

Édition avec dossier

Conrad

Au cœur des ténèbres



Traduction
par Jean-Jacques Mayoux

PRÉPAS SCIENTIFIQUES 2018
« L'AVENTURE » : L'ÉDITION PRESCRITE

GF

Conrad

Au cœur des ténèbres

Au cœur des ténèbres, la nouvelle la plus célèbre de Conrad, est le récit d'une descente aux enfers. Officier de la marine marchande britannique, le jeune capitaine Marlow part à la recherche de Kurtz, un chasseur d'ivoire qui a mystérieusement disparu dans la brousse africaine. À mesure que Marlow remonte le fleuve Congo, il s'aventure dans les ténèbres : celles d'une nature hostile où, loin de toute civilisation, résonnent les cris inquiétants des « sauvages » ; celles de l'âme humaine, dont la noirceur n'a d'égal que le mystère...

Dossier

1. Conrad et la tradition du roman d'aventures
2. Mensonge et vérité
3. L'aventure moderne
4. L'épopée du langage
5. Postérité de Conrad

Présentation, notes, dossier, chronologie et bibliographie
par Claude Maisonnat et Josiane Paccaud-Huguet

Traduction par Jean-Jacques Mayoux

Texte intégral

Illustration :

Virginie Berthemet

© Flammarion



Flammarion

CONRAD

Au cœur des ténèbres



PRÉSENTATION

NOTES

DOSSIER

CHRONOLOGIE

BIBLIOGRAPHIE

par Claude Maisonnat
et Josiane Paccaud-Huguet

TRADUCTION

par Jean-Jacques Mayoux

GF Flammarion

*Du même auteur
dans la même collection*

AMY FOSTER. LE COMPAGNON SECRET.
LA LIGNE D'OMBRE.
LORD JIM.
NOSTROMO.
SOUS LES YEUX DE L'OCCIDENT.
TYPHON.

© Flammarion, Paris, 2017.
ISBN : 978-2-0813-9745-3
N° d'édition : L.01EHPN000803.N001
Dépôt légal : mai 2017

P r é s e n t a t i o n

UNE « DIABLERIE ARTISTIQUE » : GENÈSE ET RÉCEPTION DE L'ŒUVRE

En 1898, Conrad écrit *Jeunesse*, publié par l'éditeur William Blackwood et qui attirera l'attention sur un écrivain encore peu connu. La parution de son tout premier roman, *La Folie Almayer* (1895), n'était certes pas passée inaperçue. Mais *Jeunesse* innove en introduisant la fiction incarnée du narrateur en la personne de Charlie Marlow, qui vient ajouter une dimension explicitement orale à l'art du récit. Conrad rejoint par là une tradition littéraire aussi ancienne que l'*Odyssée*, mais ses commentateurs polonais ont aussi souligné une parenté possible avec le *gawęda*, forme populaire dans la littérature polonaise : une narration épique caractérisée par sa liberté de composition et ses nombreuses digressions, illustrant souvent des faits et gestes héroïques de la noblesse, destinée à transmettre une sagesse morale¹.

À la fin de cette même année, Conrad reprend ce qui était d'abord une nouvelle – *Tuan Jim : une esquisse*, appelé à devenir *Lord Jim* (1900) –, et se lance en décembre dans la rédaction de *Au cœur des ténèbres*.

1. Voir *Conrad's Polish Background. Letters to and from Polish Friends*, Zdzislaw Najder (éd.), Londres, Oxford University Press, 1964, p. 16-17 (nous traduisons).

Dans ces trois textes, l'arrivée de Marlow va permettre un dispositif narratif sophistiqué qui donnera au récit, malgré la complexité des variations de points de vue et des effets de voix, une souplesse de ton incomparable. Il semble par ailleurs que, pour ce qui est de l'écriture, l'invention de Marlow va aussi libérer la parole : ainsi pourrait-on expliquer un fait rarissime dans la carrière littéraire de Conrad, à savoir la rapidité de la composition de *Au cœur des ténèbres*. Le titre en est mentionné pour la première fois dans une lettre à William Blackwood datée du 13 décembre 1898. Cet éditeur bien installé sur la place londonienne, représentant une presse d'opinion plutôt conservatrice, publie un *Magazine* qui s'apprête à célébrer son millième numéro en février 1899. Après le bon accueil fait à *Jeunesse*, Blackwood propose à Conrad, qui est de toute façon déjà au travail, une contribution à ce numéro spécial. *Au cœur des ténèbres* paraîtra en effet dans les numéros de février, mars et avril 1899.

La publication en volume était initialement prévue la même année : il devait contenir *Jeunesse*, *Tuan Jim* et *Au cœur des ténèbres*. Mais *Tuan Jim* allait bientôt prendre une ampleur inattendue pour devenir un roman de près de deux cents pages. En même temps, Conrad entreprend la rédaction de *Typhon*. Le volume ne paraîtra donc que trois ans plus tard, en 1902. Il se compose de trois longs récits : *Jeunesse*, *Au cœur des ténèbres* et *Au bout du rouleau* (où Marlow a disparu). En avril 1902, préoccupé par la traduction en français du recueil dès après sa parution, Conrad le décrit ainsi, en français, à son ami et traducteur H.D. Davray¹ :

Le volume de Blackwood contiendra 1. *Youth : A Narrative* 2. *Heart of Darkness* et 3. Une histoire qui je suis en train de fabriquer en ce moment-ci et dont le titre est *The*

1. À titre de témoignage, nous avons conservé l'orthographe de Conrad avec ses imperfections.

