SARFATI-LANTER, Judith
CAZALAS, Inès

"Expériences de l'histoire, poétiques de la mémoire" : présentation

ARTICLE

Introduction

Le programme « Expériences de l'Histoire, poétiques de la mémoire » invite à la lecture croisée de trois grandes œuvres à partir de la notion d'expérience historique, qui doit être déployée dans toute sa polysémie et sa complexité.

En premier lieu, on voudrait rappeler que l'expérience de l'Histoire est d'abord et très simplement celle qu'ont vécue Conrad, Simon et Lobo Antunes, et celle dont les œuvres portent la trace, plus ou moins assumée et plus ou moins fictionnalisée. Les trois romans au programme procèdent en effet de violences historiques qu'ils évoquent très explicitement : l'exploitation du Congo colonisé pour le compte du roi Léopold II de Belgique à la fin du XIXe siècle dans *Au cœur des ténèbres* ; le rapport aux colonies et les deux guerres mondiales dans *L'Acacia* ; la guerre coloniale en Angola menée par le régime de Salazar puis de Caetano de 1961 à 1974 dans *Le Cul de Judas*. La connaissance précise et approfondie de ces différents contextes ainsi que des éléments autobiographiques propres à chaque auteur constitue donc un préalable indispensable à l'analyse du corpus.

Il s'agira bien sûr de maintenir les étudiants dans la voie étroite qui évite d'une part une approche purement textualiste des œuvres qui ferait fi de leur ancrage autobiographique, et d'autre part une lecture autobiographique qui négligerait la part de reconfiguration poétique du matériau référentiel, le refus du « pacte autobiographique » traditionnel chez Simon et Lobo Antunes, et la part d'invention romanesque majeure dans *Au cœur des ténèbres,* où les éléments autobiographiques ne fournissent qu'un cadre général à l'intrigue. Il convient d'être d'autant plus explicite avec les étudiants quant à ce double écueil que l'histoire de la critique simonienne notamment et l'attitude de Claude Simon lui-même vis-à-vis des glosateurs de son œuvre témoignent exemplairement d'une inflexion majeure au profit d'une plus grande prise en compte du matériau autobiographique. L'œuvre simonienne est encore souvent peu connue des étudiants qui lui accolent aussitôt l'étiquette de « nouveau roman », synonyme pour eux d'une conception autotélique de la littérature, et la perspective comparatiste que nous proposons permet de corriger cette vision réductrice.

En refusant à la fois l'étroitesse du biographisme et la cécité du textualisme, on interrogera plutôt l'éthique testimoniale que construisent les trois romans. Pour éviter tout malentendu, précisons d'emblée que nous entendons le terme de témoignage

dans l'acception spécifique qu'en propose Catherine Coquio, non comme une catégorie générique mais comme un acte verbal fondé sur la recherche de la vérité, qui peut rompre avec le pacte autobiographique jusqu'à faire le choix de la fiction, comprise alors comme forme oblique du témoignage [1] .

On voudrait insister, en second lieu, sur le fait que l'expérience de l'Histoire engage à chaque fois une *expérience d'écriture* – et ce, pour récuser une éventuelle lecture binaire de l'intitulé du programme « Expériences de l'Histoire, poétiques de la mémoire ». Dans les trois œuvres, les incertitudes de la narration et la complexité discursive empêchent de considérer l'écriture comme une simple tentative de restitution ou de transposition de l'expérience (de la guerre, de l'Histoire, de la colonisation etc.). Elles soulignent bien plutôt que l'écriture cherche à faire surgir, non pas l'événement, ni même la perception de l'événement, mais une mémoire de la perception de l'événement, une mémoire bien souvent lacunaire et altérée, et une mémoire qui est elle-même toujours déjà configurée par une mémoire culturelle, par une nuée de récits qui lui préexistent – en cela, les œuvres du corpus rappellent, si besoin en était, qu'il n'y a pas d'expérience pure ni de récit premier. Mais l'intertextualité est mise en jeu dans une visée référentielle. Si les auteurs reprennent les poétiques romantiques et modernistes du voyage vers les confins, de la plongée dans l'inconnu, de l'épreuve du gouffre, de la damnation (que l'on trouve chez Coleridge, Baudelaire, Rimbaud, Pessoa, et qui est explicitement convoquée dans les titres des œuvres de Conrad et de Lobo Antunes), ils les infléchissent et les prennent dans une acception à la fois géographique et symbolique pour nourrir la diction d'une expérience historique. Cette importance du lien entre le sujet et l'ancrage empirique dans l'expérience historique nous éloigne également de la conception d'un Blanchot [2] qui, dans la lignée du romantisme allemand, faisait de l'écriture le lieu souverain de l'expérience absolue, effaçant le signifié et conduisant la littérature à son propre néant. Dans notre corpus, la mémoire littéraire et culturelle nourrit l'invention d'une forme romanesque qui puisse dire, y compris par la fiction, la vérité de l'expérience.

Enfin, dernier point de cette introduction : on soulignera que cette mémoire, parce qu'elle s'attache à une matière éminemment historique et politique, doit être comprise dans sa dimension à la fois individuelle et collective. Dans les œuvres du corpus, l'écriture engage ainsi un procès complexe, dans la mesure où le discrédit qu'elle fait peser sur l'histoire officielle ou le « récit national » n'offre en même temps pas de récit consolateur qui puisse satisfaire à la tentative d'arraisonnement de l'expérience et de ce que la mémoire en conserve. Dans la mesure où la parole des personnages-témoins-narrateurs est elle-même frappée du sceau de l'incertitude, il semble donc que ces œuvres mettent à mal le processus de subjectivation dont le récit est, depuis Ricœur, réputé rendre l'accomplissement possible. À cet égard, la question de l'énonciation apparaît d'autant plus cruciale que les œuvres semblent miner le fantasme d'un point d'énonciation à partir duquel le passé, disloqué par le travail du temps, apparaîtrait « disponible dans la plénitude de son sens [3] », selon l'expression de Jean-François Hamel. Dans chacune des trois œuvres en effet, se trouvent articulées la remise en question de l'expérience traditionnelle du temps, et le bouleversement des modalités traditionnelles de la mise en intrigue. L'expérience de l'histoire apparaît irréductible au récit, rétive à toute tentative de synthèse qui pourrait lui conférer une forme d'intelligibilité narrative.

