

Conférence sur le programme de l'agrégation « Expériences de l'histoire, poétiques de la mémoire ».

Carole Matheron, Université Paris 3, CERC (EA 172)

Placer le programme d'agrégation sous le double signe de l'histoire et de la mémoire fait sens, et je suis pleinement en accord avec la vision qui vous en a déjà été donnée par le cours de synthèse. L'intitulé de la question et la double formulation « expérience de l'histoire, poétique de la mémoire » sont évidemment à comprendre de façon non exclusive l'une de l'autre et doivent donner lieu à des permutations entre expérience de l'histoire essentiellement médiée par les processus mémoriels, eux-mêmes sujets d'une expérience directement prise en charge par l'énonciation et les systèmes narratifs au sein du corpus ; de même la dimension poétique, c'est-à-dire créatrice, de l'activité mémorielle, conférée par le discours et le récit, le dialogisme et la polyphonie des voix, implique elle aussi une vision construite et évolutive de la représentation historique, qui passe par la constitution d'un récit situé dans le présent de l'énonciation. La modernité des textes et de l'écriture participent dès lors d'une visualisation et d'une vocalisation de l'Histoire, qui inclut par conséquent la dimension du témoignage et de sa transmission, non seulement thématisée au sein des situations diégétiques mais également assumée au plan extradiégétique par la transcription historique à destination du lecteur.

On se trouve par conséquent dans le cas de figure d'une écriture de l'histoire qui, si elle ne peut s'aligner purement et simplement sur des modèles historiographiques, doit cependant être évoquée dans sa singularité formelle tout autant que dans son contenu informatif (« *the content of the form* » comme dirait Hayden White) à travers le prisme de la modernité romanesque. Avec Conrad déjà, mais plus encore avec Simon et Lobo Antunes, l'intentionnalité stylistique court-circuite le temps vide et homogène de l'historicisme pour suggérer le chaos d'un monde en proie aux mutations brutales de l'histoire et le remaniement de subjectivités aux prises avec des perceptions inédites du temps vécu et de la mémoire de l'événement. L'écriture historiographique peut sans doute difficilement transgresser son protocole d'unification objective des données, à l'appui du rapport au document et avec des formes variables de narrativité et de mise en intrigue, mais la littérature, quant à elle, peut choisir d'avoir recours à des procédés obliques, indirects, non assujettis à la chronologie et à la temporalisation logifiée des processus historiques. Si l'histoire est potentiellement, selon les termes de Jablonka, une « littérature contemporaine », la littérature n'est-elle pas elle aussi une sorte de mémoire des formes et des modes d'énonciation de l'histoire ? Pierre Nora, à la suite d'Halbwachs, souligne avec sans doute trop de rigueur oppositionnelle la solution de continuité entre mémoire et histoire, l'histoire n'intervenant à ses yeux que là où s'arrête la mémoire vivante du passé, mémoire qui se vit toujours au présent et dont la dimension plurielle s'oppose aux visées unificatrices de l'écriture historiographique. En ce qui concerne notre corpus, on peut davantage se rallier à la conception de Ricœur de la mémoire matrice et réceptacle de l'histoire, dans la mesure où le processus historique passe obligatoirement par le souvenir d'une expérience reconstituée à travers la voix d'un témoin, témoin oculaire, acteur ou victime d'un événement aux conséquences traumatiques, mais aussi témoin historique, qui accepte de se faire « instrument » d'une transmission de l'expérience par la parole et le récit, mobilisant les ressources du souvenir et aux prises avec l'oubli, sa nécessité, sa tentation ou sa conjuration. Même si l'histoire semble motiver l'activité mnémonique, son caractère difficilement dicible implique une poétique de la mémoire servant non seulement de support mais pratiquement de recreation de l'expérience des limites en quoi consiste le choc de l'expérience historique. La mémoire s'affirme pleinement comme activité créatrice,

transformatrice, comme invention tout autant que reproduction et mimésis. L'écriture elle-même, ou le substrat de la parole qu'elle est censée calquer, est dès lors pleinement assumée comme construction, représentation qui présentifie, incarne et finalement crée son objet plus qu'elle ne le retrouve intact à travers l'épaisseur du temps et les aléas de la transmission.

C'est bien cependant l'Histoire (avec un grand h) qui donne à ces trois textes non seulement leur cadre, leur contexte, leur allure narrative et leur système métaphorique, mais aussi leur matière, leur système perceptif et cognitif, dans la mesure où l'effort de mémoire vise à restituer la place d'un sujet aux prises avec un processus collectif qui le dépasse et pourrait même l'anéantir s'il n'en sortait pas finalement, si ce n'est intact, du moins survivant et narrateur du désastre.

I Expériences de l'Histoire

Le large spectre temporel incluant les trois œuvres couvre environ une centaine d'années entre 1880 et 1982 si l'on s'en tient aux dates encadrant le récit chez Simon, dans un ordre d'ailleurs en rupture avec la chronologie et répondant au contraire aux parallélismes, aux analogies, aux associations de l'évocation mémorielle. Chez Conrad, la référence à la biographie permet de situer le récit, où n'apparaît d'ailleurs jamais de date, au moment vraisemblablement du voyage au Congo de l'auteur, dans les dernières années du XIX^e siècle. Quant à Lobo Antunes, le contexte biographique est là encore une référence, à la fin de la guerre coloniale en Angola et peu avant la révolution des œillets en 74, mais le récit ouvre des perspectives sur l'enfance du narrateur sous la dictature salazarienne et s'achève vraisemblablement à l'orée des années 80, au moment de la rédaction et de la publication de l'œuvre.

