

*Au Cœur des ténèbres* de Joseph Conrad  
et *Monsieur Ouine* de Georges Bernanos.

Le regard de deux romanciers sur le mal,

par Juan Asensio

(article paru dans le n°23 des *Études bernanosiennes*, pp. 173-228, Minard, 2004)

“We are the hollow men  
 We are the stuffed men  
 Leaning together  
 Headpiece filled with straw. Alas !  
 Our dried voices, when  
 We whisper together  
 Are quiet and meaningless  
 As wind in dry grass  
 Or rats’ feet over broken glass  
 In our dry cellar.”

Thomas Stearns ELIOT, *The Hollow Men*

NOUS savons, grâce au témoignage de son grand ami Robert Vallery-Radot, que Bernanos a lu *Au cœur des ténèbres*<sup>1</sup>, et ce, dès avant la publication de *Sous le soleil de Satan*, son premier roman<sup>2</sup>. Pour autant, sommes-nous en droit de parler, à propos de ces deux œuvres, *Cœur des ténèbres* et *Monsieur Ouine*, de similitudes, de convergences, de ce que Claude-Edmonde Magny appelait des “*anastomoses*”<sup>3</sup>, alors même que de nombreuses années ont séparé la lecture de la nouvelle de l’auteur anglo-polonais de la rédaction de *Monsieur Ouine*<sup>4</sup> ? C’est tout l’objet de cette étude, dont le titre, dois-je l’avouer par avance, est plus ambitieux que le contenu de ces pages, dans lesquelles nous présenterons assez longuement, dans un premier temps, les multiples divergences et les rapprochements entre les deux œuvres. Nous nous bornerons ensuite à développer une seule parenté, qui est ici envisagée dans son rapport à la sphère du Mal : le thème et la symbolique de la voix (ou plutôt des voix), son influence néfaste ainsi que son épuisement final, voix qui sont bien évidemment celles des deux personnages principaux, Kurtz et Ouine; mais surtout, ces voix viciées, ces voix fantomatiques sont celles qui symbolisent l’éclipse et l’aphasie d’un Verbe et d’une tradition occidentale logocentrique sur lesquels elles sont parodiquement entées.

## I. RAPPROCHEMENTS, DIFFÉRENCES, AMBIGUËS RESSEMBLANCES.

### *une parenté uniquement spirituelle ?*

Quelle parallèle pourrions-nous tracer entre *Au cœur des ténèbres* et *Monsieur Ouine* ? Quels liens établirions-nous, guidés par la seule observation de Robert Vallery-Radot, entre l’œuvre la plus obscure<sup>5</sup> de Conrad, la plus soudainement entachée d’horreur, entre sa très riche ambiguïté (d’ailleurs trahie par l’adaptation cinématographique que Francis Ford Coppola lui a consacrée, *Apocalypse Now*) et le dernier roman de Bernanos, dont il n’est guère besoin de rappeler, dans ces pages, la longue et douloureuse gestation ? D’un côté, un récit d’aventure qui n’est pas sans parenté avec la nouvelle de Melville intitulée *Benito Cereno*, l’histoire, mille fois redite, du héros européen qui s’enfonce dans l’inconnu luxuriant (dans la nouvelle de Conrad, la jungle africaine), à la recherche d’une importante cargaison d’ivoire qu’il s’agira de ramener à tout prix dans les coffres de la Compagnie qui a payé Kurtz pour accomplir cette tâche. Histoire qui ne serait bien évidemment pas complète si le héros ne sombrait, corps et âme, selon un canevas qu’une autre nouvelle de Conrad écrite en 1896, “Un Avant-poste du progrès”, peignait déjà (moins dramatiquement il est vrai), dans la folie. Ces deux récits empruntent eux-mêmes nombre de leurs caractéristiques aux mémoires que l’aventurier Henry M. Stanley rédigea après avoir exploré le Congo et qu’il fit paraître en 1890 : remarquons leur titre suggestif, *In Darkest Africa*. De l’autre côté, l’histoire (ou plutôt sa faillite, si le sens le plus ancien du mot *histoire* le rattache au *savoir*, *eidénai*) de la décomposition d’une paroisse française, histoire sauvée de l’insignifiance parce qu’un crime mystérieux y a été commis, et qu’un étrange personnage, ancien professeur de langues, s’est installé dans un château en ruines, naguère gouverné par une altière châtelaine à présent demi-folle. *A priori* donc, si une quelconque parenté existait entre ces deux œuvres, elle ne pourrait être, au mieux, que l’écho affaibli d’une lecture ancienne qui, remontant des profondeurs de la conscience durant les années où la destinée de Ouine déroule sous les yeux de Bernanos ses sombres entrelacs, infuserait ses sucres délétères au creux le plus profond de sa morsure.

Je complète ainsi ma réponse et affirme : la parenté entre ces deux œuvres est moins formelle ou thématique, directement visible et pouvant facilement devenir objet d'analyse, que spirituelle, c'est-à-dire : voilée, secrète et invisible, résistant à la mise à plat de la recherche purement rationnelle, comme une affinité élective se plie difficilement à la déroutante d'une dissection sous la lumière électrique. En somme, la difficulté, et peut-être même l'aporie qui hantent notre recherche, sont celles qui guettent le travail de tout comparatiste qui tenterait de retrouver le "point aveugle"<sup>6</sup>, la zone d'ombre par lesquels la lente pénétration d'une figure littéraire (Kurtz) dans l'esprit d'un romancier, a pu présider à la difficile parturition d'un autre personnage (Ouine), la zone d'ombre et le point aveugle par lesquels une œuvre a influencé la naissance d'une autre, à quelque niveau, symbolique et/ou thématique, que ce soit. Il s'agit en somme, ou plutôt il s'agirait, de placer notre recherche sous le commandement de Maurice Blanchot, écrivant : "*comment découvrir l'obscur sans mettre l'obscur à découvert ? Quelle serait cette expérience de l'obscur où l'obscur se donnerait dans son obscurité ?*"<sup>7</sup>.

Toutefois, en deçà de cette sphère de communion dans laquelle deux œuvres d'art — deux, et même trois, puisque l'on sait que le grand poème de T.S. Eliot, *The Hollow Men*, est né d'une lecture de *Au cœur des ténèbres*, cité d'ailleurs en épigraphe<sup>8</sup> — reconnaissent leur réelle parenté, sphère hermétique ou "d'énigmatisme"<sup>9</sup> demeurant impénétrable à notre lecture et à nos investigations, un certain nombre d'indices patents peuvent constituer les prémisses d'une confrontation entre celles-ci. Même, nous irons jusqu'à affirmer que l'étude de la voix est celle qui, le mieux peut-être, nous permettra d'évoquer l'ombre de cette sphère hermétique : la crise et la déchéance d'un langage gagné par le soupçon que l'Être n'est plus la rive à laquelle il s'amarre. Au préalable, accordons-nous sur les très visibles différences, qu'il serait vain et absurde de prétendre gommer.

#### *premières différences...*

La différence la plus importante, de fond ou d'intention plus que de forme, est celle qui affecte ce que nous pourrions nommer "l'horizon d'espérance"<sup>10</sup> que les deux œuvres postulent : évidemment chrétienne pour celle de Bernanos, malgré tout le noir de l'œuvre, malgré une disparition, une zone d'effondrement comme le dit Jean-François Migaud<sup>11</sup>, une "occlusion" — jadis, les astronomes employaient, à propos de ces étoiles exotiques que sont les trous noirs, le terme *occlus* — de l'astre divin. Athée pour la seconde, bien que soit complexe la question des croyances de Conrad<sup>12</sup>, et qu'étrangement encore, nombre de ses romans fassent référence à une conception folklorique, mais toutefois chrétienne, de Satan et de l'Enfer (à une véritable démonologie donc), qui prend cependant grand soin d'exclure toute mention trop explicite de Dieu<sup>13</sup>.

Autre différence, qui concerne cette fois l'exemple des personnages principaux, Ouine et Kurtz. Le premier, au contraire du second, depuis longtemps est incapable d'agir : il paraît trop intimement lié à certaine pièce moite de son château pour être encore capable de la quitter, même si un chapitre nous le montre se promenant dans les "limbes" de Fenouille, ce paysage délavé que nous montre une gravure de Georges Rouault appartenant au *Miserere*, même si demeure en pointillés sa culpabilité dans le meurtre du valet des Malicorne. Ouine n'est donc pas un anti-héros ou un héros à rebours, puisque l'efficacité de sa malfaisance se donne dans une paradoxale inactivité, l'immobilité du Satan congelé du Dante qui, lui du moins, dévore encore pour l'éternité les corps de Brutus, de Judas et de Cassius. Le second, quant à lui, est bel et bien un héros, inversé si on veut, puisque ses actes n'ont été que "*plaidoyers abjects [et] abjectes menaces*" (CT, 196), mais un héros tout de même, qui n'abandonne pas une lutte dans laquelle il s'est engagé tout entier : lutte, par exemple, contre la mort, qui demeure le point de plus grande dissemblance avec Ouine, qui lui ne meurt pas mais disparaît. C'est d'ailleurs cette lutte acharnée menée par Kurtz qui fait dire à Marlow qu'il a gagné son combat contre celle — la mort — qui définitivement aurait pu emprisonner son œuvre dans l'incompréhension et l'injustice : le cri final du sombre héros, selon Marlow, est ainsi compris comme "*une affirmation, une victoire morale*" (191). Lutte encore contre lui-même, contre sa propre âme viciée, que Ouine, comme le Teste de Valéry, semble avoir abolie; de Kurtz, Conrad nous dit qu'il "*subissait une lutte intérieure*" (185). Lutte enfin contre l'aveuglement criminel de la colonisation des Blancs en Afrique, bien que lui-même, Kurtz, ait participé à cet aveuglement et qu'il l'ait sans aucun doute aggravé<sup>14</sup>. C'est que Kurtz est, comme Marlow le pense, un "*homme remarquable*" (191), une sorte de missionnaire européen, comme un des personnages, d'ailleurs, l'affirme : "*il nous faut [dit le briquetier] pour guider la cause que nous a confiée l'Europe [...], une intelligence élevée [...]; et voilà que lui, il arrive, un être unique [qui a] une mission de charité [et] de science*" (119); héros et missionnaire dont l'entreprise écrasante a été, à l'origine, d'apporter le progrès aux sauvages. Un héros auquel il n'est pas exagéré d'accorder sa confiance, comme le narrateur le fait encore (190)<sup>15</sup>, et qu'il faut

en tout cas, peut-être en nous souvenant de la maxime de saint Dominique que Bernanos aimait citer, *ad in inferno damnatos extendebat caritatem suam* [il étendait sa charité aux damnés de l'Enfer]" (II, 17), tenter de sauver de la mort et de l'Enfer, au prix d'un mensonge (celui que Marlow fait à la jeune fiancée de Kurtz), et, un instant entrevue, au prix de la damnation possible. Un homme qui commande une fidélité aussi exemplaire ne peut, décidément, être un homme médiocre, un de ces hommes qui, comme l'écrit Ernest Hello, "*trouve insolente toute affirmation*"<sup>16</sup>. Kurtz a affirmé quelque chose, insolemment, une fois, mais une fois pour toutes : à l'injustice et à l'imposture, il a opposé toutes les forces de sa volonté.

Une troisième différence pourrait être relevée, que nous ne développerons pas; elle concernerait les nombreuses dissemblances formelles entre les deux œuvres. Nous en donnons deux : *Au cœur des ténèbres* n'est pas un roman, même si, par sa taille, nous ne pouvons prétendre qu'il s'agisse d'une nouvelle<sup>17</sup>, comme l'étaient les deux titres qui, avec le *Cœur des ténèbres*, faisaient à l'origine partie d'un ensemble plus vaste composé de *Jeunesse* et de *Au bout du rouleau*. Ensuite, les processus de narration diffèrent : un récit (celui de Marlow) à la première personne du singulier dans l'œuvre de Conrad, rapporté par un narrateur dont nous ne savons rien, si ce n'est qu'il a écouté avec d'autres l'aventure racontée par leur ami commun; notons que ce narrateur premier, Marlow, s'autorise sans cesse des digressions sur les motivations secrètes de Kurtz et des autres personnages de sa sombre aventure, portant même de durs jugements sur la vanité de leur entreprise, tandis que le narrateur second, l'inconnu qui amorce le récit, ne reprend la parole qu'aux toutes dernières lignes de l'œuvre<sup>18</sup>. Cette *mise en abyme* du récit, contrairement à l'usage traditionnel de cette technique (je songe, dans la littérature anglo-saxonne, à *Le Maître de Ballantrae* de Stevenson ou à *Melmoth, l'homme errant* de Maturin), tente ici, plutôt que de créer l'appel d'air de l'infini, d'établir une clôture désenchantée, la parole du narrateur s'ouvrant et se fermant sur les ténèbres amoncelées au-dessus de la Tamise. Dans le roman de Bernanos, c'est une instance de narration complexe qui organise la progression du roman, instance qui, si elle n'est certes plus omnisciente comme elle l'était par exemple dans le premier roman de l'auteur, semble connaître plus de choses que celles qu'elle expose chichement à ses lecteurs, comme l'indiquent les nombreuses ratures portées sur les manuscrits de l'œuvre, ceux par exemple qui établiraient la responsabilité directe de Ouine dans le meurtre du petit vacher. Narration encore classique, donc, dans l'œuvre de Conrad; narration hybride<sup>19</sup> dans celle de Bernanos, capable de passer, comme Pierre-Robert Leclercq le souligne, du "*style narratif au discours direct sans que le ton, ni même un signe de ponctuation en préviennent le lecteur*"<sup>20</sup>.

... et premières convergences

Banalement d'abord, nous pouvons affirmer que *Au cœur des ténèbres* est une rencontre, incertaine, peut-être vouée à l'échec, entre deux hommes, Kurtz et Marlow, et l'instauration d'une communauté, sans doute *inavouable*, d'un lien de parole fragile qui peut-être ne pourra — ou ne voudra — être honoré, ou alors au seul prix d'un mensonge, c'est-à-dire, à la condition que Marlow reconnaisse, en lui, en son âme, en son propre cœur, le péché, l'horreur et le crime tapis qu'il n'a pas manqué de condamner lorsque Kurtz, le double maudit, les lui désignait dans le miroir de son âme, de son cœur malades : "*Mais [l'âme de Kurtz] était folle. Seule dans la brousse sauvage, elle s'était regardée elle-même, et, pardieu !, je vous dis, elle était devenue folle. J'avais — pour mes péchés, je suppose — à passer par l'épreuve d'y regarder moi-même*", nous avoue Marlow (CT, 184). En simplifiant grossièrement, nous pourrions affirmer que le roman de Bernanos est lui aussi tout entier le récit d'une rencontre, d'une tentative de dialogue entre Steeny, jeune adolescent intrépide, et Ouine, vieux podagre maître en son château croulant, bien que nous ne sachions si elle est vouée, par-delà la mort du professeur de langues, à l'échec, ni que nous puissions la qualifier d'*inavouable*, même si flotte, autour du maître envoûtant, comme une condensation de souvenirs douloureux, le mirage d'une sexualité perverse. Une telle ressemblance cependant, qui au demeurant perdrait sa légitimité si elle était poussée plus avant, nous paraît bien maigre : nous ne savons rien de Steeny après la mort de Ouine, alors que Marlow est revenu raconter son histoire; de plus, s'il y a un rapprochement à opérer entre les personnages, sans doute celui qui ferait de l'Arlequin, cet aventurier au cœur intrépide, un parent lointain du jeune Steeny, serait-il plus pertinent.

Une fois de plus, écrivons que la nouvelle du romancier anglo-polonais est une plongée, la traditionnelle descente aux Enfers<sup>21</sup>, mais ici comme subtilisée, diabolisée, n'ayant plus, de fait, besoin d'être trop facticement localisée et théâtralement peinte sous les dehors bouffons d'une divine comédie toute roussie par les flammes de la Géhenne. Certes, cette descente aux Enfers est encore un parcours, un cheminement, celui d'Énée, celui de Dante, celui, ici, de Marlow vers Kurtz, mais le lieu des tourments s'est intériorisé, s'est spiritualisé, puisque la peine et la souffrance infinies se lisent dans l'âme de Kurtz, dans l'âme du damné

comme une tache indélébile, comme le poids d'un remords indicible, comme la faute et la souffrance que les personnages du conte de Beckford, *Vathek*, lisent dans leur propre cœur devenu transparent : "[...] il eût été difficile d'être plus désespérément perdu qu'il [Kurtz] n'était à ce moment même où étaient posées les fondations de notre intimité — destinées à durer — à durer — jusqu'à la fin — jusqu'au-delà", dit Marlow (CT, 183). Ce parcours vers Kurtz est aussi une régression, un parcours "à rebours", oserais-je écrire un "retour aux sources" d'eau putride ?, une remontée du fleuve vers sa source mauvaise, vers l'abandon si facile aux forces anciennes du Chaos et du Désordre :

Nous étions des errants sur la terre préhistorique, sur une terre qui avait l'aspect d'une planète inconnue. Nous aurions pu nous prendre pour les premiers hommes prenant possession d'un héritage maudit à maîtriser à force de profonde angoisse [car l'homme préhistorique nous maudissait, nous implorait, nous accueillait — qui pourrait le dire ? Nous étions coupés de la compréhension de notre entourage.

(CT, 135)

Ainsi, dans la nouvelle de Conrad comme dans le roman de Bernanos, venir jusqu'après de Kurtz ou de Ouine, c'est faire l'expérience destructrice d'une plongée dans le passé<sup>22</sup> : celui des âges préhistoriques dans *Au cœur des ténèbres*, celui de l'affleurement, dans le village de Fenouille, d'une nappe de Mal chaotique et originelle, sorte de mare d'un temps croupissant, à jamais identique à lui-même. Naviguer lentement sur le fleuve qui nous relie à Kurtz, c'est rejoindre (assurément pour s'y épanouir et sans doute ne pouvoir plus s'en échapper, comme le film de Coppola le montre), le cloaque d'une animalité que l'on a crue, bien à tort, vaincue, et qui désormais va pouvoir, en reprenant son empire sur l'homme, hurler sa sombre victoire. Kurtz est cette âme folle, animale, devenue folle et redevenue animale<sup>23</sup>, puisque, pour ne plus jamais s'en soucier, elle a jeté aux orties la très inutile morale inculquée patiemment par des siècles de civilisation occidentale. Dans la pénombre de "rites inavouables" (CT, 158), dans la moiteur de la maladie, Kurtz est devenu ce pitoyable "Tentateur" qu'Hermann Broch peindra dans son dernier grand roman posthume, *Le Tentateur*.

