modernité historique/philosophique

BAUMAN Richard, BRIGGS Charles L., *Voices of Modernity: Language Ideologies and the Politics of Inequality*, Cambridge ; New York : Cambridge University Press, 2003.

BRADBURY Malcolm, *The Modern World*, London : Penguin, 1989.

BONNY Yves, *Sociologie du temps present : modernité avancée ou postmodernité*, Paris : A. Colin, 2004.

DALY Nicholas, *Literature, Technology, and Modernity, 1860-2000*, Cambridge : Cambridge University Press, 2004.

SINGER Ben, *Melodrama and Modernity: Early Sensational Cinema and Its Contexts*, New York ; Chichester : Columbia University Press, 2001.

WRIGHT Gwendolyn, « Tradition in the Service of Modernity », *Journal of Modern History*, no. 59, 1987, pp. 291-316.

9. Ouvrages sur le modernisme

9.1. Ouvrages théoriques

NICHOLLS Peter, *Modernisms: A Literary Guide*, Basingstoke: Macmillan, 1995.

WILLIAMS Raymond, *The Politics of Modernism*, PINKNEY Tony (ed.), London: Verso, 1989.

9.2. Ouvrages secondaires

ALPERS Antony, *The Life of Katherine Mansfield*, New York : Viking Press, 1980.

ARDIS Ann, *Modernism and Cultural Conflict 1880-1922*, Cambridge : Cambridge University Press, 2002.

BOOTH Howard J., RIGBY Nigel, *Modernism and Empire 1885-1930*, Manchester ; New York : Manchester University Press, 2007.

BRADBURY Malcolm, McFARLANE James (eds.), *Modernism*, Harmondsworth : Penguin, 1976.

BRADSHAW David (ed.), *A Concise Companion to Modernism*, Malden (Massachussets) ; Oxford ; Victoria : Blackswell Publishing, 2003.

FORDHAM Finn, *I Do I Undo I Redo: The Textual Genesis of Modernist Selves in Hopkins, Yeats, Conrad, Forster, Joyce, and Woolf*, Oxford ; New York : Oxford University Press, 2010.

GURR Andrew, HANSON Clare, *Katherine Mansfield*, London ; Basingstoke : Macmillan, 1981.

---. *Writers in Exile: the Identity of Home in Modern Literature*, Brighton : Harvester Press, 1981.

HARMAT Andrée-Marie, « Anton Pavlovitch Tchekhov : maître ou âme-sœur de Katherine Mansfield ? », in HARMAT Andrée-Marie (dir.), *Réussir l'épreuve de littérature. Selected Stories. Katherine Mansfield*, Paris : Ellipses, 1997, pp. 23-34.

LAMPEL Jean-Louis, « Arlequin et l'éclat des Moires (ou la mémoire secrète de Katherine Mansfield) » in HARMAT Andrée-Marie (dir.), *Réussir l'épreuve de littérature. Selected Stories. Katherine Mansfield*, Paris : Ellipses, 1997, pp. 67-72.

---. « Modernism and the Female Imperial Gaze », NOVEL: A Forum on Fiction, Vol. 32, no. 1, *Reading Gender after Feminism*, automne 1998, pp. 51-75.

MURRY John M.(ed.), *The Letters of Katherine Mansfield*, Hambourg ; Paris ; Bologne : The Albatross, 1937.

WILLISON Ian et. al, *Modernist Writers and the Marketplace*, Basingstoke : Macmillan, 1996.

10. Ouvrages sur le *middlebrow*, la culture populaire et le canon

10.1. Ouvrages primaires

BROWN Erica, GROVER Mary (eds.), *Middlebrow Literary Cultures: The Battle of the Brows, 1920-1960*, London : Palgrave Macmillan, 2011.

D'HOKER Elke, « Theorising the Middlebrow. An Interview with Nicola Humble », in *Interférences littéraires/ Literaire interferenties*, no. 7, novembre 2011, pp. 259-265.

DiBATTISTA Maria, McDIARMID Lucy (eds.), *High and Low Moderns*, New York ; Oxford : Oxford University Press, 1996.

HUMBLE Nicola, *The Feminine Middlebrow Novel, 1920s to 1950s: Class, Domesticity, and Bohemianism*, Oxford ; New York : Oxford University Press, 2001.

HUYSSEN Andreas, *After the Great Divide: Modernism, Mass Culture, Postmodernism*, Bloomington : Indiana University Press, 1986.

LEAVIS Q. D., *Fiction and the Reading Public*, London : Chatto and Windus, 1932.

MACHEREY Pierre, *Pour une théorie de la production littéraire*, Paris : F. Maspero, 1966.

WOOLF Virginia, « The Middlebrow », *The Death of the Moth and other Essays*, London : The Hogarth Press, 1942, pp. 113-119.

10.2. Ouvrages secondaires

ALTER Robert, *Canon and Creativity: Modern Writing and the Authority of Scripture*, New Haven : London ; Yale : Yale University Press, 2000.

ASHLEY Mike, *The Age of the Storytellers. British Popular Fiction Magazines 1880-1950.* London : The British Library & Oak Knoll Press, 2006.

ATTRIDGE Derek, « Oppressive Silence: J. M. Coetzee's Foe and the Politics of the Canon » in LAWRENCE Karen R., *Decolonizing Tradition: New Views of Twentieth-Century "British" Literary Canons*, Urbana : University of Illinois Press, 1992, PP. 212-238.

BILSTON Sarah, *The Awkward Age in Women's Popular Fiction, 1850-1900. Girls and the Transition to Womanhood*, Oxford : Clarendon Press, 2004.

BLOOM Clive, *Bestsellers: Popular Fiction since 1900*, Houndmills, Basingstoke ; New York : Palgrave Macmillan, 2002.

BRACCO Rosa Maria, *Betwixt and Between: Middlebrow Fiction and English Society in the 20s and the 30s*, Parkville, Vic. : University of Melbourne, 1990.

CUNNINGHAM Valentine, *British Writers of the Thirties*, Oxford ; New York : Oxford University Press, 1988.

DALY Nicholas, *Modernism, Romance and the "Fin de Siècle": Popular Fiction and British Culture, 1880-1914*, Cambridge : Cambridge University Press, 1999.

DAVIES Tony, « The Divided Gaze: Reflections on the Political Thriller », in LONGHURST Derek (ed.), *Gender, Genre and Narrative Pleasure*, London : Unwin Hyman, 1989, pp. 118-135.

FLETCHER Ian, *Decadence and the 1890s*, London : Edward Arnold, 1979.

GALLIX François, GUIGNERY Vanessa (dirs..), Crime Fictions : Subverted Codes and New Structures, Paris : Presses de l'Université de Paris-Sorbonne, 2004.

GORAK Jan, *The Making of the Modern Canon: Genesis and Crisis of a Literary Idea*, London ; Atlantic Heights, NJ : Athlone, 1991.

GROVER Mary, *The Ordeal of Warwick Deeping: Middlebrow Authorship and Cultural Embarrassment*, Madison [NJ] : Fairleigh Dickinson University Press, 2009.

GUILLORY John, *Cultural Capital: The Problem of Literary Canon Formation*, Chicago : University of Chicago Press, 1993.

HAWKINS Harriett, *Classics and Trash: Traditions and Taboos in High Literature and Popular Modern Genres*, Toronto ; Buffalo : University of Toronto Press, 1990.

HAYWARD Jennifer, *Consuming Pleasures: Active Audiences and Serial Fictions from Dickens to Soap Operas*, Lexington : University Press of Kentucky, 1997.

KLAUS Gustav H., KNIGHT Stephen (eds.), *The Art of Murder: New Essays on Detective Fiction*, Tübingen : Stauffenburg, 1998, cité in WORTHINGTON Heather, *The Rise of the Detective in Early Nineteenth Century Popular Fiction*, Houndmills, New York : Palgrave Macmillan, 2005.

LAWRENCE Karen R., *Decolonising Tradition: New Views of Twentieth-Century "British" Literary Canons*, Urbana ; Chicago : University of Illinois Press, 1992.

LEVY Leo B., *Versions of the Melodrama: a Study of the Fiction and Drama of Henry James, 1865-1897*, Berkeley : University of California Press, 1957.

LITS Marc, *Le Roman policier : Introduction à l'histoire et à la théorie d'un genre littéraire*, Liège : Éditions du CÉFAL, 1999.

McALEER Joseph, *Popular Reading and Publishing in Britain 1914-1950.* Oxford : Clarendon Press, 1992.

MITCHELL Sally, *The Fallen Angel: Chastity, Class and Women's Reading, 1835-1880*, Bowling Green, Ohio : Bowling Green University Press, 1981.

MORRISON Mark, *The Public Face of Modernism: Little Magazines, Audiences, and Reception 1905-1920*, Madison : University of Wisconsin Press, 2001.

RADWAY Janice A., *Reading the Romance. Women, Patriarchy, and Popular Culture*. 1984. Chapel Hill ; London : The University of North Carolina Press.1991.

SEYMOUR-SMITH Martin, *Guide to Modern World Literature*. London : Wolfe, 1973.

---, *Who's Who in Twentieth-Century Literature*, London : Weidenfeld & Nicolson, 1976

THOMPSON Jon, *Fiction, Crime and Empire*, Urbana, Chicago : University of Illinois Press, 1993.

WOOLF Virginia, « The Middlebrow » in *The Death of the Moth and Other essays*, London : The Hogarth Press, 1942, pp. 113-119.

WORTHINGTON Heather, *The Rise of the Detective in Early Nineteenth Century Popular*

10.3. Revues et ressources électroniques

« The Middlebrow », *Punch*, 23 décembre 1925.

Middlebrow Research Network : http://www.middlebrow-network.com/

Site sur les magazines : http://www.oldmagazinearticles.com/home.php#.UXTtcLXIZyM

Site de l'Association for Research in Popular Fictions : http://www.arpf.org.uk/

11. Ouvrages sur la nation

11.1. Ouvrages primaires

ANDERSON Benedict, *Imagined Communities: Reflections on the Origins and Spread of Nationalism*. 1983. London ; New York : Verso, 1991.

BHABHA Homi K. (ed.), *Nation and Narration*. 1990. London ; New York : Routledge, 2007.

BRENNAN Timothy, « The National Longing for Form » in BHABHA Homi K. (ed.), *Nation and Narration*. 1990. New York : Routledge, 2007, pp. 44-70.

EAGLETON Terry, JAMESON Fredric, and SAID Edward, *Nationalism, Colonialism, and Literature,* Minneapolis : University of Minnesota Press, 1990.

GELLNER Ernest, *Nations and Nationalism*, Ithaca : Cornell University Press, 1983.

HERDER J. G., *Outlines of a Philosophy of the History of Man*. In CHURCHILL T (trad.), London : Johnson, 1800.

RENAN Ernest, « Qu'est qu'une nation ? », Conférence faite en Sorbonne le 11 mars 1882, p. 10. http://archives.vigile.net/04-1/renan.pdf.

11.2. Ouvrages sur le rapport entre nation, empire et culture

ALLEN Richard, TRIVEDI Harish, *Literature and Nation: Britain and India 1800 to 1990*, London ; New York : Routledge, 2000.

BALLHATCHETT Kenneth, *Race, Sex and Class Under the Raj: Imperial Attitudes and Policies and Their Critics 1793-1905*, London : Weidenfeld & Nicolson, 1980.

BAUCOM Ian, *Out of Place: Englishness, Empire, and the Locations of Identity*, Princeton (N.J.) : Princeton University Press, 1999.

BURKE Edmund, *The Works of the Right Honourable Edmund Burke*, vol. 2, édition retravaillée, Boston : Little, Brown and Co., 1866.

BURTON Antoinette, *At the Heart of the Empire: Indians and the Colonial Encounter in Late-Victorian Britain*, Berkeley : University of California Press, 1998.

---. *Gender, Sexuality and Colonial Modernities*, London : Routledge, 1999.

CANNADINE David, *Ornamentalism: How the British Saw Their Empire*. 2001. London : Penguin Books, 2002.

COHN Bernard S., *Colonialism and its Forms of Knowledge*, Princeton : Princeton University Press, 1996.

