



S

**Dissection du cadavre
de la littérature**

par **Juan Asensio**

T

A

L

K

E

R

George Steiner

Pierre Boutang

Ernesto Sábato

Paul Gadenne

Lautréamont

Maurice G. Dantec

Andreï Tarkovski

Frank Herbert

W.G. Sebald

Ernst Jünger

Nicolás Gómez Dávila

José Bergamín

Marc-Édouard Nabe

William Faulkner

Joseph Conrad

Jacques Derrida

Hermann Broch

Roberto Calasso

Georges Bernanos

Philip K. Dick

PDF Zone : T.S. Eliot

Seamus Heaney

Dominique de Roux

Leonardo Sciascia...

**T. S. Eliot lecteur de
Cœur des ténèbres
ou l'expérience du gouffre**



Peinture d'[Olivier de Sagazan](#)

« Abruti par tous ces soleils noirs de la littérature, j'ai essayé il y a quelques instants de retrouver un peu mon équilibre entre le oui et le non, de remettre la main sur une raison d'écrire. »

Enrique Vila-Matas, *Bartleby et compagnie*

La Critique française elle non plus n'a pas d'estomac

Au-delà de la multitude d'interprétations plus ou moins heureuses que l'un des chefs-d'œuvre de Joseph Conrad, *Cœur des ténèbres*¹, a favorisée, il faudrait ne jamais oublier cette évidence : le commentaire le plus abouti des aventures de Marlow n'a strictement rien à voir avec l'étude d'un universitaire ou d'un critique puisqu'il s'agit de l'œuvre d'un poète², sans doute l'un des plus grands écrivains du siècle passé, T. S. Eliot, parfaitement ignoré ou presque en France. Si la poésie de T. S.

¹ Différentes traductions existent dont la meilleure est sans conteste celle de Jean Deurbergue, disponible en poche chez Gallimard. Le texte de référence, *Heart of Darkness*, remarquable à tous les points de vue, demeure celui donné par les soins exhaustifs de Robert Kimbrough (Norton Critical Editions, 1988).

² *The Hollow Men (Les Hommes creux)* dans *Poésies* (traduction et notes de Pierre Leyris, Seuil, coll. Le don des langues, 1991).

Eliot n'est pas goûtée par nos intellectuels, à quelques rares exceptions près qu'il faut saluer³, c'est sûrement parce que bien peu de beaux esprits contemporains s'intéressent à un auteur qui, comme Saint-John Perse⁴, a analysé la vocation métaphysique et mystique de la poésie, et de cette vocation a fait l'unique souci du poète.

Je ne puis m'étendre sur ce simple et triste constat mais, comme le note Stéphane Giocanti, ce que l'on ne pardonne pas au poète c'est sa quête religieuse, cette dimension spirituelle évidente d'une œuvre révélant, « *contre les océans absurdes qui battent les rives humaines* », un monde qui « *tend secrètement à Dieu* »⁵. Chant universel, la poésie de T. S. Eliot – du reste maigrement éditée en France – qui délaisse les minauderies et les jeux de langage pongiens, effraie les petites âmes de nos contemporains, chaudement emmitouflées dans une laïcité érigée comme une idole incontournable et démocratiquement universelle, à vrai dire comme l'ultime fine pointe eckhartienne qui protégerait ces sots des ravages ou, selon le mot convenu, de l'*aliénation* provoqué par le questionnement spirituel.

