

# Marlow, Michel et le silence des sirènes

par

WALTER PUTNAM

Car les sirènes ont une arme encore plus redoutable que leur chant : c'est leur silence. Et bien que ce ne soit jamais arrivé, on peut imaginer que quelqu'un ait réussi à échapper à leur chant, mais à leur silence, jamais.

KAFKA.

Il est peu de narrateurs qui aient autant fasciné et autant confondu leurs lecteurs que Marlow dans *Cœur des ténèbres* et Michel dans *L'Immoraliste*<sup>1</sup>. Tous deux font le récit oral d'une expérience marquante de leurs passés ; tous deux livrent leurs récits à un auditoire restreint composé d'un groupe d'amis. Ceux-ci jouent un rôle significatif dans le déroulement du récit qu'il nous sera donné de lire. Leurs récits sont ensuite relayés par un membre privilégié de chaque auditoire, plaçant ainsi Marlow et Michel à l'intérieur d'un cadre narratif qui se trouve à son tour placé à l'intérieur des œuvres écrites et signées respectivement par Conrad et Gide. Compte tenu de l'accueil réservé à ces deux textes — qui n'a pas entendu prononcer les mots « obtus », « ambigu » ou « énigmatique » à leur égard ? — il faut s'interroger sur la possibilité même pour nous, lecteurs et critiques, de pénétrer ce réseau de voix incertaines et contradictoires afin d'arriver à un sens ou une vérité stable. Ou bien faut-il abandonner tout espoir de compréhension directe entre lecteur et texte et s'en remettre à la seule conclusion valable : à savoir, reconnaître que nos auteurs refusent de conclure de manière définitive ? Le besoin profond de parler que manifestent Marlow et Michel se traduit par une série de faus-

---

1. Toutes nos références renvoient aux éditions données dans la bibliographie (v. *in fine*) et sont indiquées entre parenthèses dans le corps de notre étude.

ses révélations qui masquent une stratégie de dissimulation en même temps qu'elles attirent l'attention sur cette même stratégie. C'est cette technique narrative qui constitue à notre avis l'intérêt fondamental de leurs récits. Ceux-ci sont semés de fausses pistes et d'embûches qui ramènent toutes à la question centrale du statut du narrateur. La dialectique de présence et d'absence joue à plein dans ces récits où l'ironie fonctionne selon la distance que l'on met entre le lecteur et le narrateur et selon la foi que l'on attribue au récit de ce dernier. Marlow et Michel se trouvent donc enfermés dans un cadre auquel leurs auteurs échappent, affirmant par là la liberté des créateurs par opposition à la servitude de leurs personnages. Par l'examen de certaines similitudes structurales ou thématiques, nous nous proposons de démontrer à quel point Conrad et Gide partageaient des préoccupations littéraires qui seraient à la base de leur amitié future.

Ceci n'est pas pour suggérer qu'il y ait eu « influence » (dans le sens courant du terme) à l'époque où Conrad et Gide élaboraient chacun leurs récits. Il faut d'emblée écarter l'hypothèse du contact direct entre les deux auteurs au tournant du siècle : Gide ne pouvait avoir lu *Cœur des ténèbres*, qui ne parut en volume qu'en 1902, avant d'avoir terminé *L'Immoraliste* en 1901. Ni l'un, ni l'autre de ces deux récits n'obtint le succès que leurs auteurs espéraient : nous connaissons les remarques de Gide sur la mévente des trois cents exemplaires de son récit. Afin d'en mesurer les répercussions, il faut constater le silence relatif qu'il s'imposa dans les années suivantes jusqu'au *Retour de l'Enfant prodigue* (1907). Plus important pour notre exposé est de rappeler que ce fut précisément pendant ces années-là que Gide se tourna vers la littérature étrangère à la recherche de moyens de se renouveler. Sa « découverte » du nom de Conrad intervint en 1905 lors d'une rencontre avec Claudel qui lâcha le nom d'un écrivain britannique « plus important que Kipling ». Mais Gide ne possédait pas encore une maîtrise suffisante de la langue anglaise pour lire Conrad dans le texte et, d'autre part, les traductions en français faisaient défaut. Il devait attendre la publication en 1910 d'une traduction (peu satisfaisante) du *Nègre du « Narcisse »* due à Robert d'Humières pour trouver la première mention faite par Gide d'un texte de Conrad. Leur amitié, personnelle et artistique, s'intensifia à partir de 1911-1912 lorsque Gide rendit au moins deux visites à Conrad à Capel House dans le comté de Kent. Enfin, nous savons le rôle que Gide jouera à partir des années de guerre dans la traduction et la diffusion de l'œuvre de Conrad en France.

Ce bref rappel des faits historiques et biographiques montre que, malgré son admiration future pour *Cœur des ténèbres*, Gide ne semble pas

l'avoir lu avant sa première visite chez Conrad en 1911. Sans pouvoir fixer avec précision la date de son premier contact avec ce texte essentiel de l'œuvre conradianne, nous savons que Gide berça jusqu'en 1917 le projet de traduire lui-même *Cœur des ténèbres* en français. Il dut pour des raisons personnelles et professionnelles confier la responsabilité de cette traduction à André Ruyters. La récente publication de la correspondance Gide—Ruyters ajoute bien des précisions au dossier de l'histoire de cette traduction, notamment en ce qui concerne les désaccords qui eurent lieu entre les deux hommes au sujet de la traduction. Ironie ou mauvais sort, il faut constater également que ce chef-d'œuvre de Conrad ne parut en français qu'après sa mort — la première livraison de la traduction de Ruyters ne vit le jour qu'en décembre 1924 dans le numéro spécial de *La Nouvelle Revue Française d'Hommage à Joseph Conrad*. En aval de la période qui nous intéresse ici, il faut signaler aussi l'importance du récit de Conrad pour le voyage que Gide allait effectuer au Congo sur les traces de son aîné, voyage dont il rendit compte dans *Voyage au Congo* et *Le Retour du Tchad*. La publication de *Cœur des ténèbres* en France marque une étape décisive dans la littérature qui représente le monde colonial du point de vue européen, littérature qui comporte des noms tels que Malraux et Céline, Georges Simenon et Paul Morand, pour ne citer que les noms de l'entre-deux-guerres.

