

Le motif du retour dans *Heart of Darkness* de J. Conrad, *Os Cus de Judas* d'A. Lobo Antunes et *L'Acacia* de C. Simon<sup>1</sup>

« il n'oublie ni le jour du retour ni qu'il est un homme que la mort attend au bout de la route. »

(François Hartog, *L'Histoire, d'Homère à Augustin*, Paris, Seuil, 1999, p. 38)

Deux des trois romans de notre programme mettent en exergue les traumatismes dont sont témoins et porteurs des survivants ou pour mieux dire des « revenants » de la guerre, à l'instar de récits tels *Mrs Dalloway* (1925), *Soldier's Pay* de Faulkner, publié en 1926, et, bien sûr *Voyage au bout de la nuit* (1932), œuvre essentielle pour Simon, qui le plaçait « très haut », aux côtés de Proust<sup>2</sup>, comme pour Lobo Antunes. Cependant, dans *Cœur des ténèbres*, qui bien évidemment se distingue des deux autres textes par son antériorité historique et ses contenus diégétiques, le motif du retour apparaît également, et très tôt : lorsque Marlow se rend dans la « ville sépulcrale » et subit le simulacre d'examen médical que l'on sait, le vieux docteur l'estampille « good for there » (comme le seront en 1939 les jeunes paysans « bons comme la romaine » et envoyés au « casse-pipe » évoqués dans le roman de Simon). Le médecin laisse également entendre que la plupart de ceux qui partent « là-bas » ne reviennent jamais (CdT, 56). La prémonition négative d'un voyage sans retour est également formulée chez Lobo Antunes, dès le chapitre D, sur un mode anaphorique, marque stylistique antunienne par excellence de la remémoration dysphorique : « chovia, é íamos morrer, íamos morrer e chovia, chovia » (« il pleuvait et nous allions mourir, nous allions mourir et il pleuvait, il pleuvait », CdJ, 45). Une même attente angoissée de la mort est exprimée chez Simon lors du voyage du brigadier vers le front, au chapitre VI : « Et maintenant il allait mourir » (A, 159).

Récurrent dans nos œuvres, le motif du retour y est décliné dans sa double acception. La première, très concrète, concerne le retour du protagoniste à son point de départ ; nos récits, s'achèvent tous trois par son évocation : retour en Europe pour Marlow et rencontre avec la « Fiancée » de Kurtz ; retour de la guerre en Angola, au dernier chapitre du *Cul de Judas* ; retour du stalag d'où le brigadier s'est évadé, au chap. 12 de *L'Acacia*. Si l'on sollicite la seconde acception du terme, force est de constater que ces récits rétrospectifs sont de part en part traversés par une hantise : quelque chose, qui vient de l'Histoire, « revient » en ceux qui en ont fait l'épreuve, et ne « passe » pas.

C'est donc le paradoxe d'un retour impossible, dont le récit devient lui-même l'expérience, que je vous propose d'analyser, en confrontant les fins « inconclusives » de ces trois œuvres.

<sup>1</sup> Il faut souligner l'importance essentielle de l'œuvre de Proust pour Claude Simon et Lobo Antunes, qui avouent clairement leur admiration pour la *Recherche*. Dans son essai sur Proust (inclus dans *Quatre conférences*) Simon lui associe ses propres réflexions sur la remémoration. La thèse récente de Katerine Gosselin fait le point sur cette influence décisive (*Claude Simon et Marcel Proust : lecture d'une « recherche du temps perdu » simonienne*, nov. 2010, Université MacGill) et souligne le retour en force de la référence proustienne dans les œuvres « de synthèse » (expression d'Alastair Duncan) que sont *Les Géorgiques* et *L'Acacia* : « *L'Acacia* comporte peu de références explicites ou directement identifiables. Pourtant, c'est dans et par ce roman, nous le verrons, que le lien que Simon ne cesse d'entretenir avec Proust se tisse inextricablement et trouve une forme définitive, pérenne, qui redéfinit à rebours l'ensemble de l'œuvre » (Gosselin, 2010, p. 44)

<sup>2</sup> Entretien avec P. Sollers, *Le Monde des livres*, 19/09/1997.