*nombreuses ambiguïtés*

Tout, cependant, n'est pas si simple, et ces différences, ainsi que ces ressemblances trop visiblement pointées cachent de nombreuses ambiguïtés. D'abord, la mise en question du christianisme, dans *Monsieur Ouine*, tel qu'il a pu constituer, durant plusieurs siècles, la trame d'interprétation inépuisable de l'expérience historique occidentale, apparaît si visiblement posée que nous sommes en droit de nous demander si, par cette œuvre crépusculaire, Bernanos n'a pas tenté de donner forme à, de penser ce que pourrait être une création artistique dans un monde plongé, comme George Steiner le pense, dans "l'éclipse de Dieu" selon l'expression de Martin Buber, dans la "post-face" (au sens rigoureux du mot, qui implique le détournement de la Face vers laquelle tendait le regard de l'homme européen) du "long samedi"<sup>24</sup>. J'ai écrit que *Monsieur Ouine* était englobé dans une sphère de compréhension évidemment chrétienne; il me semble que la recherche bernanosienne, lorsqu'elle oriente ses travaux de réflexion sur notre roman dans le sens, difficile et périlleux, mais de plus en plus questionné, d'une sortie, justement, hors du christianisme et, plus encore, dans celui d'une entrée (ou plutôt d'un retour) au domaine flou et syncrétique du Sacré, s'oriente peu à peu vers la pensée, non seulement d'un christianisme dégradé<sup>25</sup> (qui, avili et parodique, aurait été défini par une réflexion célèbre de Chesterton<sup>26</sup>, souvent reprise par Bernanos), mais aussi vers celle d'une nouvelle entité (quel nom lui donner ?) qui ne serait pas seulement définissable par la dégénérescence des formes de l'expérience religieuse deux fois millénaire dans et par laquelle l'Occident s'est développé.

Deuxième difficulté : il n'est pas sûr que Kurtz soit un héros réel, un Perken (*La Voie royale*) égaré dans les moiteurs dangereuses de la jungle, ou de sa propre conscience, pas moins délétères que les précédentes. Si la caractéristique première du héros est l'action, force est de constater que Kurtz paraît atteint, tout comme Ouine, par une étonnante apathie, qui, d'ailleurs, guette comme un danger mortel le double, Marlow<sup>27</sup>. Autre point de difficulté : beaucoup plus, certes, que l'ancien professeur de langues, vide mais pourtant présent avidement — par exemple par la description très précise d'un corps suintant de mauvaise graisse, par celle de gestes dont la clé n'est pas donnée au lecteur<sup>28</sup>, par l'attention presque malade à certains motifs comme celui du chapeau du professeur —, tout au long d'un roman dont il n'est pourtant pas le centre scénique — ainsi, Steeny occupe-t-il plus de pages que Ouine —, Kurtz a du mal à s'ériger, pour le lecteur (peut-être aussi pour son propre créateur), en personnage véritable, de chair et de sang, comme en témoigne cette confiance de Conrad : "Ce que j'admets distinctement c'est la faute d'avoir fait Kurtz trop symbolique ou plutôt entièrement symbolique"<sup>29</sup>.

Nous avons déjà dit que Kurtz était vide : à l’envi, le narrateur ne cesse de répéter qu’il est “*creux*” (CT, 171), qu’il ne dispose que d’une “*force factice*” (174-5), qu’il ressemble même à une “*ombre exhalée par la terre*” (182), à un “*fantôme*” (173) ou à un “*arbre oscillant dans le vent*” (160). Ensuite, il n’est pas certain que Monsieur Ouine ne soit pas lui-même, aux yeux de Steeny, un héros; Pierre-Robert Leclercq dans son ouvrage, significativement, intitule le chapitre consacré au personnage du professeur : “*Une pédagogie du néant*”<sup>30</sup>, rappelant que Steeny n’a plus le temps de chercher ses héros dans les livres (I, 1385). Enfin, il faut remarquer que, si *Monsieur Ouine* n’est qu’accessoirement un récit initiatique — avec, par exemple, l’entrée du jeune héros, Steeny, dans le château de l’épreuve, qui est, comme les bureaux dans lesquels Marlow est introduit au début de son aventure, le royaume de la mort<sup>31</sup> —, il existe tout de même entre les deux œuvres un point frappant de convergence : l’une et l’autre organisent, je l’ai dit, une véritable plongée vers le personnage maléfique, qui se conclut par la mort du maudit. Kurtz, il faut le rejoindre en remontant lentement un fleuve qui se tortille comme un serpent fabuleux, remonter l’artère majestueuse qui conduit Marlow au cœur ténébreux, en versant l’obole aux gardiennes, vieilles fileuses qui, comme dans le tableau célèbre de Velázquez, organisent un réseau de progression, une sorte de fil d’Ariane chargé de lier les uns aux autres, ici les différents éléments de la toile selon Claudel (*L’Œil écoute*), là les différents épisodes de l’intrigue. De même dans le roman de Bernanos, *Ouine*, puisque, au moment de sa fausse agonie — fausse agonie, certes, qui pourtant est l’acmé inversée du roman, ayant tout particulièrement préoccupé Bernanos<sup>32</sup> —, il faut aller vers lui, tandis que la folle, Jambe-de-Laine, offre au jeune Philippe ses offices d’intermédiaire<sup>33</sup>.

Une troisième difficulté surgit, que nous aborderons ultérieurement, qui concerne cette fois la déroute de la symbolique christique : Marlow n’est certes pas Cheavance ou Donissan, et lire l’œuvre de Conrad comme s’il s’agissait d’une quête rédemptrice aboutissant à la vision d’un Kurtz rédimé serait commettre un grossier contresens.

#### *une inépuisable richesse interprétative*

Nous aurions pu donner à cette section le titre que Paul Ricœur a rendu célèbre : *le conflit des interprétations*, allant jusqu’à remarquer, non sans une pointe d’ironie, que le chercheur, lorsqu’il tente d’étudier les œuvres de Bernanos (tout particulièrement celle qui nous occupe) et celles de Conrad, est bien près de tomber dans la spirale infinie décrite jadis par Montaigne, qui commence à s’appliquer au corpus désormais conséquent des œuvres consacrées à l’étude de *Monsieur Ouine* : “*Il y a plus à faire à interpréter les interprétations qu’à interpréter les choses; et plus de livres sur les livres que sur tout autre sujet; nous ne faisons que nous entregloser*”<sup>34</sup>. Quoi qu’il en soit, c’est une banalité de constater que l’une et l’autre des œuvres que nous étudions peut offrir aux chercheurs une véritable vision — ou version — symbolique des questions et des doutes qui assaillent notre modernité.

*Au cœur des ténèbres*, nouvelle inspirée par son aventure éprouvante au Congo<sup>35</sup>, Conrad l’écrit rapidement, très rapidement même<sup>36</sup>. Terminée en 1899, elle paraît en volume en novembre 1902, cette parution tardive s’expliquant par le fait que Conrad a dû fournir à W. Heinemann auquel un contrat le liait, le recueil intitulé *Typhon et autres contes*. Quoi qu’il en soit, *Au cœur des ténèbres* est sans doute l’un des sommets dans l’art de Conrad, avec *Nostromo* et *Lord Jim* ou *L’Agent secret*, une œuvre dont Jean Deurbergue a pu dire à juste titre, que “*nous ne faisons sans doute que commencer à prendre la mesure de [sa] modernité*” (Œ, II, 1273), tout comme Ernest Beaumont affirme, lui, que la “*richesse de Monsieur Ouine est sans doute inépuisable*”<sup>37</sup>. Ce premier constat est précieux, qui intime de penser la relation qui existe entre deux œuvres difficiles et complexes, ambiguës, dont la critique est loin d’avoir épuisé la terrible nouveauté : ainsi, *Au cœur des ténèbres* comme *Monsieur Ouine* nous semblent-ils constituer les plus parfaits exemples de ce que Umberto Eco a nommé des œuvres “*ouvertes*”<sup>38</sup>, c’est-à-dire des œuvres infiniment interprétables, qui, demeurant toujours au-delà des tentatives de compréhension, aiguïssent le questionnement de leurs lecteurs (c’est une autre banalité que de rappeler que, de toutes les œuvres de Bernanos, *Monsieur Ouine* est celle qui résiste le plus fortement aux différentes tentatives d’interprétation). Sans doute devons-nous lire le roman de Bernanos comme les kabbalistes lisaient jadis les textes de l’Ancien Testament : en pariant sur le sens difficile de l’œuvre, sens qui peut-être même est aporétique, à tout le moins paradoxal — paradoxal, c’est-à-dire symbolique, et non pas, comme Pierrette Renard le pense<sup>39</sup>, parabolique, autrement dit univoque —, en pariant sur la complexité d’une œuvre perpétuellement, non pas simplement ouverte, mais libre, en devenir constant, jamais figée, renaissante, déployant son chatoiement infini (et quelque peu inquiétant, comme nous le rappelle le conte monstrueux de Borges intitulé “*Le Livre de sable*”) comme une sorte de déchiffrement prodigieux, éternellement

recommençant et à recommencer, du mystère du Mal... et, bien évidemment, de celui de Dieu.

Un mot, tout de même, sur la notion de parabole qui pourrait, si nous en avons la place, tout autant concerner celle de symbole ou celle de sacré<sup>40</sup>. Trop souvent, ces deux outils herméneutiques que sont la *parabole* et le *symbole* sont définis, si je puis dire, par le biais d'un impressionnisme poétique dommageable : ils demeurent auréolés d'une espèce de nimbe dont la lumière trouble et louche autorise toutes les approximations<sup>41</sup>. Le dictionnaire nous enseigne qu'une parabole est "le récit allégorique des livres saints sous lequel se cache un enseignement". Parler de parabole à propos d'un récit qui n'appartient pas au canon sacré des Écritures, c'est déjà, donc, commettre un abus. De fait, il est sans doute plus que tentant de chercher, dans l'obscurité de *Monsieur Ouine*, une parabole, ou plutôt, de comprendre ce roman comme une unique et vaste parabole : nous en voyons sans peine le contour, qui définirait l'état du monde moderne, privé de Dieu et livré à Satan. Nous comprenons également, de façon intuitive, que M. Ouine serait le centre signifiant de cette parabole romanesque, le symbole d'une société déchristianisée<sup>42</sup>. André Espiau de La Maëstre affirme ainsi que "*Bernanos a su [...] conférer à cet univers les dimensions surréelles d'une "déréistique" du mal qui fait de son roman une authentique parabole théologique*"<sup>43</sup>. Tentation d'autant plus légitime que certains spécialistes donnent de la parabole une définition qui convient parfaitement à l'analyse de notre roman. Ainsi, Vittorio Frisco rapproche la parabole d'un langage apophatique, en mettant l'accent sur ce que manifeste cette dernière, à savoir "la conscience de l'impossibilité de dire Dieu, qu'aucun discours humain ne peut emprisonner ou épuiser, conscience d'une impossibilité qui entraîne l'attention au fragmentaire, à l'allusif, au non-dit"<sup>44</sup>. Cet *allusif* et ce *fragmentaire*, point n'est besoin de le souligner, sont les dimensions (provenant d'une même impossibilité de signifier), que l'on trouve éminemment représentées dans *Monsieur Ouine*. Et ce n'est pas tout, puisque Jean Delorme affirme que la parabole "appelle un autre discours qui, la reprenant et la portant au-delà d'elle-même, se risque, avec ce qu'elle dit, à dire ce qu'elle ne dit pas" : c'est donc prétendre que la "nouvelle communication s'établit à deux sous la parole d'un Autre [puisque], si la parole directe de Jésus s'efface, la parabole n'en est pas moins parole de Jésus, traversée par un autre. Le dire de la parabole est dans le sien un autre dire"<sup>45</sup>. Ces deux définitions conviennent sans doute à notre roman, mais occultent résolument ce qui fait à nos yeux son originalité essentielle : sa totale incompatibilité avec une analyse univoque, avec la délivrance d'un message clair, but auquel prétend, certes sous un langage hermétique (selon les paroles du Christ lui-même (Mt XIII, 10-17), bien que la parabole ne soit pas une forme textuelle spécifique au seul Nouveau Testament), parvenir la parabole<sup>46</sup>. Une fois pour toutes, si parabole il y a dans le roman de Bernanos, elle ne peut concerner que l'épisode célèbre de la bouteille vide, que Steeny raconte au professeur de langues en se moquant de lui (I, 1549).

Pour ce qui est de *Au cœur des ténèbres*, il est facile de constater que, comme Tzvetan Todorov l'affirme, Conrad y a tenté une véritable stratégie de brouillage; rien n'y est affirmé péremptoirement, comme nous le constatons également dans le roman de Bernanos, rien ne nous est offert dans la pure limpidité d'une prose univoque, qui ne serait pas soupçonneuse, pas même les gestes des différents personnages — que signifient ceux de la femme noire restée sur la berge, alors que Kurtz est monté à bord du bateau (CT, 176) ? —, ni leurs paroles — ainsi, que conclure des silences énigmatiques par lesquels le Directeur scelle chacune de ses sentences creuses (113) ? Tout comme *Macbeth* dont le sombre déroulement est ponctué par les questions des personnages, questions qui, adressées au vide et au silence, jamais ne trouvent de réponses, *Au cœur des ténèbres* résonne sourdement d'une multitude de bruits, de voix et de paroles, de questions qui demeurent posées, dans la suspension indéfinie, dans l'aberration alarmante de voix flottant dans la nuit, errant sans repos. En somme, comme Todorov l'écrit en extrémisant une pensée amère de Marlow sur l'impossibilité de narrer ce qui s'est passé un jour (122), il "est impossible d'atteindre la référence, puisque le cœur du récit est vide"<sup>47</sup>, et que, nous permettrions-nous d'ajouter, l'aventure de Marlow, selon les propres termes du narrateur qui l'a écouté longuement, est "indécise, indistincte" (CT, 90), floue et imprécise, comme l'est celle que raconte à Marlow l'étonnant personnage russe, l'Arlequin, histoire suggérée plutôt que réellement dite, remplie d'exclamations désolées, de *phrases interrompues*, d'"indications finissant en profonds soupirs" (169). Car, contrairement aux histoires que racontent les marins, ces contes qui sont "d'une franche simplicité" (87) puisque "tout le sens en tiendrait dans la coquille d'une noix ouverte" (voici la parabole !), celles que raconte Marlow sont ambiguës, leur sens ne se trouvant "pas à l'intérieur, comme d'une noix, mais à l'extérieur", enveloppant "le conte qui l'a suscité". Nous pourrions alors affirmer, guidés par cette confiance de Conrad, que le sens des contes de Marlow est *symbolique*<sup>48</sup>, puisqu'il suppose que le lecteur opère dans son esprit la réunion des deux entités (l'une donnée, l'autre implicitement posée) dont le symbole affirme l'union invisible tout en les séparant (c'est le sens étymologique du mot). Cependant, comme, d'ailleurs, dans *Monsieur Ouine*, l'analyse d'une

symbolique est toujours périlleuse, instable, non pas seulement plurivoque, mais confuse : ainsi, lorsque Marlow, approchant du repaire de Kurtz, observe de loin le paysage, il voit des boules noires plantées sur des piquets. Intrigué, il utilise une paire de jumelles pour constater que “*ces boules rondes n’étaient pas ornementales mais symboliques*” (CT, 170), puisqu’il s’agit de têtes humaines desséchées. Mais symboliques de quoi ? À quelle secrète hideur ces têtes empalées renvoient-elles, à quelle sombre expérience de terreur ? Une fois de plus, la question demeure sans aucune réponse.

Quelques phrases de conclusion, à présent, sur les premiers éléments que nous venons d’avancer. Si les ressemblances sont réelles entre les œuvres de Bernanos et de Conrad, il ne s’agit aucunement de simples parallélismes qui demeurent presque toujours à la surface du tissu romanesque, mais de concordances profondes, souterraines. Oui, il existe à nos yeux ce que Bernard Vernières nommait un “Bernanos palimpseste”. Oui encore, les résonances profondes que Vernières, après Yves Le Hir<sup>49</sup>, décelait entre l’écriture bernanosienne et les textes de la Bible, nous constatons qu’elles existent aussi et affleurent entre Bernanos et Conrad. Ces résonances ne sont jamais plus évidentes que dans le traitement romanesque du mystère du Mal, mais, à l’évidence, bien loin que ce dernier (nous pourrions dire : bien loin que sa mise en demeure d’être figuré, sa *représentation*) soit à l’origine des deux écritures romanesques, il n’en est que l’une des résultantes. Ce qui, à nos yeux, légitime entre l’œuvre de Conrad et celle de Bernanos un rapprochement spirituel plutôt que formel, c’est la prise de conscience ou, mieux, l’intime conviction, dans l’esprit de ces deux romanciers, qu’un basculement de l’axe logocentrique sur lequel l’Occident a fondé la pertinence de son *épistémé*, s’opère sous leurs yeux, basculement qui n’a jamais été mieux ressenti que dans les productions artistiques de l’époque contemporaine (et, plus précisément, dans celles parues durant la période allant de la moitié du XIX<sup>e</sup> siècle au milieu du siècle passé<sup>50</sup>). Le Mal, dont la voix des personnages principaux est l’un des truchements favoris d’action délétère, est donc moins le principe de radicale malfaisance dont parlait Kant<sup>51</sup>, que l’évidence d’une parodique dévoration de sa propre substance irréaliste.

## II. LES VOIX DE KURTZ ET DE OUINE : ÉVAPORATION ONTOLOGIQUE DE LA BOUCHE DES TÉNÈBRES ET VACILLEMENT DE L’ORDRE LOGOCENTRIQUE.