Malgré l'absence d'influence directe sur Gide, le lecteur de *Cœur des ténèbres* et de *L'Immoraliste* ne peut qu'être frappé par un grand nombre de similitudes au niveau des structures, des thèmes et des images employés. Ce sont justement ces similitudes qui constitueront, à notre avis, la cause principale de l'admiration que Gide témoignera plus tard pour l'œuvre de Conrad. Ayant suivi des chemins parallèles et semblables à bien des égards, ils ne pouvaient que se rencontrer plus tard dans leurs carrières. Gide évoquerait ce souvenir personnel dans son hommage à Conrad pour le numéro spécial de 1924 :

Conrad ne parlait pas volontiers de sa vie passée ; une sorte de pudeur, de désaffection de lui-même, retenait, empêchait sa confiance. Ses souvenirs de marin ne lui paraissaient plus que comme une matière à œuvrer et, certaine exigence d'art s'y mêlant, le contraignant à transposer, à dépersonnaliser et écarter de lui par la fiction tout ce qui lui était personnel, aussi bien dans ses livres que dans sa conversation, il était singulièrement maladroit au récit direct ; ce n'est que dans la fiction qu'il se sentait à l'aise. (P. 18 de la réimpression, 1991.)

Ce penchant pour la présentaton indirecte, penchant qu'il partageait avec Gide, devait les conduire tous deux à multiplier les écrans qui les séparaient des agissements de leurs personnages. Cette dépersonnalisation

que Gide avait si justement remarquée chez Conrad s'avère être d'autant plus grande que la matière du récit s'inspire d'un épisode de leurs vies respectives. Dans le cas de Conrad, il s'agit de ses expériences et observations au cours d'un voyage au Congo en 1890 ; pour Gide, on peut voir derrière le couple tragique de *L'Immoraliste* le dilemme de sa vie avec Madeleine. Il faut bien se garder de réduire ces deux œuvres à de « simples » récits autobiographiques ; puisque notre propos ici n'est pas d'examiner la transposition dans leurs récits d'événements vécus mais plutôt de considérer la nature même de leur démarche, nous ne pouvons que renvoyer le lecteur curieux de questions biographiques à l'un des nombreux ouvrages consacrés à la vie de chacun de ces écrivains.

Les difficultés qu'éprouvent les lecteurs de *Cœur des ténèbres* et de *L'Immoraliste* proviennent en grande partie de la complexité des schémas narratifs qui font obstacle à nos habitudes de lecture, qui subvertissent nos désirs herméneutiques. Ils semblent dire constamment au lecteur que celui-ci ne doit pas s'attendre à la production d'un sens stable à partir des éléments du récit. Marlow et Michel avouent leur incompetence à plusieurs reprises au cours du récit tout en invitant le lecteur à participer à l'élaboration d'un sens. Le lecteur sera pour eux le maillon manquant dans une chaîne qui relie l'auteur, ses personnages et le public. Nous pouvons nous demander si la confluence de tant d'éléments imprévisibles et instables ne fait qu'accroître l'impression d'illisibilité que l'on peut éprouver en face de ces œuvres.

Le lecteur apparaît comme étant le plus incontrôlable des partenaires dans cet échange. En impliquant le lecteur dans le texte comme le font Conrad et Gide, n'ouvrent-ils pas leurs récits à une telle multiplicité de significations possibles que nous devons renoncer dès l'entrée en matière à une signification claire et communément admise ? C'est ce que Marlow laisse entendre lorsqu'il affirme son intention de se concentrer non sur lui-même en tant qu'individu, mais plutôt sur le retentissement qu'eurent ses expériences sur lui (*CT*, 51). Sa déclaration lui vaut cette réponse mordante du narrateur qui considère que Marlow trahit ainsi « la faiblesse de bien des conteurs, qui semblent si souvent ignorer ce que leur auditoire préférerait apprendre » (*CT*, 51). Mais Marlow, comme Michel plus tard, n'est pas là pour apprendre quoi que ce soit à qui que ce soit ; il veut simplement parler. Le narrateur sait que lui et ses co-équipiers sont condamnés « à entendre Marlow relater l'un des épisodes indécis de son existence » (*CT*, 51). Comme l'auditoire à bord du *Nellie* dans l'estuaire de la Tamise, nous autres lecteurs sommes également « condamnés » à écouter une histoire dont on nous dit d'avance qu'elle est sans conclusion. Comme Ulysse, nous ne pouvons résister à la tentation d'écouter une his-

toire, aussi dangereuse soit-elle, aussi insaisissable soit-elle.

