

« Le jeu du cœur et du creux dans *Heart of Darkness* »

## Le cœur est le creux

Par un heureux hasard, les termes « cœur » et « creux » forment en français une sorte de chiasme phonétique qui fait entendre sur le plan du signifiant un renversement qui s'opère également sur le plan de la signification des deux mots. Le cœur, en vertu d'une association constante –qu'on pense à des expressions courantes comme « le cœur de la question » ou « le cœur du récit »– est le lieu central, intérieur, caché souvent, où se concentre le sens et où se tient un secret, une vérité. Atteindre ce cœur ouvre donc la possibilité d'une révélation, éventuellement d'une initiation. Que ce lieu s'avère ne contenir que du vide, que le « cœur » se révèle être « creux », et c'est bien sûr tout l'édifice du sens qui vacille.

*Heart of Darkness* joue explicitement ce jeu de la promesse du sens et de sa frustration. Très tôt dans son récit, Marlow présente sa rencontre avec Kurtz en ces termes : « ce fut le point extrême de la navigation (...) le point culminant de mon aventure.<sup>1</sup> » (39) Au bout du voyage se situerait donc une expérience décisive, « cœur » du récit en lequel coïncident l'éloignement géographique maximal et l'événement central du face-à-face avec le chef du Poste intérieur. Or, la rencontre avec Kurtz, dont l'attente est construite par Marlow tout au long de sa narration, accomplit précisément le renversement du « cœur » en « creux », sous la forme d'un constat qui paraît sans appel : « il était creux jusqu'au plus profond de son être... » (255)<sup>2</sup>. Au terme de son périple,

---

<sup>1</sup> La citation du texte français est suivie du numéro de page entre parenthèses, en référence à l'édition du programme ; le passage correspondant dans la version originale, également suivi du numéro de page, est donné en note, éventuellement accompagné d'un commentaire lorsque la traduction l'appelle. « It was the farthest point of navigation and the culminating point of my experience. » (38) Ici, on doit remarquer que la traduction par « aventure » du terme « experience », qui dans le texte de Conrad fait écho, à quelques lignes de distance, à la remarque du narrateur premier à propos de « Marlow's inconclusive experiences », ne permet pas de restituer ce jeu d'écho et oriente le récit dans un sens (le « récit d'aventure »), qui n'est pas celui que Marlow suggère lorsqu'il emploie le terme « experience », qui fait plutôt signe du côté du récit d'apprentissage.

<sup>2</sup> « he was hollow at the core... » (254). L'expression « hollow at the core » est intéressante pour notre propos, le terme anglais « core », dont l'étymologie est incertaine, évoquant bien

Marlow découvre donc une intériorité vide : en Kurtz, cœur et creux se confondent.

Le retournement du « cœur » au « creux » qui se joue autour du personnage de Kurtz invite à reconnaître une structure déceptive dans le récit conradien. *Heart of Darkness* serait la quête en trompe-l'œil d'un noyau de sens absent, substituant à l'expérience attendue d'une manifestation de la vérité celle de la découverte d'un vide. En contrepoint au tout début du récit de Marlow, le narrateur premier nous avertissait d'ailleurs de cette possibilité, lorsqu'il indiquait : « nous étions condamnés, avant que le jusant s'installe, à entendre Marlow relater l'un des épisodes indécis de son existence.<sup>3</sup> » (39) La structure déceptive est ainsi suggérée très tôt dans le texte : du récit de Marlow censé nous amener « au cœur des ténèbres », il est dit qu'aucune conclusion assurée ne pourra être tirée (c'est le sens du terme utilisé par Conrad : « inconclusive »).

Parmi les nombreux commentateurs de l'œuvre qui ont été sensibles à cet aspect du texte, Tzvetan Todorov est sans doute celui qui en tire les conséquences interprétatives les plus définitives, dans son étude intitulée « Connaissance du vide : *Cœur des ténèbres* »<sup>4</sup>. Todorov propose de lire le récit de Conrad comme une quête de connaissance aboutissant à l'échec de tout savoir positif (la seule connaissance serait celle du vide), ce qui l'amène à reconnaître dans *Au cœur des ténèbres* une allégorie de la fiction, en tant que toute fiction s'élaborerait à partir d'un centre absent :

« Kurtz est le cœur des ténèbres mais ce cœur est vide. (...) Que la connaissance soit impossible, que le cœur des ténèbres soit lui-même ténébreux, le texte tout entier nous le dit. (...) Ainsi l'histoire de Kurtz symbolise le fait de la fiction, la construction à partir d'un centre absent. Il ne faut pas se méprendre : l'écriture

---

sûr le français « cœur » ; cette formule réalise donc linguistiquement la coïncidence des contraires, identifiant le core/cœur au hollow/creux.

