



## Continents manuscrits

Génétique des textes littéraires – Afrique, Caraïbe, diaspora

11 | 2018

Écrire le fleuve Congo après Conrad

---

# La fabrique d'un fleuve

Marc Porée

---



### Édition électronique

URL : <http://journals.openedition.org/coma/2661>

DOI : 10.4000/coma.2661

ISSN : 2275-1742

### Éditeur

Institut des textes & manuscrits modernes (ITEM)

### Référence électronique

Marc Porée, « La fabrique d'un fleuve », *Continents manuscrits* [En ligne], 11 | 2018, mis en ligne le 15 octobre 2018, consulté le 01 mai 2019. URL : <http://journals.openedition.org/coma/2661> ; DOI : 10.4000/coma.2661

---

Ce document a été généré automatiquement le 1 mai 2019.



Continents manuscrits – Génétique des textes littéraires – Afrique, Caraïbe, diaspora est mis à disposition selon les termes de la licence Creative Commons Attribution - Pas d'Utilisation Commerciale - Pas de Modification 4.0 International.

---

# La fabrique d'un fleuve

Marc Porée

---

Le Congo, ça n'existe pas. Il n'y a qu'un fleuve et la grande forêt. [...] Reste le fleuve. Le fleuve. Qu'est-ce que c'est, un fleuve ? Un peu de boue et beaucoup d'eau. [...] Et puis il y a les rives<sup>1</sup>.

Ce constat, au commencement. Sur *Au cœur des ténèbres*<sup>2</sup>, l'un des récits les plus âprement discutés par la critique, littéraire comme philosophique, tout a été dit (et son contraire). Et surtout, la *novella* de Conrad a tendance à donner lieu à des discours, ou des contre-discours, de type totalisant, pour ne pas dire totalitaire –, ce serait le propre de l'intervention prononcée en 2010 par le philosophe Philippe Lacoue-Labarthe, sous le titre « L'horreur occidentale<sup>3</sup> ». D'où le présent projet, d'apparence double. Tenter de déborder, dans un premier temps, le texte de Conrad par la fiction. On le sait, Conrad a nourri les romanciers, ouvrant un, voire des sillage(s), que le fleuve Congo a alimentés, sur le fond comme sur la forme. Forme et fond d'un fleuve en mouvement, qui sort de son lit pour mieux y rentrer. Forme d'un hypo-texte majeur, inversement proportionnel à sa taille, dont le destin est d'alimenter la somme des hyper-textes puisant à sa source. C'est ainsi qu'un récent numéro de la revue en ligne *En attendant Nadeau* contient un beau texte de Yannick Haenel, « Ce qui me brûle en lisant Conrad<sup>4</sup> ». Ce qui « brûle » l'auteur de *Tiens ferme ta couronne*<sup>5</sup>, c'est ce qui brûle son narrateur Jean Deichel, hanté par Melville, mais plus encore « napalmisé » par le film de Coppola, *Apocalypse Now*, dont il ne cesse de se repasser les images dictées par Conrad. Il conviendra donc, même brièvement, de s'interroger sur ce que fait un fleuve fictif, dans quel sens il coule sur la page, de sa source à l'embouchure, ou de l'aval vers son amont.

Le deuxième temps de l'analyse amorcera un retour au *Cœur*, non pas de manière globale, mais délibérément depuis un angle, un biais – lequel, en la circonstance, serait fondé à s'épeler « bief ». Pour ce faire, on choisira de se pencher d'aussi près que possible sur l'établi de l'écrivain, où se « fabrique » un fleuve de mots, de phrases, à la recherche de ce qu'il charrie en termes de souvenirs, de représentations, d'images, mais encore d'« agencements<sup>6</sup> », de préférence collectifs. Lit de la rivière et littéarité du fleuve, sans oublier son arrière-pays, tel sera l'axe d'un propos qui, toutes proportions gardées, se

veut analogique de la *praxis* de Marlow, narrateur principal du *Cœur*. Marlow y relate une double attente : attente (interminable) de rivets pour réparer son vapeur vermoulu, une fois celui-ci remonté des profondeurs du fleuve où il a coulé à pic ; attente (insoutenable) de Kurtz vers lequel le mènera le Congo. Incarnation du dire, voix d'ombre de l'oracle, Marlow embraye également sur un *faire* : le faire du mécano de fortune, plongé malgré lui « dans un gâchis infernal de rouille, de limaille, d'écrous, de boulons, de clefs à molette, de drillles à rochet – des trucs que j'abomine parce que je me débrouille mal avec » (188). Bref, de même qu'un livre se compose, un fleuve se bricole.