End of the Tether comme qui dirait : *À bout de ressources*. C'est ça l'idée mais le titre à l'air bête. Le tout à peu près 75 000 mots. 1 & 2 ont déjà paru dans *B'wood's Magazine*. 3 paraîtra prochainement. 1 & 2 à la première personne racontés par Marlow – le Scieur qui raconte lord Jim si vous vous rappelez. 1 Histoire d'un navire qui brûle en mer. 2 Se passe au Congo Belge. Histoire farouche d'un journaliste qui devient chef de station à l'intérieur et se fait adorer par une tribu de sauvages. Ainsi décrit le sujet à l'air rigolo mais il ne l'est pas¹.

Dans sa note d'auteur de 1917, Conrad précise que, si *Jeunesse* a une dimension largement autobiographique dont il ne se défend pas, *Au cœur des ténèbres* va au-delà de la fidélité à une expérience personnelle. L'effet recherché est celui de la transmission d'un affect, et cela nécessite un tout autre art qui sollicite les capacités modulatoires de la langue anglaise. Conrad a recours à une analogie musicale pour expliquer qu'il a voulu produire une certaine résonance, une vibration, à la manière d'une basse continue : un effet qui serait analogue au grondement d'une voix, résidu de la colère de Marlow lors de la visite finale à la « fiancée » de Kurtz.

Cette étrange vibration a été immédiatement perçue par les lecteurs les plus perspicaces, comme l'écrivain Cunninghame Graham. Celui-ci, fortement engagé dans les causes politiques de son temps, n'apprécie guère le ton du *Magazine* de Blackwood, destiné à un lectorat friand de décors d'aventures maritimes ou exotiques. Mais il a été immédiatement frappé par la force de percussion du récit de Conrad. Quant au public victorien, on peut dire que dans un premier temps il choisira plutôt d'en ignorer la véritable portée. Par exemple, l'auteur anonyme d'un article du *Manchester Guardian* écrit, le

1. *Collected Letters of Joseph Conrad* (désormais abrégé en *CLJC* dans cette édition ; voir Bibliographie, p. 239), II, p. 406.

10 décembre 1902, qu'il « ne faut pas croire que M. Conrad se livre à une attaque contre la colonisation, l'expansion, voire contre l'impérialisme¹ ». Toutefois, *Au cœur des ténèbres* va faire très vite son chemin auprès des cercles littéraires plus avertis en Angleterre et en France : Edward Garnett, par exemple, conseiller respecté dans le monde de l'édition de l'époque, y voit l'événement littéraire de l'année 1902, et un exemple consommé de « diablerie artistique ». Il faudra quelques années et quelques générations de lecteurs et de critiques pour que la richesse de l'œuvre se déploie et continue de le faire, comme c'est le cas de toute production artistique en avance sur son temps. Aujourd'hui, après avoir traversé les vagues générationnelles de lectures critiques qui lui donneront une place de premier choix – de la nouvelle critique anglo-saxonne des années 1940 aux théories structuralistes des années 1970 et post-structuralistes des années 1990 et au-delà –, *Au cœur des ténèbres* reste un texte exceptionnellement vivant et productif. En témoignent la richesse des interprétations qu'il continue de susciter et les étonnantes résonances qu'il produit chez les créateurs contemporains du monde entier – écrivains, musiciens, peintres, cinéastes². Pour prendre un exemple récent, en 2016, Graham Swift, un des écrivains anglophones les plus lus et traduits de sa génération³, publie *Mothering Sunday* qui se termine par une longue méditation sur *Jeunesse* et *Au cœur des ténèbres* de la part de la narratrice et écrivaine en herbe Jane Fairchild :

1. Voir Norman Sherry (éd.), *Joseph Conrad, the Critical Heritage*, Londres, 1973, p. 135.

2. Voir Josiane Paccaud-Huguet et Claude Maisonnat (dirs), « Cahier Conrad », *Cahier de l'Herne* n° 109, février 2015, où un chapitre entier est dédié à la postérité de l'œuvre.

3. Auteur de *Last Orders*, qui a obtenu le prestigieux Booker Prize en 1996.

C'était et ce n'était pas une histoire d'aventure. C'était différent, il y avait quelque chose de spécial. Ça parlait de cinq vieux briscards assis autour d'une table – se racontant des histoires –, mais tous avaient connu la mer dans leur jeunesse. L'un d'eux s'appelait Marlow et c'était lui qui racontait son histoire. Ce n'était pas du tout une histoire d'aventure. [...] Mais la chose remarquable, la chose vraiment étonnante sur Joseph Conrad, c'était que pour écrire tous ses livres, il n'avait pas seulement appris à écrire, mais à écrire dans une langue entièrement nouvelle pour lui. C'était comme de franchir une barrière impossible, et elle se dit que c'était la plus grande chose, la plus grande réussite et la véritable aventure [...] ¹.

L'aventure : tel est bien le mot qui colle toujours au nom de Joseph Conrad, à tort ou à raison. Le moins que l'on puisse dire, c'est qu'il en a déployé le sens dans de multiples directions. Cette écriture si singulière laisse miroiter à la fois les sirènes du désir et l'inattendu de la contingence dans les couches les plus insoupçonnées de l'existence humaine : qu'il s'agisse de la façon dont chacun tente de conduire sa vie ou d'une aventure artistique inédite.