<sup>3</sup> « we were fated, before the ebb began to run, to hear about one of Marlow's inconclusive experiences .» (38) La traduction de « one of Marlow's inconclusive experiences » par « un des épisodes indécis de son existence » ne restitue ni la spécificité du terme « experience » ni la portée éventuellement méta-narrative du terme « inconclusive ». A titre indicatif, Catherine Pappo-Musard traduit par « l'un des épisodes peu concluants de sa vie » (Le Livre de Poche bilingue, 1988), Jean-Jacques Mayoux par « une des aventures indécises de Marlow » (GF, 1997), tandis qu'Odette Lamolle opte, au plus près du texte original, pour « expériences non concluantes » (Autrement, 1997). Le premier traducteur du texte, André Ruyters, n'avait pas hésité à recourir à un néologisme calqué sur l'anglais en traduisant : « une des inconcluantes expériences de Marlow » (traduction reprise par Gallimard en 1948, disponible en ligne à l'adresse suivante : <https://beq.ebooksg gratuits.com/classiques/Conrad-jeunesse.pdf>)

<sup>4</sup> Cette étude est recueillie dans *Poétique de la prose*, Seuil, 1971, titre repris dans la collection Points, n°120.

de Conrad est bien allégorique (...) L'allégorisme de Conrad est intratextuel : si la recherche de l'identité de Kurtz est une allégorie de la lecture, celle-ci à son tour symbolise tout processus de connaissance – dont la connaissance de Kurtz était un exemple.<sup>5</sup>»

Ayant marqué l'impasse à laquelle aboutit la quête gnoséologique de Marlow, et attribué au récit de Conrad le sens d'une allégorie métafictionnelle, Todorov conclut son étude en décrivant l'écriture conradienne comme un jeu de signes se réfléchissant à l'infini, sans qu'aucun accès à la vérité ne soit jamais donné par les mots :

« (...) Le sens dernier, la vérité ultime ne sont nulle part car il n'y a pas d'intérieur et le cœur est vide : ce qui était vrai pour les choses le reste, à plus forte raison, pour les signes ; il n'y a que le renvoi, circulaire et pourtant nécessaire, d'une surface à l'autre, des mots aux mots.<sup>6</sup>»

L'interprétation proposée par Todorov, aussi cohérente soit-elle, présente toute une série de difficultés, en particulier quant on la considère dans la perspective de la question du programme « Expériences de l'histoire, poétiques de la mémoire ».

En posant que le cœur est vide dans *Au cœur des ténèbres* et que les mots se renvoient les uns aux autres selon une circularité sans fin, Todorov fait peu de cas de toute « l'expérience de l'histoire » qui se trouve bel et bien rapportée par Conrad, dont le livre constitue incontestablement un témoignage décisif quant aux crimes liés à l'exploitation coloniale en Afrique. A cet égard, on peut considérer que la célèbre scène dite du « bosquet de la mort », le « grove of death <sup>7</sup> », constitue déjà, au seuil du périple africain de Marlow, un premier « cœur des ténèbres » où se trouve exposée dans son aveuglante évidence la vérité meurtrière de l'entreprise coloniale : « Ils mouraient à petit feu – c'était très clair.<sup>8</sup> » (81), indique Marlow à l'attention de ses auditeurs, à propos des travailleurs noirs qu'il découvre en débarquant au premier poste de la Compagnie. De cette réalité mortifère de la colonisation, Conrad, à travers la narration de Marlow, donne une connaissance tout à fait concrète. Les mots,

---

<sup>5</sup> Tzvetan Todorov, *Poétique de la prose*, « Connaissance du vide : *Cœur des ténèbres* », p.169-173.

<sup>6</sup> *Ibid.*, p.173.

<sup>7</sup> L'expression apparaît p.90-91.

<sup>8</sup> « They were dying slowly – it was very clear. » (80)

dans cette scène et ailleurs, ne sont pas des surfaces se réfléchissant sur un plan strictement intratextuel, ils assument une fonction référentielle au sein d'un texte qui témoigne avec vigueur des exactions des Européens en Afrique. De même, le *post-scriptum* de Kurtz, « Exterminez toutes ces brutes !<sup>9</sup> » (223), constitue bien un énoncé en forme de « vérité ultime » sur le programme génocidaire que la propagande impérialiste cherche à dissimuler. Toute « connaissance » n'est donc pas donnée comme « impossible » dans le récit de Conrad, il existe bien un plan du texte où quelque chose est dit de la réalité et où les faits sont parfaitement intelligibles, ce qu'occulte l'analyse de Todorov selon laquelle les enjeux du récit sont entièrement du côté d'une « interprétation » qui s'avérerait finalement impossible : « Si aventure il y a (...) elle est dans l'interprétation (...). L'avènement des faits est sans importance, car seule comptera leur interprétation. (...) Le récit (...) est donc bien celui de l'apprentissage d'un art de l'interprétation. (...) Non seulement, donc, le processus de connaissance de Kurtz remplit le récit de Marlow, mais encore cette connaissance est impossible. (...) les expériences de Marlow sont toutes inconcluantes<sup>10</sup> ».