COLLEY Linda, *Britons: Forging the Nation 1707-1837*, New Haven: Yale University Press, 1992.

COOPER Frederick, *Colonialism in Question: Theory, Knowledge, History*, Berkeley (Calif.) ; Los Angeles (Calif.) ; London : University of California Press, 2005.

COOPER Frederick, STOLER Ann L. (eds.), *Tensions of Empire: Colonial Cultures in a Bourgeois World*, Berkeley, Los Angeles ; London : University of California Press, 1997.

CROMER Lord, *Political and Literary Essays, 1908-1913*, New York : Freeport, 1969.

DANON Ruth, *Work in the English Novel: The Myth of Vocation*, Beckenham ; Surry Hills : Croom Helm Ltd, 1985.

DIRKS Nicholas, *The Scandal of Empire: India and the Creation of Imperial Britain*, London ; Cambridge, Mass. : Belknap Press of Harvard University Press, 2006.

---. *Colonialism and Culture*, Ann Arbor : University of Michigan Press, 1992.

GIKANDI Simon, *Maps of Englishness: Writing Identity in the Culture of Colonialism*, New York : Columbia University Press, 1996.

HOBSBAWM Eric, RANGER Terence, *The Invention of Tradition*. 1983. Cambridge : Cambridge University Press, 2003.

LEVINE Philippa, *Gender and Empire,* Oxford ; New York : Oxford University Press, 2004.

MANGAN J.A, WALWIN James, *Manliness and Morality : Middle-Class Masculinity in Britain and America 1800-1940*, Manchester : Manchester University Press, 1987.

MAZOWER Mark, *No Enchanting Palace: The End of Empire and the Ideological Origins of the United Nations*, Princeton : Princeton University Press, 2009.

McCLINTOCK Anne, *Imperial Leather: Race, Gender and Sexuality in the Colonial Contest***,** New York : Routledge, 1995.

---. *Dangerous Liaisons: Gender, Nation, and Postcolonial Perspectives*, Minneapolis : University of Minnesota Press, 1997.

METCALF Thomas R., *Ideologies of the Raj*, Cambridge : Cambridge University Press, 1994.

RICHARDS Thomas, *The Imperial Archive: Knowledge and the Fantasy of Empire*, New York : Verso, 1993.

SAID Edward, *Culture and Imperialism*, New York : Alfred A. Knopf, 1993.

SHOWALTER Elaine, *Sexual Anarchy: Gender and Culture at the Fin de Siecle*, New York : Viking, 1990.

STOLER Ann L., *Carnal Knowledge and Imperial Power: Race and the Intimate in Colonial Rule*, London ; Berkeley ; Los Angeles : University of California Press, 2002.

STOLER Ann L., McGRANAHAN Carole, PERDUE Peter C., *Imperial Formations*, Santa Fe : School of American Research Press ; Oxford : J. Currey, 2007.

TIDRICK Kathryn, *Empire and the English Character*, London : I. B. Tauris, 1990.

TROTTER David, « Modernism and Empire: Reading the *Waste Land* », *Critical Quaterly* 28, 1-2, été 1986, pp. 143-153.

WEBSTER Wendy, *Englishness and Empire 1939-1965*, Oxford : Oxford University Press, 2005.

12. Histoire de la colonisation et de la décolonisation

ANDAYA Barbara W., ANDAYA Leonard Y., *A History of Malaysia*, London : Macmillan, 1982.

BELL Duncan, *Victorian Visions of Global Order: Empire and International Relations in Nineteenth-Century Political Thought*, Cambridge : Cambridge University Press, 2007.

---. *The Idea of Greater Britain: Empire and the Future of World Order, 1860-1900*, Princeton (N.J.) : Princeton University Press, 2007.

BOURDE Paul, *De Paris au Tonkin*, 2e édition, Paris : C. Levy, 1885.

BROWN J., *Modern India*, Oxford : Oxford University Press, 1985.

BUTCHER John G., *The British in Malaya 1880-1941: The Social History of a European Community in Colonial South-East Asia*, Kuala Lumpur ; Oxford ; New York ; Melbourne : Oxford University Press, 1979.

BUTLER Lawrence J., *Britain and Empire: Adjusting to a Post-Imperial World*, London : I. B. Tauris & Co., 2002.

CAIN Peter J., HOPKINS Tony G., *British Imperialism: Innovation and Expansion, 1688-1914*, London : Longman, 1993.

CHAUDHURI Nupur, « Memsahib and Motherhood in Nineteenth-Century India », *Victorian Studies*, vol. 31, no. 4, 1988, pp. 517-535.

CUNYNGHAM-BROWN Sjovald, *Crowded Hour*, London : J. Murray, 1975.

EDWARDES Michael. *The Sahibs and the Lotus: the British in India.* London : Constable, 1988.

ERNST Waltraud, *Mad Tales From the Raj: The European Insane in British India, 1800-1858*, London ; New York : Routledge, 1991.

FERGUSON Nyall, *Empire: The Rise and Demise of the British World Order and the Lessons for Global Power*, London : Penguin Books Ltd, 2002.

HARPER T. N., *The End of Empire and the Making of Malaya*, 1999.

HARRISON John, HUNT Roland, *The District-Officer in India, 1930-1947*, London : London Scholar Press, 1980.

HARRISON Mark, *Public Health in British India: Anglo-Indian Preventive Medicine 1859-1914*, Cambridge : Cambridge University Press, 1994.

HEUSSLER Robert, *British Rule in Malaya: The Malayan Civil Service and Its Predecessors, 1867-1942*, Westport, Connecticut : Greenwood Press, 1981

HUTCHINS Francis, *The Illusion of Permanence: British Imperialism in India*, Princeton : Princeton University Press, 1967.

KULKE Hermann, ROTHERMUND Dietmar, *A History of India.* 1995. London and New York : Routledge, 2004.

LAUX Claire, *Le Pacifique aux XVIIIe et XIXe siècles, une confrontation franco-britannique. Enjeu colonial et rivalité géopolitique*, Paris : Éditions Karthala, 2011.

LAUX Frédéric, « La *Pax Britannica* : fondements et aspects diplomatiques (1815-1870) » in LAUX Claire (dir.), *Le Monde britannique de 1815 à 1914*, Paris : Ellipses, 2010, pp. 49-60.

MARSHALL P. J., « Imperial Britain », *Journal of Imperial and Commonwealth History*, xxiii, 1995, pp. 379-394.

MARX Karl, « The British Rule in India », in ENGELS Friedrich, MARX Karl, *Articles on Britain*, Moscow : Progress Publishers, 1971, pp. 166-172.

MITCHELL Timothy, *Colonising Egypt*, New York : Cambridge University Press, 1988.

PHILLOMORE R. H. (ed.), *Historical Records of the Survey of India, vol. IV, 1830-1843, George Everest*, Dehra Dun : Government of India, 1958.

SEELEY Sir John Robert, *The Expansion of England*, Chicago : University of Chicago Press, 1971.

SPEAR Percival, *A History of India*, *vol. 2*, Middlesex : Penguin Books, 1970.

ST. JOHN Ian, *The Making of the Raj: India under the East India Company*, Santa Barbara : ABC-CLIO, LLC, 2012.

SWETTENHAM Frank, *British Malaya: An Account of the Origin and Progress of British Influence in Malaya*, London : J. Lane, 1907.

THOMSON David, *England in the Nineteenth Country, 1815-1914*. 1950. Harmondsworth : Penguin Books, 1966.

WILSON Kathleen, *A New Imperial History: Culture, Identity and Modernity in Britain and the Empire*, 1660-1840, Cambridge: CUP, 2004.

WOODRUFF Philip (pseudonyme de Philip Mason), *The Men Who Ruled India*. 2 vols. London : St Martin's Press, 1954.

ANNEXES

Annexe 1 : Poème « If » (1910) de Kipling
Annexe 2 : Poème « Mandalay » (1890) de Kipling
Annexe 3 : Chronologie des nouvelles coloniales de Kipling
Annexe 4 : Chronologie des nouvelles coloniales de Maugham

Annexe 1 : Poème « If » (1910)

If

If you can keep your head when all about you
Are losing theirs and blaming it on you;
If you can trust yourself when all men doubt you,
But make allowance for their doubting too:
If you can wait and not be tired by waiting,
Or, being lied about, don't deal in lies,
Or being hated don't give way to hating,
And yet don't look too good, nor talk too wise;

If you can dream---and not make dreams your master;
If you can think---and not make thoughts your aim,
If you can meet with Triumph and Disaster
And treat those two impostors just the same:.
If you can bear to hear the truth you've spoken
Twisted by knaves to make a trap for fools,
Or watch the things you gave your life to, broken,
And stoop and build'em up with worn-out tools;

If you can make one heap of all your winnings
And risk it on one turn of pitch-and-toss,
And lose, and start again at your beginnings,
And never breathe a word about your loss:
If you can force your heart and nerve and sinew
To serve your turn long after they are gone,
And so hold on when there is nothing in you
Except the Will which says to them: "Hold on!"

If you can talk with crowds and keep your virtue,
Or walk with Kings---nor lose the common touch,
If neither foes nor loving friends can hurt you,
If all men count with you, but none too much:
If you can fill the unforgiving minute
With sixty seconds' worth of distance run,
Yours is the Earth and everything that's in it,
And---which is more---you'll be a Man, my son!

Annexe 2 : « Mandalay » (1890)

MANDALAY

By the old Moulmein Pagoda, lookin' eastward to the sea,
There's a Burma girl a-settin', and I know she thinks o' me;
For the wind is in the palm-trees, and the temple-bells they say:
"Come you back, you British soldier; come you back to Mandalay!"

Come you back to Mandalay,
Where the old Flotilla lay;
Can't you 'ear their paddles chunkin' from Rangoon to Mandalay,
On the road to Mandalay,
Where the flyin'-fishes play,
An' the dawn comes up like thunder outer China 'crost the Bay!

'Er petticoat was yaller an' 'er little cap was green,
An' 'er name was Supi-yaw-lat—jes' the same as Theebaw's Queen,
An' I seed her first a-smokin' of a whackin' white cheroot,
An' a-wastin' Christian kisses on an 'eathen idol's foot:

Bloomin' idol made o' mud—
What they called the Great Gawd Budd—
Plucky lot she cared for idols when I kissed 'er where she stud!
On the road to Mandalay, etc.

When the mist was on the rice-fields an' the sun was droppin' slow,
She'd git her little banjo an' she'd sing "*Kulla-lo-lo!*"
With 'er arm upon my shoulder an' 'er cheek agin my cheek
We uster watch the steamers an' the *hathis* pilin' teak.

Elephints a-pilin' teak
In the sludgy, squdgy creek,
Where the silence 'ung that 'eavy you was 'arf afraid to speak!
On the road to Mandalay, etc.

But that's all shove be'ind me—long ago an' fur away,
An' there ain't no 'busses runnin' from the Bank to Mandalay;
An' I'm learnin' 'ere in London what the ten-year soldier tells:
"If you've 'eard the East a-callin', you won't never 'eed naught else."

No! you won't 'eed nothin' else
But them spicy garlic smells,
An' the sunshine an' the palm-trees an' the tinkly temple-bells;
On the road to Mandalay, etc.

I am sick o' wastin' leather on these gritty pavin' stones,
An' the blasted Henglish drizzle wakes the fever in my bones;
Tho' I walks with fifty 'ousemaids outer Chelsea to the Strand,
An' they talks a lot o' lovin', but wot do they understand?

Beefy face an' grubby 'and—
Law! wot do they understand?
I've a neater, sweeter maiden in a cleaner, greener land!
On the road to Mandalay, etc.

Ship me somewheres east of Suez, where the best is like the worst,
Where there aren't no Ten Commandments an' a man can raise a thirst;
For the temple-bells are callin', and it's there that I would be—
By the old Moulmein Pagoda, looking lazy at the sea.

On the road to Mandalay,
Where the old Flotilla lay,
With our sick beneath the awnings when we went to Mandalay!
Oh the road to Mandalay,
Where the flyin'-fishes play,
An' the dawn comes up like thunder outer China 'crost the Bay!