L'AVENTURE CHAOTIQUE D'UNE VIE

La vie de Joseph Conrad (1857-1924) est indissociable de son œuvre ; nombreux sont les éléments biographiques qui sont à l'origine de tel ou tel épisode fictionnel ou qui jettent une lumière intime sur ses choix narratifs. Pour autant, son œuvre n'est pas autobiographique au sens strict, dans la mesure où elle prend nombre de libertés avec les faits avérés – c'est bien le

1. Graham Swift, *Mothering Sunday*, Londres, Scribner, 2016, p. 127-129 (nous traduisons).

propre de toute écriture de fiction. Néanmoins, il paraît indispensable de rappeler quelques caractéristiques, à commencer par la question de la langue de cet écrivain polyglotte.

Né en 1857 à Berditchev, dans l'est de la Pologne, Joseph Konrad Korzeniowski passe la plus grande partie de son enfance et de son adolescence dans une province de l'actuelle Ukraine. Sa famille appartient à la petite aristocratie terrienne sur le déclin, dont la langue dominante est le polonais. Son enfance, marquée par des deuils précoces, est loin d'être heureuse. Son père, Apollo Korzeniowski, est arrêté en 1862 en raison de ses activités militantes anti-russes et déporté dans le nord de la Russie avec sa jeune femme et leur fils. Conrad a neuf ans lorsque sa mère Evelina meurt de la tuberculose et treize lorsque son père s'éteint à son tour. Il est alors confié à la tutelle de son oncle maternel, Thaddeus Bobrowski. Il reçoit une instruction chaotique au gré de ses divers déplacements : Berditchev, Zhytomyr, Lviv, Lublin, Varsovie et Cracovie. Il n'est dès lors guère surprenant qu'il ait très tôt cherché à fuir cette histoire familiale et qu'il ait été fasciné par la promesse de territoires lointains. N'en trouve-t-on pas un témoignage dans *Au cœur des ténèbres* lorsque Marlow, dans la salle d'attente du médecin, contemple une carte du monde colonisé de l'époque :

à un bout une grande carte brillante, marquée de toutes les couleurs de l'arc-en-ciel¹. Il y avait une grande quantité de rouge – qui fait toujours plaisir à voir, parce qu'on sait qu'il se fait là un travail sérieux ; un sacré tas de bleu, un peu de vert, des taches d'orange, et sur la côte est un morceau de violet [...]. Mais je n'allais ni ici ni là. J'allais dans le

1. Conrad évoque ici les principales puissances coloniales par leur code de couleurs sur une carte. Voir note 2, p. 53.

jaune. En plein centre. Et le fleuve était là – fascinant, mortel – comme un serpent (p. 53-54).

À dix-sept ans, Conrad convainc son oncle Bobrowski de l'autoriser à traverser l'Europe en compagnie d'un jeune tuteur, voyage initiatique qui le conduisit jusqu'en Suisse et qui serait le prélude aux futurs périples et aux aventures exotiques. Rappelons que la Pologne d'alors n'avait pas de frontières maritimes.

L'année suivante, en octobre 1874, Conrad, âgé de dix-huit ans, part pour la France dans l'espoir d'intégrer la marine marchande. Il pose ses valises à Marseille, où il est d'abord embauché comme pilotin dans le port, puis comme mousse à bord de voiliers au long cours. Il quittera Marseille en 1878 après y avoir mené une vie tumultueuse – entre la perte de son argent au casino et une tentative de suicide. À vingt ans il se retrouve en Angleterre, où il entreprend une carrière de marin, gravissant non sans peine tous les échelons jusqu'à atteindre le grade de capitaine en 1886, l'année même de sa naturalisation comme sujet britannique. Il ne pratiquera sa profession que peu de temps, les emplois se faisant rares en raison de la concurrence de la marine à vapeur, qui finit par supplanter la marine à voile. De fait, il ne commandera qu'un seul navire en tant que capitaine. Il démissionnera en avril 1889 pour des motifs obscurs – qui pourraient bien être au cœur de l'intrigue de la nouvelle *Un sourire de la fortune*¹. Pour gagner sa vie, il lui faut dès lors accepter des postes moins prestigieux : c'est le cas dans l'épisode qui sert de point de départ à *Au cœur des ténèbres*. Deux ans plus tard, il est en effet recruté par l'intermédiaire de sa tante Marguerite Poradowska pour piloter un petit navire à vapeur sur le fleuve Congo, une expérience pénible qu'il lui fallut écourter pour

1. Cette nouvelle se déroule à l'île Maurice et raconte l'histoire d'un échec amoureux peu glorieux.

raisons de santé. *Au cœur des ténèbres* en évoque les péri-péties avec précision, y compris la visite chez le médecin à Bruxelles.

Par ailleurs, Conrad profite des loisirs que lui laisse la raréfaction des emplois pour commencer à écrire *La Folie Almayer*, transportant le manuscrit avec lui au bout du monde, au risque de l'égarer. Il n'y a donc pas de délimitation claire entre une carrière de marin finissante et les débuts difficiles de celle d'écrivain. Le pas décisif fut la publication de ce premier roman en 1895.