## Débordements / transbordements

Commençons par ce qui est au plus loin du fleuve Congo, de façon à s'en rapprocher inexorablement. Empruntant son titre à un poème de José Maria de Heredia, le récit de Claro *Hors du charnier natal'* emboîte le pas à Conrad, tout en s'en démarquant. En écho aux *ultima verba* de Kurtz (« The horror, the horror »), le narrateur confie le dégoût que lui inspirent les récits de voyage. Horreur et horizon lui semblent cousins germains, et, à ce titre, également phobiques. Mais c'est bien dans le (lointain) sillage de « Mistah Kurtz » qu'il retrace, en les romançant, les tribulations de l'aventurier et naturaliste sibérien, un certain Nikolai Miklouho-Maclay (1846-1888). Elles le menèrent notamment en Papouasie, où « l'homme de la lune » (*kaaram-tamo*) fut le premier homme blanc à vivre au contact des indigènes, faisant l'objet de leur part d'un culte des plus singuliers. Dans cette fable méta-fictionnelle, et même franchement méta-poétique, Claro fait l'impasse sur l'arrière-pays, la Papouasie en l'espèce, pour se concentrer sur son rapport biographique à l'écriture. Y manque aussi un fleuve.

Ce fleuve absent, George Steiner le restitue, avec sa *novella* de 1981, *The Portage To San Cristobal of A.H.* Il nous transporte en Amazonie. Au cœur de la forêt tropicale, on découvre un certain A.H ; âgé de plus de 90 ans, le Führer en fuite est sur le point d'être capturé par ceux qui mènent la traque aux nazis depuis l'État d'Israël. Alors qu'il est conduit à travers la jungle jusqu'à la ville de San Cristobal, de violents orages bloquent sa progression, tant et si bien que, contrairement à toute attente, son procès improvisé a lieu sur place. Le Führer y assure lui-même sa défense, prononçant un plaidoyer *pro domo* dont la nature tant scandaleuse qu'inouïe aura déclenché bien des polémiques à la sortie du livre. Calqué sur le transport, d'abord à dos d'homme, de Kurtz, ainsi que sur le passé politique du personnage de Conrad – membre du parti populaire, capable d'électriser de grosses réunions électorales, en mesure de faire croire n'importe quoi à n'importe qui, Kurtz aurait fait « un superbe chef de parti extrême » (194) – le « portage » steinerien se déporte, entre autres, du côté d'une interrogation sur le langage, qui peut être la meilleure, mais aussi la pire des choses.

Avec le roman de V.S. Naipaul, *À la courbe du fleuve*<sup>9</sup>, le dispositif conradien se reconstitue plus substantiellement. Dans un pays africain sans nom, en bordure d'un fleuve jamais nommé, se tient une ville en partie détruite, ancien établissement arabe, où il n'y a plus d'Arabes et presque plus d'Européens. L'a rejointe depuis la côte atlantique, mais à bord d'une Peugeot, le narrateur, migrant économique, membre d'une communauté de commerçants indiens. Sur place, le fait post-colonial s'impose, dans un climat de guerre civile de plus en plus ouverte. L'homme fort du régime, dans lequel il est assez aisé de reconnaître le Zaïrois Mobutu Sese Seko, fait régner la terreur. Un motif se voulant lyrique ponctue la marche du récit, celui des jacinthes d'eau s'en allant au fil de l'eau et

changeant de couleur selon l'heure du jour ou de la nuit. À la fin du roman, une péniche chargée de passagers, accidentellement détachée d'un convoi, dérive sans gouvernail, image, a-t-on pu écrire, d'une Afrique livrée à elle-même. L'agencement tripartite – fleuve/ Big Man/ collectif – aura permis à Naipaul, vivement attaqué pour sa critique sans nuance des régimes politiques issus de l'Indépendance, de prendre en charge un ressenti communautaire – le discours d'un peuple « mineur » pourrait-on risquer, en songeant à Deleuze et Guattari –, celui des communautés indiennes dont Salim est un représentant générique.