Il y a autre chose, une autre raison qui concerne cette fois la prétentieuse certitude d'une critique universitaire sûre de son objectivité, de sa froide puissance technique capable de questionner sans relâche une œuvre, de la décortiquer ou, mieux : de la *déconstruire*. Pour être tout à fait franc, je dois dire que ce type de travail lorsqu'il est mené avec admiration, sérieux et sans fureur érostratienne, outre qu'il est parfaitement valable, voire passionnant, évite le ridicule dont se parent les bluettes psychanalytiques péniblement tricotées par de petits dénicheurs de complexes oedipiens. Ainsi, l'une des études les plus sérieuses qu'il m'a été donné de lire sur le *Cœur des ténèbres* est justement bâtie sur des postulats derridiens⁶. Je serai toutefois à peine ironique en faisant remarquer que c'est paradoxalement en déconstruisant le texte conradien que Richard Pedot parvient à une assise solide, à ce « *motif dans le tapis* » dont parlait Henry James, assise et motif qu'il serait pourtant impossible (on se demande bien pourquoi) de déconstruire selon l'auteur puisqu'il s'agit de la victoire morale (*et linguistique*, pourrait-on écrire) de Kurtz sur la folie, le mal et les ténèbres dans lesquels il s'est enveloppé. Richard Pedot, fidèle au moins à son illustre modèle, est incapable de se débarrasser d'une position morale, après tout elle aussi, elle à son tour, parfaitement soupçonnable et récusable⁷. Par cet exemple nous touchons donc à une seconde explication, fascinante par ses conséquences comme nous le verrons. En effet, je crois que, si la critique officielle (y compris universitaire) préfère ses propres commentaires à ceux des écrivains, c'est tout simplement parce qu'elle a peur de ces derniers, qu'elle est parfaitement certaine d'une chose, quitte à ne pas se l'avouer : le texte d'un auteur sur un autre auteur (Eliot sur Dante, Baudelaire sur Poe, Fondane sur Rimbaud et Baudelaire, etc.) est proprement infini⁸, là où le commentaire professionnel le plus *souçonneux* ne peut aller que jusqu'à une certaine profondeur, avant de refaire surface, *par peur devant le gouffre ainsi mis à nu*. Si Richard Pedot ne peut donc aller plus loin qu'une prétendue victoire de Kurtz, fût-elle laborieuse, sur le mal, c'est qu'il a reculé devant le danger entrevu : car Kurtz, non pas triomphant mais bel et bien perdu, sa parole incapable de proférer autre chose qu'une litanie – *L'horreur ! L'horreur !* – qui finalement s'éteindra dans les ténèbres, cela signifie tout simplement que *c'est le langage même qui a été détruit par les forces du chaos*. Là où les prudents donc, refusent d'aller, T. S. Eliot ose s'aventurer car seul l'écrivain accepte de contempler la ruine du langage pour tenter d'y remédier.

³ Par exemple par Pierre Boutang (voir *Les abeilles de Delphes*, Éditions des Syrtes, 2000), lui-même étincelant romancier, traducteur, poète et philosophe, et bien sûr, on s'en serait douté, *réprouvé* de nos lettres.

⁴ Voir son *Allocution au Banquet Nobel* du 10 décembre 1960 (*Œuvres complètes*, Gallimard, coll. La Pléiade, 1982).

⁵ Stéphane Giocanti, *T. S. Eliot ou le monde en poussière* (Jean-Claude Lattès, 2002), p. 360.

⁶ Cette étude, sous la plume de Richard Pedot, s'intitule *Heart of Darkness, Le sceau de l'inhumain* (Éditions du Temps, Nantes, 2003). Les conclusions auxquelles parvient l'auteur sont l'inverse des miennes, exposées dans une étude comparée entre *Monsieur Ouïne* et *Cœur des ténèbres*, (in *Études bernanosiennes*, n°23, Lettres modernes, Minard, 2004).

⁷ Ce même socle éthique qui, selon Marc Goldschmidt dans une étude qui se ridiculise par une admiration bien-pensante et éplorée à l'égard du maître, caractériserait l'œuvre de Jacques Derrida (voir *Jacques Derrida, une introduction*, Presses Pocket, coll. Agora, 2003).

⁸ Eliot écrit que « *l'activité critique atteint sa plénitude la plus noble et la plus vraie dans une sorte d'union avec la création au cours du labeur de l'artiste* », dans un texte intitulé *La fonction de la critique*, in *Essais choisis* (traduction par Henri Fluchère, Seuil, 1950), p. 46.

Kurtz et Macbeth, deux hommes creux

« Il semble que l'homme soit vide, et qu'à force de descendre en lui, il arrive à la dernière marche d'une spirale. »