LES AVENTURES LINGUISTIQUES

Que Conrad soit considéré comme un écrivain britannique à part entière se justifie du fait qu'il écrivit des œuvres de fiction exclusivement en anglais ; mais l'étiquette occulte la singularité de son parcours linguistique. Sa langue maternelle, en effet, est le polonais, qu'il pratiquait avec sa famille et qu'il utilisa jusqu'à sa mort dans l'abondante correspondance entretenue avec les siens en Pologne – notamment avec son oncle Thaddeus Bobrowski, tuteur et protecteur qui veillait aussi sur les dépenses parfois extravagantes du jeune homme. Mais comme le voulait la tradition dans les familles aristocratiques, fussent-elles sur le déclin, il apprit aussi le français dès son plus jeune âge avec une nurse française puis avec son père, traducteur entre autres de Victor Hugo et d'Alfred de Vigny. Son séjour à Marseille (1874-1878) acheva de lui donner une familiarité avec la langue parlée des marins. Ce fut son contact avec la littérature française qui détermina sa maîtrise de la langue de manière décisive. Il lisait dans le texte Anatole France, Émile Zola, Pierre Loti, André Gide... Certains témoins de l'époque¹

1. Notamment l'écrivain Ford Madox Ford, avec lequel il collabora à plusieurs reprises.

rapportent qu'il connaissait par cœur des pages entières de Flaubert et de Maupassant, ce qu'il est aisé de croire au vu des nombreux emprunts à ces auteurs qu'il incorporait, traduits en anglais, à ses propres récits¹. Par ailleurs, il entretient une correspondance suivie en français avec sa tante Marguerite Poradowska², puis avec les écrivains français contemporains comme André Gide et Saint-John Perse, mais aussi avec ses traducteurs (parmi lesquels Valery Larbaud). On notera que, si Conrad n'écrivit jamais d'œuvre de fiction en français, qui constituait ce que l'on pourrait bizarrement appeler une langue maternelle de substitution, il n'en écrivit pas davantage en polonais. Par ailleurs, s'il fit apprendre le français à ses deux fils, il ne jugea pas utile de leur faire apprendre le polonais.

Le plus énigmatique reste toutefois son rapport à l'anglais, qu'il parlait avec un fort accent étranger. Le témoignage de son contemporain Rudyard Kipling est très explicite à cet égard : « Son anglais parlé était parfois difficile à comprendre, mais la plume à la main il était le premier d'entre nous³. » Parallèlement, les subtilités grammaticales de l'emploi des temps et des articles, entre autres, lui échappaient si largement qu'au début de sa carrière d'écrivain il faisait relire ses textes par ses amis anglais. Il eut l'idée de collaborer avec Ford Madox Ford pour écrire deux romans : *L'Aventure* et *The Inheritors* (non traduit), qui n'apportent pas grand-chose à sa gloire littéraire. Sa correspondance témoigne abondamment des difficultés qu'il rencontrait à écrire en anglais, ce qui

1. Sur ce sujet précis, on pourra consulter l'ouvrage fondateur de Yves Hervouet, *The French Face of Joseph Conrad*, Cambridge University Press, 1990.

2. En réalité une cousine. Voir *Lettres de Joseph Conrad à Marguerite Poradowska, 1890-1920*, René Rapin (éd.), Genève, Droz, 1966.

3. *Conrad Under Familial Eyes*, Zdzislaw Najder (éd.), Cambridge University Press, 1983, p. 162 (nous traduisons).

ne cessait de le tourmenter. Il se plaignait constamment que le travail de rédaction n'allait pas assez vite. Néanmoins, interpellé de tous côtés sur son choix de l'anglais, il déclara clairement qu'il n'aurait jamais pu écrire dans une autre langue. La question est en réalité moins simple qu'il n'y paraît, car le nombre important de gallicismes¹ qu'on relève dans la majorité de ses récits suggère que le texte conradien se présente comme le lieu où s'affrontent le français et l'anglais². C'est ce que confirme implicitement le même Kipling : « Quand je le lis [...], j'ai toujours l'impression que je lis une excellente traduction d'un auteur étranger³. » Telle est en quelque sorte sa marque de fabrique, ce qui ne l'empêche pas d'avoir été considéré par le célèbre critique F.R. Leavis comme un grand styliste de la langue anglaise⁴.

UNE ŒUVRE VAGABONDE

Les romans et nouvelles de Conrad voyagent dans le monde au gré de thématiques très différentes. Il est de coutume de diviser l'ensemble de son œuvre en phases correspondant à un découpage géographique, le tout ne coïncidant pas forcément avec la chronologie. Cette classification rend imparfaitement compte de la totalité et de la complexité de la production de Conrad, mais fournit

1. Un gallicisme est un emprunt fait à la langue française dans une autre langue souvent sous forme de traduction littérale mal venue, ainsi que le fait le Directeur responsable de la pénurie de rivets en s'exclamant : *I did my possible*, traduit ici par « j'ai fait de mon mieux » (p. 96).

2. Sur ce sujet, consulter Claude Maisonnat, « The French Voice of Joseph Conrad », *L'Époque conradienne*, vol. 37, Limoges, Presses universitaires de Limoges, 2011.

3. *Conrad Under Familial Eyes*, *op. cit.*, p. 162.

4. Voir, sur ce point, *Conrad : Heart of Darkness, Nostromo and Under Western Eyes*, C.B. Cox (éd.), Londres, Macmillan, Casebook Series, 1981, p. 15-17.

néanmoins quelques points de repère – dont on ne doit toutefois pas exagérer l'importance.