Annexe 3 : Liste des nouvelles coloniales de Kipling (source : site web de la *Kipling Society*)

Those stories classified by ORG as 'Uncollected', which were only collected in the Sussex Edition, are shown as SUSSEX ONLY. We have published their full text on this site.

The Army of a Dream Part 1	*Traffics and Discoveries*	1904
The Army of a Dream Part Il	*Traffics and Discoveries*	1904
The Arrest of Lieutenant Golightly	*Plain Tales from the Hills*	1888
At Howli Thana	*Soldiers Three: In Black and White*	1888
At the End of the Passage	*Life's Handicap*	1891
At the Pit's Mouth	*Wee Willie Winkie: Under the Deodars*	1888
At Twenty-Two	*Soldiers Three: In Black and White*	1888
Baa Baa, Black Sheep	*Wee Willie Winkie: Wee Willie Winkie*	1888
A Bank Fraud	*Plain Tales from the Hills*	1888
Beyond the Pale	*Plain Tales from the Hills*	1888
The Big Drunk Draf	*Soldiers Three: Soldiers Three*	1888
The Bisara of Pooree	*Plain Tales from the Hills*	1888
Bitters Neat	*SUSSEX ONLY (Vol I)*	
Black Jack	*Soldiers Three: Soldiers Three*	1888
The Bridge-Builders	*The Day's Work*	1898
The Broken-link Handicap	*Plain Tales from the Hills*	1888
The Bronckhorst Divorce-Case	*Plain Tales from the Hills*	1888
The Brushwood Boy	*The Day's Work*	1898
Bubbling Well Road	*Life's Handicap*	1891
By Word of Mouth	*Plain Tales from the Hills*	1888
The Captive	*Traffics and Discoveries*	1904

'The City of Dreadful Night'	*Life's Handicap*	1891
The Comprehension of Private Copper	*Traffics and Discoveries*	1904
Consequences	*Plain Tales from the Hills*	1888
The Conversion of Aurelian McGoggin	*Plain Tales from the Hills*	1888
The Courting of Dinah Shadd	*Life's Handicap*	1891
Cupid's Arrows	*Plain Tales from the Hills*	1888
The Daughter of the Regiment	*Plain Tales from the Hills*	1888
A Deal in Cotton	*Actions and Reactions*	1909
Dray Wara Yow Dee	*Soldiers Three: In Black and White*	1888
The Dream of Duncan Parrenness	*Life's Handicap*	1891
The Drums of the Fore and Aft	*Wee Willie Winkie: Wee Willie Winkie*	1888
The Education of Otis Yeere	*Wee Willie Winkie: Under the Deodars*	1888
The Enlightenments of Pagett, M.P.	*SUSSEX ONLY (Vol V)*	
False Dawn	*Plain Tales from the Hills*	1888
The Finances of the Gods	*Life's Handicap*	1891
A Friend's Friend	*Plain Tales from the Hills*	1888
The Garden of Eden	*Soldiers Three: The Story of the Gadsbys*	1888
The Gate of the Hundred Sorrows	*Plain Tales from the Hills*	1888
Gemini	*Soldiers Three: In Black and White*	1888
Georgie Porgie	*Life's Handicap*	1891
A Germ-Destroyer	*Plain Tales from the Hills*	1888
The God From the Machine	*Soldiers Three: Soldiers Three*	1888
Haunted Subalterns	*SUSSEX ONLY (Vol I)*	
The Head of the District	*Life's Handicap*	1891
The Hill of Illusion	*Wee Willie Winkie: Under the Deodars*	1888
His Chance in life	*Plain Tales from the Hills*	1888
His Majesty the King	*Wee Willie Winkie: Wee Willie Winkie*	1888

His Private Honour	*Many Inventions*	1893
His Wedded Wife	*Plain Tales from the Hills*	1888
In Error	*Plain Tales from the Hills*	1888
In Flood Time	*Soldiers Three: In Black and White*	1888
In the House of Suddhoo	*Plain Tales from the Hills*	1888
In the Matter of a Private	*Soldiers Three: Soldiers Three*	1888
In the Pride of His Youth	*Plain Tales from the Hills*	1888
The Incarnation of Krishna Mulvaney	*Life's Handicap*	1891
The Judgment of Dungara	*Soldiers Three: In Black and White*	1888
Kidnapped	*Plain Tales from the Hills*	1888
The Lang Men o' Larut	*Life's Handicap*	1891
The Limitations of Pambé Serang	*Life's Handicap*	1891
Lispeth	*Plain Tales from the Hills*	1888
Little Foxes	*Actions and Reactions*	1909
Little Tobrah	*Life's Handicap*	1891
The Madness of Private Ortheris	*Plain Tales from the Hills*	1888
The Man who Was	*Life's Handicap*	1891
The Man who would be King	*Wee Willie Winkie: The Phantom Rickshaw*	1888
The Mark of the Beast	*Life's Handicap*	1891
The Miracle of Purun Bhagat	*The Second Jungle Book*	1895
Miss Youghal's Sais	*Plain Tales from the Hills*	1888
Moti Guj – Mutineer	*Life's Handicap*	1891
Mrs Hauksbee Sits Out	*SUSSEX ONLY (Vol V)*	
The Mutiny of the Mavericks	*Life's Handicap*	1891
My Own True Ghost Story	*Wee Willie Winkie: The Phantom Rickshaw*	1888
Naboth	*Life's Handicap*	1891
Namgay Doola	*Life's Handicap*	1891

On Greenhow Hill	*Life's Handicap*	1891
On the City Wall	*Soldiers Three: In Black and White*	1888
On the Strength of a Likeness	*Plain Tales from the Hills*	1888
Only a Subaltern	*Wee Willie Winkie: Under the Deodars*	1888
The Other Man	*Plain Tales from the Hills*	1888
The Phantom Rickshaw	*Wee Willie Winkie: The Phantom Rickshaw*	1888
Pig	*Plain Tales from the Hills*	1888
Poor Dear Mamma	*Soldiers Three: The Story of the Gadsbys*	1888
Private Learoyd's Story	*Soldiers Three: Soldiers Three*	1888
The Puzzler	*Actions and Reactions*	1909
The Rescue of Pluffles	*Plain Tales from the Hills*	1888
The Return of Imray	*Life's Handicap*	1891
The Rout of the White Hussars	*Plain Tales from the Hills*	1888
A Sahib's War	*Traffics and Discoveries*	1904
A Second-Rate Woman	*Wee Willie Winkie: Under the Deodars*	1888
The Sending of Dana Da	*Soldiers Three: In Black and White*	1888
The Solid Muldoon	*Soldiers Three: Soldiers Three*	1888
The Story of Muhammad Din	*Plain Tales from the Hills*	1888
The Story of the Gadsbys	*Soldiers Three*	1890
The Strange Ride of Morrowbie Jukes	*Wee Willie Winkie: The Phantom Rickshaw*	1888
The Taking of Lungtunpen	*Plain Tales from the Hills*	1888
Three - and an Extra	*Plain Tales from the Hills*	1888
The Three Musketeers	*Plain Tales from the Hills*	1888
Through the Fire	*Life's Handicap*	1891
Thrown Away	*Plain Tales from the Hills*	1888
To be Filed for Reference	*Plain Tales from the Hills*	1888

Tods' Amendment	*Plain Tales from the Hills*	1888
The Tomb of his Ancestors	*The Day's Work*	1898
Venus Annodomini	*Plain Tales from the Hills*	1888
Watches of the Night	*Plain Tales from the Hills*	1888
A Wayside Comedy	*Wee Willie Winkie: Under the Deodars*	1888
Wee Willie Winkie	*Wee Willie Winkie: Wee Willie Winkie*	1888
William the Conqueror - Part I	*The Day's Work*	1898
William the Conqueror - Part Il	*The Day's Work*	1898
With the Main Guard	*Soldiers Three: Soldiers Three*	1888
Without Benefit of Clergy	*Life's Handicap*	1891
Wressley of the Foreign Office	*Plain Tales from the Hills*	1888
'Yoked with an Unbeliever'	*Plain Tales from the Hills*	1888

Annexe 4 : Liste complète des nouvelles de Maugham

- 1. A Bad Example [1899, *Orientations*]
- 2. Daisy [1899, *Orientations*]
- 3. De Amicitia [1899, *Orientations*]
- 4. Faith [1899, *Orientations*]
- 5. The Choice of Amyntas [1899, *Orientations*]
- 6. The Punctiliousness of Don Sebastian [1899, *Orientations*]
- 7. Cupid and The Vicar of Swale (1900)
- 8. Lady Habart (1900)
- 9. A Really Nice Story [1901]
- 10. The Image of the Virgin [1901]
- 11. A Point of Law [1903]
- 12. Pro Patria [1903]
- 13. An Irish Gentleman [1904]
- 14. The Criminal [1904]
- 15. A Marriage of Convenience [1906, première version; 1929, dernière version.]
- 16. Flirtation (1906)
- 17. The Making of a Millionaire [1906]
- 18. The Spanish Priest [1906]
- 19. Good Manners (1907)
- 20. Cousin Amy (1908, première version de la nouvelle *The Luncheon*)
- 21. The Fortunate Painter [1908]
- 22. The Happy Couple [1908, première version; 1943, dernière version.]
- 23. A Traveller in Romance [1909]
- 24. The Mother [1909, première version; 1947, dernière version.]
- 25. Mackintosh [1920]
- 26. Honolulu [1921]
- 27. Rain [1921, aussi connu sous le titre *Miss Thompson*]
- 28. Red [1921]
- 29. The Fall of Edward Barnard [1921]
- 30. The Pool [1921]
- 31. Princess September [1922, aussi connu sous le titre *The Princess and the Nightingale*]
- 32. The Consul [1922, aussi connu sous le titre *Mr Pete*]
- 33. The Taipan [1922]
- 34. Before the Party [1923]
- 35. Jane [1923]
- 36. Mayhew [1923]
- 37. P & O [1923, aussi connu sous le titre *Bewitched*]
- 38. Raw Material [1923, aussi connu sous le titre *The Imposters*]
- 39. The Round Dozen [1923]
- 40. German Harry [1924]

- 41. Home [1924, aussi connu sous le titre *Home from the Sea*]
- 42. In a Strange Land [1924]
- 43. Mabel [1924, aussi connu sous le titre *The Woman Who Wouldn't Take a Hint*]
- 44. Salvatore [1924, aussi connu sous le titre *Salvatore the Fisherman*]
- 45. The Ant and the Grasshopper [1924]
- 46. The Dream [1924]
- 47. The Force of Circumstance [1924]
- 48. The Happy Man [1924]
- 49. The Letter [1924]
- 50. The Luncheon [1924, dernière version de la nouvelle *Cousin Amy*]
- 51. The Outstation [1924]
- 52. A Friend in Need [1925, aussi connu sous le titre *The Man Who Wouldn't Hurt a Fly*]
- 53. Louise [1925, aussi connu sous le titre *The Most Selfish Woman I Ever Knew*]
- 54. Mr Know-All [1925]
- 55. The Escape [1925, aussi connu sous le titre *The Widow's Might*]
- 56. The Man with the Scar [1925]
- 57. The Poet [1925, aussi connu sous le titre *The Great Man*]
- 58. The Portrait of a Gentleman [1925, aussi connu sous le titre *The Code of a Gentleman*]
- 59. The Promise [1925, aussi connu sous le titre *An Honest Woman*]
- 60. The Yellow Streak [1925]
- 61. French Joe [1926, aussi connu sous le titre *Another Man Without a Country*]
- 62. The Closed Shop [1926]
- 63. The Creative Impulse [1926]
- 64. The End of the Flight [1926]
- 65. A String of Beads [1927, aussi connu sous le titre *Pearls*]
- 66. Footprints in the Jungle [1927]
- 67. His Excellency [1927]
- 68. The Hairless Mexican [1927]
- 69. The Traitor [1927]
- 70. Giulia Lazzari [1928]
- 71. Miss King [1928]
- 72. Mr Harrington's Washing [1928]
- 73. The Four Dutchmen [1928]
- 74. Masterson [1929, aussi connu sous le titre *On the Road to Mandalay*]
- 75. Mirage [1929]
- 76. Straight Flush [1929]
- 77. The Bum [1929, aussi connu sous le titre *A Derelict*]
- 78. The Social Sense [1929, aussi connu sous le titre *The Extraordinary Sex*]
- 79. The Verger [1929, aussi connu sous le titre *The Man Who Made His Mark*]
- 80. The Wash-Tub [1929, aussi connu sous le titre *In Hiding*]
- 81. The Human Element [1930]
- 82. The Alien Corn [1931]