Aucun des trois textes ne peut passer pour un roman historique, mais tous les trois témoignent à leur façon d'une conscience réflexive de l'histoire, d'une mise en œuvre de la notion d'historicité, d'une expérience relatée qui dépasse le référent autobiographique attesté et implique une généralité liée à l'histoire collective et à ses formes de conservation par la mémoire et le récit. La « condition historique », pour reprendre les termes de Ricœur, se caractérise par des modes d'expérience, de savoir et de mise en abyme qui confèrent à ces textes leur caractère situé dans des temps et des espaces différenciés mais que peuvent rapprocher la nature des expériences convoquées et la possibilité de les inscrire dans des formes de généralité, de « commun », voire d'intertextualité. Le concept d'historicité, selon Lukacs (*Le Roman historique*) caractérise le régime moderne d'appréhension de l'histoire, indexé à la fois sur une rupture épistémologique majeure au plan des nouvelles valeurs attribuées à la discipline historique, à l'idée même d'histoire, voire de philosophie de l'histoire, et sur un vécu collectif majeur à l'échelle européenne lié, selon lui, aux guerres révolutionnaires et à la conquête napoléonienne. Ce serait donc en partie un phénomène massif lié au vécu historique, la guerre et sa dissémination inédite à l'échelle mondiale, qui motiverait un changement décisif du rapport à l'histoire, au sentiment de vivre dans l'histoire, d'être immergé dans un flux de forces incontrôlables à l'échelle individuelle et transformatrices de la réalité collective dans des dimensions jusqu'alors inouïes. Inutile de dire que les phénomènes dont rendent compte nos œuvres, le colonialisme, les deux guerres mondiales, le phénomène totalitaire dans ses acceptions national-socialiste et stalinienne, entrent parfaitement dans ce cadre. S'y ajoute une autre dimension que l'école des Annales et la Nouvelle histoire en France ont particulièrement mise en lumière sous l'appellation aujourd'hui un peu démodée d'« histoire des mentalités », qui peut renvoyer également à une notion par excellence historiciste, le « *Zeitgeist* », l'esprit d'une époque, généralité certes très fluctuante et vague, mais que la littérature peut exprimer de façon intrinsèque, d'autant que dans le cas de nos œuvres, elle acquiert une dimension testimoniale liée au noyau

autobiographique présent au cœur des trois récits. L'historicité des textes englobe dès lors légitimement le riche domaine de la description, de la spécificité des tropes, de la cohérence symbolique en liaison avec les formations épistémiques et discursives, toujours apparentes en filigrane des intrigues. L'effort de Hayden White de relativiser la frontière entre récit littéraire et récit historiographique peut trouver là une application inversée, puisque c'est à la littérature de porter témoignage sur la prégnance de l'histoire dans la sensibilité phénoménologique à des phénomènes collectifs décisifs : que ce soit l'esprit colonial et ses justifications hypocrites au nom du progrès de la civilisation (dans le contexte conradien), débouchant de façon déjà anachronique sur la violence inouïe de la guerre en Angola et l'évocation du régime de Salazar chez Lobo Antunes, ou l'entrée en guerre la fleur au fusil en Août 14 et l'hécatombe qui lui a succédé chez Simon, de même que, chez ce dernier, la stupeur pétrifiée devant l'avancée allemande en mai 40, l'aveuglement des démocraties devant les totalitarismes et leurs méthodes inédites de domination, ou à l'autre extrême, la marchandisation du monde, visible de façon éclatante avec la montée en puissance de la société de consommation, en opposition aux rythmes lents de la société en grande partie encore rurale dont témoigne la France du début du XX^e siècle. Tous ces contenus historiques sont évoqués de façon transversale et oblique en creux des intrigues qui, mises en regard par la constitution comparatiste du corpus, dessinent finalement une diachronie assez complète des évolutions historiques majeures du siècle dernier et de sa préhistoire organiquement ancrée dans le XIX^e siècle, avec sa fin trompeuse, souvent désignée comme « l'époque de la sécurité » (S. Zweig). Dans une langue plus actuelle, on parlerait aujourd'hui davantage de « signes culturels » (ce que Lukacs en parlant de Walter Scott appelle aussi « couleur locale »), en montrant leur solidarité avec les procédés de typisation, de stéréotypie, allant souvent jusqu'aux clichés, particulièrement notables dans le discours du racisme, de l'évocation des contacts culturels mettant en jeu les prétextes idéalistes de la colonisation (apporter le progrès aux « sauvages ») et leur application radicalement cynique (« exterminer toutes ces brutes ») ; mais aussi le domaine beaucoup plus flou de l'exotisme (les cartes postales et la vision de l'ailleurs colonial chez Simon), ou tout simplement des clichés, des images reçues à travers le filtre de l'idéologie (le voyage au « pays des soviets » de la part d'un jeune bohème doté de sa carte du parti mais aussi naïf que finalement peu convaincu de la pertinence de son engagement politique) ; la traversée d'un Berlin déjà pavoisé aux couleurs nazies de même que le passage à Varsovie où le bref contact avec le judaïsme polonais prend toute sa dimension tragique par sa juxtaposition avec la récurrence des descriptions de trains, de wagons de prisonniers, et même du camp de concentration où est enfermé le narrateur de *L'Acacia*. C'est à partir du fond presque conventionnel d'une certaine uniformité stéréotypée renvoyant aux codes d'une époque (la mentalité « impériale » caractéristique des puissances européennes face au reste du monde, l'initiation à l'ailleurs figurant comme topos du « roman d'éducation » européen, l'ascension sociale au « mérite » dans une société toujours aussi rigidement cloisonnée, l'héroïsme viril dont témoigne le parcours militaire aux colonies avant de déboucher sur l'hécatombe de la guerre où les vertus morales inculquées sont tragiquement démenties par la brutalisation massive et la technique triomphante, le rapport à la sexualité largement caractérisé par le « double standard » : sacralisation du mariage bourgeois et recours naturalisé et décomplexé à la prostitution...) que se mesure aussi la force prégnante des « scènes » ou des « tableaux » chez nos trois auteurs : cette potentialité rétinienne et quasi hallucinatoire de certaines évocations qui marquent à jamais l'esprit du lecteur et témoignent des pouvoirs de la littérature au-delà de son contenu référentiel, horreur et beauté confondues dans les méandres du style et l'usage des mots : la remontée du fleuve comme remontée du temps primordial et la confrontation avec Kurtz qui a inspiré à la fois T.S. Eliot et F. F. Coppola, la mort folle et dérisoire du colonel, tant de fois lue dans d'autres récits chez Simon ou la séparation des amants sur le quai de la gare comme des oiseaux coïtant en plein vol, en

une transparente et magnifique allusion à Faulkner, les scènes de guerre et d'amour chez Lobo Antunes et l'évocation d'une Lisbonne à la fois exécrée et aimée, selon un modèle là encore faulknérien mais en totale opposition avec le mythe portugais de la ville... et tant d'autres lieux textuels qui évoquent une potentialité haptique de la prose chez ces trois auteurs, analogue à celle des images cinématographiques qui parfois d'ailleurs s'en sont inspirées, comme on le voit avec *Apocalypse now* de Coppola.