Crise de l'expérience, crise du récit

La césure de la Première Guerre mondiale

Pour articuler ce lien entre crise de l'expérience et crise du récit, on peut s'appuyer sur quelques-uns des textes majeurs de Benjamin – notamment « Expérience et pauvreté », « Le Conteur », et « Sur le concept d'Histoire » [4] . Benjamin y développe l'idée d'une modification de la notion d'expérience, affectée par la modernité que, dans une vision marxiste, il envisageait comme un processus s'expliquant par des mutations aussi lentes que décisives : l'invention de l'imprimerie et l'émergence de la lecture comme pratique solitaire, le développement de la technique et la disparition de l'artisanat, l'urbanisation des modes de vie et les progrès de l'information – donnée comme « inconciliable avec l'esprit du récit » et « l'art de conter » (nous y reviendrons).

Mais au-delà de ce temps long, Benjamin rattachait aussi cette crise de l'expérience et de sa mise en récit à une rupture plus violente, la guerre 1914-1918. Pour rappel, ce passage d'« Expérience et pauvreté » évoquant le trauma de la Première Guerre mondiale comme une césure phénoménologique, existentielle et cognitive :

> […] le cours de l'expérience a chuté, et ce dans une génération qui fit en 1914-1918 l'une des expériences les plus effroyables de l'histoire universelle. Le fait, pourtant, n'est peut-être pas aussi étonnant qu'il y paraît. N'a-t-on pas alors constaté que les gens revenaient muets du champ de bataille ? Non pas plus riches, mais plus pauvres en expérience communicable. […] Car jamais expériences acquises n'ont été aussi radicalement démenties que l'expérience stratégique par la guerre de position, l'expérience économique par l'inflation, l'expérience corporelle par l'épreuve de la faim, l'expérience morale par les manœuvres des gouvernants. Une génération qui était encore allée à l'école en tramway hippomobile se retrouvait à découvert dans un paysage où plus rien n'était reconnaissable, hormis les nuages et au milieu, dans un champ de force traversé de tensions et d'explosions destructrices, le minuscule et fragile corps humain [5] .

L'analyse de Benjamin est tout à fait éclairante pour lire, dans *L'Acacia*, les évocations de la Première Guerre mondiale vécue par le père du narrateur et les soldats de son régiment. Toutefois, l'un des intérêts de mettre en regard *L'Acacia* avec *Au cœur des ténèbres* et *Le Cul de Judas* est de décentrer la perspective en intégrant pleinement les violences coloniales à une réflexion générale sur la crise de l'expérience historique.

La prise en compte des violences coloniales dans la réflexion sur l'expérience historique

En effet, si la Première Guerre est souvent donnée comme une rupture saillante, voire inaugurale de cette crise, notamment du fait du célèbre texte de Benjamin si souvent cité, les massacres coloniaux sont aujourd'hui encore bien moins pris en compte tant dans les représentations collectives que dans les réflexions théoriques sur les violences de masse, alors qu'ils ont précédé la conflagration mondiale. Parus à exactement quatre-vingts ans d'intervalle (1899 et 1979), les romans de Conrad et de Lobo Antunes mettent en récit deux moments différents du processus colonial dans deux pays frontaliers : la mise en place d'un système de prédation économique d'une part, et le délitement de ce système combattu par une guerre coloniale de libération d'autre part. Lire *L'Acacia* en triptyque avec les autres deux romans invite à être sensible à

l'inscription certes beaucoup plus oblique mais néanmoins récurrente de l'histoire coloniale dans le roman de Simon.

L'un des enjeux de ce programme est donc de penser ensemble la mise en fiction d'expériences de la violence coloniale et de la violence guerrière. En cela, il s'inscrit dans les perspectives développées par exemple par Hannah Arendt ou encore par l'histoire culturelle, notamment les études postcoloniales et l'historiographie coloniale récente, selon lesquelles l'impérialisme ne peut être considéré comme un épisode limité, mais doit être repensé, dans la diversité des situations coloniales, comme une « matrice de la modernité », comme un « laboratoire » de la notion de citoyenneté et comme une « fabrique » de la nation. On se demandera quelles modalités spécifiques sont mises en œuvre par l'écriture littéraire dans le déploiement de cette généalogie critique.

La comparaison des modalités d'écriture de la violence coloniale et de la violence guerrière dans les trois romans
Penser ensemble la violence coloniale et la violence guerrière impliquera de réfléchir à leurs différentes articulations d'abord au sein de chaque roman, et ensuite dans une perspective comparatiste. Dans le premier cas, on rappellera d'abord que chez Conrad, la colonisation est métaphorisée comme une guerre absurde contre de prétendus « ennemis », tandis que chez Simon et Lobo Antunes, du fait même qu'ils écrivent presque un siècle plus tard, la vision est plus ample et met autrement en perspective violence coloniale et violence guerrières : dans *L'Acacia*, cette articulation se fait notamment par la trajectoire du père – officier aux colonies réquisitionné en 1914 – et le mélange des strates temporelles. Elle est plus explicite dans *Le Cul de Judas* où le Portugal a déclenché une guerre contre les mouvements nationalistes angolais pour conserver sa tutelle coloniale, dans la continuité de la Première Guerre mondiale à laquelle le Portugal avait déjà pris part dans le but de sauver son empire [6] .