## I. DES « RETOURS » ?

### A) Revenir de « là-bas »

Dans chaque récit, le retour du personnage est associé à la fin d'un cycle ou à l'idée d'un entre-deux, du passage d'un état à un autre. Dans *Cœur des ténèbres*, la scène de la rencontre avec la Fiancée a lieu au crépuscule (CdT, 319) tandis que la fin du récit premier souligne l'invasion de l'espace par la nuit noire, soulignant ainsi la continuité avec le récit enchâssé qui vient de s'achever ; chez Lobo Antunes, le jour se lève ; chez Simon, on passe, dans le dernier chapitre, de l'hiver au printemps. S'ajoutent à cela les images du seuil : la porte monumentale franchie par Marlow lors de sa visite à la Fiancée, le seuil de l'appartement chez Lobo Antunes, la fenêtre donnant sur le jardin dans *L'Acacia*.

Chez Conrad, est soulignée aux pages 309-310 l'opposition violente entre celui qui a « choisi » entre deux cauchemars et les passants, à Bruxelles, où il revient un an tout juste après la mort de Kurtz : « Non, on ne m'ensevelit pas, bien qu'il y ait une période que je me rappelle de façon brumeuse, avec un frémissement de stupeur, comme la traversée de quelque monde inconcevable, où il n'y avait ni espoir ni désir. »

Chez Lobo Antunes, au chapitre Z, et dernier, le Narrateur raccompagne à la porte sa partenaire et met un terme à sa « longue narration », qui, dit-il, touche à sa fin. Au seuil de l'appartement et du récit, la logorrhée s'achève par une triple évocation : celle du lever du jour sur Lisbonne, des faits et gestes qu'accomplira sa compagne éphémère, et du retour d'Angola, ultime rétrospection du texte. Comment finir ? Telle semble être l'ultime objet du discours, qui s'amuit progressivement. Est-il possible de revenir d'une expérience telle que celle traversée par le protagoniste antunien ?

Quant au chapitre 12 de *L'Acacia*, il saisit le fils au seuil de la nuit, trois jours après son retour dans la maison de ses ancêtres, après son évasion et sa démobilisation ; de la p. 333 à la p. 361, le chapitre tresse ensemble l'évocation de cette nuit de novembre 1940 et une longue analepse en focalisation interne, où, soit à la 3<sup>e</sup> personne, soit par le biais de fragments de discours intérieur à la 1<sup>ère</sup> personne, ressurgissent l'épisode de l'évasion et de la longue marche jusqu'à la zone libre, mais aussi la scène du 27 août 1940, déjà racontée dans le roman (cf. IV et X) ; de la p. 361 à la p. 371, reprend le récit à la 3<sup>e</sup> personne, évoquant la période durant laquelle peu à peu le jeune homme reprend pied dans son existence, selon des modalités bien particulières, toutes déterminées par l'expérience de la guerre ; l'épisode du bordel, qui clôt la séquence singulative (la 3<sup>e</sup> nuit suivant son retour), fait le lien avec ce que l'on peut considérer comme un épilogue, puisque le jeune homme instaure un rituel avec la jeune femme rousse et la retrouve « Un soir sur deux ». Le sommaire itératif final s'étend, par ailleurs, du mois de novembre au printemps suivant.

### B) Retour(s) du passé

On observe dans les trois textes une isotopie de la hantise, véhiculée par des personnages-fantômes, revenus d'entre les morts, hantés par le passé. Chez Lobo Antunes l'avion qui ramène les survivants au Portugal transporte une « cargaison de fantômes » (CdJ, 216). Dans les deux textes dont la matière est la guerre, les personnages, à leur retour, sont perdus dans un monde qui n'est plus le leur<sup>3</sup>. Déjà, chez Conrad, le retour de Marlow en Europe entérine la fracture entre le revenant des « ténèbres » coloniales et l'Europe, le monde qui a produit Kurtz.

---

<sup>3</sup> Des travaux récents dus à des historiens rendent compte des conséquences de la Guerre sur les « revenants » et leurs proches : c'est le cas de l'ouvrage Carine Trévisan, *Les fables du deuil*, PUF, 2001, préfacé par Pierre Pachet.

Conrad et Simon traduisent ce retour difficile par l'évocation de souvenirs-fantômes, qui font retour brutalement, dans un mouvement de remontée irrépressible : la « vision » de Kurtz, prise dans un réseau d'images et de sons, pénètre dans la pièce en même temps que Marlow (CdT, 317) ; dans *L'Acacia*, les souvenirs de mai 40 et du stalag affluent au moment même où le brigadier cherche l'oubli dans les bras de la prostituée ; le chapitre 12, qui procède à une plongée dans la conscience du brigadier, au plus près de ses sensations et de son état intime, est comme troué d'analepses. S'ajoutent à ces plongées dans une conscience tourmentée la mention de marques physiques (maigreur extrême, insensibilité relative), et surtout d'un comportement singulier caractérisé par un rire « sans joie », « toujours ce même rire froid » qui, désormais, l'habite (A, 335). La fracture entre le sujet et le monde est consommée : le soldat à son retour est traité comme un paria, un vaincu, un lâche, jugement implicite révélé par le comportement des personnages que croise le brigadier.