La préface de *L'Immoraliste* contient un avertissement semblable : « Mais l'intérêt réel d'une œuvre et celui que le public d'un jour y porte, ce sont deux choses très différentes » (*Imm.*, 368). Ici comme ailleurs (par exemple, dans l'avant-propos de *Paludes*), Gide lance un défi à ses lecteurs de conférer un sens au texte qu'il leur propose mais dont il ne connaît pas ou ne dévoile pas lui-même la signification ultime. Cette signification ne peut jamais être stable et définitive mais doit changer au gré des lecteurs qui réinterprètent le récit en fonction de leurs propres préoccupations. C'est pour Gide comme sans doute pour Conrad une manière de maintenir l'œuvre vivante malgré le temps qui sépare la conception de l'œuvre de la lecture qu'en feront les générations successives. Le « public d'un jour » ne ressemble pas forcément au public du lendemain, comme il ne ressemble guère au public d'hier. À une époque où la critique professionnelle et les goûts du public évoluent rapidement, il faut admirer la clairvoyance de Conrad et de Gide qui semblent avoir trouvé un moyen d'assurer la pérennité de leurs œuvres. Gide prend ainsi ses distances par rapport au rôle traditionnel du narrateur/auteur qui, oraculaire, révèle la vérité au public : « Au demeurant, je n'ai cherché de rien prouver, mais de bien peindre et d'éclairer bien ma peinture » (*Imm.*, 368). Nos deux auteurs se reconnaissent dans une prise de position qui confirme le divorce entre l'expérience personnelle et la fiction, entre la vie et la littérature. Tout en affirmant leur incapacité de révéler le sens de leurs récits, Conrad et Gide s'efforcent de souligner que ce ne sont pas de faciles transpositions d'épisodes vécus de leurs passés respectifs. Ce sont des écrivains qui adoptent le point de vue esthétique, le seul, selon Gide, qui n'en exclue pas tous les autres. Mais il faut ajouter que ni Marlow, ni Michel ne possèdent un point de vue aussi large et aussi complet que leurs auteurs tandis que, plus tard avec des œuvres comme *Fortune* ou *Les Faux-Monnayeurs*, Conrad et Gide auront recours à une multiplication des points de vue sur un seul et même événement. Par opposition au roman qui se caractérise par de multiples points de vue subordonnés à de multiples personnages, *L'Immoraliste* présente la simplicité et la pureté de ligne des récits selon le classement élaboré par Gide lui-même. On peut supposer que la narration rétrospective à la première personne adoptée dans les deux cas correspond à la nature intime des sujets abordés.

En faisant appel au lecteur pour compléter le texte, en remplissant certains blancs qui s'y trouvent, Conrad et Gide font plus que de se soustraire à la responsabilité de livrer la vérité de leurs récits. Ils font agir entre elles, à la manière du kaléidoscope, les différentes parties du récit que le lecteur doit essayer de comprendre. Et nous savons à quel point Gide

insistait sur la relecture comme condition *sine qua non* de l'élaboration du sens. Dans l'acte de communication que suppose la lecture, le récepteur du récit se trouve fortement impliqué. Selon Gérard Genette, « le vrai auteur d'un récit est non seulement celui qui le narre, mais aussi, et souvent plus, celui qui l'écoute » (cité dans Mistacco, p. 73 [nous traduisons]). Mais comme dans la version kafkaïenne de la rencontre d'Ulysse et des Sirènes, le lecteur peut être encore plus attiré par le silence que par le chant. On se trouve ici face à deux narrateurs qui avouent leur incapacité de dire la vérité fondamentale de leurs expériences ; ils sont littéralement réduits au silence lorsqu'ils se rendent compte qu'ils ont atteint un point limite de leur connaissance et de leur compétence. Ce point, c'est celui où le langage perd de son pouvoir de relater, d'exprimer, de traduire une réalité, ce point où l'impuissance du narrateur devient telle qu'il se désintègre et disparaît dans le silence, dans les ténèbres. Cette situation devient littéralement celle de Marlow et de Michel qui disparaissent dans l'obscurité qui enveloppe la scène. Bien plus que le récit de quelque cas peu viable de l'espèce humaine, c'est l'impossibilité de la narration qui, à notre avis, devient le sujet fondamental du récit, obligeant par là le lecteur à compléter au mieux le récit inachevé. Marlow s'adresse directement ainsi à son auditoire :

Voyez-vous l'histoire ? Voyez-vous quelque chose ? Je me fais l'effort d'essayer de vous raconter un rêve — vaine entreprise, car aucun récit de rêve ne peut communiquer la sensation du rêve, cette mixture d'absurdité, de surprise et d'ahurissement, dans un frisson de révolte scandalisée, cette impression d'être prisonnier de l'in vraisemblable qui est l'essence même du rêve... (CT, 79).

Et Marlow à ce moment ne peut que se taire, ne trouvant pas les mots pour exprimer la réalité de ce rêve. Il reconnaîtra ensuite l'impossibilité de faire partager « la sensation de vécu de n'importe quelle période donnée de son existence » — il conclut : « On vit comme on rêve — seul » (CT, 80). Pendant un long moment, Marlow reste silencieux dans l'obscurité ; cette voix qui transmettait son histoire désincarnée s'est tue avant d'avoir dévoilé la clef qui résoudrait l'énigme du récit. La clef, si tant est que le mot s'applique, se trouve dans l'absence de clef, dans la réalisation qu'il n'y aura pas de solution à nos doutes, à nos inquiétudes. Ce désir d'une voix apaisante, comme le désir d'entendre le chant des sirènes, devient une métaphore pour la lecture dans ce que celle-ci comporte de désir de compréhension et de sens.

Selon l'image du premier narrateur, « les histoires de marin ont une simplicité directe, dont tout le sens tient dans la coque d'une noix ouverte » (CT, 48). Il exprime par là l'opinion largement répandue selon la-

quelle le sens se trouve toujours enfoui à l'intérieur d'un contenant qui le cache à nos yeux. L'acte de compréhension consisterait donc à pénétrer à travers les couches successives jusqu'à ce qu'on parvint au cœur là où se trouve la signification profonde. Mais, dans une observation métacritique, le premier narrateur fait remarquer que, pour Marlow, le sens ne réside pas à l'intérieur mais à l'extérieur, « enveloppant seulement le récit qui l'amenait au jour comme un éclat voilé fait ressortir une brume, à la semblance de l'un de ces halos vaporeux que rend parfois visibles l'illumination spectrale du clair de lune » (CT, 48). Il exprime assez clairement la technique de présentation qui sera celle de Marlow : si le sens ne réside pas à l'intérieur comme les cerneaux d'une noix, autant diriger son attention vers l'extérieur, vers la périphérie par un mode de présentation indirecte qui fonctionnerait par réfraction plutôt que par réflexion. Selon le premier narrateur qui connaît manifestement l'art de conteur de Marlow, rien n'est ce qu'il semble être, rien n'est là où on penserait le trouver. Dans ce monde à l'envers, tout se confond : le bien et le mal, l'illusion et la réalité, la lumière et les ténèbres, la vérité et le mensonge. Le lecteur pénètre de plus en plus vers l'intérieur de la forêt à mesure qu'il pénètre vers le centre du récit de Marlow. Comme celui-ci, le lecteur pense que la destination ultime de sa quête est d'atteindre Kurtz qui détient une vérité qu'il dévoilera et qui donnera un sens et une signification à son voyage. Cette recherche d'une voix dans la forêt ténébreuse exprime notre désir de narration, désir toujours repoussé vers l'extérieur par le refus de situer l'intérêt du récit au centre géographique de l'histoire. Conrad porte ainsi un coup au vieux mythe de la profondeur où, comme nous le verrons avec Kurtz, le cœur, même lorsqu'il est atteint, est vide.