On distinguera donc la « phase malaise », regroupant des récits dont l'intrigue se situe en Extrême-Orient (Malaisie ou Indonésie) : *La Folie Almayer* (1895), *Un paria des îles*, (1896), *Victoire* (1915), *La Rescousse* (1920). Viennent ensuite les romans de mer divisés par Conrad lui-même entre « romans de la tempête » – *Le Nègre du « Narcisse »* (1897), *Typhon* (1901), *Lord Jim* (1900) – et « pièces calmes » – *La Ligne d'ombre* (1917), *Le Compagnon secret* (1910). À ces derniers vient s'ajouter la série des trois grands romans politiques – *Nostramo* (1904), *L'Agent secret* (1907), *Sous les yeux de l'Occident* (1911) –, qui se déroulent respectivement en Amérique latine, à Londres et en Russie. En raison de sa veine anti-colonialiste, on peut estimer que *Au cœur des ténèbres* fait partie de ce troisième groupe en compagnie de la nouvelle qui l'a précédé de peu, *Un avant-poste du progrès*. Ces deux textes sont situés en Afrique centrale¹, tandis que *Nostramo*, comme « Gaspar Ruiz », est localisé en Amérique du Sud. Si l'on ajoute à cette liste les récits se déroulant en France – *Le Duel* (1908), *Le Frère-de-la-Côte* (1923), *La Flèche d'or* (1919) – ainsi que ceux qui se situent en Italie – *Suspens* (1925) et la nouvelle *Il Conde* (1908) –, on mesure l'étendue des pérégrinations des personnages conradiens et les nombreuses possibilités d'aventures de toutes sortes qui s'offrent à eux.

1. Dans sa note d'auteur de 1917 pour *Inquiétude*, dans lequel fut publié *Un avant-poste du progrès*, Conrad précise ceci : « *Un avant-poste du progrès* est la part la plus légère du butin que je rapportai du centre de l'Afrique, la part principale étant, bien entendu, *Au cœur des ténèbres*. Il en est qui ont découvert en cet endroit des choses nombreuses et fort différentes, mais j'ai la rassurante conviction d'y avoir pris ce qui n'eût guère servi à personne d'autre. Encore s'agissait-il d'un bien maigre butin. Le tout, soigneusement enveloppé, pouvait tenir dans une poche intérieure » (Conrad, *Œuvres*, Sylvère Monod [dir.], Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », 1982, t. I, p. 649).

Au cœur des ténèbres ne fait pas exception à la règle puisque Marlow, marin désespérément en quête d'un poste, se voit contraint d'accepter le commandement d'un minuscule vapeur sur le fleuve Congo. L'aventure ne promet certes rien de grandiose, et cette nomination fait plutôt de lui un marin d'eau douce, déchéance notoire après une brève carrière de capitaine au long cours dans la marine marchande. Le périple africain se révélera certes mouvementé et fertile en rebondissements inattendus, mais ces événements ne lui apporteront aucune gloire. Ils ouvriront néanmoins Marlow à tout un pan insoupçonné de l'expérience humaine. Il lui faut d'abord se rendre de Londres à Bruxelles pour passer un entretien et une visite médicale. Puis un navire à vapeur le conduit le long de la côte africaine jusqu'à un port, d'où il commence un long trajet à pied pour se rendre jusqu'au poste où son « navire » est échoué. Après avoir, non sans mal, réparé sa « boîte de sardines », il remonte le Congo à la recherche de Kurtz, collecteur d'ivoire perdu dans la brousse. Sur le chemin du retour, Kurtz meurt, et Marlow rentre en Europe. Le résumé factuel de cet aller-retour ne suffit pas à rendre compte du paradoxe d'un récit où, en réalité, il ne se passe rien : entre la première et la dernière page, la *Nellie*, à bord de laquelle Marlow et ses amis passent un moment de détente à se raconter des histoires, n'a pas quitté l'estuaire de la Tamise.

En termes de structure plutôt que d'action, *Au cœur des ténèbres* se laisse pourtant appréhender comme un récit de quête en tout point conforme au schéma actantiel tel que le définit A.J. Greimas¹. Selon le sémiologue, une action de ce type (quête, conquête) se décompose en six facettes ou actants : un *sujet* qui cherche à atteindre

1. Voir Alguidas Julien Greimas, *Sémantique structurale*, Larousse, « Langue et langage », 1966.

un *objet* ; un *destinateur* qui incite à entreprendre l'action au bénéfice d'un *destinataire* ; un *adjuvant* qui favorise l'action et un *opposant* qui au contraire l'empêche. Les six actants ne sont pas nécessairement des personnages ; on peut aussi les identifier à travers des objets ou des lieux vecteurs de forces positives ou négatives. Ils interagissent selon trois axes : l'axe du *vouloir* (désir), vecteur du lien entre le sujet désirant et l'objet désiré (par définition, c'est l'objet qui manque) ; l'axe du *pouvoir*, qui répartit entre adjuvant et opposant les potentialités de participation ou de nuisance ; l'axe du *savoir*, qui relie le destinateur sachant où se trouve l'objet et comment l'atteindre au destinataire. Si le schéma actantiel permet de faire émerger la structure implicite du *récit* de quête ou de conquête (autrement dit, de la forme épique), il ne suffit pas à rendre compte de la dimension littéraire et poétique du *texte*. Celle-ci déborde en effet le simple cadre de l'intrigue : elle vient se loger dans le discours narratif et les subtilités de l'énonciation¹. On peut toutefois retenir de ces remarques que le schéma actantiel se perçoit à de multiples niveaux, étant entendu que les aventures qui en découlent seront de natures très différentes.