L'explicit de Lobo Antunes évoque le second retour à Lisbonne, définitif celui-là (le premier, au chapitre L, n'était que temporaire, à l'occasion d'une permission pour voir sa fille, même s'il préfigurait déjà la césure définitive entre le soldat et son environnement originel). L'évocation du retour de guerre est une nouvelle occasion pour Lobo Antunes de décrire une Lisbonne opaque, mutique, et carcérale. Le retour s'impose comme retour au même (que l'on n'est plus, et que l'on hait). Lisbonne, chronotope de la scène d'énonciation, est l'espace de la répétition du même, du déjà vu, comme si rien ne s'était passé : son évocation, au petit jour, s'accompagne d'une neutralisation de la prose antunienne, dépouillée de ses métaphores, comme si la description se rendait à la trivialité du réel (CdJ, 214). De là, également, les effets de bouclage avec l'incipit : le jeu amoureux et social se perpétue : conformisme, radotage des tantes, calendriers immobilisés (CdJ, 216). Cependant, contrairement au travail de tressage entre passé et présent caractérisant l'ensemble du roman, dans le chapitre Z, les souvenirs de la guerre en Angola ne sont plus évoqués : seule tante Teresa est *in extremis* « rappelée » par le narrateur. En un ultime renversement, c'est désormais le futur lui-même qui apparaît comme une vie de fantôme vouée à la répétition de rituels insipides. Revenir à Lisbonne, c'est donc constater l'exil définitif auquel on est condamné : le narrateur est devenu un étranger dans cette ville, et, paradoxalement, le texte se clôt sur un retour imaginaire à l'Afrique.

### C) Et après ?

Ces « fins » ne viennent pas clore le parcours des personnages : tous trois ont un « futur », peu ou prou évoqué dans nos textes.

Chez Conrad, on sait par avance ce qu'il est advenu de Marlow après cette expérience d'emblée présentée comme cruciale, puisqu'il s'agit d'un récit autodiégétique et qu'il fait partie des personnages de la scène d'énonciation. Dans *Le cul de Judas*, l'avenir de la femme et celui du narrateur sont envisagés de manière clairement séparée et sur un mode purement hypothétique : le récit se clôt sur un retour du Narrateur à la position horizontale, comme si l'abandonnait le désir de se lever et d'agir. On peut souligner ici une différence notoire avec la fin du premier roman de la trilogie de Benfica, *Mémoire d'éléphant*, où Dori dort tranquillement dans la chambre du narrateur, son dentier posé sur la table de nuit, et où le narrateur affirme avoir besoin de quelque chose qui l'aide à vivre. *A contrario*, pour le protagoniste du *Cul de Judas*, comme le craignait son ami le médecin homosexuel, à la fin de l'avant-dernier chapitre, il s'avère difficile de « tenir » (*aguentar*, en portugais) à Lisbonne, « après ces culs de Judas » (CdJ, 212), car sans cesse, la nuit, à l'intérieur de lui, « entêté, insistant, douloureusement lent, marche ce train qui traverse l'Angola, de Nova Lisboa à Luso », empli de soldats ivres de sommeil (CdJ, 42).

Dans *L'Acacia*, ont été évoquées au chapitre VII les années 80, soit la période contemporaine de l'écriture, pour Simon : et ce chapitre racontait lui aussi un retour, vers le passé, dans la

demeure familiale (Perpignan), pour entendre la narration, par deux vieilles cousines, des événements qui avaient eu lieu « 68 ans » et « 120 ans plus tôt » (A, 202). Le chap. XII, chronologiquement, est antérieur à cette période.

## II. FINS SANS FINS ?

Tant sur le plan diégétique que sur le plan formel, les « fins » de ces trois romans posent des problèmes de délimitation, ne concluent pas véritablement les récits, et suscitent, en leur sein comme pour le lecteur, diverses interrogations. L'ensemble de notre corpus, de ce fait, relève d'une poétique de l'*inconclusif* qui prend sa source dans le texte de Conrad, où Marlow raconte l'une de ses « inconclusive experiences" (CdT, 38).