\*

*Cœur des ténèbres* et *L'Immoraliste* sont tous deux des récits enchâssés et s'apparentent par là à la longue tradition qui incluerait, toutes proportions gardées, *Les 1001 Nuits*, *Le Décaméron* et *Les Contes de Canterbury*. En déléguant à un personnage du récit le soin de présenter l'histoire, Conrad et Gide évitent le mode autobiographique qui ferait de leurs œuvres des transcriptions ou des transpositions d'événements réels. Ce narrateur (que nous appellerons « premier narrateur ») prendra soin de juger le moins possible la vérité des aventures qu'il rapporte, se bornant plutôt à un rôle de relais. Selon les conventions du genre du récit enchâssé, les premiers narrateurs étaient des narrateurs avant de devenir des narrateurs, ayant entendu les récits de Marlow et de Michel avant de les avoir rédigés pour les partager avec d'autres destinataires. Le narrateur / narrateur de *L'Immoraliste* laisse entendre qu'il pourrait émettre des jugements sur Michel, mais il s'en garde afin de ne pas influencer l'opinion de

son frère : « Ah ! que vas-tu penser de notre ami ? D'ailleurs qu'en pensé-je moi-même ?... » (*Imm*, 369), et plus loin : « C'était... mais pourquoi t'indiquer déjà ce que son récit va te dire » (*Imm*, 370). Cette « neutralité » apparente, selon le terme que Gide utilise dans sa préface (*Imm*, 367), fait du narrateur un scribe plutôt qu'un écrivain, son rôle se limitant ostensiblement à la transmission fidèle du récit central. Marlow et Michel ne semblent pas connaître le projet de chacun des premiers narrateurs de rapporter par écrit leurs récits respectifs. Dans les deux œuvres, ils sont anonymes et aussi peu présents que possible, intervenant très rarement dans le cours du récit.

Il faut considérer néanmoins que Marlow et Michel ont *besoin* de leurs auditoires car, sans eux, il n'y aurait pas d'histoire. Bien qu'ils soient peu actifs, leur présence est essentielle au fait même que les récits de deux hommes nous soient transmis. Nous ne pouvons à ce sujet suivre Gerald Prince dans son excellente étude du narrataire lorsqu'il affirme que Marlow aurait pu raconter son histoire à un autre groupe quelconque ou même ne pas la raconter du tout (p. 16). La composition du groupe d'auditeurs de Marlow n'est pas plus fortuite que la composition du groupe de pèlerins qui se rencontrent sur la route de Cantorbéry. Compte tenu des prolongements moraux, sociaux, historiques et psychologiques de son récit, on imagine mal comment Marlow aurait pu le garder pour lui ; il semble évident aussi qu'il aurait fait un récit différent si son public avait été composé d'autres individus que ceux qui se trouvaient à bord du *Nellie*. Les quatre hommes réunis sur le pont du yawl sont dotés d'une signification sociale et symbolique : en plus du premier narrateur dont on sait peu de choses, il y a l'Administrateur des sociétés qui ressemblait à un pilote, « ce qui est pour un marin la sécurité faite homme » (*CT*, 45), l'Homme de loi, « la crème des hommes » qui avait le seul coussin et la seule couverture sur le pont (*CT*, 45) et le Comptable qui jouait avec des dominos (qu'on appelle « bones » [os] dans le texte anglais) faits d'ivoire, reliant par là le début du récit à la quête de Kurtz (*CT*, 45-6). Tous représentent la vie de la Cité ; tous avaient partagé « l'appel de la mer » (*CT*, 47) avant de s'installer dans leurs diverses occupations ; tous, sauf Marlow, mènent des vies rangées au sein d'une communauté stable.

Le discours idéologique de *Cœur des ténèbres* s'adresse avant tout à cette classe d'hommes d'affaires de l'époque victorienne, cette classe qui bénéficiait directement de la situation que Marlow va décrire dans les colonies. Malgré une certaine ambiguïté dans les propos de Marlow concernant la colonisation, il en donne un bilan qu'il faut considérer globalement négatif. La cause de cette situation se trouve dans les capitales européennes d'où sont partis les colonisateurs avec leur mission d'amener la

lumière et le progrès dans les régions ténébreuses du monde. Conrad lui-même trahit par là une certaine mauvaise conscience devant sa propre participation dans le processus — il ne peut totalement le condamner sans se remettre en cause lui-même. Les rares ruptures dans le récit de Marlow coïncident justement avec les remarques ironiques que ce dernier adresse à ses concitoyens qui ne peuvent comprendre ce qui se passe « là-bas ». Ils vivent dans le confort matériel et moral et ignorent tout des dangers, surtout psychologiques, qui guettent les gens qui s'aventurent hors des limites du monde « civilisé ».

