

N° 297 - MARS 1992 - 28 F.

magazine littéraire

JOSEPH

CONRAD

Francis Fukuyama

Daniel Pennac

Cees Nooteboom

Lautréamont

Mario Praz

ENTRETIEN

Dominique Rolin

M2049 - 297 - 28,00 F



Suisse : 8,50 Frs - Belgique : 200 Ffrs - Espagne : 600 Ptas - Italie : 8.000 Lires - G.B. : £3 - FFA : DM 10 - Etats-Unis : \$6,25 - Canada : \$5

dans sa préface au recueil *Entre terre et mer*. Dans *Le compagnon secret*, que ressent exactement le narrateur — maintenant que de nombreuses années sont passées — quand il nous relate l'étrange incident qui est le cœur de la nouvelle ? Il explique qu'à l'époque il se sentait « étranger » à bord de son bateau ; il ajoute que, « s'il faut dire toute la vérité, je me sentais quelque peu étranger à moi-même ». Mais pourquoi nous raconte-t-il ce récit aujourd'hui ? Se sent-il toujours « étranger » à lui-même ? La véritable énigme des nouvelles de Conrad ne se trouve-t-elle pas autant (sinon plus) dans les coulisses de l'histoire dramatique que nous conte le narrateur ? N'est-elle pas à chercher dans la psyché de celui-ci, dans les ressorts obscurs qui le poussent à prendre la parole ? Conrad insiste d'ail-

leurs sur le fait que, hormis dans *Le miroir de la mer*, son autobiographie, il n'a jamais écrit sur la mer.

« Nous hochâmes tous la tête en signe d'approbation, par-dessus la table cirée, qui, telle une nappe d'eau brune, immobile, reflétait nos visages sillonnés de rides ; nos visages marqués par le labeur, par les déceptions, par le succès, par l'amour ; nos yeux las cherchant encore, cherchant toujours, cherchant ardemment à extraire de la vie ce quelque chose qui, alors qu'on l'attend encore, est déjà disparu — a passé sans qu'on le voie, en un soupir, en un éclair — en même temps que la jeunesse, que la force, que le romanesque des illusions ». Ces réflexions sur lesquelles s'achève *Jeunesse* laissent entrevoir le véritable objet de la quête littéraire de Joseph Conrad. □

ou Rita, ou Alice, ou Aïssa, c'est-à-dire porter le nom, je le compris plus tard, de n'importe laquelle des héroïnes conradiennes), tels étaient les éléments flottants que la lecture de *Malata* allait cristalliser et faire tenir ensemble.

Qu'est-ce que *le Planteur de Malata* ? L'histoire de l'échec d'un homme à s'assurer la moindre prise sur une sorte d'amazone, lisse comme une statue, elle-même prisonnière d'une logique dans laquelle il ne peut pas entrer (elle veut racheter une faute par elle commise à l'égard d'un autre homme) et d'un rôle qui est le rôle classique de la Femme-Destin, inaccessible au désir des hommes et maîtresse indifférente de leurs souffrances.

Cette femme, qui porte le nom du bonheur, Félicia, alors qu'elle est porteuse de malheur et de mort, appartient évidemment au paradigme de Lilith (que Conrad à ma connaissance ne cite pas), et la rencontre en était troublante pour quelqu'un qui comme moi était parti à l'aventure avec ce nom de Lilith pour seule (et dangereuse) boussole. Mais plus troublante était encore l'organisation proprement romanesque de ce matériau mythique, sa scénarisation dans un décor qui pour n'être pas exactement celui du Pacifique sud (*Malata* est un nom imaginaire mais qui appartient vraisemblablement à l'archipel malais) le recoupait très exactement : la petite ville coloniale, ses mondanités dérisoires, les allers et retours en goélette vers l'île du planteur, un certain air funèbre planant sur les lagons et jusqu'aux superstitions insulaires touchant aux revenants, tout cela se superposait sans effort au monde tahitien. Quant au principal ressort de l'action, il était double : à la fois psychologique (un homme a « l'immense infortune d'être amoureux d'une femme qui ne pense qu'à retrouver un autre homme et à se jeter dans ses bras ») et dramatique (c'est précisément par lui qu'elle peut espérer retrouver cet autre homme). L'ironie de la situation (qui n'est pas inédite chez Conrad : dans *la Flèche d'or* celui qui est chargé de retrouver Rita pour le compte du narrateur est naturellement un homme qui est follement amoureux

Le sortilège féminin

Conrad envisage la femme comme une créature sauvage, inaccessible, vouée à la destruction de l'homme. Lecture du *Planteur de Malata*.