L'expérience de l'histoire unit le particulier au général, l'autobiographique aux formations discursives d'une époque, le texte à l'image et convoque finalement la mémoire culturelle du lecteur, s'alimentant à des associations multiples au plan intertextuel et intermédial. On lit la dénonciation de l'atroce réalité coloniale chez Conrad à la lumière de Céline et de son épisode africain dans *Voyage au bout de la nuit* ou à celle de Sebald qui dans un chapitre des *Anneaux de Saturne* convoque la double figure de Conrad et de son contemporain anglais Roger Casement ; ce dernier, personnage presque conradien, a lui aussi fait un séjour au Congo où il a dénoncé de façon encore plus explicite la politique d'extermination de la population africaine avant de finir en martyr de la cause irlandaise, pendu par les Anglais au cours de la Première Guerre mondiale. Le style documentaire de Sebald, alimenté par la double lecture d'*Au cœur des ténèbres* et des écrits personnels de Conrad restitue le cadre géographique, les noms de lieux, les circonstances exactes de la désastreuse expédition, court-circuitant la logique fictionnelle en omettant ce qui fait pour nous l'intérêt diégétique du récit, c'est-à-dire la rencontre avec Kurtz, inspirée par des modèles référentiels mais au cœur du procédé de transposition romanesque greffé sur l'expérience autobiographique. Mettant en relation le récit de Conrad et les prises de position beaucoup plus politiques de Casement, Sebald réinsère l'épisode biographique et le récit littéraire dans une généralité d'expérience qui peut faire la part des choses entre fiction et histoire, tout en réinsérant le récit conradien dans une expérience intrinsèquement liée à son temps.

On peut également convoquer les pages d'Hannah Arendt parsemées de citations au roman conradien dans son essai *L'Impérialisme*, qui lie précisément, à la façon de notre corpus, ce qu'elle appelle « les origines du totalitarisme » et la double création d'un antisémitisme moderne ainsi que le développement de l'impérialisme, lui aussi en rupture avec les modes antérieurs d'administration coloniale, aboutissant à ce qu'elle nomme la « mêlée pour l'Afrique ».

Arendt produit ainsi une interprétation politique de l'œuvre littéraire qui s'appuie sur l'objectivité d'un mouvement historique incarné à travers le revêtement fictionnel lui-même. Elle donne au personnage fictionnel de Kurtz, absent on l'a vu du compte-rendu biographique sebaldien, un référent historique, celui de l'Allemand Karl Peters, connu pour son action en faveur de la création de colonies allemandes en Afrique orientale et sa particulière brutalité envers la population locale. Grâce à l'appui d'une citation de Conrad, « la ronde de la mort et du négoce », Arendt met particulièrement bien en lumière dans son chapitre III (Race et bureaucratie) le caractère novateur et politiquement expérimental, lourd de conséquences au plan historique, de l'application au continent africain de principes de gouvernement qui, en substituant la race à la nation et la bureaucratie au pouvoir politique, anticipent sur les futures formations des régimes totalitaires. En parfaite conformité avec la symbolique spectrale d'*Au cœur des ténèbres*, elle analyse « le monde fantôme du continent noir », faisant de Kurtz le paradigme de ces « hommes superflus » qui plutôt que d'être des parias sur le vieux continent se ruent sur l'Afrique pour trouver des débouchés à leur soif d'action et de possessions matérielles, de reconnaissance et de pouvoir, en dehors de toute instance légale et morale. Elle s'appuie sur le fameux qualificatif utilisé lucidement par Marlow pour définir Kurtz, malgré toute son ambivalence et sa paradoxale « fidélité » au personnage : « creux jusqu'au noyau ».

Elle établit à l'aune du modèle littéraire un portrait de groupe de ces aventuriers sans scrupules menant une « existence de spectres » au sein d'un « théâtre d'ombres » dominé par le crime et le négoce, et où c'est le lien de la vie « sauvage » à la nature hostile et incompréhensible qui libère les passions ambivalentes d'un pouvoir carnavalesque et amoral. Elle cite l'un des passages centraux de la remontée sur le fleuve, où Marlow avoue un lien contradictoire à l'idée de commune humanité avec le monde qu'il découvre : « Le monde semblait surnaturel... et les hommes... Non, ils n'étaient pas inhumains. Cela venait lentement. Ils hurlaient, bondissaient, tournoyaient, ils faisaient d'horribles grimaces, mais ce qui terrifiait le plus c'était cette pensée de leur humanité – tout comme vous et moi - , la pensée de votre lointaine parenté avec ce grondement sauvage et passionné ». Arendt lit ce passage à la lumière de sa propre expérience historique, celle de l'apatride qui aurait pu connaître l'inhumanité absolue des camps nazis et la brutale mutation de l'espèce humaine à laquelle le Troisième Reich a voulu procéder. Cette idée d'humanité est au cœur de la réflexion philosophique d'Arendt, et son élaboration, passée au crible de l'expérience personnelle, donne à la citation littéraire son poids d'objectivité et d'anticipation lucide des phénomènes historiques à large portée. Je pense quant à moi au passage de Shoah de Lanzmann où Ian Karski, lui-même devenu personnage littéraire chez Yannick Haenel, prononce ces mots en évoquant son souvenir horrifique du ghetto de Varsovie : « ce n'était pas l'humanité ».