Pour les besoins de sa démonstration, Todorov généralise abusivement. Les expériences de Marlow ne sont pas toutes inconcluantes et ne convergent pas vers l'interprétation allégorisante selon laquelle la lecture ne saurait être, en l'absence de tout accès au réel, qu'un processus infini de circulation intratextuelle. Tirer le récit conradien du côté d'une démonstration sur la nature autotélique du texte littéraire, le traiter comme une œuvre essentiellement réflexive où se laisserait repérer avant l'heure une intransitivité de l'écriture, c'est minorer ce que ce récit charrie d'expérience historique et c'est ignorer sa capacité à figurer cette expérience. Du reste, *Heart of Darkness* a été très tôt reconnu pour ce qu'il était en son temps : un dévoilement sans précédent de la réalité de l'exploitation coloniale. Un des premiers et des plus proches lecteurs de Conrad, Edward Garnett, ne s'y est pas trompé, qui en 1902 décrivait ainsi le

---

<sup>9</sup> « Exterminate all the brutes ! » (222). Les traductions de C. Pappo-Musard, J.J. Mayoux, O. Lamolle et A. Ruyters optent toutes pour le prédéterminant démonstratif « ces », qui semble en effet mieux adapté au contexte de la phrase de Kurtz, même si la traduction par « les brutes » n'est pas impossible, dès lors que Conrad a employé l'article défini « the ». A noter : les traductions de A. Ruyters et d'O. Lamolle se distinguent par une variante intéressante qui consiste à traduire « exterminate » par l'infinitif et non par l'impératif : « Exterminer toutes ces brutes. » (Gallimard, 235), « Exterminer toutes ces brutes ! » (Autrement, 85). Traduire par l'infinitif donne au post-scriptum le sens d'un programme, plutôt que la valeur d'ordre que la ponctuation exclamative suggère dans le texte de Conrad (Ruyters a d'ailleurs remplacé le point d'exclamation par un simple point).

<sup>10</sup> « Connaissance du vide : *Cœur des ténèbres* », *Poétique de la prose*, op. cit., p.162, 169, 170.

récit de Conrad, dans la revue *The Academy* : « a page torn from the life of the Dark Continent – a page which has been hitherto carefully blurred and kept away from European eyes.<sup>11</sup> » La puissance de révélation, et de dénonciation, du texte conradien est ainsi attestée par sa réception, puissance que l'analyse de Todorov néglige.

D'autre part, et c'est aussi une difficulté majeure de cette analyse, la qualification par l'allégorie réduit à l'excès les ambiguïtés du récit conradien. L'allégorie suppose en effet une forme de traduction du sens, elle postule une intelligibilité qui se trouvent fortement contrariées dans *Au cœur des ténèbres*, y compris si on considère, comme le fait Todorov, que l'allégorie porte sur l'impossibilité de la connaissance et sur la nature essentiellement auto-référentielle de la fiction. Conclure à l'allégorie revient finalement à résorber l'indécision du récit dans une interprétation qui neutralise la part « inconclusive » qu'il contient. Autrement dit, s'il y a bien un jeu du cœur et du creux dans *Heart of Darkness*, on peut contester l'idée que ce jeu aurait pour dernier mot l'affirmation d'une vacuité des signes et que l'enjeu ultime du récit de Conrad résiderait dans une démonstration de type méta-fictionnel. Il est exact que la structure du texte de Conrad est circulaire – les derniers mots nous ramènent à ceux du titre – et que le cœur des ténèbres demeure inconnaissable, il est tout aussi exact que celui en qui s'incarne ce cœur, Kurtz, est qualifié par le « creux », mais il n'en est pas moins vrai que le texte résiste à la réduction allégorique pratiquée par Todorov.

## **Le cœur est l'horreur**

La résistance à l'interprétation allégorique s'organise précisément autour d'un mot qui s'oppose aux signes du vide, à la fois par la densité de ses significations potentielles, par le statut qui lui est donné dans le récit, et par les effets qu'il y produit. Ce mot, véritable cœur textuel de *Heart of Darkness*, c'est celui que prononce Kurtz au seuil de la mort : « L'horreur ! L'horreur ! ». Todorov écrit à ce propos : « Ce que Kurtz dit réellement en ce moment, ce sont des paroles qui énoncent le vide, qui annulent la connaissance : 'L'horreur !

---

<sup>11</sup> Compte rendu par Edward Garnett de *Youth and Other Stories* publié dans *The Academy*, December 6, 1902, repris in *Conrad : The Critical Heritage*, ed. Norman Sherry, London, Routledge & Kegan Paul, 1973, p.133. Une traduction possible : « une page arrachée à la vie du Continent Noir – une page qui a été jusque là soigneusement effacée et tenue loin des yeux européens ».