*Mistah Kurtz Prelude to Heart of Darkness*<sup>10</sup> se présente comme un *prequel*, de type cinématographique ou télévisuel. James Reich y exploite un élément resté en souffrance dans l'hypotexte conradien, à savoir les papiers confiés à Marlow par Kurtz avant de mourir. Remontant leur piste, il fait en sorte d'achever son récit là où Marlowe débute le sien. Il change le point de vue, aussi ; au lieu que ce soit Marlow qui vit dans l'attente de sa rencontre avec Kurtz, le lecteur partage les pensées du trafiquant d'ivoire, tendues vers le rendez-vous annoncé avec un émissaire venu de Bruxelles. Ses cauchemars, aussi, traduits en de longues séquences oniriques au cours desquelles il se métamorphose en tumeur cancéreuse logée à l'intérieur du cerveau de Léopold II, dont il précipite la mort. Ses pulsions belliqueuses, enfin, quand il rêve de dépêcher sur le théâtre de guerre européen son armée de guerriers indigènes, afin qu'ils y sèment la mort, à la manière d'Hannibal.

## Faire fleuve

Ce qui fait fleuve, chez Conrad, c'est d'abord un emboîtement, lui-même dédoublé à l'infini. Au reste, en anglais, le lit du fleuve se dit *bed*, à l'image des montages narratifs savamment imbriqués (*embedded*) qui deviendront la marque de fabrique du romancier moderniste avant l'heure. Au début du *Cœur*, un premier fleuve, la Tamise, « ouverte vers la mer comme au commencement d'un chemin d'eau sans fin » (83). Dans ses eaux plongées dans la pénombre du soir qui tombe et du soleil qui meurt, se reflète un deuxième fleuve, en abyme donc, la Tamise avant la Tamise, remontant à des temps très anciens, lors de la première arrivée des Romains. Au milieu du *Cœur* – « Au milieu coule une rivière » –, un troisième fleuve, en miroir des deux précédents. Le Congo, depuis la Tamise, et vice versa. Deux fleuves, une même *Darkness*. Ancienne, pour le fleuve britannique, mais son assombrissement à la fin du récit (« et le tranquille chemin d'eau qui mène aux derniers confins de la terre coulait sombre sous un ciel couvert » 202), à rebours du jour naissant, laisse la porte ouverte au retour, sur le sol britannique, de la barbarie de futurs envahisseurs. Présente et immémoriale, archaïque et sans âge, dans le cas du fleuve africain (jamais nommé comme tel), par où transite la sauvagerie coloniale dont il est le témoin, et pour laquelle il tient lieu de sauf-conduit, lui servant, à son corps défendant, d'opportun « laissez-faire, laissez-passer ».

L'emboîtement se fait auto-fictionnel, par le prisme cette fois de la biographie : le Congo est bien le fleuve réel sur lequel Conrad a circulé, à partir du 1<sup>er</sup> août 1890, comme second à bord du vapeur *Le Roi des Belges* (le *Florida*, qu'il devait commander, avait coulé) et qu'il aura remonté jusqu'à Stanley Falls. Au retour, le capitaine étant tombé malade, il exerça le commandement. Aussi le fleuve fictif transpose-t-il tout ou partie des événements consignés dans le journal, mi-terrestre, mi-fluvial qu'il tint à l'époque, à commencer par

la fièvre qui manque de terrasser Marlow, et qui fait écho à la longue hospitalisation d'un Conrad traumatisé par la découverte des exactions commises sur place par le roi Léopold.

Enfin, l'emboîtement est littéraire : c'est sur une scène fluviale que s'ouvre le tout premier roman de Conrad, *Almayer's Folly: A Story of an Eastern River* (1895). Au début coule une rivière. Moment inaugural, d'un récit, mais aussi d'une œuvre, longtemps en germe, et qui oriente les romans à venir. Début d'une série, la scène finale de *Lord Jim* (1900) ayant aussi pour cadre la rivière qui traverse le Patusan. Rivière turbulente, qui joue un grand rôle dans l'intrigue, et que Conrad personnalise en la nommant *Pantai River* (*pan-TI*), d'après la rivière Berau River au nord-est de la grande île de Bornéo. C'est là, véritablement, que débute le contentieux de Conrad avec le système colonial. Semblable aux poupées russes, un fleuve peut en cacher un autre.