De fait, chez Conrad, le personnage de Kurtz évoque la frontière ténue entre paria et parvenu théorisée par Arendt à la lumière de l'expérience historique juive, où la figure folklorique du « luftmensch », « l'homme qui vit de l'air mais aussi l'homme fait entièrement d'air », dans la culture yiddish, a une assez grande similitude avec le « *hollow man* » conradien. L'origine sociale obscure de Kurtz, son projet de mariage contrarié par la famille de sa fiancée, ses multiples talents artistiques, son indétermination sociale vont dans le sens de cette analogie. Il incarne la fragilité de l'idéalisme, sorte de maladie infantile de la culture européenne, prise dans la dialectique négative qui inverse les Lumières en processus destructeur et nihiliste. Mais il est avant tout une « voix », la voix qui fascine et dissimule la dangerosité de celui qui s'abandonne à la tentation du pouvoir, pouvoir sur la foule, pouvoir visant à la « domination totale », dont l'expérience coloniale n'est peut-être que le premier stade. « Car le seul talent qui pût éclore dans leurs âmes creuses était ce don de fascination qui fait 'un splendide chef de parti extrémiste ' » commente Arendt. On trouve dans les premiers romans de Joseph Roth, romans du retour de guerre, des personnages assez semblables, qui incarnent aussi bien l'extrémisme d'extrême-droite que le bolchévisme. On remarque d'ailleurs que le disciple de Kurtz est un Russe, prêt à se dévouer entièrement à sa cause. Kurtz lui-même est un condensé de toute l'Europe, quant à Marlow, c'est lui aussi un paria, il n'est pas « typique », et s'il est lucide quant à la dégradation morale de Kurtz, il reste attaché à la grandeur de l'idée, d'un ordre de valeurs au nom de quoi il reste possible de vivre et même de mourir. S'il décrit avec une féroce ironie la bureaucratie coloniale qui tient lieu de sphère politique et en pervertit définitivement la nature, il n'en choisit pas moins le cauchemar que représente Marlow, avec son aura de damné, plutôt que la froide réalité de l'administration coloniale ou celle de la ville sépulcrale européenne, sorte d'Hadès moderne gardé par des Parques fileuses de la laine noire du mal. En réalité, ce ne sont que les deux faces d'une même médaille, et Kurtz, avec son vide abyssal et sa mégalomanie maniaque, rejoint finalement le « manager » du poste de brousse dans la même soif d'ivoire et la même indifférence à l'humanité de l'autre.

En ce qui concerne *L'Acacia* et *Le Cul de Judas*, l'une des approches génériques peut être celle du récit de guerre, les deux guerres mondiales chez Simon et la guerre coloniale dans un contexte déjà tardif par rapport au processus général de décolonisation, chez Lobo Antunes ;

cela s'expliquant en partie par la nature du régime dictatorial portugais, qui s'appuie sur les mythes de l'ancien empire colonial et sur le monopole de la violence à l'extérieur pour maintenir à l'intérieur les cadres et la nature autoritaire du régime. Le fonctionnement de la bureaucratie et de la police secrète sont des caractéristiques soulignées par Arendt pour définir les totalitarismes de façon globale. Le poids de l'armée, la militarisation de la vie collective, l'éducation orientée par la propagande et le manque des libertés civiles, en particulier de la liberté d'expression, caractérisent l'évocation historique globale de la société à travers le prisme de l'expérience individuelle, celle du narrateur appelé à faire son service militaire en Angola, dans les derniers mois de la guerre, en tant que médecin. L'évocation des horreurs de la guerre, qui embrasse aussi bien le sort des appelés que celui des populations civiles africaines, rythme la dénonciation pleine d'amertume et de ressentiment d'une des victimes ordinaires de la dictature. Le contexte internationaliste de la guerre en Angola est également souligné, en liaison avec le motif de la révolution qui sans être abordé frontalement est évoqué à la fin du récit avec la révolution des œillets.

Chez Simon également on trouve des formes de continuité historique entre colonialisme et embrasement de la guerre mondiale à travers l'itinéraire du personnage paternel, sorti de Saint-Cyr malgré son milieu social modeste, et qui a fait toute sa carrière militaire aux colonies, avant de prendre le bateau qui le ramènera en Europe, pour trouver la mort lors du premier mois de la Grande guerre. Continuité qui se poursuit avec l'expérience du fils, le brigadier, en 40, qui englobe dans ses descriptions de la Drôle de guerre et de « l'étrange défaite » de nombreuses allusions aux troupes coloniales engagées dans le conflit.

L'autre parallélisme historique important est celui de la confrontation entre la génération de 14 et celle de 39, qui d'ailleurs dans certains cas pouvait être la même, comme on le voit à travers le personnage d'Aurélien chez Aragon. Chez Simon, les deux expériences sont mises en regard à travers deux personnages différents, le père et le fils, entre lesquels s'établit un jeu de rapports, de va-et-vient narratif, de similitudes et de contrastes, pris en charge par la savante composition du récit en montage alterné. S. Zweig dans *Le Monde d'hier* souligne qu'à l'inconscience de la génération de 14, préservée depuis de longues années de tout rapport direct avec les conflits armés, fait suite la « connaissance » et l'absence d'illusions de la génération de 39, qui de plus, comme dans le roman de Simon, peut avoir déjà côtoyé la guerre lors d'engagements internationalistes individuels en Espagne.

Jean Norton Cru, dans son livre documentaire *Témoins*, écrit à partir de son expérience de combattant de la Grande Guerre, exclut de la sphère du témoignage l'entreprise littéraire dans son ensemble, même issue de combattants ayant vécu dans leur chair l'expérience du front. Le statut même du texte littéraire exclut à ses yeux tout rapport à la véracité spontanée du témoignage, au profit de la composition, de la synthèse, de la généralité de l'écriture romanesque, qui ne peut s'empêcher, nous dit-il, de recourir à des topoï, à tout un imaginaire qui s'écarte radicalement du vécu. Les théories actuelles sur la fictionnalisation du témoignage semblent radicalement s'éloigner de cette conception, et l'on peut souligner la concordance entre les points de vue de Simon sur nombre d'expériences relatées dans son livre et l'écriture testimoniale, tant de l'entre-deux-guerres que de l'après seconde guerre mondiale. S'il a lui-même vécu l'expérience de 39-40, prolongée par celle du prisonnier puis de l'évadé de guerre, il a aussi travaillé sur documents en ce qui concerne la période de 14 lors de l'enquête menée autour des circonstances de la mort de son père, telles qu'elles sont relatées dans le récit : « parmi ceux qui tombèrent dans le combat du 27 août se trouvait un capitaine de quarante ans dont le corps encore chaud dut être abandonné au pied de l'arbre auquel on l'avait adossé ». L'effroyable hécatombe qui caractérise ce premier mois particulièrement meurtrier est clairement désignée comme issue de l'incompétence et de l'impréparation de l'état-major, ce qui là encore correspond aux leitmotifs des témoignages