L'horreur !' Une horreur absolue dont nous ne connaissons jamais l'objet.<sup>12</sup>» (169) Le commentaire de Todorov, qui voit en l'horreur le signifiant du vide, est parfaitement cohérent avec son interprétation d'ensemble. On doit d'ailleurs lui reconnaître une certaine pertinence : effectivement, nous ne connaissons jamais vraiment l'objet de cette horreur. Elle demeure non explicitée dans le récit, aucune traduction ou paraphrase ne vient élucider le contenu de l'horreur, qui ne peut qu'être répétée, et non développée ou analysée. L'horreur revêt donc bien en ce sens un caractère absolu. Cela dit, l'attitude critique de Todorov, paraphrasant « l'horreur » pour en donner le sens véritable (« ce que dit réellement Kurtz ... c'est le vide »), est problématique dans la mesure où elle ne tient aucun compte de toute la construction élaborée par Conrad autour de cet événement central du récit que constituent les *ultima verba* de Kurtz et la manière dont Marlow les reçoit. Pressé d'en venir aux conclusions de sa démonstration, Todorov « saute par dessus » cette construction qui consiste à investir les derniers mots de Kurtz d'une signification qui contrevient à l'hypothèse selon laquelle ces mots « énonceraient le vide » et ratifieraient par là-même l'interprétation allégorique. Dans l'économie du récit, la scène des *ultima verba* de Kurtz ne confirme pas le diagnostic qui établit la nature creuse de Kurtz, au contraire, elle le contredit. C'est pourquoi cette scène représente bien un moment de bascule, et presque un « coup de théâtre » dans le récit : au moment où il énonce « l'horreur », l'homme à l'éloquence dévoyée, dont Marlow dénonce par ailleurs les discours creux, est reconnu par ce même Marlow comme le sujet d'une parole éminemment chargée de sens. Marlow attribue en effet aux derniers mots de Kurtz la valeur d'un « jugement » et d'une « affirmation », il y reconnaît la présence d'une « vérité entr'aperçue » (« half-glimpsed truth »), et surtout, il confère à ces *ultima verba* la portée d'une « victoire morale » (« a moral victory », 304-305). C'est bien par cette parole ultime que « l'ombre creuse » qu'est devenu le chef du Poste intérieur acquiert son autorité et gagne sur Marlow une emprise qui continue à s'exercer après sa mort. Invoquant ces derniers mots dont il est l'unique dépositaire, Marlow déclare : « C'est pourquoi je suis resté fidèle à Kurtz jusqu'au bout et même au-delà<sup>13</sup> » (307).

Dans le récit tel que Conrad nous le donne à lire, à travers la narration de Marlow, les *ultima verba* de Kurtz ne fonctionnent pas comme le signe du vide mais comme une révélation obscure et comme une parole efficace dont la

<sup>12</sup> « Connaissance du vide : *Cœur des ténèbres* », *Poétique de la prose, op. cit.*, p.169.

<sup>13</sup> « That is why I have remained loyal to Kurtz to the last, and even beyond » (306).

conséquence est décisive, puisque c'est l'énoncé de l'horreur qui scelle la loyauté de Marlow vis-à-vis de Kurtz. Si on tient compte de l'ordre de la narration, que l'analyse de Todorov court-circuite, on ne peut que prendre acte du fait que ces *ultima verba* revêtent pour Marlow une signification essentielle, au point d'entraîner une inversion axiologique dans son jugement sur Kurtz. Que le sens de l'horreur se refuse à l'explicitation n'invalide pas le fait que toute la logique narrative concourt à faire des paroles ultimes de Kurtz un foyer signifiant, l'opérateur d'une sorte de rédemption. C'est pourquoi le renversement qu'on a précédemment rappelé, du cœur au creux, qui correspond au constat que Kurtz est « hollow at the core », est à son tour renversé lorsque ce dernier prononce les mots qui tiennent lieu de cœur obscur à l'ensemble du récit. En énonçant « l'horreur », la parole de Kurtz acquiert une densité, de telle sorte que les ambiguïtés du texte, que la lecture allégorisante tendrait à dissiper, s'épaississent. Ces ambiguïtés étant essentiellement liées à la façon dont le personnage de Kurtz est présenté dans la narration de Marlow, il faut en revenir à Kurtz, en qui le jeu du cœur et du creux se déploie sur plusieurs portées.

### **Portrait de Kurtz en « Hollow Man »**

Kurtz, il ne faut pas l'oublier, est d'abord un représentant « exemplaire » de l'entreprise d'exploitation coloniale, exemplaire en ce sens qu'il incarne sous une forme particulièrement lisible les principales caractéristiques de cette entreprise. Produit de « toute l'Europe<sup>14</sup> » (221), porte-parole du discours idéaliste de la mission civilisatrice (cette rhétorique creuse de la « noble cause » qu'on trouve dans son rapport et qu'il tenait encore lorsqu'il est arrivé au Congo, rhétorique à laquelle adhèrent la tante de Marlow et la Fiancée), Kurtz est également cet agent d'élite qui fournit plus d'ivoire que tous les autres représentants de la Compagnie, appliquant pour cela, comme Marlow le comprend assez vite, des « méthodes » d'une violence extrême. En ce qui concerne cette dimension du personnage, c'est-à-dire son rôle dans l'exploitation coloniale, la différence entre Kurtz et les autres Européens est affaire de degré, plus que de nature. La « hollowness » de Kurtz, sa « nature creuse », n'est donc pas séparable, du moins dans une première évaluation, de celle qui caractérise les autres représentants de la Compagnie. Ce motif du « creux », avant d'être associé à Kurtz, court en effet tout au long du texte, comme un signe qui marque les Blancs auxquels Marlow se trouve confronté.