Pour lire *Au cœur des ténèbres*, il est essentiel de distinguer trois dimensions : les aventures purement spatiales (le voyage, la conquête) ; l'aventure intérieure, la quête périlleuse de soi dans laquelle s'engage Marlow ; enfin,

1. On se réfère ici aux distinctions cruciales entre discours et récit, énonciation et énoncé, telles qu'elles ont été introduites par Émile Benveniste dans *Problèmes de linguistique générale* (Gallimard, « Bibliothèque des sciences humaines », 1966). La communication orale ou écrite implique la production d'un énoncé (ce dont on parle) par une énonciation (le fait même de prendre la parole). L'énoncé est de nature palpable (parole enregistrée ou texte écrit ; le récit), alors que l'énonciation (l'acte du discours) échappe à toute forme de représentation.

l'aventure narrative qui met en jeu le statut post-diégétique¹ du récit. La distance spatio-temporelle entre le personnage de Marlow, qui prend la parole à bord de la *Nellie*, et celui qui a vécu l'expérience africaine est cruciale, et source de nombreuses et subtiles interférences. Marlow se démultiplie entre plusieurs positions subjectives qui sont chacune porteuses d'un discours différent, entre le voyageur transformé en artisan de la conquête coloniale, l'âme torturée qui s'interroge sur le sens de son expérience, et l'instance d'énonciation narrative qui questionne la validité et le fonctionnement de son récit – lui donnant *de facto* un statut réflexif à la façon des grands récits modernistes. D'où l'importance stratégique des enchâssements narratifs en table gigogne : au plus profond de l'enchâssement se situe la diégèse cadrée par un premier niveau de discours où Marlow raconte son expérience à ses amis. Ce premier cadre interne est lui-même encadré par la voix du narrateur premier (que les critiques dénomment, de façon appropriée, *frame narrator*) s'adressant à un destinataire sans visage (le narrataire, à ne pas confondre avec le lecteur). L'histoire est donc contenue dans et par un double cadre. À chaque niveau correspond un espace-temps différent : du fait des constants sauts narratifs entre les cadres²,

1. Dans *Figures III*, le narratologue Gérard Genette définit la diégèse comme « l'univers spatio-temporel du récit » – du grec *diêgesis*, qui s'oppose à la *mimêsis*, celle-ci désignant le fait de montrer, de raconter (Seuil, « Poétique », 1972, p. 280).

2. Les repères de la narratologie peuvent être ici d'un grand secours : Gérard Genette qualifie de *métalepse* un saut narratif d'un niveau à l'autre (scrupuleusement signalé dans le texte de Conrad par la ponctuation et les guillemets). En termes des figures temporelles qui en résultent, on parlerait aujourd'hui d'*analepses* (sauts en arrière) et de *prolepses* (sauts en avant) qui forment des boucles significatives sur l'axe du temps. Ford Madox Ford a évoqué ces techniques dans la période de sa collaboration littéraire avec Conrad. C'est le critique Joseph Warren Beach qui évoquera pour la première fois le terme de *chronological looping* à propos de Conrad dans son ouvrage *The Twentieth Century Novel : Studies in Technique*, New York, Century Company, 1932.

le traitement de la temporalité devient très complexe, et brouille singulièrement la linéarité de la quête.

Parmi les pièges de l'énonciation conradienne, il faut accorder une place toute spéciale à l'ironie, qui est d'un type très singulier : il ne s'agit pas d'affirmer une chose en disant son contraire et de donner ainsi accès à un sens second, caché sous le premier¹. Il s'agit plutôt de maintenir le tremblement du sens en citant dans un contexte inapproprié les discours et clichés qui circulent dans l'air du temps (par exemple, les mots *nègre*, *ennemi* ou *criminel* pour désigner les travailleurs africains victimes du système), et par là même de déstabiliser ces discours, d'en faire entendre l'inadéquation radicale. Car c'est ce que Marlow va découvrir lors de son périple : un réel en décalage fondamental avec la réalité² construite par l'idéologie victorienne qui elle-même recycle à bon marché la mythologie chevaleresque de la quête vertueuse, adaptée à une nouvelle phase de développement de l'Empire.

Le schéma actantiel se repère donc à plusieurs niveaux de la structure narrative complexe de *Au cœur des ténèbres* : l'objet, les actants, les opposants et les adjutants peuvent être d'ordre pratique voire matériel, d'ordre spirituel et métaphysique, et enfin d'ordre littéraire et métafictionnel. Le héros de la quête (Marlow) se voit désigner un objet à rapporter (Kurtz et, par association, l'ivoire) par un destinataire (le Directeur de la compagnie belge) à un destinataire (la même entité). Il est

Ces techniques narratives ne sont bien entendu pas nouvelles, mais l'usage qui en est fait est, lui, nouveau.

1. L'exemple classique est la remarque de Jules César à l'égard de Brutus, son futur assassin, dans *Jules César* de William Shakespeare, III, 2 : *For Brutus is an honourable man* (« Mais Brutus est un homme honorable » ; nous traduisons).