### A) Refus de toute forme de téléologie

Les explicit du *Cul de Judas* et de *L'Acacia* semblent aisés à délimiter, de par la construction des chapitres et leurs contenus : le chapitre Z, chez Lobo Antunes, marque la fin d'une série (l'alphabet portugais) ; le chapitre 12, chez Simon, marque la fin d'un cycle et joue bien évidemment sur la symbolique multiple du chiffre 12 (cycle de l'année, 12 chants de l'épopée virgilienne, etc.)

Cependant, le récit de Conrad, qui comporte plusieurs « débuts » (début du récit 1<sup>er</sup>, 1<sup>ère</sup> prise de parole par Marlow, début du récit de Marlow) s'achève aussi en delta... Une 1<sup>ère</sup> fin coïncide avec la mort de Kurtz, précédée de la fameuse double exclamation, « the horror ! the horror ! » Cette première « fin » est caractérisée par son caractère mystérieux, suspensif, et, somme toute, inachevé, puisque les dernières paroles de Kurtz suggèrent, sans les formuler, différentes lectures... Une seconde fin coïncide avec la scène de la visite chez la Fiancée. La 3<sup>e</sup> fin correspond à la clôture du récit 1<sup>er</sup>, après que s'est achevé le récit monologique de Marlow. En poussant plus loin l'analyse, on devrait même dire que *Cœur des ténèbres*, au centre du recueil *Youth*, est la seconde étape d'un processus herméneutique que vient achever « Au bout du rouleau ». C'est donc la nature foncièrement *inconclusive* du texte conradien (nombreuses aposiopèses, fréquence de la modalité interrogative ; narrateur qui réfléchit tout en parlant, qui hésite etc.) qu'il convient d'interroger : en effet, si Conrad dérobie à son lecteur toute conclusion préfabriquée et univoque, il l'invite par ce fait même à s'interroger et à développer les hypothèses que le texte, sans les expliciter, suggère. La lecture de *Cœur des ténèbres* consiste d'ailleurs pour une large part en un travail de déploiement de l'implicite du texte, ou pour le dire autrement en un processus de dévoilement de ce qui se dissimule dans les « ténèbres » où nous plonge le récit (au sens concret comme au sens métaphorique).

### B) Un anti-apprentissage ?

On peut observer dans nos fins de récits la métamorphose subie par des protagonistes désormais décalés, "étrangésés" par rapport à leur univers d'origine.

Cette métamorphose témoigne, et cela, dans les trois textes, de la subversion des modèles traditionnels du récit de formation, qui, dans sa forme goethéenne, vise à l'intégration du protagoniste dans l'espace social, après un parcours semé d'embûches. Or nos textes ne présentent nullement *in fine* les « fruits » de l'expérience vécue, pas plus qu'ils ne mettent en avant un système de valeurs entériné par le protagoniste ; pour tout dire, aucune « leçon » de l'expérience n'est ici formulée, en tout cas de manière explicite.

En réalité, ce sont les racines mêmes de la culture (et donc, du sujet) qu'a détruites l'expérience de la folie, de la violence et de la mort, traversée par les personnages : toute forme de croyance, même résiduelle, dans le progrès, la civilisation, l'humanité, les valeurs héroïques, etc. a été balayée. Dans les trois textes, il s'agit d'une épreuve radicale (au sens où elle métamorphose l'individu de l'intérieur) et d'une séparation non moins radicale d'avec le monde antérieurement connu. Ce dessillement peut conduire à une forme de sagesse sceptique

(Marlow ; le brigadier : cf. différence entre le jeune homme enthousiaste et insouciant accomplissant son voyage de formation en Europe, et deux ans plus tard seulement ce même jeune homme revenu de la guerre) ; soit à une forme de cynisme sarcastique et désespéré (le narrateur antunien).

Chez Conrad, Marlow est présenté dans le récit 1<sup>er</sup> comme un individu différent des autres (pas un marin typique, pas un anglais typique, etc.) : c'est bien cette expérience singulière qui a produit sur lui un effet décisif, l'objectif avoué du récit de Marlow étant d'ailleurs de donner à comprendre « the effect of it on me » (CdT, 39) ; « ça » (« it »), c'est quelque chose qui lui a donné l'impression de jeter une sorte de lumière sur tout ce qui l'entourait – ainsi que sur ses pensées (« a kind of light on everything about me – and into my thoughts »). On peut également rappeler la scène avec le médecin au début du récit : sur un mode cocasse, est évoqué une question très sérieuse, l'évocation d'un changement qui s'opère *inside* et qui peut rendre... *insane* (CdT, 59). En un sens, ou un non sens, c'est aussi ce que suggère le récit de Marlow : parmi les Blancs, il rencontrera plusieurs « cas » plus ou moins violents.