d'époque, marqués par la dénonciation de l'anachronisme des mythes héroïques, qui encouragent le sacrifice au combat dans un contexte de mort en masse, où il n'y a plus aucun rapport avec l'affrontement chevaleresque typique de l'épopée. Curieusement cependant, c'est l'épisode de la débâcle de mai 40, vécu par le fils, qui illustre le plus précisément cet énoncé de l'absurdité de l'héroïsme traditionnel dans le contexte de la guerre moderne : tout l'épisode de la destruction du régiment du brigadier, dont ne subsistent que quelques hommes et le colonel, qui va lui-même « incarner » la geste anachronique et démente de l'honneur militaire dans une sorte de suicide grotesque, peut être lu comme une répétition de la situation de 14, sorte de rime historique tissée par le hasard et la récurrence des situations, transfert d'expérience d'une génération à l'autre qui motive la certitude du fils qu'il va mourir (« Et maintenant il allait mourir », p. 159), répétée tout au long du voyage en train comme une sentence fatale, directement issue de son expérience d'orphelin de guerre, élevé dans le culte d'un disparu sur les traces duquel il a en quelque sorte été poussé dès l'enfance.

L'accentuation du vécu intérieur dans les épisodes liés au vécu personnel de l'auteur en 39-40 permet en quelque sorte l'éclosion d'un énoncé qui court comme un fil rouge entre les temps, permettant de montrer la subjectivation de l'expérience et la possibilité de transfert d'une génération à l'autre, en dehors même d'un cadre direct de transmission. C'est bien ce qu'éprouve le fils, formulant en quelque sorte un énoncé qui aurait pu être pris en charge par le père, celui du sacrifice d'une génération aux desseins obscurs d'un pouvoir impénétrable, incarné dans la logique sociale du bouc-émissaire : « C'est comme si la communauté qui les avait désignés (comme on choisit les bestiaux ou les animaux de trait et selon les mêmes critères : pour leur jeunesse et leur vigueur) s'était déjà amputée d'eux, les arrachant d'elle avec horreur, les excluant, les rejetant à sa périphérie sur une frange extrême du territoire tribal dont on chassait à leur approche les populations...p. 241 ». Cette expérience de l'esseulement, de la stigmatisation sacrificielle, évoque en creux d'autres exclus, peut-être encore plus tragiquement abandonnés, comme les juifs par exemple, dont le sort est également convoqué, quoique de façon oblique, par le biais de nombreuses allusions dans le roman de Simon. La notion de territoire « tribal » évoque symboliquement l'analogie avec l'expérience coloniale, qui fracture l'humanité pour en exclure certaines catégories déchues de tout droit. Le motif de la génération perdue caractérise également toute la littérature de l'entre-deux guerres et semble ici rejoué à la lumière d'une expérience historique vécue comme cumul, fatalité mythique, liant modernité et sauvagerie primitive, en une lecture assez conforme finalement à la leçon de Conrad. C'est chez Lobo Antunes que cet énoncé de la barbarie de la guerre (et de la culture) moderne connaît ses développements les plus impressionnants, dans le contexte redoublé de la guerre coloniale opposant des cultures essentialisées dans leur altérité absolue. La cruauté des expériences, des blessures, des exécutions sommaires, des tortures infligées à la population civile, la barbarie moderne des instruments de destruction usités, l'atmosphère constante de peur, d'attente, d'ennui sont longuement décrits par le biais d'une description quasi naturaliste, clinique, celle du médecin confronté à l'horreur des atteintes à la fragile corporéité humaine. C'est là également que la peinture de la banalité du mal, aiguës par l'absence de tout cadre légal dans le contexte d'une guerre coloniale sans merci, atteint véritablement des sommets de précision dénonciatrice.

Chez Simon, l'évocation du camp de prisonniers en Allemagne et celle de l'évasion permet d'annexer un énoncé testimonial majeur de l'expérience historique du XX^e siècle, celui de « la vie nue » théorisé par Agamben dans *Homo Sacer*, où figure précisément cette notion antique de sacrifice légal autorisé par les lois de la communauté, ainsi que Simon l'a parfaitement exprimé dans le passage lu précédemment. « Celui qui mange des épiluchures » pour reprendre les termes d'Antelme dans *L'Espèce humaine* est-il encore un homme, ainsi que le formule Primo Levi dans son témoignage essentiel sur Auschwitz ? Chez Conrad déjà,

tout le passage sur le bosquet de la mort évoque la figure du « musulman » théorisée par Agamben, mais surtout décrite de façon chorale par les récits de déportation.

De fait, l'évocation du retour de captivité de l'évadé, dans le chapitre XII de *L'Acacia* a beaucoup en commun avec les grands récits de témoignage, chez Semprun, Levi, Delbo et tant d'autres. Le survivant est séparé de lui-même et des autres par la nature indicible de ce qu'il a vécu, son retour se fait sous le régime de la spectralité, et le lent retour à la vie, chez Simon, par le biais de la sexualité et de l'écriture, semble être une vision presque optimiste de la résilience et d'une potentialité cathartique du corps et de l'art. Certains propos de Marlow à son retour d'Afrique semblent plutôt aller dans le sens d'une maladie larvée et inguérissable, et c'est encore chez Lobo Antunes que cette « maladie de la mort » définitivement installée au cœur du réel semble la plus contagieuse à l'échelle collective, comme si la folie de la guerre s'était définitivement logée au cœur de la cité, à travers la vision à la fois prosaïque et tragique qu'en garde, semble-t-il durablement, le témoin survivant.

II. Poétiques de la mémoire

De par la spécificité narrative des trois œuvres, on peut affirmer que l'histoire, dans sa généralité collective comme dans son expérience individuelle, est systématiquement médiée par le témoignage mémoriel, attesté par l'énonciation propre à chaque récit mais qui, dans les trois cas, passe par une vocalisation marquée et constante tout au long des textes. Quel que soit le système énonciatif choisi, à aucun moment n'apparaît une focalisation indépendante de la caisse de résonance d'une conscience centrale attachée à narrer l'histoire et les histoires qu'elle corrèle. Deux récits à la première personne, chez Conrad et Lobo Antunes, le premier encadré par le système d'enchâssement et le second résultant d'un dialogue supposé entre le narrateur qui raconte une histoire (essentiellement la sienne mais aussi celle du Portugal) et une femme qu'il est en train de séduire dans un bar, jusqu'à l'accomplissement chez lui de la conquête érotique. Chez Simon, le récit est certes à la troisième personne, mais semble émaner d'une conscience diffractée, recoupant en partie celle du fils, qui se voit lui-même à distance par le truchement de la troisième personne et qui reconstruit, par un constant empiètement imaginaire, l'expérience de ses proches, le père mort en 14, la mère morte d'un cancer quelques années après la Première Guerre mondiale, les tantes, du côté paternel, et les deux vieilles femmes qui représentent les seuls témoins vivants du passé du côté maternel. Il s'introduit également imaginairement en tiers dans la conscience des ancêtres, dont les portraits, les souvenirs légendaires ornent le décor familial à titre de représentants d'un passé mythique.