Dans la perspective comparatiste, on peut proposer quelques jalons :

- Il sera ainsi important d'analyser la continuité qui est tracée chez les trois auteurs entre violence symbolique et violence physique, cette dernière étant autorisée par des représentations déshumanisantes. On pourra analyser l'écriture de la violence symbolique dans les descriptions qui sont faites des cartes postales et du regard de la mère sur les colonisés dans *L'Acacia* [7] , ou encore dans le démantèlement de la propagande coloniale chez Conrad et Lobo Antunes.

- Il faudra ensuite prendre en compte la position des personnages ou narrateurs vis-à-vis de la violence décrite. Ils sont parfois des témoins oculaires (c'est-à-dire des tiers qui assistent à des actes de violence qui ne les visent pas) ; mais ils peuvent aussi être eux-mêmes plus ou moins exposés à la violence et découvrir la peur de mourir ; certains survivent à la violence, d'autres y succombent et leur expérience doit alors être reconstituée par un tiers. Cela implique des distinctions en termes de focalisation et d'implication vis-à-vis de l'événement évoqué, qui engage des choix d'écriture sensiblement différents. C'est l'un des liens possibles entre expérience de l'histoire et poétique de la mémoire.

- On pourra enfin envisager comment les trois romans sont hantés par des expériences de la mort qui ébranlent ses représentations traditionnelles et remettent en question sa capacité à faire sens – ce que Benjamin évoque déjà dans « Le Conteur » [8] . L'impossibilité pour ces morts d'accéder au statut d'événement marqué par un rituel ruine les cadres anthropologiques de l'expérience qui prend alors des formes très différentes : agonies de travailleurs noirs épuisés par le

travail forcé, morts au combat et, chez Lobo Antunes, suicide de soldats, torture et exécution des civils angolais. Se pose alors la question d'une écriture juste, qui puisse résister à la déréalisation de la mort produite par les représentations héroïsantes ou euphémisantes – celles des traditions littéraires épiques ou des rhétoriques propagandistes. On pourra alors s'interroger sur la fonction d'une écriture qui cherche, peut-être, à s'ériger en sépulture (notamment pour les personnages du père dans *L'Acacia,* et celui de Sofia à qui est dédié le chapitre « S » dans *Le Cul de Judas*), et à retrouver une dimension rituelle (au moins sous forme résiduelle : on peut penser, dans *Au cœur des ténèbres,* à l'énigmatique fil blanc au cou du Noir agonisant sous le bosquet et à la référence à l'*Inferno* de Dante).

*

Chez les trois auteurs, la crise de l'expérience se solde par un refus d'en tirer une quelconque leçon édifiante. Elle met ainsi en crise l'idéal humaniste et la conception progressiste de l'histoire, et plus profondément les narrativités traditionnelles qui les portent. Elle engage donc indissociablement une critique du récit et une réinvention de l'agencement à la fois romanesque et phrastique, invitant à croiser les approches macro- et micro-structurelles.

Poétiques de la mémoire

Le refus de la mise en intrigue : poétique du mélange des temps

Benjamin corrèle étroitement l'idée d'un appauvrissement de l'expérience à la remise en cause des conceptions téléologiques de l'Histoire. C'est encore ce que signifie le regard que « l'Ange de l'Histoire » porte sur le passé, où il ne découvre qu'« une seule et unique catastrophe, qui sans cesse amoncellent ruines sur ruines et les précipitent à ses pieds [9] ». Considérer toute chose du point de vue des ruines signifie ici envisager chaque réalisation présente de la culture selon sa forme et son effondrement futur. Les ruines du passé ne sont donc pas intégrées à une philosophie de l'Histoire où l'effondrement serait la condition paradoxale des progrès de la liberté. Mais, pour autant, bien que réfutant toute idée de progrès, elles ne sont pas dénuées de toute positivité. Elles modifient la conception du temps lui-même, en marquant l'obsolescence du « temps homogène et vide » propre aux récits téléologiques, et en faisant éclater le continuum de l'Histoire au profit d'un temps « saturé d'à-présent [10] ».

Jean-François Hamel, dans *Revenances de l'Histoire,* analyse cette rupture de la tradition et le déchirement des temps sous le sceau de la répétition, dont il fait justement le symptôme d'un appauvrissement de l'expérience. Ce nouveau régime d'historicité induit une nouvelle poétique de l'Histoire liée à la disjonction des temps, à l'hétérogénéité entre le présent et un passé disruptif et inassimilable – une poétique rompant donc avec la narrativité décrite par Ricoeur dans *Temps et récit.* Dans son analyse des *Géorgiques* de Claude Simon, qui vaudrait également pour *L'Acacia,* mais aussi pour les œuvres de Lobo Antunes et de Conrad au programme, Jean-François Hamel souligne que le récit ne procède pas d'une reprise et de l'assimilation du passé en un récit synthétique dans le présent de la mémoire, mais d'un présent *affecté* par un passé, car « le passé diffère du présent et fait différer le présent de lui-même dans l'expérience d'une mémoire discontinuiste [11] ».

Cette discontinuité des temps écarte nos romans de modes d'écriture plus traditionnels. Contre les ordonnancements chronologiques et didactiques, les trois écrivains du corpus inventent d'autres formes d'agencements fondés sur le primat

du sensible et de l'émotionnel sur l'intelligible. On mettra utilement en relation le *Discours de Stockholm* avec la préface du « Nègre du « Narcisse » » et les déclarations de Lobo Antunes sur son intérêt pour la mémoire sensorielle et la logique associative qui lui vient entre autres de sa pratique professionnelle de psychiatre. On peut aussi rappeler que Faulkner est un modèle pour Simon comme pour Lobo Antunes, ce qui, dans *Le Cul de Judas*, est prégnant dans la porosité entre les différentes strates de mémoire, et entre la réalité, le fantasme et l'imagination.