2. Réel et réalité : nous distinguerons ces deux termes, étant entendu que la réalité renvoie à une construction (sociale, idéologique), alors que le réel renvoie à ce qui existe – et n'est pas forcément inclus dans la réalité construite.

aidé dans sa quête par des adjuvants (sa tante, le médecin, l'arlequin, les Noirs qui font marcher le bateau – le timonier, le chauffeur –, le mécanicien écossais du Poste Central). Mais il doit aussi surmonter des obstacles jetés sur sa route par des opposants (les Pèlerins de l'Eldorado, les gestionnaires de la compagnie qui détestent Kurtz, la tribu qui refuse de le laisser partir) et sortir vainqueur d'épreuves (la visite chez le docteur, la longue marche jusqu'au navire, la réparation du vapeur, etc.). On notera que, si le héros (Marlow) rentre à bon port en ayant accompli sa mission, ce retour est loin d'être glorieux ou triomphal. Au contraire, Marlow apparaît dégoûté, déprimé, presque aigri par son expérience dont il fait un récit circonstancié à ses amis retraités comme lui. C'est que cette expérience douloureuse a laissé des blessures (c'est le sens premier du mot *traumatisme*) dans son psychisme, blessures qu'il va tenter d'exorciser par l'acte narratif lui-même.

En fait, ce récit de mésaventures est statique, et c'est là que nous touchons aux limites du schéma actantiel. Tous les protagonistes du récit enchâssant l'histoire du périple africain sont immobiles : ni adjuvants ni opposants, ils sont simplement attentifs au processus de remontée des souvenirs qui se déroule sous leurs yeux – à une anamnèse au sens strict du terme. Nul doute pourtant que cela soit aussi une aventure, parsemée de risques et d'écueils.

L'AVENTURE COLONIALE : DU MYTHE À LA RÉALITÉ

D'emblée, il convient de distinguer l'aventure coloniale en tant que fait historique de celle que vécut Conrad, et aussi de celle rapportée par Marlow, qui lui-même ne

doit pas être confondu avec son créateur – même si des correspondances existent de toute évidence. Rappelons à cet égard que Conrad est né en Pologne, alors occupée par la Russie voisine, et que le combat politique de son père a eu des conséquences directes sur l'histoire familiale.

Plus largement, le XIX^e siècle est marqué par l'apogée de l'entreprise coloniale commencée quelques siècles plus tôt, avec une phase majeure à l'époque élisabéthaine évoquée dans l'*incipit* de *Au cœur des ténèbres* : période des grands voyages d'exploration et, déjà, de pillage du Nouveau Monde, dont la reine Élisabeth I^{re} (1558-1603) a su tirer profit pour asseoir son pouvoir et remplir les caisses d'un empire naissant, en n'hésitant pas à anoblir des corsaires fameux comme sir Francis Drake. Au XIX^e siècle, les empires européens déjà bien établis sont soucieux d'assurer leur prospérité et d'accroître leur puissance commerciale. L'exemple le plus éclatant en est l'Angleterre, au faîte de sa grandeur économique sous le règne de la reine Victoria (1837-1901), ce que résume bien la célèbre formule selon laquelle le soleil ne se couche jamais sur l'Empire britannique.

C'est dans ce contexte que l'on peut situer la participation minimale de Conrad, puis de Marlow, à ce que le premier a nommé dans son essai « Geography and Some Explorers » une abominable course au pillage¹. Il s'agit moins d'exonérer Conrad² et son avatar fictionnel de toute responsabilité que de rappeler qu'ils ne montrent aucun enthousiasme pour la cause coloniale (ironiquement dénommée « la grande cause » par Marlow) et les discours mensongers qui la soutiennent. En acceptant

1. Voir note 2, p. 47.

2. Dans son journal de marche du Congo, il reconnaît dans le style télégraphique propre au carnet : « Me suis occupé en emballant moi aussi de l'ivoire dans des tonneaux. Boulot stupide » (*Congo : journal de marche, Gulliver* n° 2/3, 1990, p. 27).

d'aller en Afrique, Conrad ne cherche pas à faire fortune, mais plus simplement à trouver un emploi de marin qui lui permet tout juste de survivre. Lorsque son oncle Bobrowski le félicite pour son poste en lui faisant remarquer qu'il est dorénavant partie prenante de cette noble entreprise consistant à apporter les lumières de la civilisation là où sont supposés régner l'obscurantisme et son cortège de superstitions, Conrad se borne à lui rétorquer que cette prétendue mission civilisatrice est avant tout une œuvre commerciale. Quant à Marlow, s'il s'est démené pour avoir le poste, il n'est pas dupe de la réalité de la situation :

Il semblait toutefois que j'étais aussi un des Ouvriers – avec la majuscule – vous voyez la chose. Quelque chose comme un émissaire des Lumières, comme un apôtre au petit pied. Il s'était répandu un flot de ces blagues par l'imprimé et la parole précisément en ce temps-là (p. 57-58).

Si Conrad comme Marlow sont fascinés par les romans d'aventures qu'ils ont lus lorsqu'ils étaient enfants, par les cartes, par les espaces vides à découvrir et les aventures exotiques, ce ne sera plus le cas lorsque, devenus adultes, ils seront confrontés à la violence et à la cruauté de l'exploitation dont sont victimes les indigènes, comme en témoigne l'épisode très célèbre du bosquet de la mort (p. 65-68), présenté comme une sorte de descente aux enfers moderne et d'envers de la civilisation victorienne. Toutes choses égales par ailleurs, c'est bien un voyage de ce type que Conrad a dû faire à pied entre Matadi et Kinshasa avant de rejoindre son vapeur, *Le Roi des Belges*. On en trouve une trace écrite dans le seul journal¹ qu'il semble avoir tenu au cours de sa vie