PAR SYLVAIN ROUMETTE*

Le plus simple est peut-être de commencer par dire comment j'ai découvert ce qui est devenu pour moi un texte-fétiche, ce *Planteur de Malata* que les conradiens tiennent pourtant pour une œuvre mineure et que Conrad lui-même considérait comme un demi-échec (en réalité il parle dans sa préface de la « presque réalisation » d'une tentative « très difficile », et le commentaire qu'il en fait montre assez l'importance pour lui de ce récit tardif).

Un voyage en Polynésie, quelques semaines d'errance d'île en île, avec entre autres provisions de route un petit livre de la collection blanche trouvé par hasard et glissé au dernier moment dans mon bagage, voilà ce qui m'avait préparé à la rencontre de Félicia Moorsom et de Geoffrey

Renouard, dans l'espace quelque peu magique ouvert par le titre du recueil, *En marge des marées* (du moins dans sa traduction française, qui associe curieusement la *marge* du livre et le paysage marin, si bien que le texte s'y écrit littéralement dans le battement de la mer, dans cet espace entre les hautes et les basses eaux, cette *marge*, oui, que la langue appelait naguère les *laisses de mer*).

Laisse de mer, laissé par la mer : l'alliance des mots, leur consonance, me paraît aujourd'hui bien accordée à mon état d'esprit d'alors, qui était occupé, pour les besoins d'un scénario, d'une histoire mélancolique (forcément mélancolique) de retour à Pitcairn et de désillusion sentimentale. La recherche d'une ombre, une île hantée par le souvenir, l'impuissance d'un homme, le pouvoir mortifère d'une femme (mon personnage s'appelait Lilith mais aurait pu bien sûr s'appeler Félicia,

* Cinéaste et écrivain. Dernier livre paru : *Lilith dans l'île*, (éd. Arléa, 1990).

d'elle) n'est pas traitée comme telle par Conrad. Bien plutôt tourne-t-elle à une sombre délectation vaguement masochiste, quand Renouard met en place lui-même le dispositif suicidaire par lequel, en cachant à Félicia la vérité sur la mort de celui qu'elle cherche, il fait inconsciemment le choix de sa propre mort.

Le désir de la mort comme issue à l'échec de l'autre désir (et qui plus est de la mort par noyade, c'est-à-dire par l'abandon et le retour à l'élément primordial, qui fascine tellement tous les nageurs nocturnes conradiens, du *Compagnon secret* au Decoud de *Nostromo*) : le *Planteur de Malata* est sans doute l'exemple le plus pur de la logique de l'amour selon Conrad. Si tous ses héros ne se suicident pas (encore que le suicide soit omniprésent dans son œuvre) la plupart de ceux qui sont impliqués dans une relation d'amour n'en sortent pas indemnes : Bernard Meyer (1) a compté que, directement ou indirectement, 17 sur 25 perdent la vie à cause d'une femme, les autres perdant leur fortune, leur carrière, leurs amis ou leur famille. Geoffrey Renouard nageant sans retour vers le large dans un sentiment d'éternité (on pense bien sûr aux dernières images de *Tabou* et au héros de Murnau nageant lui aussi vers la mort dans la grande houle du Pacifique), tel est sans doute le bon héros conradien relativement à l'amour et au mystère du rapport entre les sexes. Car cette fuite n'est pas qu'une fuite (il y en a d'autres, dans d'autres récits, qui permettent au héros de s'en sortir) : elle est l'acceptation profonde de la vérité de l'obscur proposition que la femme fait à l'homme, et qui est toujours chez Conrad une proposition de destruction du moi. « C'est pour cela que je venais chaque jour, écrit le narrateur d'*Un sourire de la fortune* à propos de l'emprise exercée sur lui par Alice Jacobus : troublé, honteux, avide, trouvant dans cette proximité une sensation unique que je savourais avec terreur, avec un mépris de moi-même et un plaisir profond, comme s'il se fût agi d'un vice secret qui devait finir par me détruire... »

Une telle scène est emblématique, comme le sont, à d'autres titres les scènes classiques où le lecteur reconnaît d'emblée la voix de Conrad (un homme qui allume un cigare la nuit, seul sur le pont d'un navire au mouillage, et il éprouve une fois de plus la jouissance paisible de



« Woman with serpent ».
Un dessin de Joseph Conrad.