*préambule : la peinture du Mal*

Quoi qu’il en soit de ces rapprochements et de ces différences, nous nous trouvons confrontés à la délicate question — bien évidemment, celle-ci excède le cadre présent par sa complexité — de la peinture du Mal dans *Au cœur des ténèbres* et *Monsieur Ouine*<sup>52</sup>. En effet, si le Mal dans *Au cœur des ténèbres* peut, en simplifiant outrageusement la cohérence, se cantonner à une représentation *morale* (mettant en exergue la faute de l’individu Kurtz), qui voisine avec une représentation *métaphysique* (critique implicite de la déchéance occidentale, au travers de la faillite de l’idéologie progressiste des Lumières stigmatisée par l’horreur voilée de la colonisation)<sup>53</sup>, celui que met en scène Bernanos est absolument indéfinissable. Nous ne ferions qu’en effleurer la monstrueuse présence si nous parlions, à son propos, de Mal métaphysique; nous n’en saisirions pas plus la pertinence si nous parlions de Mal *ontologique*, cet adjectif pris dans son sens premier, qui désigne une atteinte à l’intégrité de l’Être, ou, comme Joseph de Maistre l’écrivait, “*un schisme de l’Être*”<sup>54</sup>. Je ne crois guère que l’on puisse même parler, pour cette œuvre étrange et énigmatique, de la résurgence d’une strate primesautière du Mal, compris comme le mythe polymorphe d’une souillure inexplicable, le symbole véhicule d’un *sacré* pré-chrétien, résurgence qui devrait rendre compte d’une inexplicable et offensante trouée, dans notre univers, du Chaos primordial<sup>55</sup>. C’est encore l’expérience multiséculaire du christianisme qui pourrait le plus utilement apporter quelque début de réponse, quelque éclaircissement à la *vision* de Bernanos, un christianisme des *marges*, ou, mieux, aux *marches* de son corpus textuel et doctrinal traditionnel — mais l’un et l’autre, en somme, fondés sur cette certitude : l’évidence que notre langage est enté sur le Verbe, la croyance irrécusable en un ordre *logocentrique* —, c’est justement ce christianisme en crise, tel qu’il apparaît dans sa littérature apocalyptique (testamentaire, intertestamentaire aussi bien qu’apocryphe; et je ne mentionne pas les innombrables prophéties que nombre d’auteurs ont écrites sur la destinée de l’Église), c’est ce vacillement — Heidegger, sur les traces du Hölderlin de *Pain et vin*, parlerait de “retrait” — du divin qui nous aide à penser la mort du christianisme que dépeint *Monsieur Ouine*, et peut-être, comme je l’ai avancé, la transformation de ce que nous avons connu en quelque chose de radicalement nouveau.

Toutefois, c'est se contenter de peu que de penser que la description du Mal est, dans la nouvelle de Conrad, aussi aisément réductible à ces quelques grossiers symboles : dénonciation du mythe du progrès, critique de l'esclavagisme, échec de l'entreprise impérialiste de colonisation menée par la civilisation occidentale en terre étrangère et soumise. Pouvons-nous même affirmer, en ayant tenté, comme préalable difficile, de percer le galimatias discutable qu'utilise d'une façon systématique et incroyablement pesante Nadia D'Amelio-Martiello, que la nouvelle de Conrad est une description à peine voilée des très anciennes cosmogonies imaginées par les différents gnosticis<sup>56</sup> ?

Car il s'agit bien, dans les deux cas, d'une réduction. Dans *Au cœur des ténèbres* comme dans l'œuvre de Bernanos, le Mal est traité selon des procédés littéraires que l'on pourrait rapprocher : ainsi, il convient de remarquer que Conrad, qui pourtant n'hésite pas à "gonfler" romantiquement l'arsenal de toutes les diableries propres, dans l'immense tradition occidentale de la représentation du démoniaque, à servir les intérêts d'un Démon de carton-pâte, tait cependant l'action maléfique de Kurtz, ne fait par exemple qu'évoquer les "cérémonies inimaginables de quelque initiation diabolique" (CT, 156). Il y a donc, plutôt qu'un indicible, terme trop souvent employé à tort et à travers, — que l'on risque de plus de confondre avec une espèce d'infrastructure, une sous-couche dont ne pourrait rendre compte l'écriture, tout comme, inversement, l'ineffable devient le refuge d'une parole systématiquement placée au-dessus du langage —, un "irreprésentable" du Mal<sup>57</sup>, celui-ci étant encore l'expression d'un choix romanesque et d'une volonté de figuration, comme une remarque de A. J. Guerard le souligne : "J'accorde volontiers que les rites et les secrets inavouables deviendraient [s'ils étaient éventés] ennuyeux, mais le fait est que — aussi bien littérairement que psychologiquement — ils doivent demeurer inavouables" ([Trad. de] HD, 247). Pour sa part, Paul Rozenberg use de quelques métaphores très suggestives, affirmant par exemple que *Au cœur des ténèbres*, "c'est l'horreur étouffée. Un cri ravalé qui se noue en silence"<sup>58</sup>. Au vrai, ce problème de la représentation littéraire du Mal n'est pas nouveau : des œuvres telles que *Les Diaboliques* de Barbey d'Aurevilly, les *Histoires désobligeantes* de Bloy ainsi que *Là-bas* de Huysmans sont des exemples connus de tous qui, chacun selon ses spécificités propres, tente de peindre le Mal et son action. Plus largement, comme Yves Ledure le souligne dans un remarquable article<sup>59</sup>, ces questions se posent très sensiblement de la même façon pour les tentatives de figuration du Mal entreprises par les peintres et les musiciens. Très utilement je crois, nous pourrions à cet effet, dans *Au cœur des ténèbres* (en nous souvenant de l'exemple de Stevenson qui, dans *Le Maître de Ballantrae* comme dans *Le Creux de la vague*, organise et exploite les mérites d'une écriture parcellaire, avare de certains renseignements, technique narrative dont Conrad, sans nul doute, s'est souvenu), très utilement donc nous pourrions explorer, dans la nouvelle de Conrad, la thématique de *l'entre-deux*. Ce dernier serait alors compris comme une sorte d'indécise précision, de zone floue où la suggestion participe d'une véritable esthétique du trou et du non-dit<sup>60</sup>, ou bien, selon une terminologie qui connut naguère un certain succès, de la Lacune qui met en branle les ressources de l'imagination. A propos du roman de Bernanos, Pierre Gille écrit :

Narration lacunaire et histoire énigmatique se redoublent moins qu'elles ne se détruisent mutuellement : si tout fait question, aussi bien ce dont la narration est la question (qui a tué le vacher ?) que ce dont l'histoire — la narration comme histoire — devrait être le savoir [...], alors les deux *inconciliabilia*, "Narration" et "Histoire" se rejoignent radicalement en un texte nouveau ou le texte énigmatique n'est plus que citation : la citation du texte-énigme.<sup>61</sup>

L'auteur conclut par cette phrase, emblématique de sa recherche : "*Une énigme sans clé dans un texte sans repères : double versant de la Lacune, voilà ce qu'est Monsieur Ouine.*"<sup>61</sup>. Aussi, et bien qu'en apparence seulement elle soit opposée à la précédente, une autre thématique de *Au cœur des ténèbres* pourrait être étudiée, celle de *l'expérience-limite*, tentative paradoxale de figurer, comme jadis Edgar Poe le fit dans certains de ses contes les plus aboutis, l'irrécusablement impensable — la Mort, le Chaos, le Silence — à la frange duquel se rafraîchit pourtant la pensée de l'auteur et celle du lecteur, impensable que borde dangereusement la narration, sans jamais toutefois l'appréhender clairement.

Mais ce n'est pas tout : car, s'il est aisé de constater que, dans le roman de Bernanos, le Mal n'est qu'en partie assignable à l'action (ou plutôt la non-action) de Ouine, puisque ses manifestations débordent largement l'empan risible d'un foyer humain, ou même celui des méfaits commis par une société déchristianisée, dans la nouvelle de Conrad également, la peinture du Mal n'est jamais réductible aux actions des personnages, aux atrocités commises par les explorateurs occidentaux, ou même à l'exemple de Kurtz. Constatons ainsi que l'ouverture de *Au cœur des ténèbres* organise, dans le cadre d'une tactique de narration complexe, une véritable expansion du théâtre sur lequel officie le Mal. D'abord, c'est la description de la Tamise qui nous invite à

élargir sa portée néfaste, à la fois dans sa profondeur spatiale — puisque ce fleuve est le “*chemin d’eau menant aux ultimes confins de la terre*” (CT, 85) —, mais aussi temporelle — puisque ce même fleuve, ce “*vieux fleuve*”, ce “*vénérable cours d’eau*” apparaît dans “*l’auguste lumière des souvenirs durables*” qui convoque “*l’immense légende*” de l’histoire britannique, et même celle, immémoriale et mythique, des “*rêves des hommes*”, de “*la semence des républiques*”, du “*germe des empires*”. À ce moment, Marlow intervient pour la première fois, donnant à l’histoire qu’il va raconter sa dimension universelle : “*Et ceci aussi [dit-il] a été l’un des lieux ténébreux de la terre*” (86). Cette prise de parole ne fait qu’interrompre le cours d’une discussion entre plusieurs hommes; de celle-ci, de son sujet, nous ne savons rien, sinon que la sentence de Marlow paraît s’accorder mystérieusement avec les pensées des différents personnages, puisque le marin peut poursuivre son discours sans être interrompu. Est-ce dire que la parole de Marlow, par son énigmatique intrusion, fait référence à cet incompréhensible “*toujours-déjà-là*” dont parlait Ricœur en tentant de définir l’aporétique manifestation du Mal<sup>62</sup> ? En tout cas, la suite du récit, qui rappelle l’exemple d’un légionnaire perdu dans les terres inconnues colonisées par la lointaine Rome, est significatif (CT, 88-9); en évoquant de cette façon le très lointain passé des terres anglaises, Marlow veut faire entendre à ceux qui l’écoutent que l’histoire de Kurtz n’est sans doute pas unique, qu’elle a eu des précédents, peu importe s’ils nous demeurent inconnus, et qu’elle pourra, inévitablement, se répéter dans sa monstruosité, puisque l’âme humaine est cette invariable (par opposition à la variable mathématique), cette *inconnue* toujours capable de l’horreur que Conrad nomme, dans un anglais transparent : “*fascination of the abomination*” (HD, 10).

#### *Kurtz et la voix des ténèbres; Ouine et la voix du néant*

*“La langue, au contraire, personne ne peut la dompter : c’est un fléau sans repos. Elle est pleine d’un venin mortel. Par elle nous bénissons le Seigneur et Père, et par elle nous maudissons les hommes faits à l’image de Dieu. De la même bouche sortent la bénédiction et la malédiction.”*

(Jc III, 8-10)

Une étude originale pourrait être conduite qui montrerait la problématique complexe unissant la représentation littéraire du Mal à celle de la voix. Dans cette étude, aussi bien *Monsieur Ouine* que *Au cœur des ténèbres*, par la place insigne que ces deux romans accordent au phénomène de la voix<sup>63</sup>, trouveraient place. Nous mentionnerons quelques-unes des œuvres exemptes de ces deux thèmes, comme celles que nous étudions, illustrent remarquablement la problématique complexe unissant le Mal et la voix.

Kurtz, “*abominable fantôme*” (CT, 173), tout comme Ouine (tout comme l’était, dans *Le Nègre du “Narcisse”*, James Wait, cet homme maléfique, cet envoûteur sans entrailles<sup>64</sup>), est un personnage qui “*se présent[e] comme une voix*” (CT, 154) : c’est sa première manifestation réelle dans le récit, bien que, subtilement, quelques maigres indications sur le personnage soient distillées tout au long des premières pages<sup>65</sup>. La voix, dans notre récit, est sans cesse présente, et pas seulement celle des personnages<sup>66</sup>. De la même façon, *Monsieur Ouine*, littéralement, bruit tout entier<sup>67</sup>. Significativement, nous pourrions rapprocher la remarque étrange que fait le professeur de langues au moment de mourir — il se compare alors à un serpent, lequel, “*tranché par la bêche*” (I, 1548), s’épuise en efforts, “*non pour [se] retrouver*”, mais pour se “*rejoindre*” — d’une image que les chercheurs trouvent fréquemment dans les innombrables textes qui se rattachent au mythe universel relatant la confusion des langues : trop souvent pour qu’il puisse s’agir d’une coïncidence, ils y retrouvent la métaphore du serpent haché en mille morceaux qui ne peut plus reconstituer son corps. Cette incapacité est le signe d’une séparation radicale entre le monstre pécheur et Dieu. Ainsi, Ouine, au lieu d’avoir constitué sa personnalité et sa personne autour du “noyau dur” de la parole, serait, au moment de mourir — c’est-à-dire : au moment de rejoindre le Logos — comme chassé par une force centrifuge, bouté hors de la sphère de langage où rayonne l’éclat de la personne, de l’être, du rassemblement, et non la lueur fuligineuse et torve de l’éclatement, de la dispersion, du néant.

Dans l’œuvre de Conrad, l’anaphore est obsédante, qui décrit le héros comme “*Une voix ! Une voix !*” (CT, 187), laquelle est “*grave, profonde, vibrante, alors que l’homme ne paraissait pas capable d’un murmure*” (175); laquelle encore est un don, nous répète à l’envi Marlow, le plus développé de tous ceux que compte l’aventurier (154). Cette voix est une puissance, celle d’une “*aptitude verbale*” (187) étonnante, qui survit à Kurtz pour “*cacher 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. Ouine, s'il est un corps qui déborde le seul cadre de sa présence romanesque effective, est aussi, est d'abord une voix<sup>68</sup>; ainsi, c'est le fait qu'il use du langage à la perfection qui caractérise la première mention du personnage : "*Il paraît que c'est un causeur exquis*" (I, 1359). Le procédé, certes, n'est pas nouveau, qui consiste pour Bernanos à caractériser un personnage par sa voix; déjà, Cénabre, dans la première page de *L'Imposture*, possédait "*une belle voix lente et grave*" (311), expression d'ailleurs reprise mot à mot au bas de la même page.

Cette voix, Kurtz, comme Ouine, en a développé la puissance malfaisante, "*le flux trompeur émané du cœur d'impénétrables ténèbres*" plutôt que "*le flot battant de lumière*" (CT, 154). 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 les phrases qui précèdent celle que nous avons citée obscurcissent 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 plus celle d'un choix moral : Kurtz n'a plus à trancher, ou plutôt, son choix importe peu, il paraît dédouané de sa folie, puisque est suggérée une tare ontologique qui se tapit au plus secret de la parole — risquerais-je un parallèle hardi entre cette parole viciée dès son principe et l'espérance telle qu'elle apparaît aux yeux de Mouchette dans le premier roman de Bernanos<sup>69</sup> ? Tout comme Kurtz, Ouine est maître de la parole puisque, nous dit Steeny, il "*peut parler de n'importe quoi*" (I, 1534), il peut "*transformer la chose la plus simple*", qu'on ne reconnaîtra plus désormais; de même, madame Marchal nous affirme que c'est par cette même parole — dont le pouvoir est si grand que Ouine peut parler à Florent d'une multitude de choses, en apparence banales —, que le professeur de langues a séduit, a transformé en séide le jardinier (1536). Ce pouvoir ne doit pas nous étonner outre mesure : la plus ancienne tradition, tant patristique que littéraire, nous présente le Malin comme le maître du langage. Max Milner le constate : "*Depuis les origines de la tradition judéo-chrétienne le diable nous apparaît comme un être qui parle et qui se sert du langage pour parvenir à ses fins.*"<sup>70</sup> Dans son premier roman, *Sous le soleil de Satan*, Bernanos se fait l'écho d'une telle puissance du Démon : "*Sur ses lèvres, les mots familiers prennent le sens qu'il lui plaît, et les plus beaux nous égarent mieux*" (I, 307). Mme Marchal, une fois de plus, nous l'assure, c'est d'un tel pouvoir de fascination dont jouissait son employeur pour lequel "*bien parler, jadis, c'était [le] fort, et qui n'avait qu'à vouloir pour tourner la tête des gens*" (1532).

Quoi qu'il en soit de cette difficulté présente dans la nouvelle de Conrad, de cette impossibilité pour l'homme de s'approprier pleinement un Mal dont il n'est pas le principe<sup>71</sup>, le choix définitif des ténèbres est bien celui qui pervertit les mots les plus simples : "*C'étaient les mots communs de tous les jours [...]. Et après ? Ils avaient derrière eux, dans mon esprit, la terrible force de suggestion des mots entendus dans les rêves, des phrases dites dans les cauchemars*" (CT, 184). C'est que Marlow, comme Steeny l'est, d'une certaine manière, pour Ouine, est le dépositaire de la mémoire de Kurtz : "*Ce spectre initié de l'ultime Nullepart m'honora de ses stupéfiantes confidences, avant de disparaître absolument*" (157). Toujours pourtant, le vocabulaire nous l'enseigne assez, ainsi que les remarques de Marlow à propos de Kurtz<sup>72</sup>, c'est au vide, à son royaume maigre et avare que glisse la protestation phénoménale de Kurtz, que l'aventurier lui-même glisse tout entier, comme Ouine, comme le Monsieur Teste de Valéry, comme James Wait encore (voir 109).

C'est au cours du second entretien entre Ouine et Steeny que la voix du professeur révèle sa progressive corruption. La première phase paraît en être l'autonomie relative qu'elle prend vis-à-vis de sa propre personne. Ouine mourant, seule sa voix, comme Mme Marchal le fait constater avec une pointe d'ironie railleuse, reste animée d'un puissant souffle de vie : à Ouine qui énonce péniblement cette phrase autour de laquelle il désirerait voir se reconstituer son identité — "*Professeur... de... langues [...]. De langues vivantes*" (I, 1546) — sa servante rétorque : "*Vivantes. Hé ! Hé ! Vivantes !...*". Plus loin, cette autonomie dont jouit la voix de l'ancien professeur paraît s'animer d'une présence maléfique, qui gagne désormais le silence dépourvu de sécurité (1548). Dès lors, cette animation d'une voix qui se libère de la volonté de son maître — Ouine confie ainsi à Steeny que ses "*paroles s'échappent de [lui] toutes ensemble*" (1546) —, nous convie à un étrange voyage qui est une inversion, une progression à rebours, puisque sa parole redevient la voix d'un enfant et que son timbre "*s'en trouv[e] [...] bizarrement rompu*" (1556) comme s'il s'agissait d'"*un masque d'homme mûr au visage d'un petit enfant*".

Très rapidement désormais, la voix de Ouine va devenir confusion et gémissements sans signification. Notons

qu'il s'agit là, plutôt que d'une révélation subite de la nature véritable de cette voix, de la phase ultime et grotesque de sa déliquescence : le professeur ne nous avoue-t-il pas que "*tout au long de [sa] vie solitaire*" (I, 1547), il n'a fait que discourir, qu'il "*se disai[t] n'importe quoi*", qu'en outre il "*s'épanouissai[t] au son de [sa] propre voix*" (1558) ? Confusion finale de cette voix qui, après le stade de l'enfance parodiée, se résorbe dans une plongée dans le vide dévorateur : ainsi Ouine se sent-il "*fondre et disparaître dans cette gueule vorace*" (1552); ainsi encore avoue-t-il que "*la curiosité [le] dévore*" (1557), et qu'il a faim (1551). De la même façon, Marlow est surpris par le spectacle que Kurtz, mourant, lui offre : "*Je le vis ouvrir la bouche toute grande — ce qui lui donnait un aspect étrange de voracité, comme s'il avait voulu avaler l'air entier, toute la terre, tous les hommes présents devant lui*" (CT, 174). Confusion de la parole ouinienne qui est ensuite chute et entrée dans le néant, délivrance finale du poids inutile de la conscience. Entendant Ouine, "*Steeny pense [...] au grognement de l'idiot glouton*" (I, 1558). On sait par ailleurs que le personnage n'a cessé de "*grogner et de geindre*" (1554) : c'est que désormais, la parole dénaturée, corrompue et dangereuse, qui affirmait le triomphe de l'intelligence et de la subtilité, peut être comparée à la "*réurgitation du bol alimentaire*" du ruminant (1547). Alors, il est étonnant de constater avec quelle rapidité la voix de Ouine se corrompt, laquelle n'est plus que "*murmure inintelligible des choses*", sans "*plus aucun sens humain*" (1560), alors que, quelques pages plus tôt, Ouine semblait parfaitement maîtriser son outil diabolique.