Alfred de Musset, *La confession d'un enfant du siècle*

Il ne fait aucun doute que le poème d'Eliot, paru en 1925, s'inspire explicitement de la longue nouvelle de Conrad comme l'indique d'ailleurs en exergue une citation du texte du *Cœur des ténèbres* : « *Misia Kurtz – he dead* », « *Missié Kurtz – lui mort* » bien que, à l'évidence, les références littéraires soient nombreuses, le titre du recueil évoquant ainsi les paroles de déception de Brutus à l'égard de Cassius⁹. Le souvenir du dramaturge élisabéthain est même redoublé puisque, référence peu remarquée il me semble, la tragédie *Macbeth*¹⁰ est elle-même l'une des matrices pourtant assez évidentes de l'œuvre conradienne. Je veux dire que Macbeth, meurtrier du roi Duncan, tout comme Kurtz, est un homme creux. L'affirmation peut toutefois sembler paradoxale car il paraît difficile de faire du malfaisant Macbeth, secondé par son épouse démoniaque, un médiocre qui aurait été vidé de toute force et volonté. Toutefois, même si le mot « *hollow* » n'apparaît pas dans la tragédie, il faut bien constater que la thématique du vide est présente, ne serait-ce que par le dépit éprouvé par Macbeth face à l'inutilité de ses actions violentes. En effet, le tyran n'en finit pas de se lamenter sur l'écart dangereux qui existe entre la volonté du meurtre et sa réalisation concrète. De même Kurtz, qu'il s'agisse du personnage de Conrad ou de son éponyme cinématographique, n'aura de cesse, au prix de son salut, de tenter de résorber coûte que coûte le hiatus entre le rêve de l'action et sa concrétisation, à la différence des autres, les médiocres, ces pèlerins de l'entreprise coloniale qui se révèlent n'être que des pleutres bavards, incapables d'agir parce qu'ils craignent d'être jugés par leurs pairs. Ce hiatus tragique entre l'acte rêvé et sa réalisation hante l'impuissance des hommes creux dépeints par le poète dans une antienne dont la finale est plusieurs fois répétée¹¹ : « *Between the idea / And the reality / Between the motion / And the act / Falls the Shadow* », « *Entre l'idée / Et la réalité / Entre le mouvement / Et l'acte / Tombe l'Ombre* ». Explicitement, T. S. Eliot fait de cette impuissance de l'homme une conséquence tragique de son oubli de Dieu lorsqu'il confronte les deux réalités : « *Falls the Shadow / For Thine is the Kingdom* ».

Certes, comme Macbeth, Kurtz est sans doute un meurtrier (bien que Conrad n'insiste guère sur les actions répréhensibles commises par son personnage) et, pis, une espèce d'idole diabolique à laquelle doit être rendu un culte païen qui horrifiera Marlow. Cependant, comme Macbeth dédouané en partie du mal qu'il commet par l'apparition des trois sorcières qui l'enchaînent à des liens qu'il n'aura le courage de rompre que trop tard¹², Kurtz paraît lui aussi n'être qu'un des vecteurs de l'horreur primordiale, tapie dans la forêt africaine depuis des millénaires. En fin de compte nous dit Conrad, Kurtz, comme le Gilles de Rais peint par Huysmans, a épuisé l'horreur dont la force et le prestige illusoire, une fois sa tâche accomplie et sa brève carrière pleine de bruit et de fureur, désertent le cœur de l'homme et le rendront à sa fragilité des plus humaines : faiblesse face à la mort rampante, peur des ténèbres, amour pour la femme abandonnée (la fiancée de Kurtz), honneur perdu et, envers et contre tout, conscience pour Kurtz et Macbeth de n'être point coupables du mal commis. Ainsi, une nouvelle fois, la faiblesse du héros sera affirmée, héros dont la débauche n'a constitué qu'une bien faible dépense, finalement destinée à s'épuiser, puisque les actions les plus grandes, eussent-elles été commises dans le mal et pour l'amour du mal, sont irrémédiablement condamnées à sombrer dans la banalité puis l'oubli, ce trou béant d'insignifiance qui s'ouvre aux tous derniers vers des *Hommes*

⁹ Dans *Jules César* (IV, II), les paroles exactes de Brutus sont : « *There are no tricks in plain and simple faith ; / But hollow men, like horses hot at hand, / Make gallant show and promise of their mettle* ».

¹⁰ La tragédie *Macbeth* a probablement été écrite en 1606.

¹¹ Le terme majuscule « *Shadow* » est sans doute un emprunt au poème d'Ernest Dowson intitulé *Non sum qualis eram* où le poète écrit : « *Then fell thy shadow* » et « *Then falls the shadow* ». C'est T. S. Eliot qui en 1935 reconnut lui-même cette influence. Le terme « *shadow* » est également plusieurs fois présent dans *Cœur des ténèbres*, par exemple lorsque Kurtz est décrit comme une ombre tourmentée.

¹² Cet enchaînement destinal est encore accentué par Roman Polanski dans son adaptation cinématographique de *Macbeth* datant de 1971.

creux, la fureur terroriste de Guy Fawkes¹³ dont parle le poète n'étant plus, ironiquement, qu'une ritournelle pour gamins.