De fait, le fleuve, chez Conrad, brille par son absence. Ses « scintillements », motif récurrent, sont à éclipse, discontinus. Intermittences du fleuve. Le Congo se dérobe, se tient en retrait, quasiment en embuscade. C'est rare qu'il se donne à voir de tout son long. C'est seulement sur la carte qu'il déroule ou déplie intégralement son corps, de la tête à la queue. Autrement, il apparaît par segments ou tronçons, le temps d'un bief, d'une longueur entre deux courbes ou boucles. Cela laisse peu de prise à une analyse phénoménologique approfondie, à une perception claire. Un périlleux moment surnage, c'est entre deux eaux, lorsque apparaît un îlot au centre du fleuve, et que Marlow, qui a perdu son fidèle timonier, doit choisir, tel Hercule au carrefour, entre passer à l'est ou à l'ouest de l'écueil :

C'était la seule chose de son espèce ; mais quand le cours s'ouvrit plus largement, je vis que cela formait la tête d'un long banc de sable, ou plutôt d'une chaîne de plaques qui s'allongeaient au milieu du fleuve. Elles étaient délavées, au ras de l'eau, et l'ensemble était tout juste visible dessous, exactement comme l'échine d'un homme se voit courant à mi-dos sous la peau. Ainsi, pour autant que je puisse voir, je pouvais passer à leur droite ou à leur gauche. Je ne connaissais bien sûr ni l'un ni l'autre chenal. Les berges semblaient assez semblables, la profondeur semblait la même [...] (148)

Deux séries de paramètres entrent en ligne de compte. Paramètres verticaux, d'abord : la profondeur du fleuve, aléatoire, changeante, se trouve régulièrement sondée à la faveur du rappel implicite, mais sûrement intentionnel, de Mark Twain, l'auteur des *Adventures of Huckleberry Finn* (1884), roman tout droit sorti de son expérience personnelle, à l'époque où il travaillait sur les steamers naviguant sur le Mississippi. Mark Twain, pour Samuel Langhorne Clemens, en lien direct avec le tirant d'eau d'une autre « mighty river », qui aura servi de paradigme à toutes les fabrications ultérieures d'un fleuve. Paramètres latéraux, ensuite, où il devient vital, critique, de trouver la bonne distance, ni trop près, ni trop loin, de la rive. On y reviendra.

Le récit joue à cache-cache avec le fleuve. Entre toutes, une scène cristallise l'insistante dialectique apparition/disparition :

Quand le soleil se leva, il y avait un brouillard blanc, très chaud, très moite, et plus aveuglant que la nuit. Il ne bougeait ni n'avancait. [...] Ce que nous pouvions voir n'était que la vapeur où nous étions, son contour brouillé comme s'il avait été sur le point de se dissoudre, et un ruban d'eau brumeuse, de peut-être deux pieds de large, autour de lui – et c'était tout. Le reste du monde n'était nulle part, pour autant que nos yeux et nos oreilles fussent concernés. Parti, disparu, balayé sans laisser un murmure ou une ombre. (141-42)

« On n'y voit rien », dirait l'historien d'art Daniel Arasse<sup>11</sup>. Invisibilité absolue du fleuve, laquelle entraîne l'éliision, voire l'abolition du paysage environnant. Néantisation du

monde, à la manière de ce qui se passe chez J. M. W. Turner, dont les « pictures of nothing, and very like » scandalisaient ses contemporains, rebutés par de telles « abstractions<sup>12</sup> ». Effondrement de la mimésis, naufrage de la figuration comme de la perspective. Voici que le *Cœur des ténèbres* est en passe de se renverser en une « œuvre au blanc ». Moment Van Gogh de Conrad, mais le peintre de *La Nuit étoilée*<sup>13</sup> (1889) est encore trop figuratif. On serait plus proche de Kupka ou de Mondrian. Quoi qu'il en soit, l'aporie menace, la crise de la représentation est consommée – tentative de destruction d'un fleuve, non par la peinture, mais par l'écriture. Conrad va décidément très loin dans le dynamitage : les rivets ont cédé, cette fois pour de bon, et ce qui tenait ensemble le bateau, les hommes, le fleuve, le monde, a lâché prise, irrémédiablement. Comment séjourner dans les parages immédiats d'une telle annihilation, d'un désastre aussi obscurément blanc, c'est-à-dire vacant, vide, vain, mortel, léthal – occidental, en somme ? À ce qui s'affiche comme le pendant optique, et ontologique, de l'extermination des « brutes » prônée par l'Européen ensauvagé qu'est Kurtz, il existe, comme chez Melville (avec le couple antinomique Ishmaël et Achab), un autre versant de l'affaire. On ne saurait oublier, en effet, que, délesté du cadavre de Kurtz que portait sa nef des fous, Marlow rentre au port, après un nouveau « blanc », textuel cette fois. À la faveur d'une saisissante ellipse narrative, il revient d'entre les morts, tel Lazare, l'unique « revenant<sup>14</sup> » à avoir navigué les eaux du fleuve Léthé à contre-courant.