1. On notera que quelques années plus tard, en 1925-1926, André Gide, par ailleurs ami et traducteur de Conrad, suivit ses traces et en rapporta son *Voyage au Congo* (1927), qui contribua à la prise de conscience en France de ce qui se jouait réellement dans les colonies.

et publié sous le titre *Congo : journal de marche. Au cœur des ténèbres* s'en inspire de toute évidence, du moins en ce qui concerne les faits géographiques. Lors de ce voyage, Conrad fit une rencontre décisive, celle de Roger Casement¹, auteur d'un rapport accablant (1903) sur les exactions des colons belges au Congo. Cette rencontre contribua à coup sûr à dessiller son regard sur la réalité qu'il était en train de découvrir :

Fait la connaissance de M. Roger Casement, ce qu'en toute circonstance je tiendrais pour un grand plaisir, et qui en l'occurrence prend la tournure d'un heureux coup du hasard. Pense, s'exprime avec aisance, supérieurement intelligent et fort sympathique².

À maints égards, ce rapport – qui produisit une véritable onde de choc – correspond à celui qu'aurait pu écrire Kurtz à la place du *post-scriptum* délétère et ambigu en marge de son rapport (« Exterminez toutes ces brutes ! »). *Au cœur des ténèbres* propose une version fictionnelle tout aussi efficace du rapport de Roger Casement, l'onde de choc n'ayant cessé de se propager.

L'EXPLORATION INTÉRIEURE

Si *Au cœur des ténèbres* raconte l'histoire d'un colonisateur devenu fou et de son irrémédiable descente aux enfers, il raconte aussi et surtout celle de Marlow dans

1. Plus tard, sir Roger Casement (1864-1916) embrassa la cause des nationalistes irlandais, alliés de l'Allemagne pendant la Première Guerre mondiale, et fut condamné à mort. Conrad refusa de signer la pétition demandant sa grâce probablement en raison de sa collusion avec l'Allemagne, à laquelle il faut ajouter des accusations d'homosexualité portées contre lui. Voir, sur ce point, Mario Vargas Llosa, *Le Rêve du Celte*, Gallimard, 2011.

2. *Congo : journal de marche*, *op. cit.*, p. 26.

sa quête fascinée du personnage de Kurtz. L'image de ce dernier lui est transmise dans un premier temps de façon fragmentaire et biaisée par toute une série de personnages secondaires que les succès commerciaux de Kurtz indisposent gravement, dans la mesure où ils les renvoient à la médiocrité de leurs propres carrières.

Ces proto-récits sont successivement fournis à Marlow par des adjuvants et des opposants, parmi lesquels le Directeur du Poste Central, le représentant de la Compagnie sur le bateau, l'arlequin russe, le journaliste, la fiancée, le cousin organiste... Pour autant, Marlow n'arrive pas à se faire une idée précise de la personnalité de ce Kurtz, être quasi mythique, avant de le rencontrer finalement. Cet acharnement à retrouver Kurtz pour ne recueillir que ses énigmatiques dernières paroles est accentué par la conspiration des récits dépréciatifs destinés à décourager Marlow de poursuivre sa quête. Pourtant, derrière cet entêtement, le lecteur/auditeur pressent que l'obsession à l'égard de Kurtz recèle davantage qu'une simple curiosité plus ou moins voyeuriste : le soupçon d'une proximité, voire d'une intimité profonde. Sans aller jusqu'à parler d'identification avec Kurtz, on peut s'interroger sur les motivations inavouées, pour ne pas dire inconscientes, de Marlow. Autrement dit, le voyage de Marlow s'apparente à un voyage intérieur, une quête de soi qui prendra la forme d'un récit rétrospectif, dans la tradition antique de l'anamnèse¹.

Dans la « préface familière » qui ouvre son ouvrage *Souvenirs personnels*, Conrad nous fournit une piste intéressante en s'interrogeant sur les rapports entre l'écrivain

1. Dans le *Ménon*, Platon met l'accent sur la notion d'anamnèse (souvenir) et la croyance en la réincarnation afin de justifier son affirmation que l'âme a accès à des vérités morales et qu'un tel savoir peut être retrouvé. N'est-ce pas exactement l'objet de la quête de Marlow : sa vérité intérieure ?

Heart of Darkness, réal. N. Roeg, États-Unis, 1993.
Interprètes : J. Malkovich, T. Roth.

TÉLÉVISION

Heart of Darkness, réal. R. Winston, Playhouse 90, 1958.
Interprètes : O. Homolka, E. Kitt, R. McDowall ;
consultable à l'adresse : <http://www.imdb.com/title/tt0675574>.

ADAPTATIONS RADIOPHONIQUES

Orson Welles lit *Heart of Darkness*, diffusion depuis le Mercury Theatre, 1938 ; consultable à l'adresse : https://www.youtube.com/watch?v=_QBJopm-GMQ&t=1216s.
Cœur des ténèbres, fiction radiophonique, France Culture ;
consultable à l'adresse : <https://www.franceculture.fr/emissions/fictions-samedi-noir/joseph-conrad-13-au-cœur-des-tenebres>.

TABLE

PRÉSENTATION	7
---------------------------	---

Au cœur des ténèbres

DOSSIER

1. Conrad et la tradition du roman d'aventures	177
2. Mensonge et vérité.....	188
3. L'aventure moderne	204
4. L'épopée du langage	212
5. Postérité de Conrad	224

CHRONOLOGIE	229
--------------------------	-----

BIBLIOGRAPHIE SÉLECTIVE	239
--------------------------------------	-----