Transmission de l'expérience : poétique de la voix

Selon Benjamin, la notion d'expérience est liée « à la conjonction, au sein de la mémoire, entre des contenus du passé individuel et du passé collectif [12] ». *A contrario,* l'appauvrissement de l'expérience a une conséquence majeure : l'altération de la mémoire collective et d'une transmission qui contribuait jusqu'alors à maintenir une cohésion entre les générations successives. C'est ainsi que la figure du conteur, qui est, pour Benjamin, le passeur de la mémoire collective, a disparu au profit du romancier, qui témoigne, lui, de l'éclatement des communautés en une pluralité de vies isolées et repliées sur elles-mêmes.

Dans les œuvres du corpus, on peut établir un lien, on l'a vu, entre la remémoration, donnée comme aporétique, de l'expérience et la question de la transmission, doublement compromise, en amont et en aval en quelque sorte :

- en amont du fait de l'échec de la transmission générationnelle, comme en témoigne peut-être l'altération des figures paternelles, réelles ou symboliques – qu'on songe à la représentation de la famille salazariste chez Lobo Antunes, au personnage de Kurtz chez Conrad, à la figure du père chez Claude Simon, mais aussi, chez ce même auteur, à celle du colonel dont la geste tragiquement anachronique témoigne de l'obsolescence des modèles anciens.

- en aval dans la mesure où l'écriture modélise la difficulté à témoigner d'une expérience qui ne devient jamais un objet de savoir, à rendre crédible et communicable ce qu'on peine à nommer – ce que sont les ténèbres, « the horror », ce qu'est cette guerre, sans front, sans ennemis visibles etc. –, toutes choses qui mettent à mal la légitimité de l'action et l'idée d'un « sens de l'histoire ».

Cette question de la transmission de l'expérience, sa mise en jeu, est aussi explicitement thématisée dans les œuvres du corpus par le dispositif énonciatif qui met en exergue la difficulté du témoignage. C'est ainsi qu'on peut interpréter, dans *Au cœur des ténèbres,* l'insertion de la voix de Marlow au sein d'un récit-cadre, selon un dispositif que Conrad emprunte aux nouvelles fantastiques de Maupassant, qu'il admirait. Mais, alors que chez Maupassant (dans « la Peur » ou « la Main » par exemple), le récit-cadre, inscrit dans un univers réaliste, sert à accréditer le récit enchâssé où affleure le surnaturel, la structure de *Au cœur des ténèbres* inverse le procédé : Conrad retient l'écart entre le cadre familier et l'étrangeté du conte, mais il déplace l'attention sur la contamination du récit-cadre par les « ténèbres », et, partant, fragilise l'acte d'énonciation : la voix de Marlow devient « un mélange hétéronome de souvenirs de voix, dont on ne saurait dire s'il les a recueillis ou s'ils se sont emparés de lui [13] ». Ces aspects de l'écriture conradienne, qui inscrivent l'œuvre dans la modernité, expliquent en partie qu'elle ait elle-même inspiré les œuvres de Simon et de Lobo Antunes, qui en radicalisent certains traits, notamment la figuration d'une expérience dont le sens resterait indécidable, ainsi que la subversion de l'idée d'une authenticité originaire de la voix.

On pourra interpréter dans ce sens l'incertitude de la structure dialogique dans *Le Cul de Judas,* où le silence et peut-être l'irréalité de l'interlocutrice semblent acculer le narrateur à la solitude en même temps qu'elles soulignent la dimension logorrhéique de son discours. La dérive de la parole peut faire figure de symptôme et de séquelle discursive du traumatisme, notamment par le ressassement et par la contamination des différentes strates narratives par les isotopies de la guerre et de la mort. Mais cette dérive de la parole peut aussi être interprétée comme une ruse littéraire permettant à l'écrivain de rompre avec l'illusoire plénitude du sujet autobiographique comme avec le leurre d'une totalisation de l'expérience. La posture confessionnelle se trouve alors mise à distance et apparaît comme un dispositif de captation du lecteur qui se trouve sans cesse interpellé par les adresses du narrateur à la femme du bar.

Le cas de *L'Acacia* est assez différent, mais la complexité des choix narratologiques entraîne là aussi une incertitude affectant, non pas l'énonciation, mais le processus de la remémoration. Pascal Mougin a ainsi montré l'existence d'une troisième temporalité, qui n'est ni le temps de la narration ni le temps du récit, mais celui d'une « diction antérieure [14] » (Mougin, p. 5), qui se manifeste dans des énoncés comme « plus tard on raconta ceci au brigadier », ou « et plus tard il devait se rappeler cela ». Autrement dit, la chronique des événements est d'emblée médiatisée et filtrée par une diction antérieure. Le texte, écrit Mougin, « peut ainsi s'attacher à son référent tout en le reculant infiniment pour lui maintenir son irréductibilité fondamentale au langage [15] ».

Ces poétiques incertaines de la voix mettent en cause la plénitude ontologique du sujet comme origine de l'énonciation et de la remémoration et comme sujet de savoir. Cette mise à mal de la dimension heuristique de l'expérience peut être rattachée à une critique plus générale de la civilisation comme mythe mensonger, dont les enjeux sont à la fois politiques, éthiques, génériques et stylistiques.

La critique du mythe de la civilisation et la défaite des modèles littéraires hérités
La critique touche à la fois des récits nationaux qui font l'éloge de la civilisation pour légitimer la conquête ou la guerre, et des genres ou des *topoï* littéraires qu'ils recyclent à cette fin.