---

<sup>14</sup> « All Europe contributed to the Making of Kurtz ; » (220)

Le chef comptable de la Compagnie que Marlow rencontre au premier poste est décrit comme un « mannequin de coiffeur » (« hairdresser dummy », 84-85), une sorte de forme vide dont le portrait est fait par énumération de détails vestimentaires : « Je découvris un haut col empesé, des manchettes blanches, une légère veste d'alpaga, un pantalon de neige, une cravate claire, et des bottines vernies. Point de chapeau.<sup>15</sup> » (85). Une fois parvenu au Poste central et confronté au Directeur dont la résistance au climat défie l'entendement, Marlow déclare : « Jamais il ne lâcha ce secret. Peut-être n'y avait-il rien du tout en lui.<sup>16</sup> » (101) ; puis il s'entend dire par ce même Directeur : « 'Les gens qui viennent ici ne devraient pas avoir d'entrailles.'<sup>17</sup> » (103). Cette remarque à double-entendre trouvera un écho quelques pages plus loin, lorsque Marlow dit ceci du briquetier : « Je le laissai poursuivre, ce Méphistophélès de carton-pâte, et j'eus l'impression que, si j'essayais, je pourrais passer mon index au travers, sans rien trouver à l'intérieur que peut-être un peu de fange inconsistante.<sup>18</sup> » (119). La trame du « creux », on le voit, est tissée dans le texte de Conrad bien avant que soit énoncé le verdict de Marlow à propos de Kurtz, cet homme « qui était creux jusqu'au plus profond de son être » (« hollow at the core »). Avant de faire signe vers le « vide de toute connaissance », les mots qui disent le « creux » dans *Au cœur des ténèbres* ont donc une signification critique dont Kurtz, en tant qu'il participe au système d'exploitation coloniale, n'est pas exempté.

Cette portée critique s'étend au-delà de l'idée de forme creuse et d'absence de substance, elle a une composante morale, du fait que le lexique du « creux » convoque les notions d'apparence trompeuse, de simulacre, voire d'insincérité. C'est précisément à ce paradigme du simulacre qu'on peut rattacher la seconde occurrence du terme « hollow » associée à Kurtz, que Marlow qualifie au moment de sa mort de « hollow sham » (« vain imposteur », 296-297). On voit ici que la caractérisation de Kurtz comme « homme creux » s'inscrit dans un réseau qui renvoie à l'imposture coloniale dans son ensemble. La disqualification de l'entreprise impérialiste que thématise le « creux » est d'ailleurs subtilement relayée sur le plan sémantique par un autre motif textuel qui est étymologiquement apparenté à celui du « hollow », le motif du « hole »,

<sup>15</sup> « I saw a high starched collar, white cuffs, a light alpaga jacket, snowy trousers, a clear necktie, and varnished boots. No hat. » (84)

<sup>16</sup> « Perhaps there was nothing within him. » (100)

<sup>17</sup> « 'Men who come out here should have no entrails.' » (102)

<sup>18</sup> « I let him run on, this papier-mâché Mephistopheles, and it seemed to me that if I tried I could poke my forefinger through him, and would find nothing inside but a little loose dirt, maybe. » (118)

du « trou »<sup>19</sup>. A peine débarqué à terre, Marlow tombe sur l'un de ces trous qui émaillent le récit pour signifier l'absurdité, mais aussi la violence des activités menées par les Européens sur le sol africain : « Je contournai une énorme excavation que l'on avait creusée à flanc de coteau, dans un dessein qu'il me parut impossible de deviner. Ce n'était pas une carrière, en tout cas, ni une sablière. C'était simplement un trou.<sup>20</sup> » (79) Plus avant dans le texte, alors qu'il fait route à pied vers le poste central, Marlow découvre le cadavre d'un homme noir « le front troué d'une balle » (« with a bullet-hole in the forehead », 94-95). Les « hommes creux » venus d'Europe à l'abri de la noble cause civilisatrice creusent dans la terre d'Afrique des trous inutiles à coups d'explosifs, comme ils en font de leurs balles dans les corps africains... On pourrait citer d'autres exemples de cette présence des trous connotant l'action stérile et mortifère des Blancs, mais on se contentera de signaler, pour en finir avec ce point, que la destinée de Kurtz s'achève bel et bien dans un « trou » : « le lendemain les pèlerins ensevelirent quelque chose dans un trou fangeux.<sup>21</sup> » (303) Comme en écho à la parole que Dieu adresse à Adam dans la *Genèse* (3.19), « tu es poussière, et à la poussière tu retourneras », Marlow rapporte à ses auditeurs, en guise d'oraison funèbre, comment le « hollow sham » a fini sa course terrestre dans un « muddy hole ».

L'évocation de la mort de Kurtz, dont le corps a été enfoui dit Marlow dans l'« humus de la terre primordiale » (« the mould of the primeval earth », 296-297), est l'occasion de faire un bref détour par le poème de T.S. Eliot, « The Hollow Men », communément traduit « Les Hommes creux »<sup>22</sup>. Cette digression permet de prendre la mesure de la signification du motif du « hollow », au-delà de la portée critique qu'on vient de mettre au jour en lien avec la vacuité des représentants de l'exploitation coloniale en Afrique. L'annonce de la mort de Kurtz, lapidaire épitaphe qui tient en quatre mots, « Mistah Kurtz – he dead »<sup>23</sup>

<sup>19</sup> Les termes « hole » et « hollow » ont une étymologie commune qui renvoie au mot d'ancien anglais « holth », signifiant « cave ».