Il n'y a dès lors plus rien à faire : la voix de Ouine n'est plus "*qu'un mince filet limoneux, insaisissable*" (I, 1560), qui coule des ténèbres, qui évoque invinciblement la fermentation, la corruption universelles que dépeint le roman, et qui rappelle les derniers instants de James Wait, cet ancêtre de Kurtz qui, après avoir ensorcelé l'équipage du navire sur lequel il se trouve par une voix aux "*tonalités profondes et riches*" (p. 3064), "*caverneuse et puissante, comme s'il avait parlé dans une grotte vide*" (p. 4464), se réduit à n'être plus qu'un langage qui, comme celui de Ouine, se dissout finalement à "*un quelque chose qui ressemblait à un filet écarlate*" (p. 14564). Cette putrescence paradoxale de la parole (paradoxale parce qu'elle s'accompagne d'une ossification qui ne contredit pas sa déliquescence), Ouine en personne la comprend comme "*le premier symptôme de la corruption*" (1546) d'une intelligence qui aurait perdu la clé "*de cette langue inconnue*" (1556) qu'est chacun pour autrui, qu'est Steeny pour Ouine. Minéralisation de la parole de Ouine, à l'identique de son visage, devenu masque d'une marmoréenne immobilité, qui à jamais fossilisera le regret exprimé par le professeur, de n'avoir pu changer "*un seul mot, une seule syllabe de ce qui [se] trouve écrit*" (1557) dans la vie de Steeny. Cet aveu d'échec, au-delà d'une préoccupation psychologique dont nous n'avons que faire, traduit sans doute le regret métaphysique d'une langue première, intacte et inviolée (en tant que secret d'un accord édénique entre l'homme et le monde), regret mainte fois exprimé par Bernanos. Ouine se dissout dans le néant, parce que jamais la souffrance — hélas !, le jeune Ouine a assurément souffert — n'a été pour lui possibilité d'accord avec autrui, avec l'Autre.

*l'échec de la symbolique christique  
ou l'impuissance du verbe*

La fin de Kurtz, elle, n'est pas signifiée symboliquement par le tarissement de sa voix : l'aventurier s'éteint comme une ombre, sa voix ne fait, bizarrement, rien d'autre que disparaître (CT, 190)<sup>73</sup>, tout comme son corps qui est enterré à la va-vite, bien que le retour de Marlow à la lumière et à la civilisation s'opère symboliquement par l'amuïssement de la voix de Kurtz (186). Nous avons parlé au début de ce texte, à propos de *Au cœur des ténèbres*, d'une descente aux Enfers. Cette descente est aussi une remontée, parce que, lorsqu'il l'a rencontré, Marlow aurait pu, à son tour, subir la fascination dans laquelle Kurtz a sombré, qu'il a éprouvée devant le visage séduisant du Mal et des Ténèbres. Il aurait pu, comme lui, oser l'acte que rien ne rachète, souder au Mal son "*âme par les cérémonies inimaginables de quelque initiation diabolique*". Mais Marlow, ayant contemplé sur le visage de Kurtz l'onde concentrique et destructrice d'une horreur qui déforme les traits, peut revenir à la lumière et au royaume des vivants parce qu'il a reconnu l'homme en Kurtz, son semblable — à la différence du héros de *Apocalypse Now* qui, lui, commet le meurtre irréparable : le sacrifice de Kurtz. Marlow devient ainsi résolument humain, peut-être parce qu'il a su descendre très bas sans se perdre, sans se vendre au Mal : alors seulement il peut tendre à Kurtz une main amicale, fraternelle et faire, comme le Christ face au possédé de Gérasa (Mc V, 1-43), le geste qui apaise et rédime<sup>74</sup>. Au contraire, dans le film de Coppola, c'est parce qu'il n'a pas su assumer la garde du frère mauvais que Willard tuera Kurtz, dans une inversion du sacrifice salvateur de l'Agneau raconté par l'Apocalypse de Jean : "*J'essayais [nous dit Marlow] de briser le charme — le charme lourd, silencieux, de la brousse — qui semblait [...] attirer [Kurtz] contre son impitoyable poitrine en éveillant*

*les instincts oubliés de la brute, le souvenir de passions monstrueuses à satisfaire*” (183-4). Ainsi, à la différence de Steeny dont nous ne savons plus rien après que Ouine s’est éteint, Marlow quitte la jungle et “remonte” à la lumière.

Cette première remarque tendrait à éloigner la nouvelle de Conrad du roman de Bernanos. De la même façon, dire que la mort de Kurtz est une victoire (CT, 189), et non un pathétique dépérissement, une consommation dégoulinante de l’être, c’est éloigner la mort de Kurtz de celle du professeur de langues. Pourtant, nous pensons qu’il y a, dans l’œuvre conradienne, la mise en scène de l’échec d’une symbolique christique, développée, pour l’œuvre de Bernanos, par la thèse de Michel Estève<sup>75</sup> : tout comme Ouine, Kurtz s’enfoncé irrémédiablement dans un gouffre dont nul ne peut le sauver (188). Nous pensons encore qu’il faut délaissier la dimension trop symbolique de la nouvelle et préférer, aux indices vite évanouies de la quête initiatique<sup>76</sup> — celle-ci fût-elle orphique —, la seule rencontre, l’unique face-à-face entre Marlow et Kurtz le damné. Certes Marlow, comme Donissan face à Mouchette, comme Chevance puis Chantal face à Cénabre, a mimé le mouvement prodigieux tentant d’arracher le pécheur aux ténèbres, s’écriant par exemple : “*Une âme ! Si quelqu’un a jamais lutté avec une âme, je suis celui-là*” (184). Cependant, s’il est un rédempteur, Marlow ne l’est que très imparfaitement, et encore, de façon trouble. D’abord, parce que nous ne sommes pas certains qu’il puisse rencontrer Kurtz “réellement”, qu’il puisse entrevoir pour tenter de la libérer l’âme du maudit, comme le titre de l’œuvre, *Au cœur des ténèbres*, nous le fait soupçonner<sup>77</sup>. Ensuite, échoue la tentative de Marlow parce que celui qu’il faut sauver est hors d’atteinte, hors du jugement moral, comme Ouine l’est selon Jambe-de-Laine : Kurtz est un être “*auprès de qui je ne pouvais rien invoquer, haut ou bas*” (185), nous dit Marlow, qui doit “*tout à fait comme les nègres, l’invoquer, lui — sa propre dégradation exaltée et incroyable. Il n’y avait rien au-dessous de lui, et je le savais*”. Kurtz encore est exceptionnel, car il nous offre le spectacle fascinant “*d’une âme qui ne conn[ait] contrainte ni foi ni crainte*”, et que nous pouvons contempler sur son visage devenu, à l’heure du trépas, le miroir horrible des Ténèbres, “*une expression de sombre orgueil, de puissance sans pitié, de terreur abjecte — de désespoir intense et sans rémission*” (189). Ainsi Kurtz, au moment de mourir, contemple le Mal, son cœur, ou peut-être son œuvre, ou peut-être encore l’Enfer, nous ne savons pas : “*Il eut un cri murmuré envers une image, une vision — il eut par deux fois un cri qui n’était qu’un souffle. “Horreur ! Horreur !”*”. Kurtz a parlé, a jugé son action et, désormais, Marlow ne pourra plus s’approcher “*de l’homme remarquable qui avait prononcé un jugement sur les aventures de son âme sur cette terre*” (190) : il devra lui-même traverser les limbes de la mort. Marlow, parvenu au terme de son aventure stupéfiante, doit encore traverser une épreuve : il lutte contre la mort, et triomphe d’elle, à la différence de Kurtz; pourtant, cette victoire est faussée, car, nous avoue Marlow, ce combat est

[...] le plus terne qu’on puisse imaginer. Il se déroule dans une grisaille impalpable, [...] sans grand désir de victoire, sans grande peur de la défaite, sans trop croire à son droit, encore moins à celui de l’adversaire — dans une atmosphère écœurante de scepticisme tiède.

(CT, 190-1)

Et voici donc pourquoi Kurtz est un homme remarquable : parce que, au seuil de la mort, avant que celle-ci ne le fasse disparaître du souvenir des quelques hommes qu’il a subjugués, il a su encore parler, c’est-à-dire, infirmer le pouvoir du néant, même s’il y a sombré : “*Il avait résumé — il avait jugé. “L’horreur !” C’était un homme remarquable*” (191). Marlow, s’étant ainsi totalement identifié à l’aventurier douloureux dont il aura désormais à garder le souvenir, ne ressuscite pas Lazare, ne sauve pas un être, mais revient à la lumière — que symbolise une femme, la fiancée de Kurtz — avec le seul fantôme d’un mort, avec la seule présence, mais triomphante, du Mal et des Ténèbres :

[...] et le son assourdi de sa voix semblait accompagné de tous les autres sons, pleins de mystères, de désolation, et de tristesse, que j’aie jamais entendus — les vaguelettes du fleuve, le murmure des arbres balancés par le vent, le chuchotement des foules, la vague résonance de mots incompréhensibles criés de loin, le bruit sourd d’une voix qui parle de plus loin que le seuil d’une nuit éternelle.

(CT, 199)

Voici prononcées, sans ambiguïté par le narrateur lui-même, la misère finale et la condamnation de Kurtz. De sorte que, Marlow, comme une figure qui serait trop fascinée par le Mal invinciblement présent et dévorateur de l’âme, semble à son tour s’être enfermé dans le cachot satanique, dans l’*in pace* de l’égoïsme et du mutisme : le mouvement même de la nouvelle semblait pourtant, par le biais d’une libératrice descente aux Enfers, infirmer un constat aussi pessimiste. Est-ce dire qu’avec cette œuvre de Conrad, est désormais perdu le recours à une

structure romanesque aussi bien qu'interprétative, est égarée la clé qui nous ouvrirait les portes du mythe rédempteur ? Marlow, c'est Orphée ne pouvant plus sortir de l'Enfer.

Ainsi, le constat est double; d'abord, contre la facture même du texte de Conrad qui mime toutes les étapes de la catabase, Marlow échoue dans sa tentative de sauver Kurtz. De la même façon, nous ne pouvons nous résoudre à "sauver Ouine". Des auteurs tels que William Bush<sup>78</sup>, Jean-Marie Domenach<sup>79</sup> ou Michel Estève<sup>80</sup> parient — car il s'agit bien là d'un pari héroïque qu'aucun indice patent déposé dans le texte ne confirme ni n'infirme — sur le fait que Ouine sera sauvé, le roman de Bernanos admettant à leurs yeux, du fond des ténèbres où il gît, par le biais d'une sorte de recherche mystique, d'une voie douloureuse et obscure que nous pourrions qualifier, après d'autres, "d'apophatique"<sup>81</sup>, les réalités, invisibles mais pas moins réelles, de l'espérance et de Dieu. En somme, c'est affirmer que la présence du Mal dans *Monsieur Ouine*, partout évidente mais incoordonnable avec une représentation globale, n'en est pas moins nourrie, sous-tendue par une autre, tout aussi difficilement patente, celle de Dieu : c'est donc le secret de *Monsieur Ouine* que de parler de Dieu *de profundis*, depuis le cachot dans lequel l'homme est rongé par son propre ennui florissant sur les plaies que le malheureux fouille jusqu'à l'os, c'est son secret que d'indiquer Dieu comme le font les personnages des peintures maniéristes qui, le doigt levé vers un *ailleurs* qu'ils postulent hors cadre, affirment péremptoirement la réalité de la transcendance, même invisible.

Un autre effet de ce constat est à remarquer; en écrivant que l'œuvre de Conrad organise la faillite d'un motif littéraire au moins présent depuis *L'Énéide* de Virgile, que la voie d'analyse symbolique, c'est-à-dire plurivoque, est elle aussi mise en péril, je pense pouvoir écrire que *Au cœur des ténèbres*, tout comme *Monsieur Ouine*, est une œuvre dont l'interprétation demeure — et demeurera — ouverte. La clé interprétative, nous l'avons dit, a été égarée, si elle a jamais existé. Maintenir ce point, c'est d'abord affirmer, contre un usage pour le moins imprécis des notions de "parabole" et de "symbole", souvent employées à propos de ces deux œuvres, que ni celle de Bernanos, ni celle de Conrad ne peuvent être réduites au tracé rectiligne de l'interprétation univoque. L'interprétation symbolique aurait-elle plus de chance ? Sans doute, mais à l'unique condition, et c'est ce qui a été jusqu'à présent trop rarement fait, qu'elle soit une réappropriation originale des structures figuratives du mythe, tout en ayant soin de désamarrer celles-ci de la notion plus qu'ambiguë de sacré.

*la littérature face au thème de la voix maléfique :  
l'exemplaire fausse parole d'Armand Robin*

D'autres œuvres, avons-nous dit, nous permettraient de lire, non seulement et à l'évidence, l'histoire entière des personnages et les caractéristiques de la malfaisance dont ils déploient les pompes par le prestige de leur voix, mais aussi, d'une façon 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 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*" (II, 1040)<sup>82</sup>. Crise du langage que George Steiner rattache à la grande crise épistémologique propre au début de ce siècle<sup>83</sup>, et que, plus largement, nous pourrions étendre à la Modernité, comprise comme une période où vacille l'autorité de la tradition logocentrique, vacillement et fragilité amplement illustrés, de nos jours, par les tentatives menées par la critique déconstructrice de Jacques Derrida ou de Paul De Man, mais déjà remarquablement analysés par les réflexions d'un Walter Benjamin<sup>84</sup>, d'un Karl Kraus<sup>85</sup> ou d'un Martin Heidegger, par les récits de Kafka ou ceux de Joyce. Désormais, comme le dit Gilles Deleuze, les mots ne renvoient plus qu'aux mots<sup>86</sup>. Désormais encore, *Monsieur Ouine*, dans un significatif retournement des appréciations, peut figurer dans un ouvrage de vulgarisation tel que *l'Histoire chrétienne de la littérature*, en y étant compris comme le "*roman de la sortie du roman*"<sup>87</sup>, ou, par William Bush, comme celui qui met en cause l'Occident<sup>88</sup>.

Nous avons remarqué que les œuvres de Bernanos et de Conrad ne constituaient pas des exceptions. Ainsi du *Transport de A. H.* de George Steiner, roman dans lequel Hitler n'est qu'une voix, dont l'étrange et perfide mélodie en contamine les pages, comme les mots de l'ancien professeur Ouine contaminent les pages du roman de Bernanos<sup>89</sup>, comme les mots de l'aventurier Kurtz contaminent celles de l'œuvre de Conrad, comme les mots du pitoyable héros de Dostoïevski contaminent les recoins puants de son souterrain, 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"<sup>90</sup>, comme ceux, enfin, qu'utilise le lamentable Peredonov, ce contre-héros dont la misérable existence nous est racontée par Fédor Sologoub, contaminent *Le Démon de petite envergure*. Mais

Ouine n'est rien : mourant, il réclame à Philippe un dernier secret, même ridicule, même inintéressant, autour duquel, comme une perle noire, il pourrait toutefois reconstituer sa nacre : Ouine est un parasite, il se nourrit de la lente décomposition du village de Fenouille, paroisse mourante plus que morte. Mais Kurtz n'est rien, rien d'autre qu'une ombre, comme l'était déjà le personnage principal dans *Le Nègre du "Narcisse"*, un homme dont la caboche remplie d'un peu de bourre, comme s'en souviendra T.S. Eliot dans son grand poème *The Hollow Men*, fomenté 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 des "brutes". Mais le pitoyable héros du souterrain n'est rien lui aussi, rien qu'un homme bavard sustenté par la haine et l'envie les plus minusculement médiocres<sup>91</sup>, qualités des hommes sans qualité que Fédor Sologoub, dans *Le Démon de petite envergure*, saura retrouver avant Musil et *L'Homme sans qualités*, avant Broch et *Les Irresponsables*, avant Julien Green et ses *Épaves*. Mais Marius Ratti n'est rien, rien de plus qu'un vagabond, un prophète raté réclamant des paysans qu'ils abandonnent 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 Pere donov, professeur comme Ouine l'a été, n'est plus rien au moment de mourir, lorsque *ses voisins* s'enhardissent enfin à pénétrer dans la demeure du pitoyable personnage, le trouvant "assis, l'air accablé" et bredouillant "des paroles incohérentes et insensées"<sup>92</sup>.

Nous avons sommairement caractérisé les voix de Kurtz et de Ouine. Cependant, un petit texte très dense, *La Fausse parole* d'Armand Robin<sup>93</sup>, eût pu nous livrer seul les caractéristiques les plus notables des voix de ces deux personnages. À mon sens, nul mieux que cet auteur polyglotte n'a plus remarquablement caractérisé la nature viciée de ce qu'il nomme la "fausse parole".

Qu'est-ce que la "fausse parole" ? En tout premier lieu, c'est un langage qui a perdu son *innocence*, c'est-à-dire sa vertu poétique de jeu, sa capacité évocatoire de mondes fictifs. Ainsi, dire la phrase, admirable selon l'auteur : "*Le lion mit à sécher son burnous dans la rivière*", c'est, selon Robin, témoigner de notre liberté intrinsèque de désamarrer le langage de sa rive logique et, face à l'irresponsable et consommable facilité avec laquelle il est dévoyé vers sa gabegie utilitariste, c'est témoigner encore de sa "*parfaite vertu conjuratoire*" (p. 31<sup>93</sup>). Pécheresse, vicieuse, la "fausse parole" rendue supérieurement consciente n'a qu'un but, "*la mise à mort du Verbe*", la mise à mort de l'innocence, de l'Innocent, crime occulté derrière un nuage de fumée, le "*déferlement des mots*" trompeurs (p. 45<sup>93</sup>), le voile d'illusion qui nous enlève le bon usage de la parole, nous entretient de l'effectivité fictive de la "*muette*" (p. 44<sup>93</sup>) toute pleine et bruisante de cadavres de mots, de paroles désensibilisées, décapitées, désaxées, déshumanisées. Car c'est à l'homme, bien évidemment, qu'on a retiré la parole, à l'homme qui, comme un mort-vivant, "*continue à remuer les lèvres*" (p. 44<sup>93</sup>). Cette subtilisation est l'œuvre de ce que Robin nomme succulemment les "*éperviers mentaux*", de "*redoutables êtres psychiques assiégeant la planète, obsédant l'humanité, cherchant des peuples entiers d'esprits à subjuguier*" (p. 41<sup>93</sup>), qui "*se sustentent de toutes nos inattentions à penser, s'engraissent de tous nos manquements à ce naturel génie de vivre que nous avons tous reçu*" (p. 42<sup>93</sup>). Eux-mêmes, pourtant, ne sont que des émissaires. Je me permets ici de citer longuement le texte magnifique de Robin :

Si le dictateur possédait selon son rêve l'univers entier inconditionnellement, il établirait un gigantesque bavardage permanent où en réalité nul n'entendrait plus qu'un effrayant silence; sur la planète régnerait un langage annihilé en toute langue. Et cet envoûteur suprême, isolé parfaitement dans l'atonie, loquacement aphasique, tumultueusement assourdi, serait le premier à être annulé par les paroles nées de lui et devenues puissance hors de lui; il tournerait indéfiniment en rond.