L'activité mémorielle est constamment soulignée par des rappels, une insistance lexicale qui souligne la coopération du souvenir et de l'imaginaire, le flux des voix, la persistance rétinienne des images, la méditation sur des embrayeurs de mémoire, objets matériels enregistrant mécaniquement le passé comme les photographies, les portraits de famille, les cartes postales, les archives familiales, les lettres... L'accompagnement constant des récits des autres, le bruissement de la parole rapportée, les témoignages oculaires plus ou moins exactement retranscrits soulignent une dimension essentielle de la mémoire soulignée par M. Halbwachs dans son ouvrage posthume intitulé *La Mémoire collective* : « on ne se souvient jamais seul ».

Chez Halbwachs, la mémoire est associée aux cadres sociaux qui la spécifient, en liaison avec de multiples groupes d'appartenance qui s'échelonnent tout au long de l'existence sociale de l'individu. La notion de cadre est ainsi fluidifiée par la possibilité d'affiliations et de désaffiliations multiples constamment opérées. Dans *Les Cadres sociaux de la mémoire*, il définit finalement le cadre comme étant « aussi une chaîne d'idées et de jugements » : « série

de jugements ...association de pensées qui, comme tous les états de conscience un peu complexes ont demandé du temps pour se constituer et se présentent comme des souvenirs au moins autant que des états présents » (p. 314). La mémoire reconstruit à l'aide des traces, des institutions matérielles, des rituels collectifs, des traditions elles-mêmes constamment réinventées, « mais aussi à l'aide de données psychologiques et sociales récentes, c'est-à-dire avec le présent ». L'entourage familial est l'un des cadres privilégiés de cette mémoire entre collectif et individuel, évoluant avec le temps : « les personnes elles-mêmes et leurs actes, et le souvenir de leurs actes constituent le cadre de cette vie sociale, les cadres disparaissent quand les personnes ou les familles s'évanouissent, et il faut en reconstruire d'autres, de la même manière, suivant les mêmes lignes mais qui n'auront pas exactement le même forme ni le même aspect » (*Cadres sociaux*, p. 307). Halbwachs envisage la possibilité de chevauchements à la fois entre groupes différents motivant des mémoires différentes et entre époques successives, laissant la possibilité d'empiètements d'expériences, idée d'ailleurs reprise par Koselleck à propos des gains d'expérience historique, d'une génération à l'autre (*L'Expérience de l'histoire*, p.271-278). Ainsi pour Halbwachs, le « je » coïncide momentanément avec d'autres points de vue, lors de l'entrée dans différents groupes : il existe « en nous une quantité de personnes », et le rappel des souvenirs individuels par la sollicitation des souvenirs collectifs, qui le nourrissent, l'inspirent ou parfois même le supplantent implique finalement une transmission dans des domaines soustraits à l'expérience directe. Souvenirs réels et souvenirs fictifs s'entremêlent, ou alors les souvenirs s'appuient les uns sur les autres et recomposent d'autres ensembles, à la lumière de l'évolution dans le temps et l'espace psychique. Halbwachs aboutit ainsi à la notion de « communauté affective », résultant des points de contact, des connexions participant de fondements communs : « Il ne suffit pas de reconstruire pièce à pièce l'image d'un événement passé pour obtenir un souvenir. Il faut que cette reconstruction s'opère à partir de notions communes qui se trouvent dans notre esprit aussi bien que dans ceux des autres ». La mémoire, même la plus personnelle est dès lors un étayage : « on ne se souvient qu'à condition de se placer au point de vue d'un ou plusieurs groupes et de se replacer dans un ou plusieurs courants de pensée collective » (*Mémoire*, p. 15.) Dès lors l'oubli s'opère par « détachement du groupe ». Jan Assmann, dans *La Mémoire culturelle*, dont le début est consacré à la pensée d'Halbwachs, traduit ainsi : « est oublié ce qui ne possède plus de tels cadres » ; « n'est objet du souvenir que ce qui peut être localisé et se communique dans des cadre de mémoire collective ». C'est Assmann également qui développe la notion de « figure-souvenir », qu'il définit entre « concept et expérience » : « les images-souvenirs sont façonnées culturellement et contraignantes socialement » par le biais d'une « mise en forme iconique et narrative ». Enfin, Halbwachs définit plus précisément les rapports entre mémoire individuelle et mémoire collective : « Nous dirions volontiers que chaque mémoire individuelle est un point de vue sur la mémoire collective ». « La mémoire collective, d'autre part enveloppe la mémoire individuelle mais ne se confond pas avec elle. Elle évolue suivant ses lois et si certains souvenirs individuels pénètrent aussi quelquefois en elle, ils changent de figure dès qu'ils sont replacés dans un ensemble qui n'est plus une conscience personnelle ». Enfin, on peut citer ce passage d'Assmann commentant Halbwachs qui souligne également le lien de la mémoire individuelle au corps à l'intérieur du cadre social du groupe : « le sujet de la mémoire et du souvenir reste toujours l'individu, mais à l'intérieur de cadres qui les organisent... la mémoire d'un individu s'élabore parce qu'il participe à des processus communicationnels, se rattache à divers groupes sociaux, depuis la famille jusqu'à la communauté confessionnelle et nationale... Individuelle, elle l'est au sens où elle associe à sa façon plusieurs mémoires de groupes. A strictement parler, seules les sensations ou, pour reprendre le terme d'Halbwachs, les « impressions » sont individuelles. Car le « courant des impressions ... est étroitement lié

à notre corps », tandis que mes souvenirs « ont leur source ... dans la pensée des groupes divers auxquels nous nous rattachons ». (*La Mémoire culturelle*, p. 33-34).