L'antithèse barbarie/civilisation qui structure le discours victorien, la propagande salazariste et l'idéal républicain est censée se superposer exactement à de multiples dichotomies (nature/culture, état primitif/progrès, enfance/âge adulte, animal/homme, féminin/masculin, Noir/Blanc, colon/colonisés, inhumain/humain, indicible/dicible). On pourra rappeler aux agrégatifs les soubassements scientifiques venus consolider à partir de la fin du XIXe siècle de telles catégories censément antinomiques (Gobineau, Cesare Lombroso, Max Nordau). Les soubassements sont aussi littéraires, puisque les récits nationaux sont adossés à des monuments culturels et à des genres qui reposent sur la confrontation à la sauvagerie et sur son dépassement par une dialectique de lutte et de sublimation, qu'il s'agisse de mythes, d'épopées, de romans d'aventure (qui regorgent d'histoires exotiques d'Européens confrontés au risque de l'ensauvagement et devant assurer le triomphe de l'homme civilisé), ou encore de romans de guerre structurés par un schéma initiatique.

Conrad, Simon et Lobo Antunes sapent ce dualisme d'une part en réécrivant de façon ironique certains intertextes et codes génériques, et d'autre part en instaurant une porosité constante entre ces catégories binaires.

Dans les trois romans, l'aventure et la guerre ne sont que les masques d'une dégradation de la quête en conquête. Les enjeux spirituels de la quête ont été évincés au profit d'objectifs bien plus matériels, l'exploitation des territoires conquis, le maintien d'un ordre politique national et international opaque. *Au cœur des ténèbres* peut être lu comme une réécriture à la fois grotesque et tragique d'une quête dont le Graal mortifère serait l'ivoire fossilisé. *L'Acacia* peut être lu avec Pascal Mougin comme une extraction progressive des intertextes mythiques (notamment bibliques : la guerre comme catastrophe naturelle, le déluge, la destruction de Sodome). Ces intertextes permettent d'abord de médiatiser l'expérience guerrière dans sa violence inouïe, mais l'idée d'une transcendance mythique est peu à peu mise à distance par l'ironie, la parodie, le burlesque, l'organique. *Le Cul de Judas* procède à l'inversion parodique des intertextes bibliques (l'arche de Noé devient naufrage, la Cène devient une « Anti-Cène » consacrant l'impossibilité de la résurrection de la chair…). L'apologétique salazariste de la croisade se trouve ainsi disqualifiée. Le roman s'attaque aussi à un monument national, les *Lusiades* (1572), épopée dans laquelle Camões réécrit l'*Énéide* pour célébrer les « Découvertes » des Grands Navigateurs, et qui a été instrumentalisée dès le XIXe siècle pour justifier l'impérialisme portugais.

L'antithèse barbarie/civilisation est en outre minée par la matière romanesque et le travail sur la langue. Avec une virtuosité qui confine au vertige, Conrad use de la variation lexicale, en recourant notamment à des termes quasi-synonymes et à des oxymores qui troublent le découpage symbolique du réel. Il instaure ainsi une circulation intense des mêmes termes qui caractérisent tour à tour les indigènes, la nature, Kurtz, la Promise, la femme indigène. Il approfondit ce « malaise dans la culture » par l'exploration langagière de l'indicible, de l'illisible, du vide, du trou dans une herméneutique inachevable qu'aucun narrateur omniscient ne vient clore. La barbarie et la pulsion de mort que Marlow découvre en Kurtz et en lui-même invalident les partitions de l'humanité.

La référence à Freud est également éclairante pour lire le rapport au mythe du primitif dans *L'Acacia* et *Le Cul de Judas*. Freud écrivait en 1914 que la guerre « nous enlève les sédiments de culture récents et fait réapparaître en nous l'homme originaire [16] ». Dans les deux romans, la guerre apparaît comme un sacrifice brutal que la communauté n'assume pas en tant que tel, et qu'elle se doit donc de circonscrire en délimitant un « territoire tribal » à l'écart « du monde civilisé » (Simon), dans le « trou du monde » (Lobo Antunes). Les soldats se retrouvent confrontés à d'autres proscrits, les régiments indigènes dans *L'Acacia*, les civils angolais dans *Le Cul de Judas*, et sont enclos avec eux derrière des barbelés pour subir avec eux le déchaînement de la pulsion de mort.

Cette critique du mythe du primitif se déploie encore autrement. Chez Simon, la description paradisiaque de Madagascar comme un paradis primitif est faite à travers le point de vue ethnocentrique de la mère, mais la trajectoire du père, que sa formation militaire conduira des fortins coloniaux au front de la Somme, réinscrit cette échappée illusoire dans l'histoire. Quant à Lobo Antunes, il critique l'exotisme tout en construisant un mythe positif et vitaliste de l'Afrique fondé sur un renversement du manichéisme. Le roman est en effet structuré par une série de dichotomies : le Portugal est sans cessé décrit comme un pays minuscule, associé à la vieillesse, à la laideur kitsch, à la minéralité stérile, à la médiocrité des colons – caricaturés avec une violence très célinienne – et à la sauvagerie de la PIDE, tandis que l'Angola est caractérisé par l'immensité, la jeunesse, la beauté, la fécondité de la terre et la dignité des habitants. Ce mythe, commun au narrateur et à l'auteur, est ancré dans un émerveillement personnel que l'on retrouve dans certains entretiens et chroniques [17] . Toutefois, le livre se soustrait au dualisme, notamment parce qu'il inscrit pleinement l'Angola dans l'histoire longue (avec par exemple l'évocation de la migration depuis l'Ethiopie du peuple Luchaz et son installation dans la Baixa do Cassanje après des

guerres contre d'autres peuples) et dans la lutte politique (avec la transcription ponctuelle des messages des miliciens, ou encore avec la célébration de Sofia qui ne se réduit pas à un personnage stéréotypé de belle femme noire, mais qui est aussi une militante indépendantiste violée et assassinée par la PIDE).