<sup>20</sup> « I avoided a vast artificial hole somebody had been digging on the slope, the purpose of which I found it impossible to divine. It wasn't a quarry or a sandpit, anyhow. It was just a hole. » (78)

<sup>21</sup> « the next day the pilgrims buried something in a muddy hole. » (302)

<sup>22</sup> On se réfère au poème d'Eliot dans l'édition bilingue T.S. Eliot, *Poésie*, traduction de Pierre Leyris, Seuil, 1947.

<sup>23</sup> Deubergue, s'efforçant de restituer le *broken English* du boy du directeur, en rajoute un peu dans le petit-nègre : « Missié Ku'tz – lui mo » (303). Pappo-Musard, Mayoux et Lamolle traduisent plus sobrement : « Missié Kurtz – lui mort. » La variante Ruyters est curieuse – « Moussou Kurtz... lui, mort... » – mais elle n'en « rajoute pas ». Ainsi, dans toutes ces

(302), sert d'exergue on le sait au poème de T.S. Eliot, qui date de 1925, un an donc après la mort de Conrad. Il n'y a pas lieu de mener ici une analyse détaillée des nombreux échos de *Heart of Darkness* dans le poème d'Eliot, dont on peut toutefois se faire une idée à travers les dix premiers vers du poème ainsi que les quatre derniers, qui forment chacun un ensemble typographiquement distinct et entrent en résonance avec certains passages du *Cœur des ténèbres* :

« We are the hollow men	« Nous sommes les hommes creux
We are the stuffed men	Les hommes empaillés
Leaning together	Cherchant appui ensemble
Headpiece filled with straw. Alas !	La caboche pleine de bourre. Hélas !
Our dried voices, when	Nos voix desséchées, quand
We whisper together	Nous chuchotons ensemble
Are quiet and meaningless	Sont sourdes, sont inanes
As wind in dry grass	Comme le souffle du vent parmi le chaume sec
Or rats' feet over broken glass	Comme le trottoir des rats sur les tessons brisés
In our dry cellar » (...) »	Dans notre cave sèche. (...) »

Et la fin

« This is the way the world ends	« C'est ainsi que finit le monde
This is the way the world ends	C'est ainsi que finit le monde
This is the way the world ends	C'est ainsi que finit le monde
Not with a bang but a whimper. »	Pas sur un boum, sur un murmure. »

Cette simple citation permet de comprendre que le motif du creux, ou du vide, revêt une signification culturelle spécifique dans le contexte du Modernisme dont Conrad constituerait un premier jalon. La filiation que met en avant Eliot entre Kurtz et les « hommes creux », les contemporains du poète, se fonde sur la dimension de déréliction spirituelle qui caractérise son époque, du moins l'époque telle que la juge Eliot : des temps de ténèbres où l'humanité a perdu toute boussole morale. « Les Hommes creux » dit la fin d'un monde sans transcendance, un monde qui disparaît dans une plainte assourdie et non dans la détonation d'une Apocalypse qui, destructrice, serait éventuellement porteuse d'une révélation qui est refusée dans le poème. L'ici et maintenant des

---

traductions, qui suivent sur ce point le texte de Conrad, le nom de Kurtz ne fait pas l'objet de la déformation dont l'affuble le traducteur dans notre édition.

« Hommes creux » est, je cite plusieurs expressions des sections 3 et 4 du poème d'Eliot : une « terre morte » (« the dead land »), une « vallée creuse » (« the hollow valley »), où « nous tâtonnons ensemble » (« we grope together ») et où errent des « hommes vides » (« empty men »). Le développement métaphysique qu'Eliot donne au thème du creux, et plus largement la portée d'examen de conscience civilisationnel que revêt le poème des « Hommes creux », invite à reconsidérer, par rétrospection, la question du « creux » dans *Au cœur des ténèbres* et à rapprocher maintenant « the hollow » et « the horror ». Ce faisant, on ne s'éloigne d'ailleurs pas d'Eliot, qui avait un temps mis en exergue de son célèbre poème, « The Waste Land », publié en 1922 (« La Terre vaine » en français), cette autre citation empruntée au récit de Conrad : « The horror ! The horror ! »<sup>24</sup>.