Le langage de l'homme creux est lui-même creux

Cassius, Macbeth, Kurtz et... La descendance des hommes creux se perd, chez T. S. Eliot, dans l'anonymat d'un pluriel dont nous ne pouvons nous exclure. Que nous apprend, alors, le texte de T. S. Eliot ? Que nous montrent *Les Hommes creux* ? Quelle horreur révèlent-ils et quelle monstruosité ? En parlant de vide¹⁴ et de creux, le poète n'a donc pas cédé aux mirages d'une lecture erronée qui aurait dépeint Kurtz comme l'exemple même du héros maléfique hérité de la tradition anglo-saxonne du roman noir. De même, le poète ne s'est pas encombré des multiples références littéraires ayant inspiré à l'évidence Conrad. Encore moins a-t-il commis l'erreur grossière consistant à ne voir dans *Cœur des ténèbres* qu'un écho romanesque des ouvrages de l'explorateur Stanley¹⁵ ou celui des débats politiques et (pseudo)-scientifiques qui animèrent l'entreprise coloniale pourtant certes âprement critiquée par le romancier, qu'elle soit d'ailleurs anglaise, belge ou française. Ainsi, s'il me semble évident que l'on peut, avec Sven Lindqvist, tenter de l'œuvre de Conrad une interprétation affirmant que la logique de l'extermination massive de populations entières – aboutissant, selon l'écrivain suédois, au trou noir de la Shoah – avait été dénoncée par le romancier, deux reproches d'importance peuvent toutefois être adressés à une telle lecture. D'abord, celle-ci fait fi de l'ambiguïté même, extrême, de l'aventure de Kurtz et de la façon dont la rapporte Marlow qui n'est lui-même, détail assez peu mentionné, qu'un narrateur second. Ensuite, ce point rejoignant le précédent, pour étayer sa démonstration, Lindqvist s'appuie sur une analyse historico-politique qui oublie le texte de Conrad, réduit à n'être qu'une simpliste dénonciation des horreurs de la colonisation, eût-elle été influencée par des écrivains tels que Wells ou Kipling.

L'intention du poète a été plus profonde et, bien sûr, c'est sa puissance et l'étendue de sa portée qui ont effrayé car, en faisant de la nouvelle de Conrad une parabole de la fatuité occidentale, en affirmant que c'est le langage de l'Occident qui est gangrené par l'impuissance et le vide, T. S. Eliot ne s'est pas contenté de critiquer tel ou tel pan peu glorieux de son histoire, mais a bel et bien stigmatisé *la fragilité des assises sur lesquelles l'homme moderne a bâti son arche friable*, c'est-à-dire : le langage. La voix de Kurtz manifeste admirablement cette corruption. Allons plus loin en affirmant que le langage gangrené dont le personnage est l'un des plus habiles utilisateurs annonce¹⁶ la voix corrompue des dictateurs¹⁷. C'est ainsi, parce que l'œuvre de Conrad s'ente profondément sur le langage, qu'elle peut être lue comme une véritable *révélation* ayant trait au langage et se nourrissant de sa propre consommation.

De cette sombre révélation, Kurtz sera le foyer ou, si l'on me permet une image, l'*agneau inversé*, en somme, le *bouc innocent*. Kurtz, « *abominable fantôme* », tout comme l'était, dans *Le Nègre du "Narcisse"*, James Wait, cet homme maléfique, cet envoûteur sans entrailles, est un personnage qui « *se présent[e] comme une voix* ». C'est sa première manifestation réelle dans le récit, bien que, subtilement, quelques maigres indications sur l'aventurier soient distillées tout au long des premières pages. Dans l'œuvre de Conrad, l'anaphore est obsédante, qui décrit le héros comme « *Une voix ! Une*

¹³ *Un penny pour le vieux Guy* est le sous-titre des *Hommes creux*. « *Il s'agit de la revendication traditionnelle des gamins anglais qui, le 5 novembre, anniversaire du Complot des Poudres de 1605, promènent des effigies en paille de Guy Fawkes avant de les brûler en place publique* » (note de Pierre Leyris in *op. cit.*, p. 114).

¹⁴ Vide qui constitue la thématique privilégiée par Todorov lecteur de l'œuvre de Conrad. Toutefois, le chercheur, qui affirme résolument que l'aventure de Kurtz est une aporie (« *Il est impossible d'atteindre la référence ; le cœur du récit est vide, tout comme l'étaient les hommes* »), ne me semble pas tirer les conséquences les plus extrêmes de son analyse (Cf. Tzvetan Todorov, *Connaissance du vide : Cœur des ténèbres in Poétique de la prose*, [Seuil, coll. Points essais, 1999], p. 172).

¹⁵ *Through the Dark Continent* de Henry Stanley a paru en 1878 et *In Darkest Africa* en 1890.

¹⁶ Dominique Rabaté insiste sur le caractère prophétique de l'œuvre conradienne en écrivant : « *L'histoire tragique du XX^e siècle fait même du récit de Conrad une œuvre terriblement prémonitoire* », *Poétiques de la voix* (José Corti, coll. Les Essais, 1999), p. 178.