Le fleuve, en anglais, se dit *river*. De par sa prononciation, sa graphie aussi, le mot est proche d'un autre signifiant, particulièrement présent dans le récit conradien : *rivet*. Tous deux commencent de la même façon. On a rarement relevé à quel point les rivets, en particulier, et la soudure en général<sup>15</sup>, jouaient un rôle central, dans le renflouement du vapeur démantibulé, bien sûr, mais aussi dans le montage du récit, puissamment emboîté, et dont le fleuve est la pièce maîtresse. Le rivet vient colmater la voie d'eau, il fait tenir ensemble les plaques rivées à la coque pourrie pour la rendre à nouveau *seaworthy*, propre à la navigation. En l'absence de rivets, l'attente s'éternise et le récit mollit. C'est paradoxal, car *rivet* a donné l'adjectif *riveting*, « captivant » en français. Sans que jamais le terme ne soit employé, le récit envoûte, fascine, enchante au plus haut point, ce qui a pu conduire certains critiques à esquisser un rapprochement avec le Blanchot du « Chant des Sirènes<sup>16</sup> ». Au sens, aussi, où le fleuve Congo exerce sur Marlow une fascination sans nom – « fascination de l'abominable » (89) est-il même précisé :

Mais on voyait particulièrement sur la carte un fleuve, un grand fleuve puissant, qui ressemblait à un immense serpent déroulé, la tête dans la mer, le corps au repos, infléchi sur de vastes distances, la queue perdue au fond du pays. Et comme je regardais cette carte dans la vitrine, cela me fascinait comme un serpent fascine un oiseau – un petit oiseau naïf (91).

Preuve rétroactive, que le fil du récit et le fil de l'eau ont partie liée, possèdent un pouvoir (*agency*, en anglais), une emprise en partage : on trouvera dans le texte ultime de James Joyce, *Finnegans Wake* (1939), une construction également en boucle, explicite celle-là, la première phrase du livre débutant *in medias res*, sans antécédent, commençant sans commencer, amorçant plutôt un cycle sans fin : « Riverrun, past Eve and Adam's, from swerve of shore to bend of bay, brings us by a commodius vicus of recirculation back to Howth Castle and Environs<sup>17</sup>. » Phrase susceptible de procéder des derniers mots du livre, à l'image du serpent Ourobouros qui se mord la queue. Ainsi, le célèbre *riverun* joycien, où *river* et *run* se trouvent rivetés l'un à l'autre, condense à la manière d'un mot-valise carrollien, ou d'un mot d'esprit freudien, une énergie cinétique capable de donner le branle au temps comme au fleuve, couplée à la plasticité d'une grammaire prête à se plier

à toutes les re-catégorisations – *run* est-il verbe conjugué, participe passé, substantif ? Une telle dynamique, Conrad, qui pensait en français avant d'écrire en anglais, a au moins pu l'entrevoir.

Le fleuve, chez Conrad, agence plus qu'il n'agit. Il mène à Kurtz, et le ramène à la civilisation, deux fois plus vite, *riverun*, mais ce dernier meurt en chemin. À croire que le fleuve était un raccourci vers lui, un « rakurtzi », si on osait. À dire vrai, le mot est impropre, tant l'approche, en première intention, est laborieuse, entravée. Tellement est différée – « différance », assurément – la rencontre. Le fleuve sert de ralentisseur, avant d'opérer de manière inverse, à la manière d'un accélérateur de particules, lors de la phase du retour, écourtée, pour ne pas dire expédiée. Comme on si avait tranché la queue du serpent Congo (celui que Marlow, tout à sa fascination ambivalente, aimait à se représenter sur les cartes d'antan). À cela s'ajoute le sentiment, avant Einstein, de la relativité du temps. Fleuve aller, fleuve retour, Marlow ne se baigne pas deux fois dans le même fleuve.