### **L'horreur, le cœur, le creux : *Horror vacui***

Aux deux premiers temps du jeu du cœur et du creux qu'on a analysés, celui du renversement de la promesse du cœur par le constat du creux (Kurtz est un homme creux), puis celui qui voit s'opérer un renversement symétrique du précédent par l'attribution d'une valeur morale décisive aux *ultima verba* de Kurtz, où fait retour dans le texte l'idée d'un cœur signifiant, quoiqu'obscur, le récit de Conrad invite à ajouter un troisième temps qui verrait se rapprocher le cœur et le creux à l'enseigne de l'horreur<sup>25</sup>. Ce que dirait l'horreur, ce qu'aurait aperçu Kurtz et qu'il formulerait dans son cri chuchoté recueilli par Marlow, c'est le caractère irrémédiablement creux de toutes les valeurs sur lesquelles repose la civilisation dont il est comme Marlow le produit, mais avec laquelle lui, Kurtz, a rompu en se donnant corps et âme à la « sauvagerie » (« wilderness »), rupture qui emporte avec elle la destruction de l'ordre du monde : « Il n'y avait rien au-dessus ni au-dessous de lui, et je le savais. D'un coup de talon, il s'était libéré de la terre. Le diable l'emporte ! son coup de pied avait mis la terre en pièces.<sup>26</sup> » (287-289) L'expérience du « monde sauvage », que Kurtz a vécue jusqu'à son terme, alors qu'il a été permis à Marlow de

<sup>24</sup> Eliot a finalement retiré la citation de Conrad sur les conseils du poète américain Ezra Pound, qui a joué un rôle décisif dans la genèse de « The Waste Land » (le poème d'Eliot lui est d'ailleurs dédié).

<sup>25</sup> Le développement qui suit repose en partie sur l'essai très stimulant de Richard Pédot, *Heart of Darkness : Le sceau de l'inhumain*, Editions du Temps, 2003.

<sup>26</sup> « There was nothing either above or below him, and I knew it. He had kicked himself loose of the earth. Confound the man! He had kicked the very earth to pieces. » (286-288)

« retirer son pied hésitant » (305), apparaît alors dans le récit comme une expérience dont la portée anthropologique a des conséquences majeures. Dans cette expérience, toutes les catégories qui fondent l'ordre du monde familier dans lequel se meuvent Marlow et ses auditeurs sont dissoutes, à commencer par les catégories qui organisent le partage de l'humain et de l'inhumain. Qu'il y ait de l'inhumain au cœur de l'humain, et que toute morale humaniste en soit disqualifiée, évidée de sa substance, rendue « creuse », tel serait un des sens possibles de « l'horreur », par où se rejoindraient « the hollow » et « the horror ». *Horror vacui*, horreur du vide que Kurtz, ce serait là sa « victoire morale », aurait su regarder en face à l'instant de sa mort, à l'instar de « Ceux qui s'en furent / Le regard droit, vers l'autre royaume de la mort » (« Les Hommes creux », I, v.13-14<sup>27</sup>). Que Kurtz soit dit « hollow at the core » prendrait alors un autre sens, plus radical et plus inquiétant, qui déborderait la critique des fantoches coloniaux, mannequins et autres créatures de papier-mâchés. Le cœur creux de Kurtz figurerait un vide fondamental, noyau d'anti-matière, précipité de ténèbres où viendrait s'engloutir toute réalité, conformément à la vision de cauchemar qui rattrape Marlow au moment où il rend visite à la Fiancée : « je le revis sur une civière, ouvrant une bouche vorace, comme pour dévorer toute la terre avec toute sa population. » (315-317<sup>28</sup>) Si la voracité de Kurtz est bien sûr à rapporter à ses appétits matériels sans frein, l'image de la disparition du monde et « de son humanité » (« mankind » en anglais) est bien à mettre en relation avec ce que l'on pourrait désigner comme « l'action spirituelle » de Kurtz, c'est-à-dire avec la bouche qui a proféré « l'horreur ». Le cri de Kurtz, par son nihilisme radical, qu'accuse encore le fait que rien ne soit dit après lui, ferait voler en éclat l'édifice des valeurs morales, réduisant ainsi à néant les fictions – politiques, religieuses, humanistes – qui fondent les communautés humaines.

---

<sup>27</sup> « Those who have crossed / With direct eyes, to death's other kingdom ». Le poème d'Eliot introduit une distinction entre « Ceux qui s'en furent / Le regard droit... » et « nous », dont ils « gardent mémoire – s'ils en gardent – non pas / Comme de violentes âmes perdues, mais seulement / Comme d'hommes creux / D'hommes empaillés. » (« Remember us – if at all – not as lost / Violent souls, but only / As the hollow men / The stuffed men. ») Kurtz ne serait-il pas l'une de ces « violentes âmes perdues », atteignant à la grandeur lucide des « damnés », à laquelle ne s'élèvent pas le commun des « hommes creux » ?

<sup>28</sup> « I had a vision of him on the stretcher, opening his mouth voraciously, as if to devour all the earth with all its mankind. » (314-316). La traduction de « mankind » (l'espèce humaine, l'humanité) par « population » affaiblit quelque peu la dimension de « fin du monde » de cette vision, que J.J. Mayoux restitue mieux en traduisant « pour dévorer toute la terre avec toute son humanité » (GF, p.195).