¹⁷ George Steiner, dans son *Transport de A. H.*, saura se souvenir du personnage de Kurtz comme modèle d'un Hitler fatigué au verbe toutefois encore fascinant. Voir mon étude dans le *Cahier de l'Herne* paru en 2003 consacré à cet auteur.

voix ! », laquelle est « *grave, profonde, vibrante, alors que l'homme ne paraissait pas capable d'un murmure* ». Voix qui est un don, nous répète à l'envi Marlow, le plus développé de tous ceux que dont joui l'aventurier. Cette voix est une puissance, celle d'une « *aptitude verbale* » étonnante, qui survit même à Kurtz pour « *cache dans de magnifiques plis d'éloquence les ténèbres arides de son cœur* ». Voix qui offre « *le sens d'une présence réelle* », alors que rien, dans notre nouvelle, ne semble avoir de consistance, à l'image des protagonistes de cette farce sordide qu'est la colonisation, toujours décrits comme des ombres.

Cette voix, Kurtz, en a développé la puissance malfaisante, « *le flux trompeur émané du cœur d'impénétrables ténèbres* » plutôt que « *le flot battant de lumière* ». Il semble donc que la parole elle-même porte en son sein l'alternative simpliste commandée par le *ou bien... ou bien...* : le locuteur doit-il faire un choix parfaitement clair, en somme, *manichéen* ? Ce n'est peut-être pas si simple, car la phrase qui précède celle que nous avons citée obscurcit la clarté du propos. Citons le passage dans son intégralité : « *De tous ses dons celui qui ressortait de façon prééminente, qui comportait le sens d'une présence réelle, c'était son aptitude verbale, ses paroles, le don d'expression, déconcertant, illuminant, le plus exalté et le plus méprisable* ». Cette fois, immédiatement avant l'alternative claire, est posée par Conrad une équivalence entre l'exaltation *et* le mépris, entre l'inquiétude dubitative *et* l'illumination. En somme, la parole porte en son sein, *à la fois* le Bien *et* le Mal. La position n'est donc plus celle d'un choix moral. Kurtz n'a plus à trancher, ou plutôt, son choix importe peu, il paraît dédouané de sa folie, puisqu'une tare ontologique est suggérée qui se tapit au plus secret de la parole. Kurtz n'est qu'une outre vidée de ses entrailles qui, sans le pouvoir malfaisant de la voix pour la gonfler, n'est rien. Dès lors, la fin de Kurtz n'a pas besoin d'être signifiée symboliquement par le tarissement de sa voix, comme on le voit par exemple dans le dernier roman de Georges Bernanos où Ouine, ce fantôme bavard qui lui aussi n'en finit pas de mourir mais ne meurt pas, s'éteint (comme on le dirait d'une voix qui s'éteint). La voix de Kurtz ne fait ainsi, bizarrement, rien d'autre que disparaître¹⁸, tout comme le corps de l'homme qui est enterré à la va-vite.

En fait, si la voix de Kurtz disparaît aussi facilement, c'est qu'elle n'avait, pas plus que l'homme, une quelconque réalité, qu'elle était *rhétorique* plutôt que *persuasion* selon la distinction établie par Michelstaedter, c'est que l'homme ne pouvait rien faire d'autre que tenter de rassasier sa faim perpétuelle par une nourriture frelatée, qui en aucun cas n'aurait pu le nourrir et encore moins le remplir. Cette nourriture est la bouillie saumâtre dans laquelle baigne l'Occident depuis l'époque moderne, disons, arbitrairement, la Révolution française qui mit à l'honneur ces grands vocables qui résonnent dans le sombre conte de Conrad : Fraternité, Égalité, Liberté, ces mêmes mots qui ne sont que des coquilles vides dans la bouche des pèlerins et de Kurtz. Si donc Kurtz disparaît comme un fantôme, à bout de force et de volonté, sa fin minable pas même magnifiée sous les plis de sa fastueuse éloquence, c'est qu'il n'a pu se nourrir d'autre chose que d'un *langage épuisé*, incapable de donner corps à de piteuses réalités contrefaites et mensongères. En Kurtz meurt le langage, ou plutôt le langage épuisé, creux, la *rhétorique*.

Une constellation d'ogres

Cœur des ténèbres est une sorte de monstre. Il n'est pourtant pas le seul exemple de son espèce car d'autres œuvres nous permettraient de lire, d'une façon à peine métaphorique, la crise dans laquelle l'Occident se trouve plongé. Cette crise est une crise du langage, bien familière à Georges Bernanos lorsqu'il affirme en 1926 à Frédéric Lefèvre : « *On nous avait tout pris. Oui ! quiconque tenait une plume à ce moment-là s'est trouvé dans l'obligation de reconquérir sa propre langue, de la rejeter à la forge. Les mots les plus sûrs étaient pipés. Les plus grands étaient vides, claquaient dans la main* ». Conrad, avant Bernanos, fit l'expérience douloureuse de cette universelle tricherie. Je ne puis m'étendre sur l'infinie complexité des raisons de cette crise, que George Steiner, reprenant les remarquables intuitions d'un Fritz Mauthner¹⁹, rattache à la grande cassure épistémologique propre au

¹⁸ Le texte original donne « *The voice was gone* », étrange formule (littéralement : « *La voix était partie* ») que notre traducteur ne rend pas pleinement.