L'autre besoin impérieux que satisfait le discours de Marlow, c'est celui de faire fonctionner la mémoire et, par là, de retrouver le passé à travers l'acte de narration. Cette dimension de l'œuvre conradienne est évidemment proustienne — il ne faut pas oublier que Conrad fut parmi les premiers admirateurs de Proust en Angleterre — et d'aucuns en considéreraient la mémoire comme le moteur principal de sa fiction. Marlow, parlant pour lui mais devant un public complaisant, suit le flux et le reflux de ses souvenirs comme le yawl suit le balancement des courants dans l'estuaire de la Tamise. Tzvetan Todorov a exposé de façon convaincante comment on peut voir en *Cœur des ténèbres* une parabole de toute quête pour la connaissance et une mise en évidence des difficultés qui surviennent lorsqu'on veut dire la vérité dans une œuvre de fiction. Pour ces raisons, Marlow comme Michel rend l'acte de narrer problématique et expose les limites de tout récit de fiction. *Cœur des ténèbres* et *L'Immoraliste* seraient fondamentalement différents si leurs narrateurs et narrataires n'« existaient » pas tels qu'ils se présentent à nous.

Le narrataire devenu narrateur de *L'Immoraliste* relate le récit oral de Michel sous forme d'une lettre adressée à son frère, Monsieur D. R., Président du Conseil, dans l'espoir que celui-ci pourra aider Michel à trouver une situation. Il est possible pour le lecteur de *L'Immoraliste* de se situer dans une de trois positions : celle de Monsieur D. R. qui reçoit la lettre, celle du frère de Monsieur D. R. qui écrit la lettre ou celle de Michel qui raconte son histoire. Il est intéressant de remarquer que Gide ne nous permet pas de lire l'histoire du point de vue de l'autre protagoniste principal : Marceline. Cette exclusion nous entraînerait loin de notre propos sur le terrain hasardeux de la psychologie des personnages romanesques. Dans la perspective de notre argument, il faut néanmoins tenir compte des réactions d'un grand nombre de lecteurs et de lectrices qui, découvrant l'histoire du point de vue de Michel, se sentent complices de ses actes tout en les condamnant. Cette attraction mêlée de répulsion devant les agissements de Michel place le lecteur dans une position compromettante : ni psychopathe, ni monstreux à la Kurtz, Michel montre des fai-

blesses qui rendent impossible la condamnation totale de son attitude à l'égard de Marceline. C'est ce qui arrivera aux amis qui écoutent son récit :

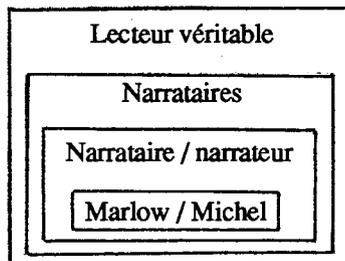
Il nous semblait hélas ! qu'à nous la raconter, Michel avait rendu son action plus légitime. De ne savoir où la désapprouver, dans la lente explication qu'il en donna, nous en faisons presque complices. Nous y étions comme engagés. (*Imm*, 470.)

Michel réussit à désarmer ses critiques avant même qu'ils ne parlent, sans même qu'ils sachent pour quelles raisons ils devraient le condamner. Gide évite par là de diriger son récit vers le domaine moral. L'auditoire de Michel succombe au chant de leur ami avant de le voir retourner dans le silence des ténèbres qui, comme Kafka nous le dit, sont encore plus redoutables que le chant. Il partage avec Marlow l'art de généraliser une situation particulière, ce qui permet à Michel d'impliquer ses auditeurs dans son histoire et de partager avec eux la responsabilité qu'il ressent dans la mort de Marceline.

Comme dans *Cœur des ténèbres*, le public du récit de Michel consiste en un groupe d'amis de longue date ; ils ne sont pas dotés de rôles symboliques, sauf si on relève la référence du premier narrateur aux trois amis de Job (*Imm*, 371). Ils répondent à l'appel de Michel et viennent de très loin le rejoindre dans sa maison en Algérie selon les termes d'un pacte qui les lie les uns aux autres. Autrement, nous en savons très peu de choses si ce n'est qu'ils ne se sont pas revus depuis le mariage de Michel trois ans auparavant. Il faut croire donc que Michel cherche non seulement le soutien de ses amis fidèles dans un moment difficile de sa vie ; il veut aussi leur faire comprendre sa situation et se faire entendre et comprendre d'eux. Michel rejoint Marlow aussi par la façon dont ils essaient tous deux de comprendre leurs propres histoires à mesure qu'ils les racontent aux autres. Michel connaît les données extérieures de son passé, mais semble ignorer les implications de ses actes ; de plus, il a déjà mal vu la situation grave de Marceline et se méfie de sa propre capacité de juger. Le récit oral de Michel n'a que peu de choses à voir avec les récits oraux « purs » ; en fait, les nombreuses marques structurales, lexicales et « littéraires » signalent si besoin est que nous avons affaire à une histoire qui a déjà été retravaillée par Michel avant d'être présentée. Dans ce sens, il se place dans une situation analogue à celle de ses auditeurs lorsqu'ils découvrent l'histoire troublante de son immoralisme. Autrement dit, Michel devient le lecteur de son propre passé. Il manque même les ruptures périodiques telles que nous les trouvons dans *Cœur des ténèbres* — Michel semble livrer son récit sans tenir compte de la présence de son public. Ne commence-t-il pas son récit avec cette déclaration : « Je ne

veux pas d'autre secours que celui-là : vous parler » (*Imm.*, 372). L'utilisation sporadique de pronoms qui indiquent que Michel se rend compte qu'il n'est pas tout seul ne suffisent-elles pas pour briser l'atmosphère de transe ou d'hypnose qui règne sur la scène ? Son style oral montre au contraire qu'il parle principalement pour lui-même. Gide veut-il que ses lecteurs se mettent à la place des trois auditeurs passifs du récit de Michel ? Là réside une des ironies de l'œuvre car rien ne permet un jugement définitif en ce qui concerne le cas de Michel. Nous repoussons constamment ce moment de jugement et ne pouvons rien conclure sauf ce constat affligeant pour le lecteur en quête de certitudes : il manque une conclusion à cette histoire où ni le narrateur, ni les narrataires ne gagnent notre confiance pour servir de guide ou arbitre.