(p. 51<sup>93</sup>)

Robin poursuit sa métaphore infernale par une image extrême, "*avec toujours sur les lèvres les mêmes mots obsessionnels, dans un camp de concentration verbal*" (p. 51<sup>93</sup>). Tout est dit dans ces phrases : la puissance dérisoire de l'imposture, mais aussi l'effrayante capacité de copie du réel dont elle dispose, l'étonnante et réellement diabolique puissance de simulacre qui érige une réalité en second, ou plutôt en creux; réalité illusoire, irréalité manifeste encore accentuées par l'annulation stylistique opérée par les doublets de termes antinomiques, avant d'être elle-même rongée par le vide à quoi elle a donné naissance, avant d'être à son tour dévorée par le monstre qu'elle a enfanté, avant de laisser place, comme en une parousie négative, à la fausse présence d'un être digéré par une parole corrompue. Surtout, la dernière phrase de Robin décrit remarquablement la destinée pathétique de l'ancien professeur de langues. Cette déhiscence d'un univers bavard et parodique est l'œuvre d'un seul maître : l'auteur, explicitement, fait référence à la puissance de Satan,

à l'assaut de Lucifer (p. 81<sup>93</sup>), ce contre-Verbe qui moque la Parole par le “*surgissement d'un non-langage*” (p. 51<sup>93</sup>), ainsi que par la reprise bouffonne de termes éminemment religieux, voire liturgiques (p. 86<sup>93</sup>). 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<sup>94</sup>, comme Donissan en a ressenti l'effrayant vertige lorsqu'il a croisé le regard du maquignon (I, 177). Robin parle d'une intelligence tombant “*de cercle en cercle jusqu'à ce dernier degré des abîmes*” (p. 60<sup>93</sup>), ou encore d' “*univers géants de mots*” qui tournent en rond, s'emballent et s'affolent, “*sans jamais embrayer sur quoi que ce fût de réel*” (p. 54<sup>93</sup>). Il évoque aussi 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*” (p. 66<sup>93</sup>). Parvenue à l'ultime rebord de l'Être, l'angélique intelligence est condamnée au monologue, “*dans lequel sont répétées sans fin, avec grincements de rouages, les formules à jamais inchangeables de la possession*” (p. 60<sup>93</sup>). Possession de quoi ? Possession de soi-même, muette union d'une conscience dévorée par la faim de sa propre dévoration, selon un tête-à-tête démoniaque qui fascina Baudelaire dans son poème “*L'Irrémédiable*”, que peignit monstrueusement Milton par les auto-engendremens saturniens de son immense Satan<sup>95</sup>. Cette hyper-conscience, cette “conscience dans le Mal”, pour utiliser le vocabulaire du poète, son unique effet est d'entretenir le fil ténu d'une inexistence percluse sur les rebords, sur les marches de l'Être, qui rumine sa vengeance bovine en l'attelant à la certitude creuse d'être la source, la sentine de son engendrement parodique. Satan joue à Dieu, “*il est divin à l'envers*” (p. 89<sup>93</sup>) (cette expression étant appliquée par l'auteur au bolchevisme), parce que, dans son inlassable et monotone monologue, il croit usurper l'autonomie divine, qui est dialogue aimant, et acquérir une personnalité alors qu'il n'est que l'esclave de sa haine, ne pouvant faire autre chose qu'entendre, “*sans jamais une seule seconde de répit*”, le ressassement perpétuellement prévisible de “*l'ondée du sous-langage*” (p. 229<sup>193</sup>). L'“*ondée du sous-langage*”... Qui, mieux que Robin ne l'a fait, a qualifié, sans peut-être même connaître le personnage de Bernanos, le babil perpétuel du discours ouinien ?

*conclusion : de la littérature considérée  
comme un trou noir*

Maurice Blanchot, dans *Le Livre à venir*, met en rapport “l'espace poétique” et “l'espace cosmique” : nous mettons en rapport la négativité d'un espace aboli, celle d'un astre inversé, et la déhiscence, au sein d'une écriture romanesque, d'un vide qui la creusera jusqu'à son amuïssement final. Nous avons vu que la peinture du Mal était ce qui, dans les deux œuvres, unissait le plus remarquablement les visions de Bernanos et de Conrad. Rien, dans ces deux romans, 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 — ainsi en va-t-il de la destinée surnaturelle de monsieur Ouine : est-il perdu ou sauvé ? — ou à tisser une trame qui, dans le roman de Bernanos comme dans la nouvelle de Conrad, s'effiloche. Nous nous trouvons face à deux objets insolites, malgré les évidents rapprochements qui existent entre eux et les autres œuvres du corpus des deux auteurs. De plus, dans l'une comme dans l'autre, force est de constater que le Mal, aussi remarquables que puissent en paraître les effets et les manifestations, n'est rien d'agissant : c'est son épuisement, c'est son tarissement qui en constituent l'aboutissement inversé, celui-ci n'étant jamais mieux figuré que par la consommation de la voix des personnages maléfiques principaux. Ces prémisses posées, *Monsieur Ouine*, tout comme *Au cœur des ténèbres* pourraient être analysés comme l'illustration symbolique d'un objet exotique qui n'a rien à voir avec le monde de la littérature, une abstraction dévoreuse que les scientifiques appellent “trou noir”. Bien avant que les moyens expérimentaux n'apportent des preuves fragmentaires de l'existence de ces colosses d'absence, ceux-ci avaient fasciné l'esprit des poètes qui les évoquaient dans de singulières visions : ainsi de Blake dans son “*Mariage du Ciel et de l'Enfer*”, ainsi encore de Nerval, dont les vers extraits des *Chimères* demeurent célèbres :

En cherchant l'œil de Dieu, je n'ai vu  
qu'une orbite  
Vaste, noir et sans fond, d'où la nuit qui l'habite  
Rayonne sur le monde et s'épaissit toujours.

(“*Le Christ aux oliviers*”, 2, vv. 9-11)

Jadis, je l'ai dit, les chercheurs surnommaient ces ogres des astres *occlus*, c'est-à-dire fermés, refermés sur eux-

mêmes, des “corps noirs”, inimaginablement froids. Ainsi de l’ancien professeur de langues vivantes, Ouine, qui tombe dans le propre gouffre de son âme, après avoir exercé autour de lui, sa vie durant, une influence mauvaise et dévoratrice, vampirique; ainsi encore de Kurtz, que l’auteur ne cesse de nous peindre comme un homme *creux*.

Cette comparaison, du reste, n’est qu’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 admirablement les signes de Dieu, qu’il fallait tenter de lire. Foucault<sup>96</sup> décrit parfaitement cette coupure entre le signe que l’homme utilise et son référent ultime, cette progressive fissuration, puis l’écroulement de la fondation et de l’ordre “logocentriques”<sup>97</sup>. Ce qui est beaucoup plus intéressant, c’est de voir comment le roman tout entier de Bernanos, ainsi que la nouvelle de Conrad, à l’instar du concept d’astre froid qui, posant des questions nouvelles aux théoriciens, favorise l’émergence d’outils de travail qui poussent les chercheurs à poser à ces objets originaux des questions qu’ils n’auraient pu imaginer sans eux, qui même, n’auraient eu de sens en dehors de leur étude. *Monsieur Ouine*, *Au cœur des ténèbres*, chacune de ces œuvres est une “singularité”, cette fois littéraire, objet fascinant de recherche et d’interrogation. Et le Mal absolu — dira-t-on qu’il est le Néant ? — est ce puits, cette frontière, ce “disque d’accrétion” qui dirige l’imprudent voyageur tombé dans sa spirale, au-delà de l’horizon, vers une réalité inapprochable autrement, absolument inconnaissable, radicalement insoupçonnable. La seule difficulté, mais elle est de belle taille, est que ce voyageur ne peut plus faire marche arrière, car, comme Ouine ou Kurtz, il est désormais hors d’atteinte, hors de toute possibilité de secours, parce qu’il est perdu dans l’au-delà de cet “horizon des événements” qui forme la membrane du trou noir. On ne peut soupçonner ce qu’il y a *derrière* cet horizon; 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 et de Ouine — en ordonne la parfaite cohérence. De même, on ne peut imaginer dans quoi le vieux podagre est tombé, main de Dieu ou main du Diable, à moins que la main avare et maigre du Néant ne soit celle qui agrippe Ouine. Ainsi, la destinée du professeur, l’exploration du roman de Bernanos, la compréhension du destin de Kurtz, ne valent que par la borne qu’elles posent péremptoirement sur le chemin de notre réflexion. Toutefois, quelle n’est pas notre surprise de constater que, fondée sur le gouffre, le vide, la béance<sup>98</sup>, l’œuvre, aussi lacunaire, tronquée ou effilochée qu’on le voudra, existe bel et bien<sup>99</sup> ? Notre étonnement n’est-il justement pas que ces œuvres, bâties sur une parole (celle de Kurtz, celle de Ouine; symboliquement, celle de l’Occident dédouané de Dieu, dont la mort lente est ainsi figurée) dont le progressif épuisement nous conduit vers une “fin de partie” aphasique et sépulcrale que nous pourrions rapprocher du concept-limite de “*l’il y a*” dont parlait Emmanuel Levinas<sup>100</sup>, de ce bavardage intarissable dont l’œuvre de Louis-René des Forêts offre un spectacle envoûtant, que de telles œuvres donc existent, et continuent, coûte que coûte, taraudées par l’urgence prophétique qui commande leur inextinguible loquacité, de dessiner le nouvel espace où se joue sans doute le destin de l’écriture de notre âge.

Joseph CONRAD

CT *Au cœur des ténèbres*, préface et traduction de Jean-Jacques MAYOUX.  
Paris, Flammarion, “GF”, 1989.  
HD *Heart of Darkness*, Robert KIMBROUGH *ed.* New York London,  
W. W. Norton, “Norton Critical Editions”, 1988.  
Œ, I... *Œuvres*, Sylvère MONOD *ed.* Paris, Gallimard, “Bibl. de la Pléiade”, t. I : 1982; t. II : 1985; t. III : 1987; t. IV : 1989.

\*

## Notes

1. L'édition choisie ainsi que la traduction française, la première qui parut en format de poche, est celle de la collection "GF" de Flammarion. C'est la plus commode d'accès. Hélas, il faut se scandaliser que cette traduction, bien trop souvent, s'éloigne du texte original, en atténué systématiquement les effets de style, en annule les ambiguïtés, et ne livre au final qu'un fade paletot sous lequel se devine encore — par quel miracle de radiation littéraire ! — le sombre éclat de la nouvelle de Conrad. Il faut préférer à cette laide infidèle la traduction millimétrée de Jean Deurbergue, donnée dans le tome II des *Œuvres* de Conrad (édition de Sylvère MONOD, "Bibl. de la Pléiade"), depuis disponible dans diverses collections (en "Folio bilingue" par exemple). Le texte originel de référence, *Heart of Darkness*, remarquable en tout point, demeure celui donné par les soins exhaustifs de Robert Kimbrough. Pour plus de commodité, je me permettrai de traduire certains textes, rédigés en anglais, que cet ouvrage donne en appendice critique.
  2. "Ses maîtres étaient Balzac, Bloy, Barbey d'Aureville, Dostoïevski, Conrad, surtout celui du Cœur des ténèbres", dit ainsi l'auteur du *Réveil de l'Esprit* (Robert Vallery-Radot, "Souvenirs d'un ami", *Bull.*, n° 1, déc. 1949, p. 9).
  3. "Pour « engranger ainsi les récoltes » de la littérature, elle [la critique] pourra d'abord comparer des œuvres d'apparence très diverses, voire d'époques différentes, établir entre elles des sortes d'« anastomoses »" (Claude-Edmonde MAGNY, *Essai sur les limites de la littérature — les sandales d'Empédocle* [Paris, Payot, "Petite Bibliothèque Payot", 1968], p. 16).
  4. Lecture antérieure à l'année 1919, la temporalité de l'appréciation de Vallery-Radot l'indique assez; relecture peut-être, puisqu'il souligne l'œuvre de Conrad, qui paraît avoir frappé l'imagination de Bernanos. Nous ne savons toutefois si ce dernier a lu de nouveau le *Cœur des ténèbres* avant 1931, année pendant laquelle il commence à rédiger *Monsieur Ouine*.
  5. Obscure : le lecteur de *Monsieur Ouine*, se souvenant des reproches que les premiers critiques — mais pas uniquement ceux-ci : dans sa *Métamorphose de la littérature* (Paris, Marabout, 1973), Pierre de Boisdeffre parle de "chef-d'œuvre manqué" (p. 230) — adressèrent à l'œuvre de Bernanos (à ce sujet, il faut consulter l'article de : Joseph JURT, "Herméneutique et littérature — les interprétations de *Monsieur Ouine* en 1946", pp. 31–51 in *Bernanos et l'interprétation*, Philippe LE TOUZÉ et Max MILNER [Paris, Klincksieck, Actes et colloques" 37, 1996]), le lecteur ne doit pas imaginer que cette obscurité est synonyme d'illisibilité; il s'agit simplement, avec cet adjectif galvaudé, de traduire la tonalité amère, voire désespérée de la nouvelle de Conrad. Encore que... Nombre de critiques, parfois récentes, sans doute parce que la petite histoire de la compréhension des grandes œuvres littéraires, comme son aînée, se répète, ont également reproché à l'écrivain anglo-polonais d'avoir privilégié une interlope plurivocité d'interprétations. Voir, à ce sujet le corpus d'articles réunis par Robert Kimbrough (*HD*, 237–406), plus précisément ceux de Robert F. Haugh et de Juliet McLauchlan. De même E. M. Forster (*Aspects of the Novel*, [London, Paperback, 1985]), pensait que la nouvelle de Conrad était obscure, opinion peu argumentée que reprendra F. R. Leavis dans *The Great Tradition* datant de 1950 (London, Chatto and Windus).
  6. J'utilise l'expression "point aveugle" dans le sens que Paul De Man, dans *Blindness and Insight, Essays in the Rhetoric Criticism* (London, Paperback, 1985), confèrait au concept de "cécité".
  7. Maurice BLANCHOT, *L'Entretien infini* (Paris, Gallimard, 1969), p. 73.
  8. Le recueil intitulé *The Hollow Men* date de 1925 (Thomas Stearns ELIOT, *Poésie*, édition et traduction de l'anglais par Pierre LEYRIS [Paris, Seuil, "Le Don des langues", 1992], pp. 104–15; le titre fait référence à la pièce de Shakespeare (*Jules César*, IV, 2, v. 22) : c'est Brutus qui emploie cette expression en l'appliquant à Cassius. L'épigraphe choisie par l'auteur ("*Misia Kurtz — he dead*", "*Messa Kurtz — lui mort*") renvoie à la page 189 de *CT*.
  9. Voir Jean BESSIÈRE, *Enigmatiçité de la littérature* (Paris, P.U.F., "L'interrogation philosophique", 1993), p. 37 : "La lecture, dite comme une manière de surplus de sens, commande de prêter au texte une manière d'opacité et, en conséquence, une manière de secret."
  10. L'expression "horizon d'espérance", calque bien évidemment celle "d'horizon d'attente" employée par Hans Robert Jauss dans *Pour une esthétique de la réception* (Paris, Gallimard, "Bibl. des idées", 1978).
  11. Jean-François MIGAUD, "La Nuit du faussaire — réflexion sur *Monsieur Ouine*", pp. 107–29 in *Paradoxes et permanences de la pensée bernanosienne*, Joël POTTIER ed. (Paris, Aux Amateurs de Livres, 1989), p. 115.
  12. Voir l'avis de J. Deurbergue : "La voix du monde sauvage" qui révèle à Kurtz "des choses qu'il ignorait sur son propre compte", les "puissances des ténèbres", les "démons" que mentionne Marlow appartiennent à ce monde-ci, et lui-même ne cache guère qu'à ses yeux il n'en est point d'autre. L'ordre de l'invisible est toujours présent chez Conrad, sous les espèces des rêves et projets, nobles ou ignobles, grandioses ou mesquins, des imaginations et illusions, de ce qu'il a appelé en français dans une lettre "les valeurs idéales". L'ordre du surnaturel, lui, ne l'est jamais.
- (Œ, II, 1270)
13. Voir la note précédente et cette Note de l'auteur pour *La Ligne d'ombre*, dans laquelle il écrit : "Non, j'ai trop fermement conscience du merveilleux pour être jamais fasciné par le simple surnaturel, lequel (à tout prendre), n'est autre qu'un article manufacturé, le produit d'esprits insensibles aux intimes subtilités de nos relations avec les morts et les vivants, dans leur infinie multitude" (Joseph CONRAD, *La Ligne d'ombre*, préface, notes et traduction de Jean-Pierre NAUGRETTE [Paris, Flammarion, "GF", 1996], pp. 41–2).
  14. La question des rapports entre Conrad et la critique de l'entreprise colonisatrice européenne est complexe et (encore) fortement débattue. Nous renvoyons à l'ouvrage de Robert D. Hammer qui regroupe de nombreux essais sur ce point : *Joseph Conrad : Third World Perspectives* (Washington D.C., Three Continent Press, 1990). Également, signalons l'ouvrage de DCRA Goonetilleke, *Joseph Conrad. Beyond Culture and Background* (London, Macmillan, 1990).
  15. Curieusement, si le film de Coppola insiste sur l'aspect héroïque de Kurtz, Willard, le double cinématographique de Marlow, porte sur ce personnage un jugement entièrement négatif, même si la fin du film demeure ambiguë. La position de Marlow paraît, elle, beaucoup plus nuancée, voire secrètement fascinée par le personnage de Kurtz. Sur les relations entre l'œuvre de Coppola et *Cœur des ténèbres*, le lecteur peut se reporter au corps d'articles réuni par Robert Kimbrough (in *HD*, 285–311).
  16. Ernest HELLO, *L'Homme, la vie, la science, l'art* (Paris, Librairie Académique Didier, Perrin et Cie, Libraires-éditeurs, 1894), p. 60. C'est une banalité que de dire que Ouine est la quintessence du médiocre, mais c'est peut-être un contresens que d'affirmer, comme le fait Donat O'Donnel, que le professeur de langues est un Faust de l'ennui : "Marlowe nous a donné le Faust de la Renaissance, Goethe le Faust de la Lumière, Bernanos nous donne, en Cénabre et Ouine, le Faust de la Débâcle, qui est un Faust catholique" ("Le Faust de Bernanos", pp. 27–32 in *Georges Bernanos* [Paris, L'Herne-Fayard, "Cahiers de L'Herne", 1962, [1998]], p. 27), car l'existence de Faust, même dans l'œuvre de Valéry, suppose encore, vaille que vaille, la présence du Démon. Plus juste nous semble l'avis de Michel Estève, qui évoque une possible influence du médiocre (et de son Satan, c'est-à-dire du Médiocre surnaturel) de Hello sur le personnage de Ouine lorsqu'il écrit : "Dans l'inconscient et l'imagination créatrice de Bernanos, *Monsieur Ouine*, le professeur de langues, n'aurait-il pas

pour source d'inspiration lointaine le Satan de Hello ?" (Bernanos — un triple itinéraire [Paris, Minard, 1987], p. 41).