- 83. The Back of Beyond [1931, aussi connu sous le titre *The Right Thing is the Kind Thing*]
- 84. The Door of Opportunity [1931]
- 85. The Vessel of Wrath [1931]
- 86. Virtue [1931]
- 87. Neil MacAdam [1932, aussi connu sous le titre *The Temptation of Neil MacAdam*]
- 88. The Book-Bag [jamais publié en magasine; 1932, *The Book-Bag*, ed. Ray Long.]
- 89. The Three Fat Women of Antibes [1933]
- 90. A Casual Affair [1934]
- 91. Appearance and Reality [1934]
- 92. The Buried Talent [1934]
- 93. The Judgement Seat [jamais publié en magasine; 1934, pamphlet.]
- 94. The Treasure [1934, aussi connu sous le titre *The Best Ever*]
- 95. Gigolo and Gigolette [1935]
- 96. The Lotus Eater [1935]
- 97. The Voice of the Turtle [1935]
- 98. An Official Position [1937]
- 99. The Lion's Skin [1937]
- 100. Sanatorium [1938]
- 101. A Man with a Conscience [1939]
- 102. Lord Mountdrago [1939, aussi connu sous le titre *Doctor and Patient*]
- 103. The Facts of Life [1939]
- 104. Flotsam and Jetsam [1940]
- 105. The Unconquered [1943]
- 106. Winter Cruise [1943, aussi connu sous le titre *The Captain and Miss Reid*]
- 107. A Woman of Fifty [1946]
- 108. The Colonel's Lady [1946]
- 109. A Man from Glasgow [jamais publié en magasine; 1947, *Creatures of Circumstance*]
- 110. Episode [1947]
- 111. The Kite [jamais publié en magasine, 1947, *Creatures of Circumstance*]
- 112. The Point of Honour [1947]
- 113. The Romantic Young Lady [1947]

INDEX DES NOTIONS

Anglo-indien 19, 28, 34-35, 44-45, 47-49, 51-54, 56, 58-60, 66, 81-83, 95, 105, 107, 112, 122-125, 128-129, 132-133, 147, 149-150, 154, 156, 169, 171-173, 177-178, 194, 199, 201, 203, 206-208, 210- 213, 216, 220, 228, 230-231, 238-239, 242- 246, 252, 255, 257, 259-260, 262, 265, 270, 272- 273, 277-278, 282-283, 289,-290, 294, 307-308, 310, 312-313, 321, 323, 329, 332-333, 340, 353-354, 361-363, 376, 379, 381-382, 384, 392, 398, 400, 406, 419-420, 432, 436-439, 442-443, 467, 488, 492, 512, 515-517, 520, 532-534, 540, 543-544, 547, 549-550, 568, 569, 577-579, 602

Canon/Canonisation 18, 24, 27, 28, 31, 36-37, 42, 119, 138-140, 145, 147, 158, 183-186, 192, 194, 237, 303, 393, 421, 474, 494, 510, 550, 556, 557, 596, 597

Colonial

Discours colonial 20, 22, 32-33, 48, 82, 89, 92, 94, 96-97, 101, 105-106, 198, 201, 255, 265, 284, 353, 368, 372- 373, 510, 521, 533, 572-573, 582-583

Littérature 92-94, 102-107, 118, 127, 153, 184, 199, 206, 283, 302-303, 353-354, 371, 399, 427, 509, 518, 523, 537, 548, 550, 554, 568-570, 572, 576-579, 582

Nouvelle coloniale 20, 26, 31-33, 35-36, 40, 43, 61, 63, 76, 92, 94, 99, 108-109, 113, 119, 121, 126, 135-136, 143, 146-147, 154, 157-158, 168, 178, 195, 199, 201, 219-220, 223, 225, 227, 239, 241, 245, 258, 265, 274, 284, 302, 304-306, 314, 326, 338-340, 344, 352, 356, 368, 375, 389-390, 392, 399-400, 410-412, 432, 434, 445, 448-449, 451-452, 454-456, 461-462, 469, 477, 505, 510-512, 517, 540, 545, 547, 549-550, 553, 556, 571, 577

Pouvoir/puissance 36, 46, 244, 247-249, 255-257, 263-264, 277-278, 284, 421-424, 432, 552, 555

Roman 31, 245, 352, 393, 422, 448, 510, 550, 553, 556

Colonisation 14, 16-23, 25-26, 34, 36, 41-42, 46, 48, 70, 89, 90, 93-95, 105, 119, 124, 126, 143, 172, 192, 195, 197-198, 206, 208, 223, 226-228, 235, 242-244, 246, 249, 251-252, 254, 258, 263-264, 268, 273, 283, 299, 303-305, 307, 310, 316-319, 322, 333, 341-342, 345, 347, 349-350, 353-354, 366, 369-370, 373, 375, 384, 396-397, 409, 414, 420, 424-425, 429, 431-435, 439, 441-442, 444, 447-448, 450, 451-452, 455, 469, 478, 487, 508, 510, 520, 547-549, 552-553, 555-556, 601

Critique

Discours 21, 23, 25, 30, 72, 104, 117, 119, 121-122, 138-140, 147, 174, 181, 198-199, 252, 294, 355-356, 400, 407, 415, 468, 489, 494, 499, 541, 581-585

Lectures de Kipling et Maugham 31-32, 35-36, 39-44, 48, 50-53, 59, 61, 67, 71, 76, 78, 81, 84, 87-90, 98, 100-103, 110-112, 115-117, 129-130, 132-133, 135-136, 142, 145, 180, 185, 238, 300, 455, 490, 549-550

Décanonisation/Marginalisation 36, 42, 121, 129, 132, 140, 146-147, 184-186, 228, 302, 550, 556

Doctrine - cf. idéologie

Empire/ Impérialisme 13, 14-19, 20-21, 23-24, 26, 30-31, 35, 41, 43, 46-49, 53, 59, 69-73, 77-78, 80-86, 88-90, 92-95, 98-111, 115, 118, 122, 125, 126-133, 135, 139, 142-143, 147, 149, 158, 181, 183-185, 190, 193- 195, 197, 199, 202-203, 205, 209, 216, 219-220, 222, 225, 227-234, 238, 242-244, 246, 249-251, 253-254, 258, 260, 263, 273, 274, 282, 290, 300, 306, 308, 320,323, 325-329, 333, 336, 342, 345, 350, 353-354, 361-362, 364-367, 369, 372-373, 375, 378-379, 381, 385, 391-395, 399, 405, 411, 416, 419, 421, 424-425, 427, 441-443, 451, 452, 454, 461, 470, 484-486, 492, 494, 498, 501, 504-505, 510, 512, 515, 517, 532-533, 535, 537, 539, 541, 544, 545, 547, 549, 550, 554-555, 566, 568, 571, 572-574, 577-580, 582, 595, 598-602

Exil 29, 60, 81, 101, 275, 391-392, 396, 399-404, 406-409, 510, 543-544, 570, 581, 590, 595

Exotisme 29, 35, 42-44, 47, 50-54, 56-72, 74, 80, 87, 99, 100, 102, 119, 127, 142, 195, 212, 251, 291, 389, 392, 506, 549, 572-573, 576, 578

Fantastique 32, 79, 90, 153, 155, 219, 264-265, 267, 269-270, 285-297, 299, 302, 329, 522, 552, 585, 590

Fragmentation 31, 36, 56, 68, 130, 171-172, 297-298, 411, 414, 417-418, 455-456, 460, 474-475, 477, 486, 491, 493-494, 553, 573

Genre 20, 24-29, 31-33, 36, 42, 53, 68, 76, 83, 94-95, 97, 107-108, 112-113, 117, 119, 124-125, 127-130, 133, 136, 140-142, 144-147, 149-150, 152-154, 156, 159-161, 164-165, 168, 171, 173, 175-176, 178, 181-185, 191, 193-195, 198-199, 201, 214-218, 219, 223, 231, 236, 238-239, 241, 247, 258, 264-265, 268, 275, 280, 283-286, 290-294, 299, 301, 302-305, 329-331, 339, 350, 354, 359, 368, 375, 383-385, 389-390, 393, 400, 404-406, 411, 412, 418, 420, 437-438, 444, 448, 452, 454, 455, 460, 462-463, 465, 467, 471, 474-475, 479, 480-481, 483, 488-489, 491, 504-508, 510-512, 517-518, 520-521, 523, 526, 528, 540, 542, 545, 547, 549-551, 553, 555-557, 584, 587-591, 597

dont genre de la nouvelle 27-29, 36, 68, 94, 108, 112, 119, 130, 146-147, 153, 159, 164-165, 168, 176, 178, 180, 183, 185, 194-195, 198-199, 231, 236, 239, 241, 247, 258, 265, 268, 275, 280, 284, 286, 290-294, 299, 302-305, 329, 331, 350, 354, 359, 368, 375, 384, 390, 393, 418, 437, 454-455, 460, 467, 474-475, 481, 488, 491, 518, 520-521, 523, 542, 547, 587

Histoire 15-18, 20-22, 24, 26-27, 31, 33-34, 36, 40-43, 45-46, 48, 50, 52-53, 71-72, 75-76, 78, 81, 83, 86-89, 92-95, 97, 99, 103, 108, 111-113, 118-119, 121, 130-134, 138-140, 146-149, 153-154, 158, 160, 164-165, 169, 177, 181, 184-185, 187-188, 192, 195-196, 198, 203, 216-217, 247-249, 252, 258, 276, 283, 286, 292-293, 302-303, 316, 325, 341, 345, 365-366, 387, 389, 398, 409, 411, 421, 424, 426, 430, 434, 438, 444, 446, 448, 452-454, 474, 476, 480, 483, 490-491, 500, 507, 510, 515, 521, 529, 542, 547-550, 556-557, 565-566, 572, 580-581, 590, 593, 597, 601

Idéologie/discours idéologique/doctrine 14-16, 18, 19-22, 24, 26-28, 30, 32-33, 35, 42-43, 48, 50, 56-57, 66-67, 71, 77-78, 81, 83, 88-90, 94, 96-97, 101-108, 119, 121, 129, 130, 132, 141-145, 158, 162, 172, 174, 177, 181, 184, 186, 187-189, 192-194, 200, 203, 206, 208, 212, 216, 218, 221, 230, 237, 243, 247, 264-267, 282, 284-286, 290-291, 293, 296, 300, 302-303, 308, 315, 323, 328-329, 331, 345, 357-358, 361, 372, 379, 381, 398-399, 408-409, 418, 423-424, 429, 438, 453, 455, 466, 482, 485-486, 489, 492, 505, 510-512, 514, 518-519,