Les deux narrataires/narrateurs dans *Cœur des ténèbres* et *L'Immoraliste* relatent les récits de Marlow et de Michel quelque temps après les avoir écoutés. Il connaissent donc le dénouement de chacune des histoires avant d'en avoir entrepris la rédaction. Puisque ni l'un, ni l'autre des narrataires ne semble avoir pris de notes ou écrit quoi que ce soit au cours du récit (et puisque les magnétophones n'existaient pas !), nous sommes en droit de douter de leur capacité à rapporter avec précision les récits de Marlow et de Michel. Nous ne pouvons penser que Conrad et Gide auraient négligé un détail aussi évident, conscients comme ils étaient de l'art du récit. Il faut plutôt reconnaître le fait qu'ils visent un autre objectif que la vraisemblance. Dans le cas de *L'Immoraliste*, nous savons qu'il s'écoule douze jours entre le récit de Michel et la rédaction sous forme de lettre de ce récit (*Imm*, 369). Certaines marques des narrataires résultent sans doute de ce décalage entre récit oral et récit écrit. Laissant de côté les détails de chaque récit, nous pouvons représenter par ce schéma le cadre narratif qui règne dans *Cœur des ténèbres* comme dans *L'Immoraliste* :



Il serait possible d'ajouter à l'intérieur du palier central, celui qui comprend Marlow et Michel, les sous-récits dont ils font le relais tels que les conversations rapportées après leurs entretiens respectifs avec Kurtz et

Ménalque. Chaque niveau de cette structure, comme dans l'image de la noix chez Conrad, contient un noyau avec lequel il entre en rapport. Si nous avons omis les noms de Conrad et de Gide de ce schéma, c'est parce qu'il nous semble qu'il faudrait les placer à tous les paliers ; la dynamique de leurs récits provient en grande partie du fait qu'ils deviennent multiples et tirent les ficelles à plusieurs niveaux à la fois. Les auteurs ne sont pas ici les garants de la vérité romanesque ; se soustrayant par la structure narrative à cette besogne, ils peuvent poser la question fondamentale : qui détient la vérité dans un récit complexe et qu'est-ce qui prouve l'authenticité de son récit ?

\*

Il faut revenir aux premières pages de chaque œuvre afin d'apprécier certaines similitudes frappantes et qui montrent assez clairement la communauté d'intérêts et d'expression qui lie les deux auteurs. Nous avons déjà traité la question de l'entrée en matière narrative et des relais qui précèdent les récits de Marlow et de Michel. Gide, par l'épigraphe et la préface, ajoute deux autres niveaux au commencement de *L'Immoraliste*. La scène générale est presque identique dans les deux récits : selon une tradition de conteur, l'atmosphère est calme et méditative, propice aux histoires orales. On attend le crépuscule du soir pour commencer chacun des récits. Les deux hommes sont détachés à la fois au niveau moral et au niveau physique : Marlow prend une pose de Bouddha assis en tailleur, les bras baissés, les mains tournées vers l'extérieur ; Michel avait accueilli ses amis « sans témoigner de joie » et ils n'échangèrent pas plus de dix mots avant la tombée de la nuit (*Imm*, 371). Ils sont tous deux concentrés sur leurs récits — leurs voix donnent l'impression d'exister indépendamment de leur physique. Les deux hommes sont aussi sans emploi, signe de leur dégageant par rapport au monde social du travail.

Également frappantes sont les deux scènes que les premiers narrateurs dépeignent dans leurs introductions. Dans *Cœur des ténèbres*, les cinq hommes se rassemblent sur le pont du yawl *Nellie* dans l'estuaire de la Tamise tandis que Michel livre son récit de la terrasse installée sur le toit de sa maison algérienne. Les deux sites sont en hauteur suivant peut-être un cliché du XIX<sup>e</sup> siècle sur les lieux élevés, ce qui permet aux auditeurs de regarder les paysages, maritime ou terrestre, qui les entourent. Leurs postes d'observation sont aussi plats l'un que l'autre et donnent un endroit idéal pour écouter les récits de Marlow et de Michel. De la terrasse où s'installent Michel et ses amis, il est dit : « ... la vue à l'infini s'étendait [sur] la plaine en feu » (*Imm*, 371). On le qualifie de « désert » à cause de la chaleur et des cultures qu'on aperçoit au loin (*Imm*, 370). Le premier narrateur de *Cœur des ténèbres* remarque à son tour : « L'estuaire

de la Tamise s'étendait devant nous, comme l'entrée d'un interminable chenal » (CT, 45) ; c'est une « voie d'eau qui mène aux plus extrêmes confins de la terre » (CT, 46), qui mène « jusqu'au cœur d'immenses ténèbres » (CT, 150). Comme « la plaine en feu » de *L'Immoraliste*, l'estuaire de la Tamise contient des « lumières qui glissaient sur le fleuve, petites flammes vertes, rouges, blanches, qui se poursuivaient, se dépassaient, se joignaient, se croisaient, puis s'écartaient, lentement ou très vite » (CT, 50). Dans les deux récits, il s'agira d'un voyage jusqu'aux limites suivi d'un retour : d'une part, le voyage de Michel et de Marceline entre la France et l'Afrique du Nord, d'autre part, le voyage de Marlow à la recherche de Kurtz dans la forêt coloniale, voyage suivi de son retour en Europe. Dans les deux cas, le voyage extérieur se dédouble d'un voyage intérieur, celui-ci vers les profondeurs du cœur et de l'esprit humains.