celui qui s'est retiré des agitations de la terre ; ou qui, à la veille d'appareiller sur un nouveau bâtiment, sait qu'il va être jugé par l'équipage et connaît l'angoisse du chef à la veille de la mise à l'épreuve). Face à une femme (du moins à une femme conforme à un certain archétype, extraordinairement précis, comme on le verra) le héros conradien est frappé d'un sentiment de fatalité : dans *la Flèche d'or* Rita est « une figure de la destinée, assise à la source même des passions qui ont ému les âmes depuis l'aurore des temps » : « Elle m'écoutait, impénétrable, immobile, comme si son visage eût été sculpté il y a 6 000 ans pour fixer à jamais ce je ne sais quoi de secret et d'obscur qui vit dans toute femme. » Il y a une véritable sidération exercée sur les hommes par la manifestation de l'archaïque pouvoir féminin, lequel agit d'ailleurs à distance (il y a peu de contacts corporels chez Conrad), essentiellement par le regard. Innombrables sont les notations de regards féminins comparés à des armes menaçantes et à des poignards, même — et peut-être surtout — quand la scène paraît montrer pourtant le contraire d'une domination féminine : une femme qui se « rend »,

comme Nina Almayer, est décrite en réalité par Conrad sous les traits d'une assez effrayante prédatrice, comme l'est de son côté Aïssa dans *Un paria des îles* (« elle coula un regard de côté : dur, aigu, strict, pareil à la lueur d'une lame d'acier »).

L'amour est un combat perdu d'avance par le protagoniste masculin, selon la vieille loi transmise à sa fille par la femme d'Almayer : « Crains l'homme, mais une fois la nuit tombée, c'est lui ton esclave ».

Ce n'est pas qu'il n'y ait jamais de rébellion contre cette loi. A deux reprises au moins le héros conradien essaie d'exorciser sa faiblesse par un passage à l'acte : le narrateur d'*Un sourire de la fortune* embrasse de force la jeune fille à « l'indifférence si provocante » (« ce fut un acte impulsif, comme on s'accroche à quelque chose qui tombe ou qui vous échappe »), et Renouard cède à la même violence quand il se jette sur l'inaccessible Félicia. Mais dans les deux cas le résultat est le même : l'homme se retrouve anéanti, sans force et finalement sans désir. Comme toujours chez Conrad (et pas seulement dans les affaires d'amour) à la bouffée d'énergie succèdent l'abattement et la prostration. Et cela se termine par un homme à genoux en train de baiser le bas d'une robe (*Malata, la Flèche d'or*) ou de ramasser la chaussure abandonnée dans la lutte par la fugitive (*Un sourire de la fortune*).

La chaussure, la robe, ailleurs les cheveux (ou la flèche d'or qui sert à les coiffer) — on n'est évidemment pas loin de l'hypothèse fétichiste. Bernard Meyer n'a pas eu de mal à la développer, notamment en s'appuyant sur l'extraordinaire matériau d'analyse que représente *la Flèche d'or*, qu'il ne craint pas de mettre en parallèle avec la *Vénus aux fourrures* de Sacher Masoch, probable lecture de jeunesse de Conrad à l'époque où il était encore étudiant à Cracovie. Wanda y est une femme dominatrice qui possède les principaux traits des différentes héroïnes conradiennes : chevelure à la Titien, comme Félicia, et surtout beauté sculpturale — le terme de sculptural étant ici à prendre à la lettre, puisque le futur esclave de Wanda

(1) Bernard C. Meyer, *J. Conrad, A psycho-analytic biography*, 1970.

commence par être amoureux d'une statue de Vénus installée dans le jardin de sa maîtresse, et que dans *Malata* la même association femme-sculpture fait rêver Renouard d'une scène d'amour avec une statue à la ressemblance de Félicia... Au-delà de telles convergences, dont on pourrait multiplier les exemples et les détails, il y a autour de la figure de Wanda l'élaboration d'une sorte de scène primitive qui circule dans toute l'œuvre de Conrad, et dont la forme la plus pure est proposée par *la Flèche d'or*: un homme aime une femme qui en aime un autre (ou qui du moins est prise dans une relation de dépendance à l'égard d'un autre homme); il accède à une forme d'intimité avec elle (tête-à-tête nocturne, lieu clos de la maison ou de la chambre); il y a entre eux le dialogue d'une sorte de passion froide, excluant toute possession sexuelle; les seuls gestes d'amour sont des gestes de soumission, où l'homme aide à l'habillage plutôt qu'au déshabillage (fourrure, pantoufle, chaussure). La femme ainsi servie est cruelle, soit directement avec le héros (Wanda/Gregor), soit avec un tiers (Rita/Ortega), l'essentiel étant qu'on puisse dire d'elle, comme le malheureux Ortega condamné à entendre derrière une porte les bruits de la scène amoureuse dont il est exclu, qu'elle sait comment torturer un homme (rappelons-nous que le héros de Sacher Masoch connaît lui aussi la même situation).