17. Le terme français *nouvelle* ne rend pas exactement la signification du mot anglais choisi par Conrad, *tale*, c'est-à-dire "conte". Sans doute est-ce que le conte, selon l'acception que lui donnaient déjà des auteurs tels que Poe, Kipling ou Chaucer, sous une parure ambiguë, est chargé de délivrer un message. Pourtant, force est de constater que le message de ce conte est lui-même ambigu, plurivoque, comme Marlow, d'ailleurs, ne cesse de le répéter, avouant son impuissance à transcrire par la parole la moindre parcelle de vérité.

18. "La narration se fait [...] flexible et sinueuse, aussi riche en anachronies que la rêverie ou la remémoration [...]" (DEURBERGUE; *Œ*, II, 1273). Sur la question de la complexité des procédés narratifs utilisés par Joseph Conrad, on peut utilement consulter l'ouvrage de Edward Said, *The World, the Text and the Critic* (London, Faber and Faber, 1984), qui contient un chapitre intitulé "Conrad : the Presentation of Narrative".

19. Caractère hybride bien défini par Michel Raimond lorsqu'il écrit par exemple que

[...] Bernanos offre le cas d'un grand romancier qui [...] a recours, selon les cas, à la réalisation du point de vue ou à l'omniscience. Renonçant à la réalisation du point de vue, il eût renoncé à des effets de mystère, d'ambiguïté, d'incertitude, de fantastique; renonçant à l'omniscience, il perdait ses meilleurs traits de moraliste, cette rapidité souveraine dans la démarche, cette brutale façon d'aller au cœur des choses, ce coup d'œil d'aigle sur les êtres. Quant à la justification de l'omniscience, on comprend qu'elle est chez lui théologique : au fond, la technique du point de vue correspond à un monde humain, dans lequel chaque être occupe une place limitée; le romancier du surnaturel, c'était logique, restait le romancier de l'omniscience.

(*La Crise du roman — des lendemains du Naturalisme aux années Vingt* [Paris, José Corti, 1993], p. 386)

20. Pierre-Robert LECLERCQ, "Note sur le récit, le mot et la métaphore" (*ÉB* 10, 75-97), p. 79. Dans ce même article, l'auteur parle de "nouvelle technique d'expression" (p. 78).

21. Voir, par exemple, l'article de Lilian Feder, "Marlow's Descent Into Hell", *Nineteenth Century Fiction*, March 1955, pp. 280-92. Notons que Tzvetan Todorov s'insurge contre cette réduction de la quête de Kurtz à une descente aux Enfers, affirmant que "l'entière responsabilité de pareille affirmation incombe au critique qui l'énonce" (*Poétique de la prose* [Paris, Seuil, "Points", 1980], "Connaissance du vide : Au cœur des ténèbres", p. 173).

22. Voir Paul GREGOR, "Monsieur Ouine ou la hantise du passé" (*ÉB* 5, 115-25).

23. Marlow dira ainsi que l'âme de Kurtz est "devenue folle" (*CT*, 184), tandis qu'est affirmée, dans le même temps, la parfaite santé mentale du personnage. Il y a donc comme une exécution du projet même de Conrad donné dans le titre de la nouvelle : c'est bien un principe suréminent qui est vicié, dès l'origine, puisqu'il est remarquable de constater que, pour Conrad, l'isolement dans la forêt sauvage n'est pas la cause directe de la perversion de l'âme de l'aventurier; c'est parce qu'"elle s'était regardée elle-même [qu'elle] était devenue folle", comme si l'âme, par ses propres ressources, était incapable du Bien. Il y a peut-être aussi, symboliquement, une méditation sur le diabolique, dans sa volonté d'être sa propre source. Il faut lire à ce sujet une œuvre peu commentée et difficile de saint Anselme de Cantorbéry, œuvre tendue dans sa volonté de trouver un fondement à la révolte du premier des Anges, *La Chute du diable* (*Œuvre de saint Anselme de Cantorbéry* [Paris, Cerf, 1987], t. 2).

24. George STEINER, *Réelles présences — les arts du sens* (Paris, Gallimard, "Folio essais", 1994), pp. 274-5.

25. Cette idée d'un christianisme dégradé n'est pas nouvelle; André Espiau de La Maëstre, dans un article intitulé "Bernanos et la critique germanique" (*ÉB* 7, 160-1), relatant les travaux de Magdalena Padberg (*Das Romanswerk von G. Bernanos als Vision des Untergangs* [Hambourg, Cram de Gruyter und Ce, coll. Hamburg romanische Studien, 1958]), les rattache à ceux de Mircea Eliade, de Gibert Durand et de Paul Ricoeur.

26. Gilbert Keith CHESTERTON, *Orthodoxie* (Paris, Gallimard, "Idées", 1984) : "Le monde moderne est envahi des vieilles vertus chrétiennes devenues folles" (p. 44).

27. Voir l'opinion de Albert J. Guerard lorsqu'il écrit : "Il y a une obscurité de passivité, de paralysie, d'immobilité; c'est de l'état d'une langueur repliée sur elle-même plutôt que des monstrueux désirs que le double Kurtz, cette ombre, doit être sauvé" ([Trad. de] "Conrad the Novelist" cité in *HD*, 250).

28. Cette même bizarrerie est l'une des caractéristiques des gestes de Kurtz; par exemple : "sa tête osseuse [...] faisait des gestes brusques et grotesques" (*CT*, 173).

29. [Trad. de] "What I distinctly admit is the fault of having made Kurtz too symbolic or rather symbolic at all" (*HD*, 211), lettre de Conrad à Elsie Hueffer du 3 décembre 1902.

30. Pierre-Robert LECLERCQ, *Introduction à "Monsieur Ouine" de Bernanos* (Paris, Lettres Modernes Minard, "Situation" 38, 1978).

31. Entrée de Marlow dans le royaume des ténèbres et de la mort, symboliquement marquée par ses deux gardiennes fantastiques (Bernanos se souviendra sans doute de celles-ci lorsqu'il créera l'étrange personnage de la veilleuse des morts dans la *Nouvelle histoire de Mouchette*). Marquée encore par le fait que son prédécesseur direct, Fresleven, est mort dans la jungle. Ajoutons que Marlow pénètre dans l'un des cercles de l'enfer (*CT*, 105), qu'il affirme que le directeur de la Compagnie est le gardien de ses propres ténèbres (113-4). De même, la jungle est toujours considérée comme un temple interdit (121), etc. L'étude de la dimension symbolique du "sacré" (avec toutes les réserves qui accompagnent cette notion floue) dans *Au cœur des ténèbres* déborderait largement du cadre de notre article.

32. Comme Bernanos le confie à Maurice Bourdel : "La fin d'un roman est une chose trop délicate, surtout d'un roman comme celui-ci dont la moindre erreur peut compromettre l'équilibre intérieur, si difficile à garder" (l. du 28 mars 1936; *Corr.*, III, 292).

33. Il y a beaucoup à dire sur cette dimension, peu explorée, du rôle de Jambe-de-Laine qui, comme le Virgile de Dante, nous convie à pénétrer dans un Enfer dont le seuil est clairement indiqué (*Chant* III, vv. 1-11), alors que celui du château de Néréis ne l'est pas : nous pénétrons dans la demeure de Ouine comme à notre insu. Remarquons que madame de Néréis remplit son rôle de nocher une première fois, entre le premier chapitre de *Monsieur Ouine* (I, 1349-56) et le troisième (1361-75). Entre ces deux chapitres s'en glisse un, assez court, où Steeny et Jambe-de-Laine sont une première fois réunis. Au chapitre suivant, seul Steeny apparaît physiquement dans la demeure de Ouine, le rôle de la demi-folle se réduisant alors à une mystérieuse et inquiétante présence en filigrane (1366). Quoi qu'il en soit, ne doutons pas que Jambe-de-Laine ait introduit Steeny dans le château : "Nous entrerons par les pâturages, Steeny, nous le devons" (1361), dit-elle et, quelques lignes plus bas, s'ouvre la description de la chambre du professeur de langues, sans que nous ayons été conviés à y pénétrer, à en franchir le seuil symbolique. L'entrée a été escamotée, tout comme elle le sera au début de la page 1417, lorsqu'une nouvelle fois, nous pénétrons dans la demeure du vieux podagre : une fois de plus, c'est Jambe-de-Laine qui a assuré la transition entre les univers solipsistes de notre roman, puisqu'elle relie le chapitre qui nous la présente en compagnie de Steeny et d'un paysan (1408-17) à celui où elle se trouve, toujours en compagnie de l'adolescent, dans la demeure de Ouine (1417-26). La châtelaine nous fait pénétrer dans un univers étrange, ritualisé, mystérieux. Ainsi, dans le pas de la châtelaine, "souple, un peu sauvage, dangereusement articulé, qui nous fait penser à une danse de guerre" (1418), mais aussi dans l'évocation d'autres caractéristiques (comme la noblesse de ses traits qui émeuvent le jeune Steeny : la pureté des mains [1402] ou du profil [1425]), nous pourrions entendre un écho de la superbe sauvage qui vit aux côtés de Kurtz, qui "marchait à pas mesurés [...], foulant fièrement le sol [...]. Elle portait la

tête haute [...]. Elle était sauvage et superbe, l'œil farouche, glorieuse" (CT, 175). Terminons en remarquant que Jambe-de-Laine, introductrice inquiétante au monde du tout autre, est présentée par Bernanos comme un seuil symbolique, un "corps si fragile", une cloison transparente "qu'une piqûre d'épingle eût fait éclater" (I, 1416), un sas surnaturel permettant le contact avec l'univers des Morts. *Monsieur Ouine*, comme nombre de ses chapitres d'ailleurs (ainsi que ceux du premier roman, comme Pierre Verdiel l'analyse dans son ouvrage, *Le Seuil — présence et parole essai de topo-analyse dans "Sous le Soleil de Satan" de Bernanos* [Paris, Lettres Modernes Minard, "Archives des Lettres Modernes" 222, 1986], constitue dans son ensemble une espèce de faille romanesque, un "seuil", selon la terminologie de Michel Guiomar, ouvert sur l'au-delà avec lequel il communique. L'auteur écrit : "[...] certaines œuvres [...] peuvent s'envisager dans leur structure générale comme des Seuils de la Mort à laquelle elles s'arrêtent non sans de véritables extrapolations conceptuelles dans l'au-delà" (*Principes d'une esthétique de la mort* [Paris, Le Livre de Poche, "Biblio essais", 1993], p. 402).

34. Michel DE MONTAIGNE, *Essais* (Paris, Gallimard, "Folio", 1999), Livre III, chapitre XIII, p. 358.

35. Bien évidemment, *Au cœur des ténèbres* n'est pas que la plate transposition romanesque du voyage de Conrad au Congo, comme Georges Jean-Aubry l'a cru (*Vie de Conrad* [Paris, Gallimard, 1947]), voyage d'ailleurs consigné dans deux Journaux de bord, le *Congo Diary* (HD, 159-66) et le *Up-River Book* (HD, 167-86). Évoquons rapidement les circonstances de l'expédition. C'est le 13 août 1900 que Conrad embarque à bord du steamer *Le Roi des Belges*, en direction de Stanley Falls, où il arrive quinze jours plus tard. Toute sa vie, le romancier, qui ramena de son expédition les deux carnets de Journal mentionnés et divers maux dont jamais il ne se débarrassa, devait se souvenir de cette plongée au cœur de la maladie et de la violence de la colonisation. Lorsque Gide, responsable de la traduction de l'œuvre de Conrad, redécouvrit vraiment *Au cœur des ténèbres* qu'il avait déjà lu, il avait lui aussi pu se rendre compte de l'horreur de la colonisation qu'il relata dans son *Voyage au Congo* (paru en 1929), absolument inférior, d'ailleurs, sous quelque éclairage que ce soit, à l'œuvre du romancier anglo-polonais.

36. La première mention de *Au cœur des ténèbres* date du 13 décembre 1898, dans une lettre à Blackwood (Joseph CONRAD, *Letters to W. Blackwood and D. S. Meldrum* [Durham N.C., Duke University Press, 1958], p. 34). C'est le 6 février de l'année suivante que l'œuvre est achevée : moins de deux mois d'un travail miraculeux ont donc été nécessaires, durée que l'on peut mettre en perspective avec les affres de la conception de *Monsieur Ouine*. Cependant, l'étude précise de la correspondance de Conrad lors de la rédaction de son œuvre serait à entreprendre, afin de la mettre en parallèle avec celle de Bernanos; on y trouverait, par exemple, l'expression de quelque inquiétude sur le sens de la nouvelle : "Mais je pense que si vous regardez un petit peu dans les épisodes, vous trouverez la bonne signification, bien que j'aie peur que rien ne soit très évident" ([Trad. de] HD, p. 208), et la dernière phrase, en français, de cette lettre adressée à Robert Bontine Cunningham Graham : "Somme toute c'est une bête d'histoire qui aurait pu être quelque chose de très clair si j'avais su l'écrire". Autre point d'accord, cet avis de Edward Crankshaw sur la manière de rédiger qui fut celle du romancier au moment de l'écriture de *Au cœur des ténèbres* : "[Conrad] semble avoir travaillé dans un état de demi-cécité, réfléchissant lorsque le besoin s'en est fait sentir, traversant ses ponts lorsqu'ils se présentaient" ([Trad. de] 311). Les spécialistes de Bernanos se souviendront des mots que l'auteur adressa à Claude-Edmonde Magny (voir *EB* 5, 8) pour la remercier de la critique réellement inspirée qu'elle avait faite.

37. Ernest BEAUMONT, "Le Sens christique de l'œuvre romanesque de Bernanos" (*EB* 3-4, 85-106), p. 100.

38. Umberto ECO, *L'Œuvre ouverte* (Paris, Seuil, 1965).

39. Par exemple dans un article intitulé "L'Esprit des lieux", *Europe*, n°s 789-790, janv.-févr. 1995, pp. 26-35 (p. 32), comme d'ailleurs elle l'avait écrit dans "Au pays de la soif et de la peur" (*EB* 10, 31-56), p. 43. Pierre-Robert Leclercq parle lui aussi de "parabole" dans son *Introduction à "Monsieur Ouine"* (op. cit.<sup>30</sup>) où il écrit : "Les tragédies qui composent Monsieur Ouine forment une fable, une longue parabole au sens le plus évangélique du terme." (p. 48).

40. Symbole et sacré sont inextricablement liés, comme René Alleau les définit : "La fonction symbolique est inséparable de son orientation sacrale" ou de sa visée hiérophanique des puissances "numineuses" ou "non-humaines" auxquelles les mythes et les rites relient l'être humain" (*La Science des symboles* [Paris, Payot, "Bibl. scientifique", 1996], p. 60). Rappelons à ce sujet que Conrad, qui dans *Au cœur des ténèbres* multiplie les références aux cultes démoniaques dont Kurtz est l'idole, fut fortement influencé par la lecture de *Le Rameau d'or* de Frazer, dont le premier volume parut en 1890, cet ouvrage contenant des analyses sur les cultes propitiatoires — des offrandes symboliques de nourriture jusqu'aux sacrifices humains — de l'ancienne Afrique (publié aujourd'hui chez Robert Laffont, dans la collection "Bouquins").

41. Sans doute n'est-ce que justice que mes propres travaux soient tombés eux aussi sous le coup de cette critique car, malgré tous mes efforts, ces mêmes notions de "symbole", de "mythe", de "parabole" ou de "sacré", restent souvent imprécises dans mon mémoire de maîtrise : "Écriture et symbolique du Mal dans *Monsieur Ouine*", sous la direction de Madame LERICHE, Université Jean Moulin-Lyon 3, 1995.

42. Hypothèse plausible bien que dangereuse, car faire de M. Ouine un symbole (comme le fait par exemple Yves Bridel dans *L'Esprit d'enfance dans l'œuvre romanesque de Bernanos* [Paris, Lettres Modernes Minard, "Thèmes et mythes" 10, 1966] : "Il est l'incarnation, peut-être serait-il plus juste de dire le symbole du mal pur" [p. 112]), c'est lui retirer toute existence charnelle, le reléguer au rang de diaphane créature, ne survivant que sur un mode mythique et appauvri. *A contrario*, il nous paraît évident que M. Ouine est réellement une personne, ou plutôt un corps se donnant dans sa plus pesante matérialité. Si ce personnage prend valeur de symbole, ce n'est que de façon détournée, secondaire, sans doute par le fait qu'il se donne, certes par un corps énorme et suintant, mais aussi par le truchement d'une présence irréaliste, tronquée.

43. André ESPIAU DE LA MAËSTRE, "Le Problème du Mal" (*EB* 5, 127-140), p. 133.

44. Vittorio FRISCO, "Tendances récentes dans l'interprétation des paraboles" in *Les Paraboles évangéliques*, XII<sup>e</sup> Congrès de l'A.C.F.E.B., Association Catholique Française pour l'Étude de la Bible, (Paris, Cerf, "Lectio Divina" 135, 1987), p. 44.