Le fleuve conjoint un procès – sous la forme d'un écoulement temporel et liquide, affecté, on l'a vu, d'un certain coefficient de lenteur ou de vitesse – et une spatialité, essentiellement sur le mode d'une bi-latéralité – rive occidentale/ rive orientale –, sorte de littoralité en vis-à-vis, propice à de saisissants effets de perspective cavalière, ou fuyante. Les berges du fleuve, ses rives, se trouvent saisies en écharpe, à la faveur de plans mouvants, cinématographiques avant la lettre. À mesure de l'avancée vers l'amont du fleuve, les rives lèvent un coin du voile ; elles se découvrent, tel un banc de sable ou une lèvre retroussée en un rictus grimaçant. Sur le strict plan de la phénoménologie, les gens du fleuve, les riverains, n'apparaissent que furtivement, par intermittences, parfait reflet des éclipses du fleuve. Une telle discontinuité se double d'un surgissement d'emblée paroxystique, ne se prêtant pas plus à la transition qu'à la progression. S'y manifeste, avant de battre en retraite, une subite « rage », le terme est celui de V.S. Naipaul dans *À la courbe du fleuve*<sup>18</sup>. Sauf qu'à la différence de Naipaul, où la rage fait suite au retrait des colonisateurs, la « noire et incompréhensible frénésie » (135) précède ou vient à la rencontre de leur avancée. Ces tumultueuses bouffées de rage semblent échappées, arrachées à un bloc de noirceur. D'où le paradoxe d'un roman qui porte le « cœur » dans son titre, en français comme en anglais, alors même que l'Afrique de l'intérieur des terres apparaît tout au plus bordurière, à la lisière – en lien, à la réflexion, avec la clef de l'herméneutique du récit selon Marlow, laquelle se tient à la périphérie plutôt qu'à l'intérieur de la noix : « enveloppant seulement le récit qui l'amenait au jour comme un éclat voilé fait ressortir la brume » (87). Et conformément, encore et surtout, à la réalité historique d'une occupation du terrain, encore en pointillés, par les puissances coloniales du temps.

L'essentiel de l'action se passe ainsi, à même la rive, à la frange, sur une étroite bande de terre coincée entre le rideau des arbres de la forêt et le ruban du fleuve. Du point de vue du romanesque, c'est de la rive que vient le danger, que proviennent les flèches. Les grandes scènes du roman ont lieu latéralement, de profil, sur une forme d'avant-scène aussi exigüe que fuyante. Des silhouettes vont et viennent, apparaissent puis disparaissent, et le mystère demeure entier. Afrique-effraction, Afrique surprise à la faveur de déchirures dans le rideau, à la manière des toiles, trouées, lacérées, conçues par le fondateur du spatialisme, le sculpteur et peintre italien Lucio Fontana<sup>19</sup>.

Le fleuve combine, ensuite, une puissance d'attraction et des agents humains. Ces agents sont les gens du fleuve, les riverains, dans un premier temps, les uns et les autres sans

nom, sans identité autre que générique ou collective. Un collectif, indistinct, indifférencié, anonyme et déshumanisé. La foule des sauvages, « masse de corps de bronze, nus, haletants, vibrants » (185). Ou bien encore : « un tourbillon de membres noirs, une masse de mains battantes, de pieds martelant, de corps ondulants, d'yeux qui roulaient » (135). Soit le grand corps atomisé de l'Afrique, parcellaire plus que compact, comme tranché par le biais de la synecdoque, et peinant à se reconstituer autrement que sous les traits d'une « humanité », d'une énonciation, hurlante. S'en détache, exception à la règle, la forme magnifique et muette d'une femme, la maîtresse indigène de Kurtz.

Soit un individu, cette fois singulier, possible réincarnation fictive du Léon Fievez historique (agent d'État, lieutenant de l'armée belge, tristement connu pour ses actes de barbarie). Comme aimanté, Kurtz finit par « descendre au fleuve » avec ses guerriers de la région des lacs. De fil en aiguille, le lit du fleuve devient son lit de mort ; transporté d'abord sur une civière, à même « la terre préhistorique » (135), il finit ses jours étendu de tout son long au fond d'un vapeur Kurtzophile, transformé en cercueil flottant, dont il fait obstruer les fenêtres pour ne plus avoir à regarder défilier le fleuve, image de la vie qui reflue inexorablement en lui et de lui.