528-529, 532-533, 536-540, 542, 547, 550-551, 555- 557, 574, 586, 594, 600
Impérialisme - cf. Empire
Indigène/*native* 19, 23, 46, 53, 55-59, 63, 65-67, 70-71, 82, 86-87, 90-92, 95-96, 98, 100-101, 105, 107, 115, 122-123, 127, 148, 151, 153, 165-169, 174, 200-203, 206, 211-214, 219-221, 228, 230, 235-236, 238-239, 242, 243-246, 250-252, 255-257, 259-264, 267, 270, 273, 277-280, 283, 295, 297, 299, 309-310, 318-325, 328-329, 331, 333, 336-337, 340-341, 346, 349, 352-353, 358-359, 360-363, 365-366, 369-372, 375-381, 383-384, 390, 392, 395, 399, 401-402, 405, 407-408, 411, 416, 419-420, 422-423, 425, 427, 433, 438-439, 462-463, 466-468, 499, 503, 515-518, 520-522, 527, 529-532, 535, 540, 542-545, 555, 557, 569, 579, 589, 592
Inquiétante étrangeté - cf. *uncanny*
Ironie 14, 32, 45, 51, 54-55, 57, 64, 67-69, 71, 102, 107, 109-110, 133, 144, 156, 178, 201, 212, 232, 241, 245-246, 251, 255-256, 264, 266, 285-286, 289, 293-295, 315, 318, 320-321, 323, 325-328, 332, 334, 353, 357, 360, 363, 372, 389-390, 423, 459, 461, 499-502, 503, 510, 518, 533, 542, 544, 554, 584
Loneliness - cf. solitude
Marge/marginal 23-24, 27, 29, 31-32, 33, 36, 59, 81, 109, 112, 116, 124-126, 145, 147, 153, 158, 173, 181, 185, 194-195, 203, 205, 215, 224, 230, 239, 248, 272, 291, 299, 300, 336, 352, 356, 370, 391, 399, 400, 403, 406-408, 410, 422, 451, 453, 455-456, 477, 479, 491, 509-512, 517-522, 527-528, 532-533, 536-537, 539-543, 545-549, 555-557, 571, 579, 580
Middlebrow 114, 116-118, 133, 135, 140-145, 179-180, 185, 187-188, 190, 192, 195, 235-237, 338, 482, 505, 510, 511, 523, 528, 545, 547-551, 556-557, 596-598
Modernisme 15, 29, 30-31, 83, 126, 134-135, 140, 142, 192, 245, 305, 393, 409, 454-456, 486-487, 491-492, 494, 497, 498, 502, 505-506, 511, 551, 553-554, 572, 579, 594, 595-598, 601
Modernité
- Ambivalence 158, 203, 268, 273-275, 282-287, 290-291, 333, 345, 414, 417-418, 432, 440, 447, 449-453, 585-586
- Appréhension du monde 25-27, 41, 50, 118, 188, 209, 247, 254, 339, 444-447, 475, 489, 537, 550
- Histoire littéraire 15, 25, 142, 335, 356, 410, 456, 477, 487-489, 507-508, 547, 587, 589-590, 596, 597
- Modernité historique/philosophique 14-18, 21-24, 26-28, 30, 40-41, 70, 85, 93, 96, 126, 192-193, 195, 199, 203, 206, 208, 215-216, 241, 243, 247, 248, 250, 252, 258, 262, 266, 273, 274-275, 282-283, 287-289, 291, 292, 296, 300, 303-304, 306, 308, 316-318, 320, 326-328, 330, 333, 339, 345, 349, 359, 366-367, 373, 375, 382, 384, 399, 411, 418, 421, 429, 432, 435, 447, 449-455, 475, 491, 547, 552, 553, 557, 581-582, 593-594, 602
- Modernité littéraire 15, 20, 22-23, 25, 27, 29-30, 33, 41, 50, 77, 79-80, 83, 87, 105-107, 112, 130, 139, 153, 178, 180-181, 187-188, 221, 253, 268, 284-285, 291-292, 298-299, 335, 386-387, 408, 410, 412-413, 454-456, 477, 509-511, 519, 541, 545, 547, 550, 552-553, 557, 569, 592-593

Nation 14-17, 20, 25-27, 29, 31-32, 36, 40-42, 46, 72, 81, 84-85, 87-89, 101-103, 111, 121, 128, 133, 181, 191-195, 203, 216, 222, 229, 231, 234, 241, 243, 258, 273, 280, 287, 300, 303-306, 313, 322, 329, 352, 353-356, 358-360, 365-368, 373, 375, 390-396, 398-400, 402-404, 406, 409-411, 418, 421-422, 432, 434, 445, 451-456, 465, 467, 474, 477, 481, 492, 508-510, 512, 514, 521, 525, 540, 549-551, 553, 556, 562, 576-578, 598-600
Nouvelle - cf. genre de la nouvelle
Poétique 15, 20, 25-26, 28, 30, 33, 35, 45-46, 48-49, 56, 58-59, 71-73, 77, 79-83, 86, 88, 90, 98, 104-107, 113-114, 121, 124, 137, 139, 141, 148-150, 152-153, 156, 166, 186-187, 190-191, 204, 207, 210-213, 242, 247, 251, 254-256, 264, 266-267, 274, 276, 278, 280, 282, 285-286, 290, 300, 302, 353-354, 361, 375, 377, 382, 384, 387, 389, 391, 395-398, 400-401, 409-410, 424, 426, 432, 436, 453-455, 460, 463, 467-469, 477, 479, 494-495, 506-508, 517, 528, 540-541, 545, 547, 549-551, 554, 557, 562, 571, 579, 581, 583, 589, 593
Politique 13-18, 21, 23, 25-26, 28, 30, 33-36, 40-41, 43, 45-46, 50, 57, 72, 80-82, 84, 86-88, 90, 93-94, 97-98, 101-103, 110-111, 121, 132, 135, 139, 172, 184-188, 192, 197-198, 210, 216-217, 228, 238, 241, 262-266, 274, 286-287, 291, 296, 299, 302-303, 306, 317-318, 320, 322-323, 344-345, 352, 355, 360, 366-367, 374-376, 384, 393, 398, 419, 421, 423, 438, 455-466, 508-510, 516-517, 522, 535, 538-540, 545, 547, 552, 570, 581, 584, 594, 596-597, 600-602
Popularité/ populaire 13, 18, 27-28, 31-32, 35, 40, 42, 53, 58-59, 76, 78, 84-85, 87-89, 96-97, 99-102, 108-116, 119, 121, 133-136, 138, 140-148, 153-154, 158, 160-161, 164-166, 173, 179-180, 182-183, 185-186, 188-191, 194-195, 236, 262, 291-293, 296, 299, 302, 304, 316, 322, 329, 343, 370, 406, 408, 497, 505, 511, 517, 528, 542, 543, 547-551, 555-557, 572, 578, 596-598
Postcolonial 14 ,18, 20-21, 23, 26-28, 36, 40, 72, 81, 92-94, 102-104, 107, 125, 132, 153, 185-186, 191-192, 194-195, 197-199, 201, 239-241, 245, 248-249, 255, 266, 271-274, 276, 283-284, 299, 302-303, 341, 366, 398-399, 408, 410, 424, 448, 453, 474, 500, 509, 533, 541, 547, 549, 551, 553, 556-557, 569-570, 572-573, 577-578, 580-581, 582, 585-586, 592, 600
Roman 13-14, 17, 19-20, 23-27, 30-32, 35-36, 42-43, 45, 47, 52-56, 61, 64, 77, 82-83, 87, 100, 102, 105-108, 113, 119, 122-123, 125, 128-131, 134, 139, 140, 142, 144, 146-147, 154, 159-160, 169, 171-174, 177-178, 180-184, 186, 192-194, 199, 203, 212, 219-223, 226, 236, 239, 245, 247, 264, 290, 292-293, 296-300, 302-303, 312, 320, 327-329, 339-340, 344, 352, 356, 361, 368, 376, 381, 389, 393, 398-399, 404, 406, 410, 412-413, 418, 421-422, 433, 437-438, 444, 448, 456, 460, 463, 465, 467, 469, 473-475, 477, 487-488, 490, 493-494, 499-501, 504-512, 517, 522, 528, 536-537, 541-542, 545, 549-551, 553-556, 569, 573, 578-579, 581, 587, 592, 597
Solitude 27, 172-173, 181, 199, 207, 223-227, 231, 234, 239, 258, 308, 404-406, 419, 457, 549, 551-552, 555, 588
Subalterne 23, 32, 109, 152-153, 165-166, 170, 207, 216-217, 232, 238, 241, 307-308, 341-342, 382, 398-399, 426, 436-438, 453, 455, 476, 485, 490, 510, 512, 515, 517-519, 521, 529, 539-540, 549, 555, 569, 580-582
Tale 28-31, 32, 34-35, 43-44, 47-50, 57, 59, 62, 71, 82, 90, 98, 107, 110, 113, 122, 124, 127-128, 138, 147- 148, 150-152, 154-158, 164-165, 168-175, 177, 179, 181-183, 197, 200, 207-208, 210-211, 213, 220, 227- 228, 231, 248, 252, 255-256, 260, 264-265, 268, 282, 286-289, 292, 295, 307, 311, 319, 326, 329-332, 336, 340, 390, 395, 400, 404, 414-415, 418, 424, 428, 431, 457-459, 460-463, 467, 469, 474-477, 484-485,

489- 490, 492, 510-512, 514-515, 523, 544, 550, 559-560, 563, 565-566, 570-571, 587-589, 601
Trouble 20, 26, 36, 62, 64, 70, 98, 101-102, 133-134, 170, 180, 188, 210, 214, 218-219, 225, 228, 230, 234, 246, 265, 267-268, 272, 275-276, 278, 280, 283, 286, 289, 292, 295, 297, 302, 304-305, 307-308, 320, 328, 353-356, 358-360, 362, 373, 376, 380, 383, 384, 391, 409, 414, 422, 426, 428-429, 435-436, 443, 449, 452, 454-455, 458-459, 466, 472-473, 477-478, 480, 482, 484-485, 505, 510-511, 518, 522-523, 525-528, 533-536, 538-542, 545, 552-556
Uncanny/ Inquiétante étrangeté 77, 163, 194, 218-219, 264-265, 268, 270-276, 283-285, 290, 295-296, 345, 349, 450, 479, 519, 585, 586