Ces préalables nous aident à formaliser un certain nombre de traits importants des récits.

Ces « groupes de mémoire » auxquels les narrateurs se rattachent sont assez précisément situés au départ de l'évocation mémorielle et en motivent la durée, le rythme, l'allure générale : Le récit de Marlow à l'intérieur du récit-cadre s'effectue sur l'estuaire de la Tamise, dans un clair-obscur symbolique et en liaison avec le petit groupe d'auditeurs lié par « le lien de la mer ». Sa durée équivaut au mouvement des marées et de l'obscurité et son occurrence résulte d'une méditation sur l'Angleterre, ancienne terre de ténèbres elle aussi au temps de la conquête romaine. L'hypothèse d'une persistance moderne de la ténèbre antique, à travers l'évocation du monde obscur de la colonisation et du personnage encore plus noir de Kurtz n'est pas exclue de l'horizon ultime du récit. Dans tous les cas, l'ombre de Kurtz plane sur les auditeurs du récit et semble contaminer par sa noirceur leur petite communauté soudée par l'amitié maritime.

Le récit du narrateur du *Cul de Judas* est lié à la rencontre érotique et à son interlocutrice qu'il tente à la fois d'inquiéter et de séduire. Le cadre social en est essentiellement la communauté éphémère et nocturne du bar, puis l'appartement déserté du narrateur. Le bar, mais plus généralement l'espace urbain sont fréquemment comparés à un aquarium, où une faune humaine comparée à des créatures aquatiques évolue de façon quasi préhistorique et en tout cas spectrale, dans un silence que seule vient troubler la triste logorrhée du narrateur. Il est à la fois séparé de ses semblables et projeté dans l'effort de communiquer sa vérité (celle de la guerre et de son propre désespoir ontologique), mais comme par-delà l'obstacle d'une vitre hermétique, que ne viennent même pas rompre l'acte charnel ou les vapeurs de l'ivresse. Le cadre existe, mais pour être finalement ramené au néant de la communication.

Quant au récit de Simon, il s'effectue en apparence dans un non-lieu équivalent à la mise en rapport de temporalités multiples, malgré les étagements systématiques des associations mémorielles, des zigzags temporels, des multiples intrigues et personnages enchevêtrés dans le chaos plein de bruit et de fureur de la mémoire. Ce n'est qu'à la fin qu'un lieu est posé, celui du bureau, de la feuille blanche où s'inscrit le geste d'écriture devant le cadre de la fenêtre ouvrant sur l'acacia, après le retour de captivité et le non-temps du retour, au printemps, quelques mois après sa fuite du camp. La communauté mémorielle englobe donc le lecteur, mais plus spécifiquement elle semble unir les vivants et les morts, à un moment où le narrateur s'extirpe de la boue du passé en le parcourant à nouveau au côté des morts, proches ou lointains, afin de gagner lui-même son droit à la renaissance, peut-être enfin délivré du passé récent (celui de l'épreuve de la guerre) et du roman familial qui se projette dans l'épaisseur temporelle et l'enquête autour des ascendants.

Mais les récits font également appel à des groupes fluctuants où circule de façon fluide l'identité mémorielle : la famille : les tantes de Marlow et du narrateur simonien, la fiancée de Kurtz, la famille salazariste du narrateur chez Lobo Antunes, sa femme, ses filles, et des figures féminines qu'il convoque de façon invocatoire, en particulier Sofia, la femme africaine à laquelle est dédié le chapitre S. Les groupes sociaux structurés par des ressemblances, des airs de famille ou des oppositions tranchées : colonisés/colonisateurs, gradés/hommes de troupe, prisonniers/hommes ordinaires, amis/ennemis, etc. La mémoire opère par cheminements spatialisés, bifurcations, passages ou au contraire évitements, refoulement, souvenirs-écrans ; la référence aux anciennes techniques de la mémoire artificielle, qui opéraient la transposition spatiale de l'activité rhétorique s'impose ici, à partir des associations libres, des processus de condensation de « figures-souvenirs », comme celle

de la mort du colonel, de l'exode, de l'errance de la veuve sur les champs de bataille apocalyptiques de 1918 en compagnie de ses belles-sœurs et de l'enfant ; ou bien chez Conrad de la découverte du bosquet de la mort, avec ses damnés morts-vivants, de la remontée du fleuve au milieu d'une nature primordiale, de la découverte des têtes momifiées prises d'abord pour des raffinements ornementaux, des dernières paroles de Kurtz : « L'horreur, l'horreur ». Chez Lobo Antunes, c'est peut-être le patineur noir qui retient l'attention, mais il y aurait sans doute d'autres exemples au plan du bestiaire symbolique utilisé tout au long du roman.

La mémoire chez nos trois auteurs est constamment connective et multi-directionnelle, elle organise la convocation des lieux, des protagonistes, des objets, avec son désordre apparent et son ordre secret, qui répond à la logique de la contiguïté et du déplacement, celle aussi du langage s'exprimant à travers les tropes, les rapprochements analogiques et les procédés d'*estrangement*, les figures de condensation et de dispersion selon les chaînes mémorielles procédant par séries, par associations, par contrastes. La mémoire des lieux, des paysages, des objets est particulièrement riche et concrète et dessine à travers la thématique du passé un univers au présent de la description, de la sensation conservée intacte ou reconstruite par le langage poétique. La frontière entre souvenir et recreation, entre factualité d'un donné et fiction des possibles, des probables, semble ici s'effacer au profit d'une cohérence langagière attachée à fusionner passé et présent, souvenir et sensation, rappel mémoriel et description. Dans la conférence qu'il consacre à « Littérature et mémoire », Claude Simon ne dissimule rien de ces empiètements du souvenir véridique et de l'invention stylistique, lorsqu'il donne l'exemple de l'évocation des charrettes de l'exode, encombrées d'un fatras d'objets parmi lesquels, seul le besoin d'une forme de clause pleine de légèreté lui a suggéré de terminer son évocation par le signifiant « bicyclette », convoqué moins pour les besoins de la véracité du souvenir que par la nécessité d'une association signifiante, quasi phonique, avec cette notion de légèreté. De même lorsqu'on lui pose la question de la véracité du souvenir d'enfance, au moment où la mère force l'enfant à s'agenouiller devant la tombe supposée du père, et qu'il répond qu'il ne peut se souvenir exactement de ce détail mais qu'il lui a paru important de le placer là, au plan du sens de la scène. De multiples détails dans les descriptions évoquent un regard zoomant sur des réalités impossibles à percevoir de loin, qui prouvent la nécessité poétique de la recreation du souvenir, comme « enveloppé » dans la liaison culturelle et vraisemblable des éléments du réel. Quelle que soit la part du vécu autobiographique, les textes relèvent avant tout du régime de la fiction, dont ils revendiquent la souveraine liberté.