¹⁹ Encore bien ignoré dans notre pays, Fritz Mauthner développe dans son œuvre principale (*Contribution à une critique du langage* qui n'a pas été traduite en français alors qu'elle a paru en ... 1903) un scepticisme radical à

début du siècle passé, et que, plus largement, nous pourrions étendre à la Modernité, comprise comme une période où vacille l'autorité de la tradition *logocentrique*²⁰, où la parole perd de sa transparence, devient le vecteur idoine d'un mensonge généralisé. Qu'il nous suffise de dire que, désormais, les mots ne se nourrissent plus que d'autres mots depuis que Dieu est un fantôme, le Revenant suprême qui ne cesse de hanter les corridors vides de notre monde mais ne parle plus, *ne daigne plus nous soulever d'une parole*.

D'autres œuvres disais-je car, contrairement aux ogres des contes, nos monstres littéraires ne sont pas des créatures solitaires. Mieux, ils entretiennent entre eux des ressemblances souvent remarquables, comme s'ils étaient les fils d'un même père dégénéré, *Cœur des ténèbres*. Ainsi, l'une des œuvres les plus directement inspirée par la nouvelle de Joseph Conrad est sans nul doute *Le Transport de A. H.* de George Steiner. Dans ce roman qui fit naguère scandale, Hitler n'est qu'une voix, dont l'étrange et perfide mélodie en contamine les pages, comme les mots de l'aventurier Kurtz contaminent celles de l'œuvre de Conrad, comme les mots du vagabond Marius Ratti contaminent les cervelles d'un petit village tyrolien où Broch fait éclore la parole vide de son pitoyable « *Tentateur* », comme les mots de Monsieur Ouine sapent lentement les esprits des habitants de Fenouille et les fondations mêmes d'une paroisse qui se meurt. Mais Kurtz n'est rien, rien d'autre qu'une ombre, un homme dont la caboche remplie d'un peu de bourre fomentée dans l'obscurité impénétrable de la jungle des plans grandioses d'éducation et de rédemption des âmes sauvages dont nous ne saurons rien, si ce n'est qu'ils préconisent, alors que l'aventurier, comme un missionnaire démoniaque, est parvenu au bout de la nuit, l'extermination de toutes les « *brutes* ». Mais Marius Ratti n'est rien, rien de plus qu'un vagabond, un prophète raté réclamant des paysans qu'ils délaissent l'utilisation des machines et retournent à l'exploitation de la mine abandonnée, afin que les puissances de la terre, celles-là même que Hitler, selon Steiner, saura diaboliquement évoquer dans ses discours chthoniens, retrouvent leur antique grandeur, détruite par le christianisme. Mais Ouine enfin n'est plus rien au moment de mourir, le vieillard bredouillant des paroles incohérentes et insensées, tandis qu'il semble avalé par un gouffre sans fond – sa propre âme, nous dit Bernanos – dont les forces de marée délitent le monde des vivants. Ces romans sont autant d'astres vides dont le centre de gravité, le foyer obscur, le cœur vorace est le conte de Joseph Conrad. Toutes ces œuvres sont des *trous noirs*, qui paraissent aspirer le langage et dévorer ce qui les entoure. Les contempler, c'est comprendre que leur puits est sans fond. Les observer de loin, c'est admettre que nous ne saurons jamais rien du mal qui mine notre âge si, comme l'ont fait les romanciers que nous avons nommés, nous ne tentons à notre tour de nous y enfoncer.

***Cœur des ténèbres* est-il un trou noir ?**

Un petit texte très dense et remarquable, *La Fausse parole*²¹ d'Armand Robin, nous livre sur la nature viciée du langage occidental une analyse étonnante qui, des méandres que Conrad a explorés, baliserait quelque peu le labyrinthe. Sans trop nous étendre, remarquons que Robin évoque dans cette étude une intelligence – qu'il définira explicitement comme étant satanique, voire Satan lui-même – tombant « *de cercle en cercle jusqu'à ce dernier degré des abîmes* »²². L'auteur analyse un « *langage séparé du Verbe* », qui est alors « *mis en circulation autour de la planète en une inlassable ronde où les très brefs arrêts sont de haines adverses qui, pareillement, hébergent, réchauffent, nourrissent, remettent en route ce vagabond dérisoire* », la parole corrompt s'enfermant, nous dit l'auteur dans une image

l'égard de ce qu'il nomme la « *superstition des mots* », ajoutant que ces derniers ne « *donnent pas d'intuition réelle et ne sont pas réels* ».