INDEX DES ŒUVRES

A Bank Fraud 208, 209, 611
A Friend's Friend 156, 362, 611
A Germ-Destroyer 44, 461, 611
A Madonna of the Trenches 417, 493
A Sahib's War 82, 93, 151, 168, 490, 611
A Wayside Comedy 359, 373, 387, 391, 428, 535, 611
Ah King 35, 74, 95, 561
At the End of the Passage34, 202, 208, 209, 222, 224, 268, 275, 276, 277, 278, 287, 289, 294, 308, 333, 368, 419, 423, 424, 441, 464, 611
At the Pit's Mouth 151, 156, 295, 611
Baa Baa Black Sheep 438, 443
Before the Party65, 72, 74, 75, 95, 160, 205, 209, 394, 443, 497, 498, 536, 617
Beyond the Pale157, 200, 289, 378, 379, 383, 418, 422, 431, 457, 459, 467, 469, 611
Bubbling Well Road 203, 208, 611
By Word of Mouth 171, 265, 282, 611
Captains Courageous 130-131, 220, 221, 560
Consequences 177, 225, 230, 339, 611
Debits and Credits 11, 417, 560
Dray Wara Yow Dee 151, 167, 280, 611
Envoi 74
False Dawn 332, 333, 387, 412, 484, 535, 611
Flotsam and Jetsam66, 95, 114, 127, 157, 162, 163, 182, 191, 225, 234, 235, 264, 313, 318, 335, 339, 343, 355, 356, 358, 359, 392, 402, 426, 429, 430, 443, 536, 617
Footprints in the Jungle74, 75, 95, 154, 157, 161, 162, 179, 257, 314, 315, 337, 343, 361, 443, 445, 458, 472, 481, 499, 618
Gemini 151, 167, 280, 545, 611
Georgie Porgie 353, 542, 543, 611
Haunted Subalterns 485, 540, 611
His Chance in Life 255, 326, 381, 485
His Majesty the King 438, 443, 611
His Wedded Wife 82, 153, 155, 170, 230, 517, 611
Honolulu 74, 95, 617
How the Alphabet was Made 131
How the First Letter was Written 131
If 13-14, 25-26
In Black and White 11, 34, 44, 151, 611
In Error 373, 611
In the Interest of the Brethren 368
In the Pride of his Youth170, 182, 311, 332, 427, 428, 442, 494
Jungle Books 85, 130, 131, 132, 185, 405, 529, 560
*Just So Stories*13, 85, 121, 131, 132, 147, 148, 185, 547, 560, 569
Kidnapped 230, 315, 382, 611
*Kim*5, 11, 13, 24, 42, 53, 55, 85, 102, 105, 121, 130, 131, 139, 166, 167, 169, 171, 172, 182, 185, 189, 193, 219, 221, 272, 296, 297, 298, 299, 440, 493, 547, 554, 560, 574
Letters of Travel 3, 86, 563
Lispeth 51, 150, 169, 225, 390, 417, 418, 463, 611
Little Foxes 308, 611
Mabel 157, 337, 472, 618
Mackintosh 74, 95, 143, 439, 617
Mandalay 395, 396, 397, 401, 605, 609, 617
Mary Postgate 87
Masterson 258, 379, 400, 403, 618
Mine Own People 34
Miss Youghal's *Sais*113, 127, 170, 211, 361, 383, 476, 517, 518, 611
Mother Mathurin 212
Moti Guj – Mutineer 150, 611
Mr Know-All 179, 618
Mrs Bathurst 141, 483, 493, 571
Mrs Hauksbee Sits Out 166, 385, 611
My Own True Ghost Story 90, 270, 289, 611
Namgay Doola 148, 150, 611
Neil MacAdam74, 143, 233, 236, 249, 343, 362, 440, 466, 619
Of Human Bondage 11, 61, 561
On Greenhow Hill 225, 611
On the City Wall 310, 512, 535, 611
Only a Subaltern 611
P & O74, 137, 269, 279, 285, 314, 318, 433, 440, 520, 522, 617
Pig 153, 170, 252, 253, 254, 256, 611
Plain Tales from the Hills 34, 43-44, 47-49, 57, 110, 113, 124, 150, 152, 171-172, 174, 181, 183, 197, 213, 220, 227, 260, 289, 311, 395, 400, 475, 515, 544, 559
Puck of Pook's Hill 87, 113, 560
Rain 73, 74, 95, 161, 162, 179, 502, 504, 617
Recessional 13, 81, 111
Red 74, 95, 233, 617
Sea Constables 141, 513
*Soldiers Three*11, 34, 44, 49, 51, 58, 59, 82, 83, 112, 136, 151, 224, 227, 544, 559, 611
Stalky & Co 85, 560
Steam Tactics 141, 487, 492
The Army of a Dream 82, 87, 611
The Back of Beyond 74, 77, 95, 264, 317, 374, 619
The Book-Bag74, 75, 157, 158, 205, 235, 350, 352, 361, 403, 445, 472, 480, 523, 536, 619
The Bridge-Builders56, 92, 93, 113, 130, 242, 243, 245, 247, 265, 267, 272, 287, 297, 306, 318, 331, 611
The Bronckhorst Divorce-Case 73, 611
The Brushwood Boy 93, 130, 228, 308, 611
The Buried Talent 134, 619
The Casuarina Tree 35, 65, 72, 74, 95, 561, 577
The City of Dreadful Night 205, 289, 421, 563, 611
The Comprehension of Private Copper 82, 611
The Conversion of Aurelian McGoggin156, 201, 231, 361, 413, 421, 432, 441, 611
The Courting of Dinah Shadd 34, 224, 230, 464, 519, 611
The Courting of Dinah Shadd and Other Stories 34
*The Day's Work*11, 34, 35, 44, 49, 82, 93, 129, 130, 174, 227, 438, 464, 559, 569, 611
The Devil and the Deep Blue Sea 130, 514
The Door of Opportunity74, 95, 214, 337, 343, 380, 425, 536, 619
The Dream of Duncan Parrenness 265, 435, 611
The Education of Otis Yeere 225, 237, 311, 333, 523, 611
The Fall of Edward Barnard 61, 233, 393, 500, 617

The Force of Circumstance74, 75, 95, 102, 213, 214, 232, 337, 380, 416, 423, 438, 618
The Four Dutchmen 281, 439, 618
The Gate of the Hundred Sorrows377, 484, 496, 512, 611
The God From the Machine 83, 84, 166, 611
The Head of the District206, 218, 277, 278, 310, 342, 374, 438, 611
The Hill of Illusion 151, 166, 385, 611
The House of Suddhoo 319
The Incarnation of Krishna Mulvaney81, 150, 230, 464, 537, 543, 544, 611
The Judgement of Dungara 225
The Letter61, 74, 75, 95, 98, 153, 159, 161, 162, 188, 213, 256, 267, 279, 314, 343, 373, 416, 444, 470, 472, 504, 530, 587, 595, 618
The Light that Failed 139, 220, 222, 223, 276, 560
The Madness of Private Ortheris 393, 395, 537, 611
The Maltese Cat 130
The Man Who Would Be King11, 19, 53, 90, 122, 124, 126, 127, 156, 226, 348, 365, 420, 422, 439, 496, 512, 515, 527, 544, 559
The Mark of the Beast44, 171, 218, 276, 287, 289, 340, 344, 345, 348, 354, 391, 415, 427, 428, 477, 521, 611
The Matter of a Private 341, 348
The Merry-Go-Round 11, 61, 561
The Moon and Sixpence 35, 96, 361, 561
The Mutiny of the Mavericks 225, 611
The Other Man 151, 170, 230, 334, 458, 611
The Outstation62, 64, 74, 75, 118, 153, 162, 182, 205, 225, 226, 235, 264, 281, 315, 317, 343, 355, 356, 359, 364, 365, 369, 371, 375, 385, 386, 415, 446, 450, 456, 468, 470, 498, 618
The Pacific 74
The Phantom-Rickshaw11, 34, 90, 98, 265, 270, 272, 273, 282, 285, 289, 385, 421, 483, 484, 544
The Pool 63, 64, 74, 95, 206, 617
The Rescue of Pluffles 171, 611
The Return of Imray 171, 273, 276, 282, 289, 421, 611
The Rout of the White Hussars 230, 289, 461, 611
The Sending of Dana Da 148, 149, 270, 611
The Ship that Found Herself 114, 464
The Story of the Gadsbys 11, 34, 44, 166, 611
The Strange Ride of Morrowbie Jukes90, 92, 203, 206, 259, 260, 263, 265, 331, 348, 458, 484, 494, 611
The Taipan 295, 617
The Taking of Lungtumpen 122, 123, 128
The Tertium Quid 151
The Three Musketeers 44, 57, 82, 109, 308, 611
The Tomb of His Ancestors 82, 228, 308, 464, 470
The Trembling of a Leaf 35, 74
The Vessel of Wrath67, 70, 74, 79, 95, 209, 232, 233, 248, 325, 336, 343, 375, 440, 465, 481, 502, 504, 619
The Walking Delegate 130
The White Man's Burden 13, 81, 132, 322, 439
The Wish House 417, 493
The Yellow Streak 74, 95, 381, 619
Three and – an Extra 171, 385
Thrown Away150, 151, 155, 207, 208, 217, 312, 373, 404, 414, 421, 426, 428, 436, 469, 476, 534, 611
Thy Servant A Dog 529
To be Filed for Reference 212, 393, 512, 611
*Traffics and Discoveries*11, 82, 87, 141, 174, 197, 560, 568, 611
Under the Deodars 11, 34, 44, 46, 544, 611
Venus Annodomini 333, 611
Virtue 226, 227, 394, 619
Watches of the Night 123, 156, 230, 362, 387, 459, 611
Wee Willie Winkie 11, 34, 44, 90, 438, 532, 533, 544, 611
William the Conqueror93, 130, 174, 177, 181, 214, 308, 310, 323, 324, 325, 373, 524, 536, 611
Wireless 291, 431, 492
With the Main Guard 165, 611
With the Night Mail 465, 487, 492
Without Benefit of Clergy224, 376, 412, 416, 442, 464, 611
Wressley of the Foreign Office250, 256, 266, 310, 419, 611

INDEX DES AUTEURS

ABRAHAM Nicolas 271, 272, 585
ADAMS F. W. L. 84, 568
ADAMS Jad 567
ADORNO Theodor 290, 345, 593
ALLEN Charles 228, 567
ALPERS Antony 20, 595
ALTER Robert 138, 596
ANDAYA Barbara W 19, 601
ANDAYA Leonard Y. 19, 601
ANDERSON Benedict 17, 303, 355, 372, 392, 508, 598
ANDRES Philippe 168, 589
ANGEL-PEREZ Élisabeth 292, 585
ANNAN Noel 210, 568
APPADURAI Arjun 17, 126, 355, 447, 451, 593
AQUIEN Pascal 292, 585
ARAGON Louis 293, 584
ARATA Stephen 501, 577
ARCHER Stanley 40, 59, 71, 576
ARDIS Ann 595
ARONDEKAR Anjali 277, 568
ASHCROFT Bill 104, 184, 580
ASHLEY Mike 596
ATTRIDGE Derek 184, 596
BAILEY Quentin 568
BAKHTINE Mikhaïl 587
BALDWIN Dean R. 180, 577, 589
BALLHATCHETT Kenneth 599
BANCEL Nicolas 366, 581, 582
BANETH-NOUAILHETAS Émilienne 1, 5, 19, 21, 25, 37, 42, 45, 54, 71, 82, 94, 105, 152, 153, 302, 312, 361, 381, 408, 409, 517, 518, 541, 577, 579, 580, 581, 583, 584
BANFIELD Ann 495, 584
BARDOLPH Jacqueline 581
BARTHES Roland 49, 89, 138, 389, 464, 468, 469, 470, 490, 523, 583, 585
BARTOLOVICH Crystal 581
BATES H. E 116, 589
BAUCOM Ian 599
BAUDELAIRE Charles 15, 25, 174, 398, 589, 591, 592
BAUER Helen Pike 87, 569, 573
BAUMAN Richard 594
BELL Duncan 601
BELMONT Nicole 148, 589
BENJAMIN Walter. 168, 169, 345, 587
BENVENISTE Émile 50, 59, 119, 417, 583, 585
BERGONZI Bernard 491, 592
BERGSON Henri 445, 446, 593
BESNAULT-LEVITA Anne 32, 146, 181, 285, 473, 480, 491, 507, 589
BHABHA Homi K. 21, 22, 26, 32, 33, 88, 92, 96, 97, 98, 102, 105, 192, 194, 195, 236, 255, 256, 260, 278, 280, 282, 283, 284, 299, 303, 324, 325, 356, 360, 382, 392, 399, 445, 451, 453, 509, 512, 514, 518, 549, 572, 580, 598, 599
BHATTACHARYA Tithi 283, 585
BILSTON Sarah 145, 596
BIVONA Daniel 578
BLOOM Clive 142, 185, 596
BODELSEN C. A. 31, 569
BOEHMER Elleke 5, 18, 104, 107, 509, 578
BONAPARTE Marie 286, 287, 585
BONNY Yves 348, 594
BOOTH Howard J. 31, 405, 527, 571, 572, 583, 595
BOURDE Paul 438, 601
BOWEN Elizabeth 171, 475, 587
BRACCO Rosa Maria 597
BRADBURY Malcolm 408, 594, 595
BRADSHAW David 30, 595
BRANDER L. 115, 116, 575
BRANTLINGER Patrick 18, 23, 24, 70, 101, 106, 128, 184, 192, 194, 291, 343, 354, 569, 578
BRAUDEAU Michel 479, 589
BRENNAN Timothyin 25, 26, 88, 192, 509, 599
BRIGGS Charles L 594
BROWN Erica 15, 30, 77, 130, 135, 192, 221, 298, 318, 371, 497, 515, 538, 593, 596, 599, 601
BROWN J. 15, 30, 77, 130, 135, 192, 221, 298, 318, 371, 497, 515, 538, 593, 596, 599, 601
BUCHANAN Robert 45, 50, 84, 85, 87, 111, 549, 569
BURGESS Anthony 100, 101, 102, 115, 576
BURKE Edmund 599
BURKHART Charles 177, 589
BURT Forrest D. 133, 575
BURTON Antoinette 599
BURUMA Ian 586
BURY Laurent 250, 578
BUTCHER John G 75, 313, 370, 601
BUTLER Lawrence J 89, 567, 601
BYRON Glennis 158, 273, 350, 585
CABARET Florence 148, 589
CAIN Peter J. 16, 601
CALDER Robert L. 133, 525, 575
CANNADINE David 17, 89, 246, 251, 254, 336, 342, 369, 370, 371, 384, 498, 532, 599
CARMIGNANI Paul 146, 153, 285, 305, 389, 463, 588, 589, 591
CARPENTIER André 153, 292, 293, 489, 507, 590
CARRINGTON Charles 214, 215, 223, 567
CASTAING Anne 153, 518, 569, 592
CESAIRE Aimé 347, 580
CHAKRABARTY Dipesh 93, 240, 241, 243, 248, 252, 549, 580
CHAMBERT-LOIR Henri 578
CHAMPION Catherine 53, 57, 152, 154, 177, 572, 578, 588, 590
CHAUDHURI Nupur 216, 442, 601
CHESTERTON G. K. 51, 85, 407, 475, 569
CHEVRILLON André 87, 569
CLAREY Jo Ellyn 292, 588
CLARY Jo Ellyn 588
CLAVARON Yves 186, 398, 581
COATES John 569
COHN Bernard S. 68, 252, 599
COLLEY Linda 599
COLLINS Jo 274, 285, 290, 345, 450, 585, 586
COLLINS Wilkie 129, 130, 327, 521, 565
CONGIU Christian 469, 590