Car, et c'est le paradoxe final, dans l'étroite symbiose qu'il forme avec la forêt tropicale, le fleuve africain fait œuvre d'agencement du Vivant. Les lectures généralement mortifères du *Coeur des ténèbres* passent sous silence la dimension, disons éco-critique, du livre, mais elle est pourtant présente, et de manière assez pionnière, tout en prenant place dans la réhabilitation, ou la dénonciation, c'est selon, de la primitivité si caractéristique de la période fin de siècle. Implanté dans une forme superlative d'écosystème, partie prenante d'une luxuriante toile écologique, le fleuve, c'est son privilège, coule au milieu de « la brousse sans fin, [du] corps colossal de la vie féconde et mystérieuse » (175). À rebours de certains jugements, il est tentant de suggérer, de surcroît, que ce que le fleuve Congo met en branle et charrie n'est autre que le vivant (*living*), la subjectivité plurielle (*selves*), et la pensée (*thinking*) – notions puissamment réagencées et redistribuées selon des catégories opératoires non occidentales, lesquelles échappent à la perception commune, y compris celle du supérieurement subtil Marlow. Pour un peu, empruntant sa problématique à l'anthropologue Eduardo Kohn, l'auteur du récent *Comment pensent les forêts. Vers une anthropologie au-delà de l'humain*<sup>20</sup>, on dira que, par rives interposées, le fleuve Congo entre en symbiose avec la forêt africaine, et que ce qui vaut pour l'Amazonie selon Kohn, vaut pour le Congo d'après Conrad. Une anthropologie « au-delà de l'humain » y voit le jour. Ceci demanderait bien sûr à être précisé et approfondi, mais peut-être bien, en effet, que le fleuve conradien, en interaction avec les riverains du fleuve et la forêt littorale, pense.

Indubitables, en revanche, sont la pensivité de Marlow au petit matin, la pensivité de la Tamise, la pensivité du texte, forcément occidental<sup>21</sup>. Ils sont assurément une chose. Mais une autre, précisons-le à la faveur du retour à la primitivité de Conrad, est que le Congo, cette « grande cicatrice où l'eau coule<sup>22</sup> », objet de fabrication de la part de l'écrivain, reste un fleuve sachant penser hors des sentiers battus.

## NOTES

1. Éric Vuillard, *Congo*, Arles, Actes Sud, 2012, p. 62.
2. Joseph Conrad, *Au cœur des ténèbres*, introduction, traduction et chronologie par J.-J. Mayoux, Paris, GF-Flammarion, 1980.  
—, *Heart of Darkness and Other Tales*, edited with an introduction and notes by C. Watts, Oxford, Oxford World's Classics, 2008.  
—, *Conrad, Au cœur des ténèbres et autres écrits*, Paris, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », 2017.
3. Voir sa réédition, dans l'ensemble coordonné par Nidesh Lawtoo, *Conrad's Heart of Darkness and Contemporary Thought Revisiting the Horror with Lacoue-Labarthe*, London, New Delhi, New York, Sydney, Bloomsbury, 2012.
4. Yannick Haennel, « Ce qui me brûle en lisant Conrad », *En attendant Nadeau*, n° 44, 22 novembre 2017, <https://www.en-attendant-nadeau.fr/2017/11/21/brule-conrad/>
5. Yannick Haennel, *Tiens ferme ta couronne*, Paris, Gallimard, coll. « L'infini », 2017.
6. On prendra, peu ou prou, le mot au sens que lui donnent Deleuze et Guattari, dans leur *Kafka, pour une littérature mineure*, soit ce qui vient agencer, articuler ensemble une multiplicité de singularités matérielles concrètes. Gilles Deleuze, Félix Guattari, *Kafka, pour une littérature Mineure*, Paris, Éditions de Minuit, 1975.
7. Claro, *Hors du charnier natal*, Paris, Inculte Éditions, 2017.
8. George Steiner, *The Portage to San Cristobal of A.H.*, London, Faber and Faber, 1981.
9. V.S. Naipaul, *À la courbe du fleuve*, traduit de l'anglais par G. Clarence, Paris, Albin Michel, 1982.
10. James Reich, *Mistah Kurtz Prelude to Heart of Darkness*, Anti-Oedipus Press, 2016.
11. Daniel Arasse, *On n'y voit rien, descriptions*, Paris, Denoël, 2000 (rééd. Folio-poche 2002).
12. On pense, par exemple, à *Snow Storm : Hannibal and his Army Crossing the Alps* (1812), ou bien encore au plus tardif *The Angel Standing in the Sun* (1846). Le terme « abstraction », on le doit à William Hazlitt : « too much abstractions of aerial perspective », *On Imitation* (1816).
13. Un détail du tableau de Van Gogh *La Nuit étoilée* figure en couverture de l'ouvrage déjà cité de Nidesh Lawtoo, *Conrad's Heart of Darkness*.
14. Traduisant, ou plutôt glosant l'anglais de Thomas de Quincey, Baudelaire évoque le « ton du revenant », « accent, non pas surnaturel, mais presque étranger à l'humanité, moitié terrestre et moitié extra-terrestre. » *Les Paradis artificiels ; Œuvres complètes*, « Bibliothèque de la Pléiade », t. I, p. 496.
15. Dans la version anglaise, on lit : « In the offing the sea and the sky were welded together without a joint » (*Heart of Darkness and Other Tales*, Oxford World's Classics, 2008, p. 103), soit très littéralement une soudure opérée entre la mer et du ciel, sans jointure apparente.
16. Maurice Blanchot, « Le chant des Sirènes » [1954], dans *Le Livre à venir*, Paris, Gallimard, « folio essais », 1986. Richard Pedot l'évoque longuement dans son ouvrage-somme, *Heart of Darkness : Le sceau de l'inhumain*, Nantes, Éditions du temps, 2003.
17. *Finnegans Wake*, édition en ligne : <http://finwake.com/1024chapter1/1024finn1.htm>
18. V.S. Naipaul, *op. cit.*, p. 69.
19. Voir par exemple *Concetto Spaziale* (1962), reproduit sur la couverture de *Conrad, Au cœur des ténèbres et autres écrits*, Paris, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », 2017.
20. Eduardo Kohn, *Comment pensent les forêts. Vers une anthropologie au-delà de l'humain*, Bruxelles, Zones sensibles, 2017.