### C) Thérapies ?

La séquence chez la Fiancée-veuve peut être lue comme ultime épreuve dans le parcours de Marlow, révélant l'un des effets de l'expérience vécue par Marlow : la prise de conscience du fait qu'il est impossible de prétendre connaître un être humain (subjectivité du point de vue de la jeune fille, qui ne connaît de Kurtz qu'un seul visage, ou pour mieux dire un « moment » particulier, antérieur à l'expérience que ce dernier a vécue en Afrique) et la nécessité, parfois, du mensonge.

Chez Lobo Antunes, le protagoniste se contente de survivre. Comme fantôme, se distinguant par son absence au monde (cf. les rencontres avec les figures du passé : amis, femme, fille, famille etc.) Comme conscience critique solitaire, refusant les leçons que ne cessent de donner ancêtres et statues, par delà la fin du régime salazariste. La causticité du langage antunien « revient », elle aussi, dès lors qu'il s'agit d'évoquer le « Portugal éternel », la vétusté de la ville, le mobilier, les portraits de généraux furibonds, les décors surchargés et étouffants dans lesquels des momies se dessèchent. Il survit enfin *in utero* en se réfugiant dans un imaginaire dans une Afrique rêvée. La dernière image du texte est celle du protagoniste qui se recouche et espère une « visite » de tante Teresa, figure maternelle et consolante incarnant au même titre que Sofia.

On retrouve chez Simon ce besoin impérieux d'un refuge dans l'Éros (la visite au bordel, les rendez-vous ultérieurs avec la prostituée rousse), très différent, cependant, de la morbidité antunienne. Nous voyons le « fils » sortir peu à peu de l'état morbide où la guerre l'a laissé, et, un jour, se mettre à écrire, devant cet acacia symbolisant tout à la fois les racines familiales, la renaissance cyclique, et l'écriture elle-même, puisque ses feuilles ressemblent à des plumes. Le texte de Simon pose de manière explicite la question d'une entrée en écriture consécutive au traumatisme historique, transformant *in extremis* le roman en histoire d'un devenir écrivain, étroitement corrélé à un apprentissage forcé et douloureux, aux deuils et aux traumatismes provoqués par la guerre.

## III. RETOUR À LA PAROLE ? REMÉMORATION ET TRANSMISSION DE L'EXPÉRIENCE

### A) Une parole impossible, difficile, ou hésitante : Conrad, Lobo Antunes

La difficulté à parler, à dire l'expérience, est liée au retour vers un monde qui ignore tout de l'Autre. Dans les 3 œuvres, est mise en exergue l'impression d'irréalité, de fracture entre le Moi et le Monde, éprouvée par les protagonistes à leur retour.

On trouve ainsi chez Conrad des notations récurrentes soulignant, au retour à Bruxelles, une forme de mort symbolique. Face à Marlow, passent des « individus ordinaires » rêvant « leurs songes insignifiants et stupides » ; « je n'avais aucun désir particulier d'éclairer leur lanterne », déclare Marlow, phrase à mettre en parallèle et en opposition avec la notation de la p. 41 (avant le départ, donc), où Marlow rappelle qu'il venait « faire intrusion chez vous, comme si j'avais reçu du ciel mission de vous civiliser ». N'est-ce pas justement cette assurance-là, cette morgue de jeune homme, que Marlow a perdue, au terme de son voyage ? De nombreuses occurrences soulignent la difficulté à dire, et relaient des formulations présentes dès le récit premier, notamment l'impossibilité de « communiquer la sensation du rêve » (« *convey the dream-sensation* ») ni de « faire partager la sensation de vécu de n'importe quelle période donnée de son existence » - « *convey the life-sensation* » (CdT, 123-125). Dans l'explicit, est mise en exergue l'opacité des motivations de Marlow, qui aujourd'hui encore ne sait pas comment « expliquer » sa visite à la jeune fille (CdT, 315) ; voir aussi, p. 325, l'étrange concert de voix discordantes que Marlow croit entendre en même temps que la voix de la Fiancée (« le clapotis du fleuve... ténèbres éternelles »). La profonde mélancolie de la situation est traduite par une forme de distanciation : « - Oui, je sais », dis-je, avec quelque chose comme du désespoir au cœur » (CdT, 327) ; littéralement réduit au silence, Marlow se contente de faire chorus aux propos de la Fiancée, lesquels nous semblent, à nous lecteurs, presque délirants, compte tenu de ce qu'avec Marlow, nous savons de Kurtz. En contrepoint de ce silence auquel Marlow se voit réduit, le lecteur partage avec lui les images qui resurgissent, et qui, elles, incontestablement, parlent (cf. le parallèle entre les deux figures féminines, dans la même posture de désespoir, les bras tendus : CdT, 329 // 293). Chez Lobo Antunes, est mise en exergue l'impossibilité du partage, même avec les « frères d'armes », comme si rien n'avait eu lieu : cf. la séparation sans effusion, au retour à Lisbonne. Le narrateur cherche en vain une « humanité semblable à la (s)ienne », une intimité avec les femmes de Lisbonne, par exemple, dont les lunettes noires semblent vouloir empêcher toute communication. La scène chez la tante met en valeur le mutisme du protagoniste, son repli « instinctif », qui renvoie aux traces du dressage antérieur ; il éprouve une sensation d'étouffement, un désir de fuite.