L'opposition lumière-ténèbres sert de ligne de partage dans les deux récits, permettant de situer les orientations morales, sociales et psychologiques qui séparent les personnages. En revenant au cadre, nous découvrons le *Nellie* suspendu dans un « espace lumineux » où « ciel et mer se soudaient sans limite visible » (CT, 45). Comme l'« azur parfait » du « pur » ciel algérien (*Imm*, 369), nous lisons dans *Cœur des ténèbres* : « Le ciel, sans une tache, était une immensité bienveillante de lumière immaculée » (CT, 46). C'est l'avis du premier narrateur que la lumière représente les forces de civilisation qui se sont répandues depuis Londres afin de repousser les ténèbres. Marlow intervient peu après pour faire remarquer que l'Angleterre avait été aussi « un des coins obscurs de la terre » (CT, 48), la première dans une série de renversements qui brouillent l'association traditionnelle entre lumière et ténèbres, blanc et noir, bien et mal. Dans son apostrophe sur la colonisation romaine, Marlow rappelle à son auditoire que, contrairement aux croyances populaires, la force dominante de l'univers est tout de même l'obscurité :

Une lumière a rayonné à partir de ce fleuve depuis — des chevaliers [« Knights » en anglais = « chevaliers » ou, sans le k, « nuits »], dites-vous ? Oui ; mais elle ressemble à un incendie qui galope sur une plaine, à un éclair jaillissant d'entre les nuages. Nous vivons dans cette lueur fugitive, puisse-t-elle durer aussi longtemps que la vieille terre continuera de rouler ! (CT, 48-9.)

La règle générale serait donc les ténèbres avec, par moments, des éclairs qui viennent interrompre l'obscurité — cette leçon vaut non seulement pour le récit de Marlow mais aussi pour l'histoire de l'humanité. Ces quelques instants privilégiés font exception à la règle d'obscurité générale ; ce sont des accidents de la nature qui arrivent parfois mais qui ne suffisent pas pour faire oublier qu'ils ne dureront pas indéfiniment. Il est né-

cessaire pour Conrad et pour Gide de tenir compte de cette face ténébreuse de la nature humaine. Sans valoriser le comportement « abominable » ou « immoral » de Kurtz ou de Ménélaque, ils dévoilent une reconnaissance que des êtres de leur espèce existent, peut-être même à l'intérieur de tout un chacun.

En multipliant les écrans narratifs qui les séparent de leurs personnages, Conrad et Gide évitent aussi d'avoir à défendre le comportement de Marlow et de Michel. Dans sa préface à *L'Immoraliste*, Gide dit clairement que son but n'est pas de faire de procès de Michel. Conrad, dans une lettre à Arthur Symons, explique que c'est Kurtz et non lui qui aurait éventuellement un cœur des ténèbres. Cette stratégie d'association et de dissociation peut s'expliquer si l'on regarde de plus près le rôle joué par les deux personnages qui incarnent la face sombre des événements : Kurtz et Ménélaque. Les auditeurs et lecteurs des deux récits se trouvent placés vis-à-vis de Marlow et de Michel dans une situation analogue à celle de Marlow et de Michel vis-à-vis de Kurtz et de Ménélaque. Eux aussi ont répondu à l'appel de ces derniers, eux aussi ont entr'aperçu les forces ténébreuses qui les guettaient, eux aussi ont reconnu la séduction de ces personnages dangereux. Dans les deux cas, ils ont frôlé la catastrophe : Marlow « recule » au lieu de suivre Kurtz lorsque celui-ci meurt ; Michel se remet de la maladie alors que Marceline en meurt. Il faut constater aussi que, une fois Kurtz et Marceline disparus, les deux narrateurs précipitent la fin de leurs récits comme si leur raison d'être avait disparu par la même occasion.

Dans *Cœur des ténèbres* et *L'Immoraliste*, Kurtz et Ménélaque représentent respectivement la clé de la dimension morale du récit. Ils incarnent l'idéologie extrême qui fascine Marlow et Michel ainsi que les lecteurs des deux œuvres ; afin de juger de leur capacité de fascination, il suffit de parcourir les nombreuses études écrites à leur sujet. La place qu'occupent celles-ci dans les études critiques dépassent de loin l'importance que tiennent les deux épisodes dans les récits en question. Il faut remarquer aussi en passant que les conclusions d'un assez grand nombre de ces études tiennent plus de l'imagination des critiques que des faits précis consignés dans les textes. Marlow est attiré par Kurtz ou plutôt par la possibilité d'une conversation avec cet homme intelligent et hautement moral ; il espère vérifier par là comment un homme exceptionnel a pu résister aux forces ataviques de la nature sauvage. Kurtz, on le sait, s'est transformé en monstre parfait, ayant cédé à la pulsion vers un comportement qui tranche avec sa réputation d'homme civilisé. Il est devenu un prophète des ténèbres, s'adonnant aux vices et aux crimes au lieu d'avoir apporté avec lui les « lumières » de ladite civilisation. Marlow part donc

à la recherche de Kurtz afin de pouvoir s'entretenir avec lui ; dans une certaine mesure, le récit qu'il rapporte de cet entretien représente un mélange de sa voix avec celle de Kurtz. Sans avoir suivi le même chemin que Kurtz, Marlow laisse transparaitre son admiration pour cet homme qui le repousse tout en l'attirant. Dans *L'Immoraliste*, c'est Michel qui passe le plus souvent pour le personnage « immoral » ou « amoral », alors que c'est Ménélaque qui fait l'apologie de l'égoïsme total et du refus de toute morale dans la conduite de sa vie. En somme, c'est Ménélaque qui articule la théorie de l'immoralisme, théorie que Michel met en pratique avec les conséquences désastreuses que nous connaissons. Il faut insister sur le fait que les deux récits contiennent pour leurs auteurs des avertissements contre une certaine forme excessive du comportement humain. La « fascination de l'abomination » exerce son charme sur le lecteur qui assiste à deux cas de déséquilibre qui inspirent l'horreur autour d'eux.