45. Jean DELORME, "Récit, parole et parabole" in *Les Paraboles...* (op. cit.<sup>44</sup>), p. 144.

46. Toutefois, Pierre Boutang, dans sa remarquable *Ontologie du secret* (Paris, P.U.F., "Quadrige", 1988) émet quelque réserve, à la fois sur la clôture qu'est censé apporter l'enseignement parabolique, et sur la suspension du doute qu'il devrait combler et satisfaire :

Nous avons entrevu que la parabole évangélique avait pu déterminer, pendant près de deux millénaires, une expérience du secret, un modèle du dévoilement de l'être où s'accomplissent les figures, où le caché "doit" se rendre manifeste, mais où pourtant la charité, non figurative, contredit, et ne comble pas le désir indéfini d'un terme de l'histoire.

(p. 278)

47. TODOROV, op. cit.<sup>21</sup>, p. 172.

48. Sur cette question, l'étude la plus pertinente demeure celle de Ian Watt, *Conrad and the Nineteenth Century* (Berkeley and Los Angeles, University of California Press, 1979) : "Impressionism and Symbolism in *Heart of Darkness*", pp. 311-336) dont quelques pages ont été reprises dans l'ouvrage de Kimbrough (HD, 311-336).

49. Bernard VERNIÈRES, *Bernanos ou l'aventure humaine dans "Sous le soleil de Satan"* (Paris, Lettres Modernes Minard, "La Thésothèque", 1992), pp. 223-224. Yves LE HIR, "Les Résonances bibliques" (*EB* 12, 183-94).

50. Nous pourrions ainsi étendre la remarque que fait Myriam Watthee-Delmotte à propos de la littérature française à l'ensemble de la littérature européenne : "[...] il ressort des études ici réunies qu'en cent ans de vie littéraire se développe dans la culture française un mouvement de déstabilisation progressive et de diversification, dont l'imaginaire du Mal offre une trace particulièrement lisible." ("Introduction", pp. 19-26 in *Le Mal dans l'imaginaire français (1850-1950)*, Myriam WATTHEE-DELMOTTE et Metka ZUPANCIC eds [Paris, David-L'Harmattan, 1998], p. 25).

51. Emmanuel KANT, *La Religion dans les limites de la simple raison* (Paris, Vrin, 1983). Une bonne introduction à cet ouvrage difficile est donnée par l'ouvrage de Myriam Revault d'Allonnes, *Ce que l'homme fait à l'homme — essai sur le mal politique* [Paris, Seuil, 1995], chap. II : "Kant et l'idée du mal radical".

52. Une précision : comme Ouine, Kurtz n'est évidemment pas Satan. Cela est évident pour le cas de Ouine, puisque Bernanos, depuis le maquignon de *Sous le soleil de Satan*, n'a plus songé à représenter directement le Diable. Voir Max MILNER, "Le Dialogue avec le diable d'après quelques œuvres de la littérature moderne", pp. 256-61 in *Entretiens sur l'homme et le diable*, Max MILNER ed. (Paris, Mouton & Co, 1965). R. F. Haugh fait remarquer que Kurtz, lui, n'a "pas de relations avec le Satan chrétien", celui-ci ayant "nombre de références éthiques", étant de plus "une figure nécessaire et même aimée, souvent contemplée" ([Trad. de] *HD*, 241). Et de conclure, avec assez de bizarrerie dans le propos : "Ce qui n'est pas le cas de Kurtz, dont 'l'horreur' est impensable. Le Satan chrétien est, lui, assurément pensable, un membre vital de la communauté morale bien plus réel, pour beaucoup de personnes, que le Christ".

53. Sur la question de la mise en faillite des espoirs occidentaux dans les colonies, voir : Rémi BRAGUE, "Joseph Conrad et la dialectique des Lumières : le mal dans *Au cœur des ténèbres*", *Les Études philosophiques*, janv.-mars 1990, pp. 21-36. Cet auteur parle d'ailleurs d'une peinture du mal considéré dans ses différents plans et manifestations : "[...] la colonisation européenne du Congo, l'activité de Kurtz, et enfin ce que celle-ci nous apprend de son âme" (p. 24). Également, remarquons que Monique Gosselin ("Histoire et fiction : essai d'interprétation à partir de *Monsieur Ouine*", pp. 149-166 in *Bernanos et l'interprétation [op. cit.]*) a fait une lecture de *Monsieur Ouine* sous l'optique de l'échec et du déracinement propres à l'Occident :

Bien loin d'être une sorte de mythe inactuel susceptible d'être réimplanté sous n'importe quelle latitude, *Monsieur Ouine* dit l'Histoire de toute une époque autrement, ou plus exactement dit l'impossibilité pour l'Histoire de s'édifier après la guerre de 1914. Les apories du récit historique y sont refigurées et réinterprétées comme une faille dans la transmission des générations, une faillite de l'institution, elle-même cristallisation de l'Histoire

(pp.153-4)

54. Joseph DE MAISTRE : "Le mal n'a rien de commun avec l'existence; il ne peut créer, puisque sa force est purement négative : le mal est le schisme de l'être; il n'est pas vrai." (*Considérations sur la France — écrits sur la Révolution* [Paris, P.U.F., "Quadrige", 1989], p. 129).

55. Ces dernières années, toute une partie de la recherche concernant *Monsieur Ouine*, sur la percée véritable ouverte par Paul Ricœur, s'est orientée vers une compréhension de la symbolique difficile, complexe et polysémique de ce roman. Les différents travaux ont tous dû, peu ou prou, composer avec la notion de "sacré". Voir ainsi l'article très complet de : Sven STORELV, "La "Souillure" dans *Monsieur Ouine* ou la résurgence d'une religion primitive", pp. 137-48 in *Bernanos et l'interprétation (op. cit.)*. Cependant, nous devons remarquer, sur les traces du philosophe italien Giorgio Agamben, l'extrême ambivalence de la réalité, pour le moins floue et confuse, qu'indiquent le terme et la notion de *sacré*. Voir Giorgio AGAMBEN, *Homo sacer — le pouvoir souverain et la vie nue* (Paris, Seuil, "L'Ordre philosophique", 1997), pp. 85-90 : "L'ambivalence du sacré".

56. Nadia D'AMELIO-MARTEILLO, "Dentelles étincelantes ajourant le tissu de la nuit cosmique, *Heart of Darkness* de Conrad et *Darkness Visible* de Golding", pp. 21-42 in *Joseph Conrad I : la fiction et l'autre*, Josiane PACCAUD-HUGUET ed. (Paris, Lettres modernes Minard, "La Revue des lettres modernes", 1998).

57. "Peut-on, doit-on dessiner les contours de l'irreprésentable, ou donner une forme littéraire à l'abject ?", s'interroge Pierre Glaudes, poursuivant :

*Y a-t-il une limite où la littérature, tout à coup impuissante, doit reculer et se taire devant la douleur, faute de pouvoir recueillir fidèlement les reliques de la mémoire, faute aussi de pouvoir figurer, sans la dénaturer, la "réelle présence" de la souffrance et du désespoir ?*

("Introduction", pp. 7-10 in *Terreur et représentation*, Pierre GLAUDES ed. (Grenoble, Ellug, 1996), p. 10.

58. Paul ROZENBERG, *Joseph Conrad, l'ombre vive* (Paris, La Bibliothèque, 1997), p. 67. Peinture romanesque du Mal que nous pourrions analyser selon les catégories picturales (comme le *déchirement*, l'*occulte*, la *suggestion*, etc.) établies par Enrico Castelli dans son ouvrage, devenu classique : *Le Démoniaque dans l'art, sa signification philosophique* (Paris, Vrin, 1958). Paul Rozenberg quant à lui, parle du travail d'écriture de Conrad qui opère selon la dichotomie *cache/donner à voir, montrer/voiler, dire/taire*, poursuivant : "Le mal évoqué est aussitôt révoqué, comme l'exige la politique de l'abominable : absit omen, hominem, nomen." (p. 67).

59. Yves LEDURE, "L'Impossible figuration du Mal", pp. 259-67 in *Le Mal et le diable — leurs figures à la fin du Moyen Âge* (Paris, Beauchesne, "Cultures et christianisme", 4, 1996).

60. Quelques exemples : l'aventure de Marlow est ainsi "indécise et pas trop distincte" (*CT*, 90); Kurtz, dans l'esprit du narrateur, est "indistinct" (182); Marlow raconte à ses amis un "rêve" impalpable (122); les formes noires des esclaves sont "à demi surgissantes, à demi estompées" (105); Marlow a pénétré dans ce "qu'il croit être" un des cercles de l'enfer, etc..

61. Pierre GILLE, *Bernanos et l'angoisse* (Nancy, Presses Universitaires de Nancy, 1984), p. 139.

62. "[...] le thème du Malin n'est jamais qu'une figure-limite qui désigne ce mal que je continue lorsque moi aussi je le commence et l'introduis dans le monde; le toujours-déjà-là du mal est l'autre aspect de ce mal dont pourtant je suis responsable." (Paul RICŒUR, *Philosophie de la volonté. II : Finitude et culpabilité* [Paris, Aubier Philosophie, 1993], p. 399). En employant le terme *toujours-déjà-là*, Ricœur s'inspire des analyses kantienne sur le Mal (voir *supra*, n. 51).

63. Cependant, il faut noter, contre la tradition littéraire d'un Démon loquace, que nombre de penseurs ont affirmé l'impossibilité pour le Mal de parler. Certes, d'un point de vue littéraire, Max Milner peut écrire à bon droit :

Le point de départ de cet exposé est une constatation qui déborde de très loin les représentations littéraires et les représentations modernes du diable. Depuis les origines de la tradition judéo-chrétienne, le diable nous apparaît comme un être qui parle, et qui se sert du langage pour parvenir à ses fins.

(loc. cit.<sup>52</sup>, p. 235)

Au contraire, André Néher, d'un point de vue philosophico-théologique, n'admet pas l'idée que le Mal ait une bouche, encore moins qu'il soit autorisé à parler (les italiques sont de l'auteur) :

Et c'est cela encore qu'elle [*la Bible*] nous semble suggérer, lorsque, à côté de la nuit et de la mort, elle place, en catégories de Silence, les éléments les plus caractéristiques de la négativité, les thèmes que la conscience humaine rattache d'une manière privilégiée à la notion

de néant : l'enfer, le mal, le démon, qui, tous, n'ont pas de bouche, ou qui, s'ils possèdent une bouche, ne savent pas parler, ou qui encore s'ils parlent, doivent s'attendre à ce que leur parole soit bâillonnée.

(*L'Exil de la Parole, du silence biblique au silence d'Auschwitz* [Paris, Seuil, 1991], p. 43)

Jan Patočka, à son tour, ne croit pas que le Mal parle, et il pense même que ce serait une grave erreur de le croire, d'admettre que le Mal puisse avoir une bouche, un visage : “*En se présentant sous la figure du diable, le mal universel se renie soi-même, malgré la crise tentatrice de folie qui s'ensuit; le mal, ontologiquement neutre, devient, sous la figure du diable, un être moral, passe dans une sphère qui n'est plus la sienne.*” (*L'Écrivain, son “objet”* [Paris, Presses Pocket, “Agora”, 1992], p. 146).

64. Voir Joseph CONRAD, *Le Nègre du “Narcisse”* (1897) (Paris, Gallimard, “L'Imaginaire”, 1990).

65. La première mention effective de Kurtz est faite page 108 de notre édition (CT) : c'est le comptable en chef qui en parle comme d'“*un agent de premier ordre*”; page 114, nouvelle mention, puis, page 118, Marlow contemple son tableau, allégorie évidente de la dimension évangélistique — messianique ? — que l'on prête à Kurtz : “*Il a une mission de charité, de science, de progrès, et du diable sait quoi d'autre.*” (119). C'est à la page 129 que Marlow tente de se représenter Kurtz, qui n'est appelé que “*cet homme*” (130). À la page 140, Marlow se demande s'il va pouvoir parler avec lui.

66. Voix de Kurtz bien évidemment, mais voix des pèlerins — le personnel des différents comptoirs — entendues comme dans un cauchemar (CT, 199), “voix” des tam-tams qu'il s'agit de comprendre, “*charme*” — “*carmen*” — de la brousse (183-4), voix magiques des “*incantations*”, des “*enchantelements*” psalmodiés par les sauvages qui rendent hommage au nouveau Bouc, Kurtz, prince du “*sabat*” (180). Profusion des questions qui, comme *Macbeth*, ne reçoivent pas de réponses. *A contrario*, il est frappant de constater qu'avec cette débauche verbale et sonore voisine — pour l'infirmier ? — une impossibilité de nommer l'expérience radicale vécue par Marlow (181), “*terreur sans nom*” (158), “*rites invouables*”, et une multitude d'autres exemples se rapportant à l'expérience-limite.

67. Ainsi des morts, dont nous entendons, dans notre roman, la longue déploration dans les campagnes désolées de Fenouille. Lorsque la voix n'est pas pure comme l'est celle de Guillaume, c'est une foule tout entière, grimaçante, hurlante, qui paraît devoir prendre le relais du satanique Ouine. Durant le sermon du curé de Fenouille, le professeur de langues se manifeste par des bruits alors que seul il est distingué — certes avec, à un moment précis, le visage du maire — au milieu de la foule : il semble alors en être comme l'âme, le cœur ténébreux. Il fait grincer sa chaise sur les dalles de l'église (I, 1487), tandis que le prêtre entend son “*souffle anxieux*” et son “*chuchotement incompréhensible*”. Le marmotement du professeur paraît être une incantation, un charme à l'adresse de la foule qui, quelques lignes plus bas, va jouir d'une vie instinctive et animale, va devenir un seul organisme, libérant sa fureur. Il est étonnant de constater que cette foule, lors de l'enterrement du jeune valet des Malicorne, mime les reprises et les arrêts constitutifs de la voix corruptrice de Ouine. Des pages 1482 à 1503, la foule, tour à tour, gronde du “*gémissement arraché au dormeur*” (1483), sa rumeur s'enfle puis s'éteint. Puis de nouveau se lève une “*sourde rumeur*” (1485) qui devient “*rire contenu*”, bruit pareil au “*feulement des eaux*” (1497); ce “*tumulte indistinct*” (1493) se brise alors en différentes notes. Il y a ici un double mouvement — qui d'ailleurs presque parfaitement accompagne le déplacement de la foule — de silence et de bruit, d'attraction et de répulsion — dont l'épicentre est le trou de la tombe — que seul le cri de Jambe-de-Laine va pouvoir rompre (1503).

68. Les principales caractéristiques de la voix de Ouine nous sont données lors du premier entretien entre Steeny et le professeur (I, 1361–75). Le silence qui entoure cette voix est très important, qui lui ménage comme de grandes plages de non-dits, sur lesquels conclut astucieusement une phrase inquiétante : “*Hélas ! il y a ici plus de chiens que vous n'en promèneriez jamais, une belle meute !...*” (1364); sur lesquels encore l'imagination fertile du jeune adolescent se fixera déléterement. Ainsi, au lendemain de la première rencontre entre les deux personnages et après la découverte du jeune valet assassiné pendant la nuit, Steeny entend “*certaine voix caressante [...]* aussi terrible [...] que l'image de la volupté sur un visage d'enfant, soupire[r] indéfiniment : “*Perds-la ! perds-la !*” (1409). Il s'agit bien sûr de la vie du jeune homme qu'exige cette voix, à propos de laquelle Jean-François Migaud affirme : “*Philippe ne sait pas que la voix habituelle de Monsieur Ouine [...] n'est que l'envers de cette voix insinuante et susurrée, incitation corruptrice à la mort, en même temps que [...] “retournement” de la parole évangélique que sa mémoire trahie ne reconnaît plus.*” (“La Nuit du faussaire : réflexion sur Monsieur Ouine”, pp. 107–129 in *Mélanges offert à Jacques Robichez* [Paris, S.E.D.E.S., 1987], p. 127). Silence qui enveloppe la voix du professeur comme pour la protéger dans ses chaudes ténèbres : l'image est superbe, d'une compénétration de la voix de Ouine et de l'élément dont elle paraît sortir : “*La voix s'éteint par degrés, n'est plus qu'un ronronnement vague que scande mystérieusement chaque bref sursaut de la bougie, dans un halo d'or*” (1374).

69. Voir à ce sujet l'article de Pierre Gille, “Écriture et rature — étude de la genèse d'un passage de *Sous le soleil de Satan*”, pp. 79–95 in *Bernanos et l'interprétation* (op. cit.<sup>5</sup>).

70. MILNER, “Le Dialogue avec le diable” (loc. cit.<sup>52</sup>), p. 235.

71. Comment ne pas songer ici à l'analyse subtile que donne Paul Ricœur au sujet de la figure de Satan dans l'épisode de la Genèse ? Voir *Philosophie de la volonté* (op. cit.<sup>62</sup>), pp. 397–99.

72. Le jeu des métaphores est éloquent : Kurtz est “*un arbre oscillant dans le vent*” (CT, 160); il est “*creux*” (171) et c'est à la mesure même de cette exceptionnelle béance que la jungle a pu vider en lui ses confidences empoisonnées; il est encore un “*abominable fantôme*” (173), une “*ombre, un pitoyable Jupiter*” (174), une “*vapeur*” (182), etc..

73. Le texte original donne “*The voice was gone*” (HD, 69), étrange formule (littéralement : “La voix était partie”) qu'aucun des deux traducteurs ne rend pleinement.

74. Sur cette question, il faut consulter l'article remarquable de Frédéric Boyer intitulé “Quel face à face avec le démon ? Figures bibliques et littéraires de notre responsabilité envers les choses terrifiantes”, *Figures du démoniaque hier et aujourd'hui* (Bruxelles, Publications (Collectif) des Facultés universitaires Saint-Louis, n° 55, 1992, pp.111–34). L'œuvre de Conrad n'y est pas mentionnée, mais celle, fascinante, de William Faulkner, *Absalon, Absalon !*

75. Michel ESTÈVE, *Le Christ, les symboles christiques et l'Incarnation dans l'œuvre de Bernanos* [thèse de doctorat d'État, Université de la Sorbonne-Nouvelle-Paris III, 1977] (Lille, Service de Reproduction des Thèses, 1982). Nous avons partiellement tenté, dans notre mémoire de D.E.A., de montrer comment le Démon, à son tour, parodiait habilement l'incarnation christique : “Satan, ses modes de présence et son incarnation dans cinq romans de Georges Bernanos”, sous la direction de Guy LAVOREL (Lyon, Université Jean Moulin-Lyon 3, 1996).

76. C'est contre le danger d'une interprétation trop grossièrement initiatique que J. Deurbergue écrit, rejoignant en partie l'avis de Todorov :

Mais il ne faut pas s'y tromper : les allusions à Dante, aux chevaliers du Graal ou au docteur Faust, la posture bouddhique de Marlow, tout cela fait partie d'un réseau métaphorique où chaque unité renforce les autres, sans constituer pour autant la clef d'une interprétation allégorique ou ésotérique.