CONRAD Joseph24, 31, 42, 62, 64, 65, 68, 69, 99, 100, 102, 103, 116, 122, 125, 126, 127, 129, 139, 142, 154, 157, 188, 189, 190, 193, 218, 236, 237, 280, 326, 327, 328, 388, 460, 461, 474, 489, 494, 500, 505, 506, 507, 510, 511, 526, 528, 544, 545, 553, 565, 572, 573,574, 578, 579, 580, 590, 595
COOPER Frederick87, 118, 153, 163, 182, 213, 226, 235, 281, 315, 317, 359, 365, 367, 370, 371, 375, 415, 447, 450, 456, 498, 599
CORNELL Louis L.18, 97, 225, 238, 332, 392, 568, 578, 584, 599
CORSANI Antonella 239, 581
COSTA Richard Hauer 115, 576
CROMER Lord 320, 600
CUNNINGHAM Valentine 597
CUNYNGHAM-BROWN Sjovald 115, 601
CURTIS Anthony40, 116, 133, 134, 525, 575, 576, 577, 589
DALY Nicholas 243, 431, 594, 597
DANON Ruth 339, 600
DAVIES Laurence 31, 578
DAVIES Tony 97, 597
DEHEJIA Vidya 392, 578
DELEUZE Gilles 413, 513, 541, 583
DELMAS Catherine1, 62, 64, 65, 68, 69, 388, 506, 578, 579
DEMAS Corinne 476, 590
DENDITH Simon 578
DERRIDA Jacques 22, 248, 272, 290, 452, 580, 583, 593
DESSONS Gérard 59, 187, 188, 585, 592
DILLINGHAM William B 563, 569
DIRKS Nicholas 15, 366, 367, 600
DIVER Maud 565
DIXON Robert 329, 531, 532, 578
DOBREE Bonamy 569, 570
DOR Laïli 570
DOYLE Sir Arthur Conan98, 106, 107, 125, 130, 154, 194, 268, 287, 424, 528, 565, 574
DUNBAR Pamela 406, 590
DYER Richard 81, 424, 581
EAGLETON Terry 97, 147, 181, 586, 599
EDWARDES Michael. 601
EIKENBAUM Boris 113, 583
ELIOT T. S.29, 30, 40, 90, 110, 139, 141, 190, 404, 407, 494, 562, 570, 571
EPSTEIN Joseph 576
ERNST Waltraud 336, 601
FANON Frantz 20, 23, 283, 580
FERGUSON Nyall 78, 132, 243, 601
FLAUBERT Gustave 49, 154, 522, 565
FLETCHER Ian 597
FONYI Antonia 483, 590
FORD Boris 111, 189, 502, 570
FORDHAM Finn 507, 595
FORSTER E. M.31, 42, 56, 85, 86, 87, 134, 376, 492, 507, 517, 526, 549, 565, 568, 571, 573, 592, 595
FOUCAULT Michel16, 22, 42, 89, 203, 216, 245, 250, 263, 374, 379, 409, 586, 593
FRASER Gail 154, 189, 326, 460, 590
FREUD Sigmund78, 268, 271, 398, 439, 502, 503, 504, 586
FUKUYAMA Francis 586
GALLIX Francois 597
GANGULY Keya 248, 582
GELLNER Ernest 365, 599
GENETTE Gérard48, 49, 178, 361, 389, 446, 465, 466, 583, 584
GERBER H. E. 488, 489, 590
GERLACH John 26, 588
GIKANDI Simon 14, 15, 274, 275, 367, 600
GILBERT Elliot L. 111, 404, 570-571
GILMOUR David. 568
GOATER Thierry 1, 592
GODENNE René 154, 157, 177, 588
GOIMARD Jacques 276, 286, 565, 566
GOLDMANN Lucien 508, 592
GORAK Jan 597
GOSSE Edmund 47, 570
GOYET Florence 462, 588
GRALL Catherine152, 176, 177, 386, 387, 389, 397, 398, 480, 483, 484, 590
GRANT Ben 400, 570
GREEN Martin 127, 128, 129, 183, 184, 578
GREEN Roger L.45, 46, 52, 84, 85, 111, 112, 180, 407, 568, 569, 570, 571, 574, 578
GREENBERGER Allen J. 45-46, 552, 578
GREENE Graham 576
GRIFFINS Gareth 580
GROJNOWSKI Daniel 171, 173, 176, 178, 413, 490, 590
GROVER Mary 135, 596, 597
GUATTARI Felix 413, 513, 541, 583
GUHA Ranajit 23, 521, 529, 580
GUIGNERY Vanessa 1, 276, 477, 592, 597
GUILHAMON Lise 5, 153, 518, 569, 579, 592
GUILLORY John 597
GUNNING T. 268, 586
GURR Andrew 408, 489, 595
HABERMAS Jürgen 322, 593
HAGGARD Rider H.108, 122, 123, 128, 129, 130, 164, 189, 193, 194, 220, 319, 327, 344, 399, 565
HAGIIOANNU Andrew 81, 407, 408, 492, 570
HAI Ambreen 255, 533, 582
HAMON Philippe.48, 54, 107, 251, 285, 293, 294, 466, 484, 583, 584, 586
HANSON Clare27, 147, 154, 178, 385, 389, 404, 408, 484, 489, 542, 588, 595
HARPER T. N 34, 467, 587, 601
HARRIS Jason Marc 155, 329, 590
HARRIS Wendell 460, 590
HARRISON John 361, 602
HARRISON Mark 321, 602
HARTOG François 448, 593
HASTINGS Selina 71, 100, 133, 134, 252, 575
HAVHOLM Peter 570
HAWKES David 586
HAWKINS Harriett 140, 144, 597
HAYWARD Jennifer 488, 597
HEAD Dominic205, 218, 277, 278, 310, 342, 374, 438, 571, 588, 611
HEGEL Friedrich G. W. 16, 593
HENTY G. A. 106, 122, 129, 130, 327, 328, 340, 566
HERDER J. G 303, 599
HEUSSLER Robert 75, 99, 602
HO Janice 125, 126, 127, 233, 262, 281, 341, 343, 579
HOBSBAWM Eric 290, 355, 357, 362, 364, 600
HOGAN Patrick C. 89, 582
HOLDEN Philip29, 40, 41, 101, 102, 133, 277, 280, 376, 412, 416, 522, 523, 525, 526, 528, 568, 576
HORKHEIMER Max 290, 345, 593
HUMBLE Nicola 117, 142, 144, 145, 179, 556, 596
HUNT Roland 361, 602
HUNTER Adrian 500, 590
HUTCHINS Francis 372, 602
HUYSSEN Andreas 135, 596

IBSEN Henrik 570
ISELIN Pierre 292, 585
ISLAM Shamsul 570
JAMES Henry29, 76, 83, 139, 141, 143, 157, 162, 163, 167, 175, 293, 334, 335, 413, 474, 475, 479, 489, 540, 541, 566, 571, 587, 595, 597, 600
JAMESON Fredric 33, 97, 584, 594, 599
JANMOHAMED Abdul R 104, 582
JERVIS John 274, 285, 290, 345, 449, 450, 585, 586
JONAS Klaus W. 100, 576
JOUBERT Claire 1, 5, 25, 37, 541, 583, 584, 585
JOUVE Vincent 585
JOYCE James29, 30, 31, 77, 83, 146, 153, 159, 163, 170, 175, 190, 192, 279, 334, 335, 386, 406, 413, 471, 479, 489, 494, 507, 540, 541, 554, 566, 595
KAKAR Sudir 148, 579
KARL Frederick R 31, 69, 439, 578, 594, 602
KARLIN Daniel 570
KEMP Sandra 92, 94, 570
KHANUM Suraiya 571
KILLICK Tim 150, 179, 189, 588
KLAUS Gustav H. 100, 158, 576, 597
KLEMPERER Victor 587
KNIGHT Stephen 101, 158, 597
KULKE Hermann 602
LACKEY Michael 86, 571
LAMB Robert Paul 491, 590
LANE Richard J. 194, 582
LANG Andrew 46, 47, 52, 112, 180, 571, 611
LASKI Marghanita 137, 571
LAUX Claire 249, 322, 602
LAUX Frédéric 322, 602
LAWRENCE Karen R 184, 186, 596, 597
LAWRENCE D. H. 121, 190, 192, 406, 489, 492, 502, 504, 554
LAZARUS Neil 248, 581, 582
LÉAUD Francis 90, 124, 276, 400, 436
LEAVIS F.R. 25, 139, 140, 145, 183, 585, 587
LEAVIS Q. D. 135, 550, 596
LEHAN Richard 306, 592
LEIBOWITZ Judith 505, 590
LEMOINE Bernadette 71, 250, 577, 578, 579
LEMONNIER Léon 13, 571
LEPALUDIER Laurent 148, 168, 514, 591
LEVINE Philippa 535, 600
LEVY Leo B. 162, 438, 597, 601
LEWIS C. S. 404, 571
LIGGINS Emma 192, 549, 591
LITS Marc 160, 597
LIVINGSTONE Flora V. 571
LODGE David 493, 571
LOHAFER Susan 292, 588
LOMBARD Denys 578
LOOMBA Ania 582
LOPEZ Alfred J. 424, 582
LOSS Archie K. 16, 40, 115, 501, 574, 576, 577, 581
LOUVEL Liliane 146, 153, 387, 481, 590, 591
LOWRY Maria Elisabeth 82, 179, 483, 571
LUKÁCS Georg 181, 182, 467, 584, 587
LYCETT Andrew 223, 568
LYON James K. 167, 571
MACCARTHY Desmond 576
MACHEREY Pierre 96, 108, 188, 329, 596
MAGEE Rosemary M. 76, 591
MALLETT Philip 458, 493, 568, 570, 571
MANGAN J.A 143, 600
MANGEL Alberto 568
MANNONI Octave 348, 586
MANSFIELD Katherine20, 29, 176, 181, 334, 335, 385, 386, 387, 389, 406, 408, 413, 448, 457, 460, 462, 465, 473, 479, 480, 489, 491, 497, 498, 504, 507, 528, 531, 554, 557, 566, 587, 589, 590, 595
MARCH-RUSSELL Paul 146, 489, 591
MARSHALL P. J 342, 602
MARTIN Serge27, 106, 117, 127, 128, 183, 184, 187, 188, 504, 566, 567, 573, 578, 588, 592, 598, 603
MARTINIÈRE Nathalie 68, 278
MARX Karl 69, 290, 439, 593, 594, 602
MARX John 245
MASON Philip 29, 137, 407, 568, 603
MATTHEWS Brander 407, 476, 577, 588
MAUGHAM Robin 522, 523, 576
MAUNDER Andrew 549, 591
MAUPASSANT Guy de28, 40, 154, 157, 189, 276, 281, 286, 292, 334, 338, 385, 413, 430, 472, 490, 566, 576
MAY Charles E.31, 76, 166, 176, 319, 471, 489, 492, 530, 544, 588
MAZOWER Mark 15, 600
MBEMBE Achille 23, 197, 198, 580
MENAND Louis 141, 572
MERRIEN Nathalie 582
MESCHONNIC Henri25, 41, 105, 106, 107, 113, 180, 187, 188, 382, 540, 550, 584, 592, 593
METCALF Thomas R. 372, 600
MEYERS Jeffrey 101, 117, 133, 134, 237, 576, 577, 579
MICHON Pascal 187, 188, 592
MILADI-CHERIF Hajer 572
MISRAHI-BARAK Judith271, 273, 283, 284, 582, 585, 586
MITCHELL Sally 287, 488, 598, 602
MITCHELL Timothy 287, 488, 598, 602
MOHANTY Chandra 368, 582
MONOD Sylvère 572
MONTANDON Alain 76, 591
MONTEFIORE Janet 31, 494, 572
MOORE-GILBERT Bart 468, 572
MORRISON Mark 140, 598
MUIR Edwin 40, 577
MURRY John M. 504, 595
NAGAI Kaori 81, 132, 400, 527, 570, 572, 573
NAIK M. K. 579
NANDY Ashis 16, 17, 345, 350, 438, 439, 581
NAUDET Jules 23, 582
NICHOLLS Peter 511, 551, 594
NIGHTINGALE Nicola 572, 618
ONG Walter 173, 279, 530, 591
OREL Harold34, 49, 101, 166, 412, 488, 568, 572, 574, 591
ORWELL George13, 88, 90, 115, 191, 260, 427, 428, 566, 572, 573, 580
OUVRARD Elise 592
PAFFARD Mark 573
PAL Pratapaditya 392, 578
PARRY Benita 573
PENZOLDT Peter 289, 591
PERDUE Peter C 367, 600
PERRIN Alice 54, 95, 340, 517, 566
PHILLOMORE R. H. 245, 602
PLOTZ Judith A. 132, 573
POE Edgar Allan28, 29, 31, 40, 138, 150, 154, 155, 159, 160, 161, 173, 174, 175, 177, 178, 188, 204, 272, 283, 285, 286, 287, 291, 292, 293, 295, 330, 413, 415, 475, 476, 489, 491, 521, 566, 585, 587, 589
POUCHEPADASS Jacques 23, 582