On réfléchira aussi aux limites de ce travail critique en posant avec les étudiants la question de la persistance de certains stéréotypes de race, mais aussi de genre et de classe dans les trois romans. Il pourra par exemple être stimulant de présenter quelques lectures qui ont été faites de *Heart of Darkness* par des écrivains et théoriciens postcoloniaux (voir bibliographie), ou encore de mettre brièvement en perspective la vision de la guerre coloniale construite par *Le Cul de Judas* avec celle que l'on trouve chez des écrivains angolais et mozambicains. Il ne s'agira alors pas de soumettre le corpus à une quelconque *doxa* bien-pensante, mais d'approfondir la réflexion sur les différentes façons de penser les liens entre littérature et politique. Pour éviter aux candidats de tomber dans le piège qui consisterait à tenir un discours simpliste trop prompt à dénoncer les positions idéologiques des auteurs, tout particulièrement de Conrad, on veillera à historiciser précisément chaque œuvre, à reposer les distinctions nécessaires entre auteur, narrateur et personnage, à analyser avec finesse le travail de l'écriture, et à explorer le plus avant possible la complexité de chaque dispositif textuel.

*

La critique du mythe de la civilisation, menée selon des procédés différents et avec une radicalité variable selon les auteurs, engage donc indissociablement une critique de la culture tout en jouant avec ses formes. Elle ouvre à de nouvelles figurations de l'histoire que nous évoquerons dans le dernier temps de cette présentation.

De nouvelles figurations de l'histoire

Le roman de formation comme lieu d'une catharsis problématique

Un des enjeux communs aux trois livres est donc en fin de compte la critique de sociétés fondées sur le sacrifice qu'elles mettent différemment en œuvre au nom de la civilisation, en rejetant la barbarie sur des figures présentées comme externes à la communauté. Le « cœur des ténèbres » exploré par Conrad n'est ni le mal ni la mort, mais la porosité de la civilisation et de la sauvagerie, l'entre-deux, l'interstitiel, l'indécidable : Kurtz est l'allégorie de l'Europe impériale qui, au nom de la grandeur d'une « idée », se livre à un rituel barbare. Simon et Lobo Antunes refusent quant à eux le sacrifice guerrier perpétré au nom de la défense de la civilisation occidentale. Ils se situent alors aux antipodes de la vision de Heidegger lorsqu'il commente *La Germanie* de Hölderlin dans *Être et temps* et fait du sacrifice guerrier un libre consentement à la mort créant une camaraderie militaire et faisant advenir une communauté authentique [18] . Simon et Lobo Antunes font du sacrifice guerrier un inexorable processus de bannissement et d'animalisation qui conduit les soldats à devenir les exclus de la communauté à laquelle ils croyaient jusque-là appartenir. (On pourra par exemple comparer avec les étudiants les évocations des départs lors de la mobilisation : départ du bateau de Madagascar vers l'Europe, de Lisbonne vers l'Angola, départ du train de Perpignan vers le front.)

La logique sacrificielle constitutive de la civilisation occidentale est ainsi donnée comme une barbarie. On peut se demander si sa représentation dans la forme romanesque possède une vertu cathartique. Comme le rappelle Catherine Coquio sur le mode de la fable malicieuse, « au cœur de la *poièsis* une activité nommée *mimèsis* promettait un miracle nommé *catharsis*, qui, venu de la médecine et transposé dans l'art et la politique par un maître philosophe, promena son principe espérance à travers les divers 'genres' littéraires. En vertu de ce grand rite sublime qui nourrissait le feu de la poétique, le mal terrestre – cruauté, deuil, chagrin – pouvait être surmonté s'il était *représenté*, narré, joué, chanté [19] . » Elle rappelle que cette mimèsis cathartique a été ébranlée par les catastrophes génocidaires. Mais on peut se demander si la possibilité d'une catharsis n'a pas aussi été compromise par l'histoire coloniale [20] et guerrière qui a aussi ébranlé, dans une moindre mesure, la conception de la mort. Cette question est liée dans les trois livres au jeu avec le genre du roman de formation. Rien ne vient plus justifier le sacrifice ; dès lors, quel apprentissage est possible ?

Il est variable selon les romans : le roman de Conrad est sans doute le plus sombre en ce que l'apprentissage de Marlow semble inabouti. Mais comme le souligne Richard Pedot en reprenant la grille derridienne, la forme déconstructrice du roman permet au lecteur – dont elle engage la responsabilité – de mener à son terme la critique du mythe sacrificiel de la civilisation. Dans *Le Cul de Judas*, la dimension thérapeutique du témoignage est mise en doute par la noirceur du récit et par la brusque fin déceptive du roman qui esquisse une échappée fantasmatique dans une position régressive. Mais le motif récurrent du cri de révolte que le narrateur, réduit au mutisme avec les autres soldats, n'a pas eu le courage de pousser en Angola, l'allusion aux livres qu'il ne parvenait pas encore à écrire, ainsi que la structuration du texte en 23 chapitres correspondant aux 23 lettres de l'alphabet portugais, peuvent être lus comme les signes d'une progressive sortie du silence traumatique qui est également une rupture avec la censure salazariste comme avec le pacte du silence entériné par la démocratie après 1974. Une forme a été donnée et permet le partage d'une expérience à la fois individuelle et collective. C'est dans *L'Acacia* que le schéma d'apprentissage est le plus positivement mis en œuvre, puisque la fin du roman met en scène un retour à la vie qui passe par une pulsion érotique assumée, mais aussi un ancrage dans la réalité sensible patiemment captée et réinventée par la main qui dessine et qui écrit. La recherche d'une forme à donner à l'expérience vécue trace un cheminement en littérature, de l'hommage rendu à Balzac jusqu'à l'inscription en creux de toute l'œuvre simonienne, puisque les dernières lignes du roman sont les premières d'un roman antérieur, *Histoire* (1967).