Cette vocation de la femme à la domination ne procède d'ailleurs peut-être pas d'une cruauté aussi délibérée qu'on pourrait le penser. Elle découle plus simplement de la nature des choses et de ce que la femme, comme le dit elle-même Wanda, est une créature sauvage, qui n'obéit à rien d'autre qu'au mouvement de ses pulsions. « N'oublions jamais cela, et ne vous sentez jamais en sécurité avec la femme que vous aimez », prévient-elle, dans les termes qui sont à peu près ceux qu'utilisera par exemple Marlow, ce double de Conrad et son préposé au savoir féminin (« *sensations at any cost* », tel est son

verdict). Créature *sauvage*: là encore il faut prendre le mot à la lettre. Est sauvage ce qui n'est pas apprivoisé et qui échappe à l'ordre humain, lequel est fait de lois et de règles. La vie à bord d'un bateau représente une quintessence de cet ordre-là, conquis à la fois sur la brutalité de la nature et sur le chaos de l'agitation sociale ordinaire — discipline, hiérarchie, impératif catégorique du service à effectuer et du devoir à accomplir. Cet ordre le plus humain est en même temps l'ordre le plus masculin: peu d'activités humaines échappent autant à l'emprise du féminin que celles des hommes à la mer, au point qu'on pourrait peut-être trouver là un éclairage de l'étrange vocation maritime du jeune Conrad, dans un pays par



« Rita reclining ».
Un dessin de
Joseph
Conrad.

ailleurs sans traditions maritimes: choisir de vivre en mer, c'est d'abord choisir de vivre là où la femme n'est pas. Du moins là où elle n'est pas « empiriquement », si l'on peut dire, car il y a en réalité d'autres formes possibles de la manifestation du féminin ainsi refoulé par l'éthique virile. Chez Conrad, par exemple, le féminin fait retour à travers la fascination constante éprouvée (dès *la Folie Almayer*, son premier livre) pour « l'intense travail de la nature tropicale », où il voit « les plantes (s'élancer) vers le ciel, se (mêler), (s'entrelacer) dans une inextricable confusion, (grimper) frénétiquement, brutalement l'une sur l'autre dans le terrible silence d'une lutte désespérée pour atteindre là-haut le soleil qui donne la vie — comme brusquement frappées d'horreur par la

masse bouillonnante de corruption au-dessous d'elles, par la mort et la pourriture dont elles avaient surgi ». Difficile de ne pas lire dans cette description d'un combat une métaphore de la lutte sexuelle, qui dans la suite de l'œuvre va être inlassablement répétée et déclinée. Chaque remontée de rivière dans l'exubérance végétale de Bornéo, chaque pénétration dans la touffeur et les parfums des forêts primitives, chaque dérive *au cœur des ténèbres* rejoueront la même scène, hantée par le sens du mystère de l'existence et l'intuition de la perte. Au centre de la scène, visible ou invisible, une figure est toujours présente, tissée dans le tapis et les entrelacs de la végétation: « Levant à nouveau les yeux... il eut l'impression de pouvoir percer du regard le voile grotesque des lianes et des feuilles, de voir au-delà des troncs massifs, au travers des ténèbres rebutantes — et le mystère fut révélé — dans son enchantement, sa séduction, sa beauté. Il regarda la femme » (apparition d'Aïssa dans *un Paria des îles*).

Cette assimilation de la femme à la plante, qui fait écrire à Conrad de vrais blasons végétaux du corps féminin (« les pointes sveltes des pâles orchidées vertes ruisselaient à travers les rameaux et se mêlaient à la chevelure noire qui lui encadrait le visage, comme si toutes ces plantes proclamaient leur parenté avec elle ») n'est naturellement pas sans relation avec un certain climat symboliste et l'efflorescence décorative du Jugendstil, également présente chez Sacher Masoch (Wanda apparaît comme par hasard à un balcon orné de plantes grimpantes et son visage est vu à travers le lacis des tiges et des feuilles).

Mais ce qui appartient en propre à Conrad c'est la dramatisation des correspondances un peu mièvres de l'art nouveau. Avec lui la jungle envahit brutalement les serres victoriennes, le jardin des délices devient jardin des supplices (qu'on pense aux visions torturantes de Willems en proie à la possession de la sauvage Aïssa, la femme-forêt). « Perdu au milieu de choses informes, horribles et dangereuses... dont le mystère offre la promesse de la joie et de la beauté et ne contient pourtant que poison et pourriture », le héros conradien est cet homme qui appelle au secours dans la nuit hantée par le sortilège féminin. □