21. On se souvient de la dernière phrase de *Sarrasine* (1830), la nouvelle de Balzac analysée par Barthes : « Et la marquise resta pensive. » Barthes commente comme suit : « Comme la marquise, le texte classique est plein de sens [...], il semble toujours garder en réserve un dernier sens, qu'il n'exprime pas, mais dont il tient la place libre et signifiante. » La pensivité (des visages, des textes) est le signifiant de l'inexprimable, non de l'inexprimé. Car si le texte classique n'a rien de plus à dire que ce qu'il dit, « du moins tient-il à "laisser entendre" qu'il ne dit pas tout » ; « cette *allusion* est codée par la pensivité, qui n'est signe que d'elle-même... ». Voir *S/Z*, Le Seuil, coll. « Tel Quel », 1970, p. 222.

22. Éric Vuillard, *op. cit.*, p. 62.

## RÉSUMÉS

L'article se présente en deux volets distincts. Le premier entreprend de déborder la lecture, volontiers totalisante, d'*Au cœur des ténèbres*, en l'abordant par le biais de la fiction. Quatre romans inspirés par la *novella* conradienne sont brièvement examinés, en quête d'un agencement introuvable, associant un fleuve, un homme fort et un peuple qui manque. Dans un second temps, on se propose d'examiner comment se fabrique un fleuve dans l'établi d'un écrivain explicitement rapproché du savoir-faire d'un mécanicien, d'un soudeur de rivets. Chemin faisant, se déclinent les différentes modalités de cette fabrication, de l'emboîtement (narratif, autobiographique et fictionnel) jusqu'à l'agencement du vivant, en passant par la philologie du rivet, ainsi que par la peinture abstraite, où se donne à voir la tentative, finalement conjurée, de destruction d'un fleuve par l'écriture.

The article is twofold in its approach. The first section purports to circumvent the generally all too global readings of Conrad's *Heart of Darkness*, by approaching it via the medium of fiction. Four tales inspired by the novella are briefly examined, in quest of a never-to-be found « agencement », linking a river, a big man and a missing people. The second section investigates how a river is fabricated in the workshop of the writer, whose knowhow is explicitly compared to that of a mechanic, of a welder of rivets. Along the way, successive modalities of the forging of a river are presented, from various types of embedding (narrative, biographical, fictional) to the « agencement » (Deleuze's concept) of the living, to the philology of the rivet and to abstract painting, which stages the finally thwarted attempt to destroy a river by the means of writing.

## INDEX

**Mots-clés** : Conrad, Congo, Fleuve, Agencement, Emboîtement

## AUTEUR

### MARC PORÉE

Marc Porée est professeur de littérature anglaise au département LILA de l'École normale supérieure, qu'il dirige. Ses recherches portent sur le romantisme, la poésie anglaise (XIX<sup>e</sup>-XXI<sup>e</sup>)

siècles), la fiction britannique contemporaine, le roman indo-anglais, l'anglicité. Il est le préfacier du récent volume de Conrad à La Pléiade, *Au cœur des ténèbres et autres écrits*.