²⁰ « *L'ordre du cosmos s'est effondré, émiétté dans des chaînes associatives et des points de vue non communicants. Le langage des signes se met à parler pour lui-même [...] ; il ne s'appuie plus sur un Logos subsistant* », Gilles Deleuze, *Proust et les signes* (P.U.F., coll. Perspectives critiques, 1964), p. 137.

²¹ Armand Robin, *La Fausse parole* (Éditions Le Temps qu'il fait, 1985).

²² Satan, cet être déchu dont la capitulation ontologique n'est peut-être jamais mieux appréhendée que par l'image d'une giration folle, d'un tournoiement infini qui est chute dans le gouffre de l'abîme : « *Illustrant par de grands gestes ce qui, face au dualisme de l'ancienne religion iranienne singularise la vision hébraïque du péché, ce prophète barbu [Martin Buber], [...] pointa d'abord l'un contre l'autre ses deux index pour signifier un affrontement. Faisant ensuite tourner son avant-bras, il mima de son doigt une descente en tourbillon vers on ne sait quel Abîme* », Maurice de Gandillac, *Une prétendue inadvertance de Lucifer* dans *Le Diable* (Dervy, coll. Cahiers de l'hermétisme, 1998), p. 131.

extrême, dans « *un camp de concentration verbal* ». En somme, la parole journalistique (Kraus), le langage de la propagande, la voix des dictateurs selon Robin (ces trois « locuteurs » n'en sont souvent qu'un seul) ne sont pas seulement ces réalités « contre-factuelles » analysées par les linguistes, des constructions sophistiquées ni même, tout simplement, d'odieux mensonges. Dire cela consisterait à proposer une analyse purement scientifique ou sociologique, une parmi tant d'autres, des effets pervers de l'utilisation du langage à des fins politiques. Pour Robin, ce qui importe au contraire c'est de montrer la cohérence réelle de la fausse parole qui s'érige ou plutôt *creuse*, selon le modèle augustinien de la contre-cité démoniaque, un univers autonome, une déhiscence du non-être au sein de l'être. Ainsi d'Hitler imaginé par Steiner et d'une multitude de fantômes anonymes évoqués par T. S. Eliot lorsqu'il écrit : « *And voices are / In the wind's singing / More distant and more solemn / Than a fading star* ». La mort lente et majestueuse de cette étoile va être fort instructive comme l'est, en général, tout cadavre pour qui sait le disséquer.

Quelques indice en premier lieu. D'abord, bien avant que les moyens expérimentaux n'apportent des preuves fragmentaires de l'existence des trous noirs, ces colosses d'absence, ceux-ci avaient fasciné l'esprit des poètes qui, tels Blake ou Nerval, les évoquaient dans de singulières visions. Ensuite Maurice Blanchot qui, dans *Le Livre à venir*, met judicieusement en rapport « *l'espace poétique* » et « *l'espace cosmique* », le premier toujours creusé par une négativité que le second illustre parfaitement. Je pense pour ma part qu'existe un lien *organique et consubstantiel* – que notre esprit ne peut néanmoins percevoir que de façon métaphorique – entre la négativité d'un espace aboli résultant de la mort d'un astre et la naissance, au sein d'une écriture romanesque, d'un vide qui la creusera jusqu'à son amuïssement final, vide pourtant sans lequel elle ne pourrait exister, vide qui ne cesse de l'engloutir et, en la dévorant, de l'engendrer. *Au cœur des ténèbres* est ainsi cet astre exotique, cette abstraction dévoreuse nommée *trou noir*, dans lequel Kurtz a sombré, aux abords duquel Marlow, comme l'explorateur de Poe s'engouffrant dans le maelström, s'est aventuré au péril de sa vie, qu'il a bien failli perdre. Le projet derridien, résumé par la célèbre injonction affirmant qu'il « *n'y a pas de hors-texte* », est ainsi mené jusqu'à ses plus extrêmes conséquences si j'affirme que certains romans, comme les *astres occlus* qui fascinaient jadis les astronomes, trouent littéralement l'être, en somme, *se dévorent eux-mêmes*. Car c'est dans le monstre stellaire que tombe la matière et c'est dans le puits creusé par ces œuvres exotiques que tombe le langage. Invisible puisqu'il n'émet aucune lumière mais se nourrit au contraire d'elle, le trou noir ne peut être directement observé. De même, rien, *aucun élément dramatique*, dans les différents romans que nous avons mentionnés, n'est clairement offert à la compréhension du lecteur, qui le plus souvent en est réduit, pour combler les trous du tissu romanesque, à devoir échafauder des hypothèses narratives. Kurtz, que l'auteur ne cesse de nous peindre comme un homme creux, ne peut être sauvé par le marin qui nous relate son aventure, Marlow, énigmatique Virgile. Il meurt ainsi sans que nous sachions rien de ce qu'il nous cache et tait, Marlow lui-même n'ayant finalement entendu que bien peu des paroles de Kurtz. Ouine de même s'évanouit, tombe dans son âme, sans que le jeune garçon qui est devenu son ami, Steeny, ne puisse faire quoi que ce soit pour lui. Avec *Cœur des ténèbres*, *Les Hommes creux* et *Monsieur Ouine*, nous nous trouvons donc face à des objets littéraires insolites d'une même espèce, extrême et monstrueuse, ce que les scientifiques appellent des *singularités*. Tout monstre vit reclus, replié sur lui-même. De même *Cœur des ténèbres* qui protège sa singularité par une espèce de *censure cosmologique*, ce voile opaque du contexte et du prétexte, du surtexte et du palimpseste, la multitude trouble des influences littéraires et l'ancrage plus ou moins supposé de l'œuvre et de son auteur dans une réalité historico-culturelle aisément définissable. Rien de tout cela, bien sûr, ne constitue l'essentiel, le *cœur des ténèbres* justement. L'œuvre de Conrad est ainsi un *monstre*, au sens propre du terme, puisqu'il *montre* tout en étant caché, il *montre* ce qui est caché, puisque *le secret est l'essence même de sa manifestation*.