(Æ, I, 1270)

77. Le titre de la nouvelle de Conrad est formé par l'alliance d'un terme concret et d'un autre, abstrait. En quelques phrases, je crois que la volonté de l'auteur a été celle de tenter de donner une consistance au Mal absolu et sans consistance, de lui donner un corps, de lui prêter un visage, c'est-à-dire, de lui conférer des traits que l'on puisse reconnaître. Or, Kurtz n'est peut-être rien d'autre qu'une enveloppe vide, illusoire, un homme creux. Sur l'ambiguïté du titre anglais, voici l'opinion de Rémi Brague (*loc. cit.*<sup>53</sup>) : "*Le mouvement de la nouvelle est résumé dans l'inversion virtuelle de son titre, en un "double entendre" malheureusement intraduisible en français : le lecteur croit lire un voyage vers le cœur des ténèbres; il comprend progressivement que le titre signifie en fait "un cœur ténébreux".*" (p. 25). Ian Watt, pour sa part, insiste sur l'impossibilité d'imaginer ce que pourrait être ce "cœur des ténèbres" :

"Au plus concret de ces deux termes, "cœur", est attribué une centralité stratégique à l'intérieur d'une abstraction infinie et sans forme, "ténèbres"; la combinaison des deux défie la logique aussi bien que la visualisation : comment quelque chose de non organique comme le sont les ténèbres pourrait-il avoir un centre organique de vie et de sentiment ? Comment une absence sans forme de lumière peut-elle se solidifier à l'intérieur d'une présence pulsante et compacte ?"

([Trad. de] "Impressionism and Symbolism in *Heart of Darkness*"; HD, 331)

78. William Bush écrit par exemple : "*Le destin éternel de M. Ouine ne peut être décidé que dans la douce pitié de Dieu à laquelle Bernanos se réfère constamment dans son œuvre et dans ses personnages. Le règne de Dieu n'est pas celui de la critique littéraire*" (William BUSH, *L'Angoisse du mystère — essai sur Bernanos et "Monsieur Ouine"* [Paris, Lettres Modernes Minard, "Situation" 11, 1966], p. 29).

79. Jean-Marie Domenach affirme doublement la portée chrétienne de l'œuvre bernanosienne ainsi que le peu de crédibilité du personnage de Ouine :

Chez le chrétien Bernanos, le tragique de la mort est vaincu dès l'origine, et, quelles que soient les angoisses du péché et de la peur, le matin a triomphé de la nuit, et c'est la simple enfance qui reparait à travers la mort. Hormis, peut-être, cet étrange et peu croyable M. Ouine, où se réfugie la part irréductible du tragique bernanosien, l'univers de Bernanos adhère à l'espérance; Satan seul y est accusé.

(Jean-Marie DOMENACH, *Le Retour du tragique* [Paris, Seuil, "Points essais", 1994], p. 59)

80. "[...] si la "structure en creux" du roman n'implique pas nécessairement au premier degré la réalité de Dieu, elle n'en suggère pas moins au second degré la nostalgie de l'idée de Dieu, l'espérance de la possibilité du salut." (ESTÈVE, *Georges Bernanos — un triple itinéraire* [op. cit.<sup>16</sup>], p. 188).

81. La voie *apophatique*, ou *négative* (le grec *apophasis* signifie "négation") de la connaissance du Divin. Il serait plus juste d'employer le terme de voie *aphaïretique* (du grec *aphaireis* signifiant "abstraction"). Je ne surchargerai pas de trop nombreuses références l'exposé d'une méthode herméneutique complexe dont les principaux chantres ont été Platon, Damascius ou Proclus, ainsi que nombre d'auteurs mineurs du Néoplatonisme. Dans la sphère chrétienne, une multitude de références bibliques trouvent leur origine dans l'ordre de l'Éternel à Moïse (Ex xxxiii, 20) : "Tu ne pourras pas voir ma face, car l'homme ne peut me voir et vivre", références au Dieu caché que multiplie Isaïe (xlv, 15) : "En vérité tu es un dieu qui se cache, Dieu d'Israël, sauveur". Par la suite, aussi bien Grégoire de Nysse, Clément d'Alexandrie et surtout Denys l'Aréopagite, dont la *Théologie mystique* est à bon droit considérée par les spécialistes comme étant l'exposé le plus systématique de la voie de connaissance négative, reprendront ce chemin de traverse difficile et ardu. Ce traité eut un retentissement énorme durant tout le Moyen Âge; on décèle son influence dans les œuvres d'un Nicolas de Cues, d'un Maître Eckhart et d'un Silesius, dans la *Nuit obscure* de Jean de La Croix, dans les textes de sainte Thérèse d'Avila ou d'Angèle de Foligno. L'aboutissement ultime de cette tradition a lieu dans l'univers des lettres, où, plus que les chants inverses de la poésie des troubadours ou l'hermétisme mallarméen qui restèrent des phénomènes fascinants mais isolés, c'est *La Lettre de Lord Chandos* de Hugo von Hofmannsthal qui la couronne.

82. Ce mouvement a été analysé par Monique Gosselin : "*Contre la profanation moderne du langage et de la nature, [Bernanos] entend recomposer un langage, le plus transparent possible, mais aussi le plus signifiant afin de faire du texte le miroir du sens et non sa seule traduction*"

(*L'Écriture du surnaturel dans l'œuvre romanesque de Georges Bernanos. I : L'Exorcisme* (Paris, Aux Amateurs de Livres, 1989), p. 61.

83. Dans un article intitulé "Heidegger again", j'ai tenté de montrer que six [sic.] "pavés" sont parus entre 1919 et 1934, d'une violence stylistique inouïe. Il s'agissait du grand livre juif de Rosenzweig, *L'Étoile de la rédemption*, *L'Esprit de l'utopie* de Ernst Bloch, *Sein und Zeit*, *Mein Kampf* et *Le Déclin de l'Occident* de Spengler. Ces ouvrages poussent le langage jusqu'aux confins de la violence, jusqu'aux extrêmes de l'absolu qui sont deux drames langagiers, car ils mettent en scène une tragédie apocalyptique. Chacun de ces livres est pratiquement un Léviathan de l'insolite, semblables à des montagnes granitiques qui surgissent d'une terre volcanique en éboulement, déversant soudain magma et flammes."

(George STEINER, *Entretiens* [Paris, Éditions du Félin, "Philosophie", 1992], pp. 129-30)

Et l'auteur de poursuivre significativement quelques lignes plus loin, comme une illustration de la thématique de la dévoration, du lent travail de sape des fondations sur lesquelles bâtissaient jusqu'alors les auteurs européens : "*Ces livres sont une constellation de trous noirs, buvant la matière, déglutissant la substance de la langue*" (p. 130).

84. Walter Benjamin qui, dans son *Journal de la Pentecôte* datant de l'année 1911, évoque avec quelques amis le "massacre de la langue" (*Écrits autobiographiques* [Paris, Christian Bourgois, "Choix-essais", 1990], p. 53).

85. "Mais je suis vraiment persuadé qu'en cette époque", écrit Karl Kraus en 1914, "les racines du mal sont à la surface." (*Cette grande époque*, précédé de *Walter Benjamin* [Paris, Rivages, "Petite bibliothèque Rivages", 1990], p. 175). Il poursuit, quelques pages plus loin :

De nos jours, les liens entre les catastrophes et les salles de rédaction sont plus profonds et, de ce fait, beaucoup moins clairs. Car pendant qu'une guerre se déroule l'acte est plus puissant que le verbe; mais l'écho qu'on lui donne est plus fort encore que l'action. Nous vivons de l'écho des choses et dans ce monde sens dessus dessous c'est lui qui suscite le cri.

(p. 187)

86. Gilles Deleuze : 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, réduit aux ressources du malheur et du mensonge; il ne s'appuie plus sur un Logos subsistant : seule la structure formelle de l'œuvre d'art sera capable de déchiffrer le matériau fragmentaire qu'elle utilise, sans référence extérieure, sans grille allégorique ou analogique.

(*Proust et les signes* [Paris, P.U.F., "Perspectives critiques", 1964], p. 137)

87. Tout aussi significatif nous semble le fait que c'est dans son chapitre de conclusion intitulé "Épilogue" que cet ouvrage traite du roman de Bernanos, non sans commettre, sous la plume de Jean-Maurice de Montremy, un rapprochement fallacieux — au moins quant à la perspective spirituelle qui sépare les deux genres d'écriture, comme la critique bernanosienne l'a répété depuis longtemps — avec l'école du Nouveau Roman : comme dans les productions de ce dernier, "*l'intrigue mime les règles du récit policier, mais le désosse. Certaines énigmes demeurent. Plusieurs interprétations du récit coexistent, créant une sensation de vide, en creux*" (*Histoire chrétienne*

de la littérature — l'esprit des lettres de l'Antiquité à nos jours, Jean DUCHESNE ed. [Paris, Flammarion, 1996], pp. 1036-7).

Steiner se sert continuellement du sens premier du mot *épilogue* pour en faire l'emblème de notre âge privé de Logos; voir par exemple : "Nous vivons une heure brillamment abstraite, rhétorique même où elle déconstruit la rhétorique, heure d'épilogue, de postface, s'il faut entendre par là très exactement que la face est celle, aujourd'hui rejetée comme fictive ou détournée, de Dieu vers laquelle tendaient, dans une tension incommensurable, le signe, la forme, le mouvement musical" (*Réelles présences* [Paris, Gallimard, "Folio", 1991, p. 16).

88. Ainsi, pourvu que son analyse soit comprise au sens le plus large, celui d'une perception de la décomposition d'une pensée et d'un art ancrés sur le socle divin, nous sommes pleinement d'accord avec l'opinion de William Bush qui déclare que "*M. Ouine explique — et nomme — toute la civilisation depuis la Renaissance*" (*L'Angoisse du mystère... [op. cit.<sup>78</sup>]*, p. 197).

89. Voir l'article remarquable de Jean-François Migaud, cité plus haut (*loc. cit.<sup>68</sup>*) :

Il n'est pas sans intérêt, en effet, d'attirer l'attention du lecteur sur une saturation poétique de certaines pages du roman à partir du nom de Ouine dont il faudrait mieux montrer que, conformément à l'esprit du personnage et à la pente de sa psyché, il essaime, en quelque sorte, des particules de sa propre substance et le jeu d'associations progressives qui s'opère dans le texte à partir de l'exfoliation de son nom comme centre occulté, ramène à lui comme centre dévoilé, mais, en fonction de son caractère, dévoilé à travers une absence et un vide qui imprègnent et aspirent.

(p. 109 n. 4)

90. La traduction française de ce roman de Hermann Broch (*Le Tentateur* [Paris, Gallimard, "Du monde entier", 1991]), donnée par Albert Kohn, reproduit celle de 1960, faite d'après l'édition allemande publiée en 1953, qui elle-même reproduit les trois versions du manuscrit posthume. L'histoire, comme celle du roman de Sologoub, est très simple, et ressemble, dans ses grandes lignes, au canevas du roman de Bernanos : un vagabond arrive dans un petit village et, grâce au charisme diabolique émanant de sa personne, grâce au pouvoir ténébreux de sa voix, il fascine les habitants jusqu'à leur faire commettre, lors d'une nuit de sabbat, par un rite sacrificatoire ancestral, le meurtre d'une jeune fille. Marius Ratti est un de ces hommes creux, décrit par le narrateur de Broch de la manière suivante :

Il possédait, pour ainsi dire, une oreille absolument ouverte à toute infection, à toute fêlure que le monde recèle. Fuyant sa propre dégradation, son propre non-être, — ce qui explique qu'il soit devenu nomade, — il est poussé sans doute vers les sphères de l'Être, vers celles du statisme et de l'ordre exempt de folie, mais non pas, comme le voudrait l'apparence, pour s'y intégrer en trouvant le repos ou tout au moins s'installer à leur périphérie, mais pour les détruire en détectant leurs germes de dégradation et en attisant ceux-ci.

(p. 126)

91. Fédor Dostoïevski, dans ce court roman paru en 1864, peint dramatiquement la destinée d'un homme tout à la fois très intelligent, incapable d'agir et de se taire, malheureux et rancunier, bref, une conscience moderne, tombant sous le coup de ce que Sartre nommait la "mauvaise foi" :

Mais qu'est-ce que je peux faire quand la fonction unique et évidente de tout homme intelligent reste le bavardage [...].

Il est capable de se taire dans son sous-sol pendant quarante années, bien sûr, mais qu'il [*le gars du sous-sol*] arrive à resurgir dans la lumière — il parle, il parle, il parle...

(*Les Carnets du sous-sol*, traduit du russe par André MARKOWICZ [Arles, Actes Sud, "Babel", 1992], pp. 29 et 52)

92. Fédor Kouzmitch SOLOGOUB, *Le Démon de petite envergure*, traduit du russe par Georges AROUT (Lausanne, L'Âge d'Homme, "Classiques slaves", 1977), p. 368.

La place nous manque pour développer les nombreux rapprochements que nous pourrions esquisser entre *Monsieur Ouine* et *Le Démon de petite envergure* que publia Sologoub en 1907. Le "démon de petite envergure" est un professeur de collège d'une minuscule ville russe, obsédé par l'idée d'obtenir un avancement dans l'administration, Ardalion Borissytch Peredonov. Convergence, disions-nous ? Un exemple étonnant : la faculté remarquable que possèdent Ouine et Peredonov de contaminer le paysage par leur présence néfaste. Le passage est célèbre (I, 1470-3), où Ouine contemple le paysage de Fenouille et le voit comme une morne étendue de boue sale. Dans le roman de Sologoub, nous avons : "*Dans cette atmosphère d'anxiété qui régnait dans les rues comme dans les demeures, sous ce ciel obscur et si lointain, Peredonov avançait sur une terre impure et stérile, oppressé par une vague angoisse, n'attendant aucune consolation du ciel, aucune joie de la terre*" (p. 107). Plus éloquente est cette autre phrase : "*Peredonov sentit dans la nature le reflet de sa propre anxiété, de son épouvante d'un univers hostile*" (p. 268). D'autres points de confluence peuvent être relevés, sur lesquels je ne puis m'étendre, comme : le rapport à une parole viciée de Peredonov, sa fin grotesque, les images d'une animalité grouillante, obsédante, l'étonnante dichotomie, au sein de chacun des romans, entre un monde clos et mauvais et une bulle de pureté (dans le roman de Bernanos, c'est le conte d'Eugène et d'Hélène; dans celui de Sologoub, celui de Sacha et Loudmila), ou encore la médiocrité promue au rang d'une présence surnaturellement maligne; enfin, la surrection (comment la nommer autrement ?) d'une parole, d'images mythiques, irréductibles à un message univoque.

93. Armand ROBIN, *La Fausse parole* (1957) suivi de "Outre-écoute" (1955), Françoise MORVAN ed. (Paris, Le Temps Qu'il Fait, 1985).

Rappelons que Robin, polyglotte qui parlait couramment plus de vingt langues, a passé plusieurs années à écouter les radios étrangères, et notamment les services de propagande soviétiques. C'est dans ce petit livre, *La Fausse parole*, paru en 1957 aux éditions de Minuit, qu'il a retracé ses très nombreuses heures d'écoute. Depuis, nombre d'ouvrages savants ont paru sur la question des différentes techniques employées par la propagande. Il me semble cependant que seul un poète est capable de saisir la réelle portée de l'acte qui consiste à pervertir volontairement une langue.

94. 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 tournoyer son avant-bras, il mimait de son doigt une descente en tourbillon vers on ne sait quel Abîme.

(Maurice de Gandillac, "Une prétendue inadvertance de Lucifer", pp. 125-133 in *Le Diable* [Paris, Dervy, "Cahiers de l'hermétisme", 1998], p. 131)

95. John MILTON, *Le Paradis perdu*, traduction de François-René DE CHATEAUBRIAND (Paris, Belin, "Littérature et politique", 1990), Livre deuxième, vv. 758-798, pp. 169-70.

96. *Les Mots et les choses* de Michel Foucault demeure la référence évidente (Paris, Gallimard, "Tel", 1990), surtout le chapitre 2, intitulé "La prose du monde".

97. "*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* [Paris, P.U.F., "Perspectives critiques", 1964], p. 137).

98. Je ne peux que mentionner trop sommairement la remarquable étude que Jean-Luc Marion a consacrée au Mal, intitulé "Le Mal en

personne”, dans lequel il a tenté de définir ce que pourrait être la “personne” du Démon, et qui fait plusieurs fois référence à *Monsieur Ouine*. Je cite le passage qui précède immédiatement la phrase de Ouine reprise par Marion : “*Je suis vide, moi aussi*” (I, 1550) : “*À déclencher sans fin ni but l’enfermement d’une trahison traître à elle-même, Satan s’engloutit sans cesse ni repos dans l’idiotie de sa propre expropriation — trou noir de l’âme, qui la résorbe en son absence même*” (*Prolégomènes à la charité* [Paris, La Différence, “Mobile matière”, 1991], p. 39). Cette étude, dont la première rédaction remonte à 1979, légèrement modifiée, a paru également dans *Études*, n° 368, juin 1988, pp. 815–32 sous le titre “Le Mal en face”. De la même façon, Jean-François Migaud (*loc. cit.* 11) a parlé de la “*fascinante zone d’effondrement que M. Ouine représente à lui seul, [laquelle] s’étend au roman tout entier en faussant le temps comme la perspective*” (p. 115).

99. À Gérard Bucher qui tente de donner une connotation positive à la fonction des trous et des lacunes narratifs dans *Monsieur Ouine*, Denis Guénoun fait observer qu’il serait dangereux “*de vouloir les référer à une sorte de méta-sens qui les fonderait, au lieu de les reconnaître simplement pour ce qu’ils sont, pour une véritable subversion du sens lui même*”. Et l’auteur de poursuivre par cette affirmation que reprendra d’ailleurs à son compte Bucher : “*Monsieur Ouine n’est-il pas justement [...] le point limite qui manifeste l’impossibilité du livre comme tout cohérent ?*” (“Discussion”, pp. 544-549 in *Georges Bernanos*, Max MILNER ed. [Paris, Plon, 1972], p. 548).

100. Nous pourrions écrire que *l’il y a* est la *présence de l’absence*, puisqu’il “*est au-dessus de la contradiction*”, qu’il nous propose l’expérience inédite de définir — ou plutôt : d’*“in-définir”* — l’être en tant que “*champ impersonnel, champ sans propriétaire et sans maître, où la négation et l’anéantissement et le néant sont des événements comme l’affirmation et la création et la subsistance, mais événements impersonnels*” (Emmanuel LEVINAS, *L’Intrigue de l’infini* [Paris, Flammarion, “Champs/L’essentiel”, 1994], “Il y a”, p. 113).