On retrouve ces précisions de la description au niveau des objets, dont le statut de trace matérielle correspond aussi à la création d'artefacts culturels : comme la description de ce « nécessaire à fumeur en émail cloisonné où des oiseaux turquoise et rose volaient parmi des joncs et des nénuphars » qui appartient à l'un des officiers encore anonyme du wagon, et dont une notation ultérieure nous apprend qu'il est celui du père, dernier vestige de ses voyages en Extrême-Orient, et qu'il s'est retrouvé ultérieurement dans les bagages du mort, sans doute retournés à sa veuve et à l'enfant. Derrière le détail fugitif et privé de sens, sinon descriptif ou anecdotique, de la première occurrence, se dissimule par conséquent l'hypothèse d'une trace longuement contemplée par le descendant avide de percer le mystère du passé paternel.

Certaines scènes convoquent la mémoire familiale, celle des témoins qui ont pu rétrospectivement délivrer leur témoignage, comme lors du départ à la guerre du Capitaine et de la séparation avec l'épouse et l'enfant, la nourrice noire, qui a sans doute alimenté les récits ultérieurs faits à l'orphelin. On est ici dans le domaine de la post-mémoire théorisée par Marianne Hirsch, qui la définit comme l'ensemble des traces et des récits auxquels le sujet n'a pas accès directement mais qu'il découvre au sein de la transmission familiale ou par le biais

des artefacts culturels : comme ces cartes postales exotiques aux timbres de couleur et aux formules conventionnelles ou bien les photos de familles, les portraits des ancêtres qui nourrissent la rêverie et l'imagination de l'enfant pisteuseur de traces.

Ces artefacts mêlent souvenirs individuels, dans le cadre familial, et mémoire culturelle ou historique, par le biais des moyens techniques d'enregistrement du passé, comme la scène d'évocation marionnettisée de Guillaume II et des responsables de la guerre, vraisemblablement calquée sur des actualités cinématographiques d'époque.

Chez Conrad, la mention du livre de navigation trouvé par Marlow, avec ses annotations dans une écriture qu'il croit cryptée et qui en fait est du cyrillique, produit un effet de mise en abyme, de même que la référence aux livres de Rousseau et de Balzac chez Simon, lus par son personnage juste avant la mise en chantier de l'écriture. On pourrait évoquer également les lettres entre Kurtz et sa fiancée, ou l'opuscule pour propager les idées de progrès qui se termine par la phrase lapidaire : « exterminiez toutes ces brutes ». Plus que des archives, ces fragments d'écriture sont des traces, laissées par un mort à un monde qu'il n'a pas su conquérir et qui reste cependant hanté par sa mémoire.

Les rythmes et les mouvements de la mémoire laissent place à des alternances de figement et d'animation, s'organisant autour de figures figées par le mythe ou au contraire libérées par l'imaginaire : s'opposeraient ainsi la scène fantasmagorique de la mort du colonel, haut-lieu de la mémoire intratextuelle chez Simon et l'évocation, animée par le mouvement du désir, de la montée de l'escalier au bordel derrière les deux femmes vêtues de kimonos chatoyants, suivie par la scène érotique propulsée par la mémoire du corps et du désir charnel. Chez Lobo Antunes, l'acuité cruelle des descriptions de blessures ou de sévices contraste avec les images figées du souvenir d'enfance à la patinoire où le patineur noir semble éternellement tourner devant un regard intérieur captif d'un souvenir-écran. Globalement chez cet auteur, la mémoire se polarise en deux dimensions opposées, l'une clinique, scatologique, prosaïque et désacralisante, comme lors des multiples évocations de l'espace urbain lisboète privé de toute aura, et l'autre associée à la liberté et à la beauté de certains éléments naturels qui échappent à la sphère de l'aliénation et de la dégradation : le ciel, le fleuve, la mer, la nature africaine, ainsi qu'à l'évocation des corps noirs, alliés à la beauté, à la vitalité, à la résistance.

Chez Conrad, se noue de façon subtile un système d'échos entre les univers pourtant très cloisonnés qui polarisent l'opposition entre civilisation et sauvagerie : entre le sépulcre blanchi de la ville continentale et le mouvoir à ciel ouvert que constituent les « avant-postes du progrès », entre la force de rayonnement de la Tamise et la force animale et serpentine du fleuve africain, entre la beauté hiératique de la concubine noire, parée d'ivoire comme une idole, et la force spirituelle intacte de la fiancée au pâle visage, et ultimement entre Marlow et Kurtz.

Enfin la mémoire est aussi mémoire textuelle, s'opérant par la convocation des intertextes, des modèles scripturaux et même des langues : chez Simon, la langue de Faulkner, ses motifs, ses rythmes, sa syntaxe sont comme « traduits » dans la langue de l'écrivain français ; chez Conrad, on pourrait sans doute étudier plus précisément le rapport à la culture slave, à la littérature polonaise ou russe, aux énoncés messianiques nationalistes et révolutionnaires qui ont sans doute bercé l'enfance de l'écrivain d'origine polonaise ; chez Lobo Antunes, le modèle scripturaire vient de Camus, et de son roman *La Chute*, lui-même inspiré des *Notes du sous-sol* de Dostoïevski.

Finalement dans les trois textes, l'activité charnelle et germinative de la mémoire, innervant par une puissance sensorielle rarement égalée la texture même des récits narrés, s'établit à partir de la néantisation traumatique, de l'inextricable obscurité de l'inconscient, de l'inquiétante étrangeté du passé aussi bien que d'un présent qui en reste souvent captif, donnant lieu à la convocation du silence, de l'oubli, du « noir » recouvrant les fragiles harmoniques de la mémoire humaine : sorte de « mémoire de l'oubli » (Raphaëlle Guidée), si emblématique de notre modernité.