Bien évidemment, cette comparaison entre la littérature, ou plutôt certaines de ses œuvres les plus abouties et le concept de trou noir, reste, je l'ai dit, aussi loin qu'elle puisse être filée, une image, que nous pourrions insérer dans la vaste trame de ces œuvres d'auteurs qui, de Léon Bloy jusqu'à Paul Celan, bien que demeurent irréductibles leurs radicales différences, ouvrent la Modernité et proclament la mort de Dieu, la brisure ontologique irréversible d'un ordre jusqu'alors fondé sur le Logos, sur l'assurance que celui-ci garantissait la pérenne cohérence d'un monde perçu comme l'espace où se déployaient les signes de Dieu qu'il fallait tenter de déchiffrer. Car ce trou ou cette béance ontologique n'ont pu s'ouvrir que dans un espace lui-même vidé de Dieu. Ce trou, d'une certaine façon, *est la façon dont Dieu se donne à nous*, par un verbe dégénéré qui n'en finit pas de se défausser sous la plume des écrivains. Et le langage rongé par la banalité du dire quotidien, perverti

par un usage frauduleux est ce puits, ce *vortex* imaginé par Maurice G. Dantec qui dirige l'écrivain d'abord, ensuite seulement l'imprudent voyageur qu'est le lecteur, au-delà de l'horizon, vers une réalité radicalement insoupçonnable, puisque la protège l'*horizon des événements* qui forme la membrane du trou noir. On ne peut soupçonner ce qu'il y a *derrière* cette frontière. La question même est saugrenue, n'a de sens que dans un univers dans lequel l'information – ici, l'écriture romanesque et la parole de Kurtz – en ordonne la parfaite cohérence. De même, on ne peut imaginer dans quoi Kurtz est tombé, main de Dieu ou main du diable, à moins que la main avare et maigre du Néant ne soit celle qui l'ait agrippé. Ainsi, la compréhension du destin de Kurtz vaut d'abord par la borne qu'elle pose péremptoirement sur le chemin de notre réflexion. Toutefois, quelle n'est pas notre surprise de constater que, fondé sur le gouffre, le vide, la béance, le roman de Conrad, aussi lacunaire et énigmatique qu'on le voudra, existe bel et bien ? Notre étonnement n'est-il justement pas que ces œuvres, *Cœur des ténèbres* ou les *Hommes creux*, bâties sur une parole (celle de Kurtz, celle des hommes remplis de vent ; symboliquement, celle de l'Occident dédouané de Dieu) dont le progressif épuisement nous conduit vers une *fin de partie* aphasique et sépulcrale, que de telles œuvres donc existent, et continuent, coûte que coûte, taraudées par l'urgence prophétique qui nourrit leur infatigable loquacité, de nous indiquer le nouvel espace où se jouera notre destin ? Cet espace est celui de la résurrection d'une écriture qui n'a pas craint, *d'abord*, de se livrer au silence. Ce destin, le nôtre, nous commande de nous jeter dans le gouffre pour espérer, et espérer seulement, en *rapporter du nouveau*.

Juan Asensio pour le Stalker : <http://stalker.hautetfort.com/>