PRITCHETT V. S. 62, 467, 587
PROPP Vladimir 150, 588
PUNTER David 273, 585
QUIJANO Anibal 366, 582
QUINN Patrick J. 577
RABATÉ Dominique 284, 398
RADWAY Janice A. 145, 598
RAIMBAULT Elodie 40, 124, 548, 573
RAJA Rao 55, 75, 331, 566, 567
RANCIÈRE Jacques 34
RANGER Terence 355, 357, 362, 600
RASKIN Jonah 573
REGARD Frédéric 5, 31, 130, 171, 172, 493, 554, 573
REID Ian 147, 589, 619
RENAN Ernest 303, 395, 599
RICHARDS David 142, 244, 283, 371, 579, 600
RICHARDS Jeffrey 142, 244, 283, 371, 579, 600
RICHARDS Thomas 142, 244, 283, 371, 579, 600
RICKETTS Harry 206, 568
RICOEUR Paul 351, 355, 450, 584
RIGBY Nigel 31, 572, 595
ROBBINS Ruth 549, 591
ROBERT Marthe 508, 592
ROHRBERGER Mary 292, 588
ROONEY Caroline 132, 400, 570, 572, 573
ROTHERMUND Dietmar 602
ROYLE Nicholas 273, 586
RUPPEL Richard J. 277, 523, 525, 526, 568, 573, 576
RUSHDIE Salman33, 121, 122, 477, 508, 509, 531, 566, 572, 573, 582, 583
RUTHERFORD Andrew81, 88, 89, 110, 213, 317, 513, 559, 561, 572, 573, 574
SAID Edward21, 22, 24, 26, 52, 55, 62, 68, 128, 181, 182, 183, 184, 192, 193, 197, 220, 222, 242, 388, 399, 400, 402, 408, 425, 477, 508, 560, 581, 592, 599, 600
SCHWARZ Daniel R. 116, 579
SCOTT Paul19, 93, 102, 182, 193, 309, 310, 324, 370, 381, 524, 566, 569
SEED David 573
SEELEY Sir John Robert 333, 366, 602
SEN Indrani 573
SERGEANT David 574
SEYMOUR-SMITH Martin 117, 598
SHAKESPEARE William113, 139, 155, 191, 293, 312, 566
SHARPE Jenny 242, 573
SHAW Valerie 112, 113, 475, 588
SHOWALTER Elaine 185, 600
SIMMONS Diane 341, 342, 574
SINGER Ben 161, 162, 594
SINGH G. 55, 135, 566, 567, 592
SINHA Mrinalini 362, 364, 579
SNIDER Philip R. 574
SPEAR Percival. 316, 602
SPIVAK Gayatri Chakravorty 21, 22, 23, 102, 581
STAPE J. H. 154, 189, 326, 460, 474, 574, 590
STEVENSON R. L.70, 122, 123, 128, 129, 130, 176, 193, 194, 319, 343, 425, 489, 528, 531, 532, 551, 566, 574
STEWART David 139, 166, 167, 563, 574, 587
STOLER Ann L. 203, 214, 360, 367, 372, 599, 600
STRACHEY Lytton 134, 567
SULERI Sara22, 66, 92, 249, 255, 264, 411, 441, 442, 452, 579
SULLIVAN Zoreh T.92, 94, 229, 230, 260, 290, 350, 379, 421, 427, 461, 484, 485, 486, 512, 574
SWETTENHAM Frank 103, 371, 602
TADIÉ Alexis 13, 123, 131, 169, 170, 195
TAGORE Rabindranath 3, 55, 151, 566, 567, 571
TAY Eddie 103, 280, 373, 577
TCHEKHOV Anton 28, 335, 386, 489, 567, 595
THOMPSON Jon 158, 598
THOMPSON Stith 147, 589
THOMSON David 84, 85, 602
TIBI Pierre26, 146, 153, 231, 285, 305, 389, 463, 588, 589, 591
TIDRICK Kathryn 143, 320, 600
TIFFIN Helen 104, 184, 580
TODOROV Tzvetan48, 49, 113, 269, 293, 322, 389, 583, 584, 585
TOMPKINS J. M. S81, 90, 168, 174, 223, 306, 461, 530, 574
TOROK Maria 271, 272, 585
TRIVEDI Harish 599
TROTTER David 393, 601
TUTTON Diana 144, 567
VANDAMME Christine62, 64, 68, 69, 389, 506, 578, 579
VERLEY Claudine 146, 591
VIALLE Élizabeth 36, 591
WALLACE Alfred Russel 103, 560, 567
WALSH Sue 133, 574
WALWIN James 143, 600
WARD Thomas Humphrey 46, 47, 52, 180, 574
WATT Ian 146, 592
WEBER Max 14, 209, 313, 315, 316, 338, 594
WEBSTER Wendy 601
WELBY Elizabeth 93, 130, 204, 574
WHITE Andrea 129, 580
WHITEHEAD John 40, 116, 134, 576, 577, 589
WILLIAMS Raymond 115, 580, 594
WILLISON Ian 595
WILSON Edmund 88, 89, 116, 225, 317, 574, 577
WILSON Kathleen 233, 317, 509, 602
WINTHER Pers 589
WOOD Michael G32, 59, 62, 76, 168, 175, 386, 408, 474, 488, 490, 577
WOODRUFF Philip 603
WOOLF Virginia15, 25, 30, 75, 77, 78, 79, 115, 116, 134, 140, 156, 159, 173, 180, 188, 190, 192, 221, 253, 298, 299, 350, 359, 361, 386, 406, 460, 469, 481, 497, 498, 502, 507, 528, 538, 542, 545, 550, 553, 567, 587, 589, 592, 593, 595, 596, 598
WORTHINGTON Heather 158, 597, 598
WRIGHT Gwendolyn 367, 594
YAHYA Zawiah 99, 102, 103, 577, 583
YEATS William Butler 504, 507, 567, 595
YOUNG Robert J. C.5, 21, 23, 102, 215, 248, 254, 344, 352, 364, 365, 581
YUMNA Siddiqi 411, 580
ZALESKI Marek 574
ZECCHINI Laetitia 5, 153, 518, 569, 592
ZORGBIBE Charles 568

Modernité et colonisation : les nouvelles sur l'empire de Rudyard Kipling et de Somerset Maugham

Les nouvelles coloniales de Kipling et de Maugham mettent en scène, respectivement, la société anglo-indienne à l'époque du Raj et la vie dans les colonies anglaise et hollandaise des îles d'Asie du sud-est durant l'entre-deux-guerres. Malgré ces spécificités contextuelles et l'écart temporel entre les époques auxquelles les deux auteurs écrivent leurs nouvelles, ces dernières sont invariablement traversées par le motif d'une colonisation pensée comme crise. Or le genre de la nouvelle porte formellement l'idée de crise. En utilisant le rapprochement opéré par les études postcoloniales entre modernité et colonisation comme paradigme de lecture, cette thèse montre comment la nouvelle peut opérer une prise spécifique sur ce rapport et se révéler lieu de trouble. Dans le cadre de cette réflexion sur la propension de ce genre à déstabiliser la modernité politico-philosophique et les idéologies qu'elle charrie – la promotion de la raison, du savoir, du progrès – il apparaît que les nouvelles de Kipling et de Maugham opèrent selon des modalités différentes. Celles de Kipling interrogent poétiquement le politique et la modernité tels qu'ils apparaissent dans leur spécificité coloniale par le biais d'une écriture qui opère depuis les marges, ce par un double décalage par rapport au roman domestique. Le fait même de prendre pour objet la société coloniale, elle-même située sur les marges de la société métropolitaine anglaise, s'inscrit en effet dans une écriture du décentrement. Les nouvelles de Maugham s'énoncent elles aussi depuis certaines marges mais s'inscrivent davantage dans un constat général du déclin de la civilisation européenne durant l'entre-deux-guerres et dans une réflexion sur la situation de l'écrivain face à divers centres, sources d'autorité et de savoir. Le trouble que produit la nouvelle est donc certes lié au statut de « voix solitaire » de cette dernière mais surtout à sa position de marginalité.

Mots-clés : Littérature coloniale, théorie postcoloniale, nouvelles, Rudyard Kipling, Somerset Maugham, modernité, histoire, marge(s), colonisation.

Modernity and colonisation: Rudyard Kipling's and Somerset Maugham's short stories on empire

Kipling's and Maugham's short stories respectively stage Anglo-Indian society during the Raj and English and Dutch colonial societies in interwar South-East Asia. In spite of contextual differences and the two specific moments when the authors wrote their short stories, the latter invariably deal with a problematic colonisation seen as a crisis while the genre of the short story formally conveys the notion of crisis. By using the relation between modernity and colonisation as it was conceptualised by the Postcolonial studies as a paradigm, this dissertation shows how short stories can operate a specific take on this relation and be considered as a site of disturbance. In this reflection on the propensity of short stories to destabilise political and philosophical modernity and the various ideologies it is associated with – such as the promotion of reason, of knowledge, of progress – Kipling's and Maugham's colonial short fictions seem to operate in different ways. Kipling's short stories poetically question the "political" and modernity as they appear in the colonial paradigm through a writing that operates from a marginal position moving away from the domestic novel. By focusing on colonial society, itself being located on the margins of English metropolitan society, the writers' works practise a decentering form of writing. Maugham's short stories partake more of a general feeling about the decline of European civilisation in the interwar period but also reflect on the location of the writer who faces various centres which produce knowledge and cultural authority. The destabilising effect of the short story is certainly linked to its position as a "lonely voice" but above all to its marginal position.

Keywords : Colonial literature, postcolonial theory, short stories, Rudyard Kipling, Somerset Maugham, modernity, history, margin(s), colonisation.

UNIVERSITE RENNES 2 – HAUTE BRETAGNE
ACE 1796 – Anglophonie : communautés, écriture
Place du Recteur Henri le Moal
CS 24037
35043 RENNES Cedex