Marlow et Michel réussissent tout de même à parler à leurs auditoires respectifs, bien que ce soit sous forme de monologue plutôt que de dialogue ; en revanche, Kurtz et Ménélaque poussent l'égoïsme à tel point que toute communication directe avec eux devienne impossible. L'aventurier russe que rencontre Marlow résume parfaitement bien la situation de toute personne en face de Kurtz : « On ne parle pas avec cet homme-là — on l'écoute » (*CT*, 117). Ménélaque, tout en emmenant Michel sur les chemins sinueux de la conversation, reste néanmoins dogmatique, écoutant son disciple seulement pour mieux lui inculquer sa morale particulière. Le récit de Michel intervient après les événements qu'il dévoile ; non seulement il les fait découvrir à son public d'amis, mais il les (re)découvre lui-même à mesure qu'il avance dans son histoire. Mais il ne peut jamais atteindre la sincérité totale, ni avec lui-même, ni avec son auditoire. Tandis que Marlow dirige certains propos directement à ses amis, Michel ne fait que parler pour la valeur thérapeutique de parler. Si son but était de convaincre lui-même ou son public de quelque vérité, il échoue lamentablement. Son récit serait plutôt une des réussites négatives auxquelles Gide a habitué son public : l'auteur qui échappe au dilemme de la responsabilité morale en sacrifiant un de ses personnages. Dans le cas de *L'Immoraliste*, il abandonne Michel qui lui ressemble par trop de détails. Il n'en supporterait pas longtemps la compagnie. Marlow, à son tour, se trouve dans une situation morale ambiguë à la fin de son récit : gardien de la mémoire de Kurtz, il se trouve partisan d'un mensonge vis-à-vis de la fiancée de Kurtz ainsi que vis-à-vis de la société. Mais à défaut d'autres témoins, d'autres juges, Marlow et Michel se présentent comme les seuls garants de la vérité, même partielle et partiale, qu'ils racontent — ils représentent les seuls témoignages des épisodes qu'ils racontent, excep-

tion faite de deux tombes, l'une sur les rives boueuses du fleuve Congo, l'autre au cimetière d'El Kantara en Afrique du Nord.

#### BIBLIOGRAPHIE

Booker (John T.), « *The Immoralist and the Rhetoric of First-Person Narration* », *Studies in 20th-Century Literature*, 2:1 (Fall 1977), 5-22.

Brée (Germaine), *André Gide, l'insaisissable Protée*. Paris : Les Belles-Lettres, 1970 (1953).

Conrad (Joseph), *Cœur des ténèbres*, trad. Jean Deurbergue, in *Œuvres*, t. II, Bibliothèque de la Pléiade, 1985, sous la direction de Sylvère Monod.

Daleski (H. M.), *Joseph Conrad : The Way of Dispossession*. Londres : Faber and Faber, 1977.

Dhareshwar (Vivek), « The Song of the Sirens in *The Heart of Darkness*. The Enigma of Récit », *Boundary*, 2 (Fall 1986 / Winter 1987), 69-84.

Dowden (Wilfred S.), « The Light and the Dark : Imagery and Thematic Development in Conrad's *Heart of Darkness* », *The Rice Institute Pamphlet*, XLIV:1 (April 1957), 33-51.

Fortier (Paul A.), *Décor et dualisme. « L'Immoraliste » d'André Gide*. Saratoga, Ca. : Anna Libri (« Stanford French and Italian Studies », 56), 1988.

Gide (André), *L'Immoraliste*, in *Romans, récits et soties, œuvres lyriques*. Paris : Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », 1958.

—, « Joseph Conrad », *La Nouvelle Revue Française*, CXXXV (Dec. 1, 1924), pp. 659-62.

—, « De l'Influence en littérature », in *Prétextes*. Paris : Mercure de France, 1963.

Jameson (Frederic), *The Prison-House of Language*. Princeton : Princeton University Press, 1972.

Jean-Aubry (G.), *Joseph Conrad : Life and Letters*. Garden City, N.Y. : Doubleday, Page, 1927.

Kadish (Doris Y.), « Meaning in *L'Immoraliste* and *La Symphonie pastorale* », *Kentucky Romance Quarterly*, 32:4 (1985), 383-91.

Martin (Claude) et Martin-Schmets (Victor) (éd.), *André Gide—André Ruyters, Correspondance*, 2 vol., Lyon : Presses Universitaires de Lyon, 1990.

Mistacco (Wicki), « Reading *The Immoralist* : The Relevance of Narrative Roles », in Harry R. Garvin (éd.), *Theories of Reading, Looking and Listening*, Lewisburg : Bucknell University Press, 1981 (*Bucknell Review*, 26, 1), pp. 64-74.

Oliver (Andrew), *Michel, Job, Pierre, Paul : Intertextualité de la lecture dans « L'Immoraliste »*. Paris : Lettres Modernes, 1979.

Piwowarczyk (Mary Ann), « The Narratee and the Situation of Enunciation : A Reconsideration of Prince's Theory », *Genre*, IX:2 (Summer 1976), 161-77.

Prince (Gerald), « Introduction to the Study of the Narratee », in Jane P.

Tompkins (éd.), *Reader-response criticism. From Formalism to Post-Structuralism*, Baltimore : The Johns Hopkins University Press, 1980, pp. 7-25.

Putnam (Walter), *L'Aventure littéraire de Joseph Conrad et d'André Gide*. Saratoga, Ca. : Anna Libri (« Stanford French and Italian Studies », 67), 1990.

Said (Edward), *The World, the Text and the Critic*. Cambridge, Ma. : Harvard University Press, 1983.

Savage (Catharine H.), « *L'Immoraliste* : Psychology and Rhetoric », *Xavier University Studies*, 6 (1967), 43-62.

Sonnenfeld (Albert), « On Readers and Reading in *La Porte étroite* and *L'Immoraliste* », *Romanic Review*, 67 (1976), 172-86.

Todorov (Tzvetan), « Connaissance du vide : *Cœur des ténèbres* », *Poétique de la prose (choix)* suivi de *Nouvelles recherches sur le récit*, Paris : Éd. du Seuil, 1971, pp. 161-73.

Walker (David), *André Gide*. New York : Saint Martin's Press, 1990.

Watt (Ian), *Conrad in Nineteenth Century*. Berkeley : University of California Press, 1979.

Wing (Nathaniel), « The Disruptions of Irony in Gide's *L'Immoraliste* », *Substance*, 26 (1980), 76-85.