Le roman de Lobo Antunes et plus nettement encore celui de Simon mettent donc en abyme la naissance de l'écriture, ce qui n'est pas le cas chez Conrad où seule l'oralité est mise en scène. Néanmoins, on soulignera que la recherche de vérité mobilise les trois gestes de témoignage et appelle à repenser les modalités du commun.

Écriture du sensible : poétiques alternatives de la communauté

Cette recherche de vérité expose ses propres difficultés, puisqu'elle se déploie explicitement à partir de sources lacunaires (rumeurs, paroles, archives familiales) et de traces fragiles – y compris mnésiques. Autant d'éléments qui témoignent des scrupules de la narration, de ses hésitations, mais qui ne doivent pas être seulement reçues comme le signe d'une insuffisance : elles manifestent aussi un rapport éthique à l'histoire. C'est ce que souligne Emmanuel Bouju dans *La Transcription de l'Histoire* (au sujet de Lobo Antunes, mais cela peut s'appliquer aux autres textes du corpus) : « L'exploration du passé y est soumise systématiquement à la flamme réflexive de la critique et du doute, et les discours semblent capables de mesurer les limites de la représentation de l'histoire à la lumière de leurs propres failles et errements [21] . »

Dans les trois œuvres du corpus, cette articulation entre la critique et le doute est étroitement liée aux choix narratologiques qui prévalent dans la figuration de la vie intérieure, c'est-à-dire à une forme de perspectivisme qui permet d'indexer le récit au seul gradient de la mémoire et de la perception des personnages. *Au cœur des ténèbres* manifeste déjà la primauté du perceptif qui deviendra l'un des legs de la modernité. C'est ainsi que Jacques Rancière analyse, dans *Le Fil perdu*, le célèbre passage où se trouve commentée par le narrateur premier la singularité des histoires de Marlow, dont le sens n'est « pas à l'intérieur comme un noyau mais à l'extérieur », comme « ces halos brumeux qui sont rendus visibles […] par l'illumination spectrale du clair de lune. » L'intérêt de l'histoire, analyse Rancière, n'est pas dans ses enchaînements internes, mais dans la puissance sensible qui l'entoure et qui constitue « le tissu nouveau de la fiction [22] ».

Dans le corpus, le primat du sensible paraît peut-être plus net encore, contribuant à bouleverser l'ordre logico-temporel de l'histoire jusqu'à parfois remettre en question le logocentrisme de la vision. Il convient en effet de souligner à quel point ce déplacement, qui fait porter l'attention, au sein des œuvres, vers la dimension charnelle et disruptive de l'expérience, permet aussi de mettre l'accent sur ce qui résiste à la saisie rationnelle des événements, à leur intégration dans la mémoire, et, partant, au travail de la résilience. Il ne doit pas être interprété pour autant comme un échec de l'écriture de l'Histoire, mais plutôt comme une écriture oblique de l'Histoire, qui témoigne de l'inscription sensible des personnages dans le temps.

D'où ce paradoxe, déjà relevé par Benjamin qui identifiait une forme de positivité née de l'appauvrissement de l'expérience : d'une part les traces mnésiques, qui sont souvent des souvenirs charnels, mettent en déroute les catégories traditionnels du savoir, dans la mesure où le passé et l'histoire sont moins saisis comme une succession d'événements hiérarchisables que comme une suite d'expériences anarchiques. Mais, d'autre part, cette mise en déroute n'est pas non plus dénuée de vertu cognitive, dans la mesure où se trouve élargi le champ de la perception commune, pour intégrer des expériences nouvelles, et ainsi rendre visibles de nouveaux sujets de l'Histoire. L'écriture marque ainsi une forme d'engagement qui doit se comprendre de manière plus large que dans la visée normative de la « littérature engagée » au sens sartrien. Elle n'est plus seulement représentation des structures sociales et des luttes politiques, mais aussi redécoupage du sensible, exploration et reconnaissance de ses marges, à la fois périphéries du monde sensible et de la communauté.

L'injonction à « faire voir », que Conrad formule explicitement dans la préface au « Nègre du « Narcisse » », véritable réflexion sur l'art de l'écrivain, peut, dans cette perspective, être reçue dans sa pleine acception, phénoménologique, esthétique, et éthique : c'est-à-dire comme le postulat d'une *vérité sensible* dont l'écriture doit provoquer le surgissement et l'anamnèse, dans une entreprise de dessillement qui est aussi de nature politique. C'est dans une perspective comparable qu'on pourra interpréter les images empruntées à la poésie du spleen dans *Le Cul de Judas,* comme façon de re-lester ces images d'une charge référentielle nouvelle afin d'inscrire dans le texte la trace des crimes de la dictature et de la guerre coloniale, tout comme la poésie de Baudelaire et de Verlaine avait pu être une inscription de celles des massacres de 1848 [23] . Chez Claude Simon, les sensations fuligineuses qui assaillent les personnages évoquent en même temps leur déracinement et le vacillement d'un monde. Comme chez Lobo Antunes, en même temps que se trouve invalidé le récit officiel d'une nation unie par le patriotisme et par sa mission civilisatrice, l'écriture rend audibles et visibles des personnages déplacés, anonymes, réduits au silence : les soldats envoyés à la mort chez Simon et Lobo Antunes, les sœurs institutrices et paysannes de *L'Acacia,* les civils décrits comme « l'hétéroclite conglomérat d'hommes et de femmes » (p. 157) constitués par le deuil en communauté – les travailleurs noirs que l'œil de Marlow détache de la pénombre. On sera sensible à la

figuration de ces nouveaux sujets de l'histoire, ainsi qu'à l'invention de réseaux analogiques qui tissent entre eux de nouveaux liens et qui contribuent à redessiner l'imaginaire de la communauté.