Cette conjecture de « l'horreur du vide », nécessairement hypothétique dès lors que l'horreur ne reçoit pas de sens univoque dans le texte, ne nous rapproche qu'en apparence de l'analyse de Todorov pour qui le fin mot du *Cœur des ténèbres*, on l'a vu, réside dans le fait que l'horreur énonce le vide et que dans cette « connaissance du vide » se trouverait allégorisée la condition de la fiction. S'il est légitime d'établir entre l'horreur et le vide une relation, ce qu'on vient de faire, il importe de bien marquer que dans le récit de Conrad, il ne s'agit en aucun cas d'une « connaissance », qui se serait transmise de Kurtz à Marlow, puis de Marlow à ses auditeurs, c'est-à-dire de Conrad à ses lecteurs. En tant que signifiant ultime des ténèbres dans le texte, « l'horreur » demeure intraduisible, elle n'énonce rien d'autre qu'elle-même, et n'est donc pas de l'ordre d'une « connaissance ». L'horreur n'énonce pas le vide ou l'absence, elle désigne un indicible et marque une limite du langage, ce qui est très différent. En ce sens, les dernières paroles de Kurtz agonisant sont bien ultimes : elles correspondent à ce point culminant du texte où le linguistique touche au non-linguistique et à l'informulable, d'où la qualification des derniers mots comme « cri », à la limite du langage articulé : « *whispered cry* », « exclamation chuchotée » (317-318)<sup>29</sup>. Dans ces conditions, il paraît difficile de prendre appui sur l'énoncé de l'horreur pour fonder une interprétation allégorique, et encore plus s'il s'agit de reconnaître en *Heart of Darkness* une allégorie de la fiction comme jeu de « renvoi (...) d'une surface à l'autre, des mots aux mots », pour citer à nouveau les derniers mots de l'étude de Todorov. En fait, tout en prenant acte des difficultés qu'il y a à transmettre l'expérience, et singulièrement ce cœur de l'expérience que nomme « l'horreur », Conrad, et par délégation son narrateur Marlow, ne renoncent pas à une conception éthique qui investit l'acte narratif de la fonction de transmission. Certes, s'agissant de « l'horreur », la formule de Todorov est tout à fait valable : « il est impossible d'atteindre la référence ». Mais qu'il n'y ait pas de savoir de l'horreur, que l'horreur soit peut-être ce qui défait tout *logos* ou du moins crée un hiatus insurmontable entre savoir et

---

<sup>29</sup> La présence du mot « *whisper* » dans le poème d'Eliot (I, v.6 : « *We whisper together* ») est encore un écho du texte de Conrad où ce terme forme une chaîne signifiante menant d'abord de la « *wilderness* » à Kurtz (« *I think it had whispered to him things about himself which he did not know, (...) – and the whisper had proved irresistibly fascinating.* » 254), puis de Kurtz à Marlow, à qui les derniers mots sont transmis en un « *whispered cry* » (318), cri dont l'écho amplifié vient hanter Marlow chez la Fiancée : « *The dusk was repeating them in a persistent whisper all around us, in a whisper that seemed to swell menacingly like the first whisper of a rising wind. 'The horror! The horror!'* » (330) Entre langage et souffle, le « *whisper* », vecteur de l'horreur, est le mode caractéristique de la parole spectrale de Kurtz dont Marlow subit l'emprise dans toute la fin du récit.

expérience, n'empêche pas Marlow d'assumer le legs de Kurtz et de transmettre à ses auditeurs « l'horreur du réel », dont Conrad charge ainsi ses lecteurs<sup>30</sup>. Cette transmission, dont on a vu qu'elle a bien lieu en ce qui concerne l'expérience historique des crimes coloniaux, que Conrad donne à connaître, n'est plus de l'ordre de la connaissance s'agissant de ce cœur des ténèbres impénétrable que figure « l'horreur ». Ni savoir assuré, ni enseignement allégorique, la transmission de l'horreur opère plutôt à la fin du récit selon le modèle d'une contagion spectrale, contamination où Conrad concentre toute la puissance d'inquiétude du récit. On peut dire de Marlow qu'il a « attrapé » l'horreur au contact de Kurtz, si bien qu'au terme de sa narration, dont toute la partie finale est hantée par la présence spectrale de Kurtz lui soufflant « l'horreur », Marlow, « indistinct et silencieux » (333), semble lui-même spectralisé, tandis que ses auditeurs, immobiles et comme absents à eux-mêmes, ont laissé passer le début du reflux sans s'en aviser. Au lecteur, semble alors dire Conrad, de se laisser à son tour hanter par le récit et d'entendre résonner en lui « l'horreur », qui prend une dimension cosmique dans l'image terminale du ciel enténébré et du fleuve sombre « menant jusqu'aux extrêmes confins de la terre<sup>31</sup> » (333).

Par cette fin qui nous confronte avec l'énigme maintenue des ténèbres, la communication littéraire assume une dimension éthique et en appelle à une forme de responsabilité à l'égard du réel, aux antipodes du jeu de l'allégorie. Le récit, résolument « inconclusive », est à la fois le lieu et le vecteur d'une inquiétude des consciences, dans l'oscillation maintenue du jeu ambigu du cœur et du creux.

---

<sup>30</sup> J'emprunte cette expression « charger de l'horreur du réel », à un article de Michel Maslowski, « Le mal de la modernité *Au Cœur des ténèbres* de Joseph Conrad et *Apocalypse Now* de Francis Ford Coppola », in *Joseph Conrad. Un Polonais aux confins de l'Occident*, Institut d'Etudes Slaves, 2009 p.110-11.

<sup>31</sup> « leading to the uttermost ends of the earth » (332).