NOTES

[1]
Voir Catherine Coquio, *La littérature en suspens. Écritures de la Shoah : le témoignage et les œuvres*, Paris, L'Arachnéen, 2015, p. 175-198.

[2]
Maurice Blanchot, *Le Livre à venir* (1959), Paris, Gallimard, Folio Essais, 1993.

[3]
Jean-François Hamel, *Revenances de l'histoire. Répétition, narrativité, modernité*, Paris, Minuit, « Paradoxe », 2006.

[4]
Ces textes sont tous publiés dans les volumes II et III des *Œuvres* en Folio Essais.

[5]
Walter Benjamin, « Expérience et pauvreté », *Œuvres II*, trad. Maurice de Gandillac, Rainer Rochlitz et Pierre Rusch, Paris, Gallimard, « Folio Essais », p. 365.

[6]
Dans *Le Cul de Judas,* le narrateur évoque explicitement cette continuité historique lorsqu'il décrit « la métamorphose de la larve civile en parfait guerrier, le béret enfoncé sur le crâne comme une capsule et les gigantesques bottes recouvertes de la boue historique de Verdun » (p. 23).

[7]
On notera que les massacres coloniaux ne sont jamais évoqués par Simon qui parle seulement de façon très générale de « conquêtes » (p. 83), de « violence » et de « rapacité » (p. 129). Il représente plutôt le rapport de domination établi par le système colonial en décrivant la misère physique, l'assujettissement et la déshumanisation des colonisés « outragés ». On remarquera aussi qu'il ne fait aucune allusion à l'atroce répression par l'armée française de l'insurrection malgache de 1947, choix que l'on peut expliquer par la contrainte qu'il s'était fixée pour *L'Acacia* : n'utiliser que des « prétextes » biographiques.

[8]
Walter Benjamin note un changement du rapport à la mort qui n'est plus « un acte public d'une valeur hautement exemplaire », dès lors que le mourant ne meurt plus dans sa maison où il pouvait dispenser à ses proches son savoir, mais est pris en charge par des « institutions hygiéniques et sociales », « permett[ant aux hommes de ne plus assister à la mort de leurs semblables » (« Le conteur », *ibid.*, p. 129).

[9]
Walter Benjamin, « Sur le concept d'histoire », *Œuvres II*, trad. Maurice de Gandillac, Rainer Rochlitz et Pierre Rusch, Paris, Gallimard, « Folio Essais », p. 434.

[10]
Ibid., p. 439.

[11]
Jean-François Hamel, *Revenances de l'histoire. Répétition, narrativité, modernité*, *op. cit.*, p. 201.

[12]
Walter Benjamin, « Sur quelques thèmes baudelairiens », *Œuvres III, op. cit.*, p. 335.

[13]
Richard Pedot, Heart of Darkness *de Joseph Conrad. Le sceau de l'inhumain,* Nantes, Éditions du Temps, 2003, p. 98.

[14]
Pascal Mougin, *Lecture de* L'Acacia *de Claude Simon : l'imaginaire biographique*, Paris, Lettres modernes, 1996, p. 5.

[15]
Ibid., p. 6.

[16]
Sigmund Freud, « Actuelles sur la guerre et la mort » (1915), trad. André Bourguignon, Alice Cherki, Pierre Cotet, in *Œuvres complètes*, tome XIII, Paris, PUF, 1988, p. 154-155. Voir aussi *Malaise dans la civilisation* (1929), trad. Aline Weill, Paris, Payot, 2010.

[17]
Voir par exemple « Chronique devant être lue au rythme du kissanje », *Livre de chroniques III*, trad. du portugais par Carlos Batista, Paris, Christian Bourgois, 2004.

[18]
Voir le commentaire qu'en propose Marc Crépon dans *Vivre avec. La pensée de la mort et la mémoire des guerres*, Paris, Hermann, « Le Bel aujourd'hui », 2008, p. 29-35.

[19]
Catherine Coquio, *La littérature en suspens. Écritures de la Shoah : le témoignage et les œuvres*, p. 33.

[20]
Voir Catherine Coquio (dir.), *Retours du colonial ? Disculpation et réhabilitation de l'histoire coloniale*, Nantes, l'Atalante, « Comme un accordéon », 2008.

[21]
Emmanuel Bouju, *La Transcription de l'histoire*, Rennes, PUR, « Interférences », 2006, p. 127.

[22]
Jacques Rancière, *Le Fil perdu. Essai sur la fiction moderne*, Paris, La Fabrique, 2014, p. 40.

[23]
Voir Ross Chambers, *Mélancolie et opposition. Les Débuts du modernisme en France*, Paris, José Corti, 1987. Dolf Oehler, *Le Spleen contre l'oubli, juin 1848. Baudelaire, Flaubert, Heine, Herzen* (1988), Payot, 1996.

POUR CITER CET ARTICLE

Judith Sarfati-Lanter et Inès Cazalas, « "Expériences de l'histoire, poétiques de la mémoire" : présentation », SFLGC, Agrégation, publié le 21 février 2018, URL : https://sflgc.org/agregation/sarfati-lanter-judith-experiences-de-lhistoire-poetiques-de-la-memoire-presentation/, page consultée le 10 Février 2026.