### *B) La question de l'héritage mémoriel et de la transmission de l'expérience*

Le dernier interlocuteur de Marlow au sein du récit enchâssé est la Fiancée, qui, nous le savons depuis la p. 215, est « en dehors de l'affaire » ; cette rencontre conduit Marlow, qui, une fois de plus, épouse son intuition, à dissimuler ce qu'il sait de Kurtz : dans cet ultime dialogue, domine la voix désincarnée de la jeune fille, évoquant un « homme remarquable », une « âme noble ». Comme nous l'avons vu plus haut, Marlow se contente de répéter en écho les propos de la jeune fille, tout en éprouvant intérieurement une forme d'angoisse révoltée, qui finalement se résout en un constat : bien qu'il ait menti devant Dieu et la Fiancée, le ciel ne lui est pas tombé sur la tête. L'expérience est ici intransitive dans le sens où elle ne peut être « transmise » à tous : elle requiert des circonstances propices, un *happy few*, une voix, une scène d'énonciation. Pour Conrad, le discours romanesque ne saurait exprimer que des vérités relatives : aucune d'entre elles ne peut supplanter toutes les autres. C'est la raison pour laquelle la voix séductrice de Kurtz est fondamentalement nocive : c'est une voix cannibale, qui mange toutes les autres (y compris celle de la « Nature »). Marlow, lui, est un personnage, et un narrateur bienveillant, qui ne cherche ni profit, ni succès : il ne parle que pour ceux qui savent écouter - et qui, peut-être, prendront le relais (ce que fait le narrateur premier). L'explicit du *Cul de Judas* met quant à lui en évidence un état de désarroi profond, dont l'une des conséquences est la tentation de la passivité (devenir comme eux), du repli prudent (face à la tante), de la pusillanimité ; l'auto-ironie est constante dans cet explicit, comme une sorte d'autopunition amère ; mais le texte évoque aussi un repli sur soi qui entérine une fracture

radicale avec le milieu d'origine. Dès lors, le destinataire est nécessairement lui aussi à l'extérieur du « cercle » familial/national : en marge. La transmission de l'expérience qu'il a traversée exigerait la création d'un « commun », d'une connivence (intellectuelle, sensible, et non pas idéologique). Or, chez Lobo Antunes, Le protagoniste apparaît comme une figure de résistance, plus que de résilience, contre les leçons que prétendent donner ancêtres et statues, par delà la fin du régime dictatorial. La causticité du langage antunien ressurgit dès lors qu'il s'agit d'évoquer le « Portugal éternel », la vétusté de la ville, le mobilier, les portraits de généraux furibonds, les décors surchargés et étouffants dans lesquels des momies se dessèchent. Le sujet antunien s'avère porteur d'une vérité impossible à transmettre, dont la légitimité vient du traumatisme subi, mais qui le condamne à une radicale étrangeté face à la « réalité » lisboète, et entre en contradiction avec le fait qu'il porte aussi un sentiment de culpabilité, le remords d'avoir subi comme d'autres une métamorphose en bête féroce avide de meurtre et de vengeance. Par ailleurs, *in extremis*, le locuteur procède à un renversement ironique (la formule « *Tout est réel sauf la guerre* ») qui consiste à feindre d'adopter le point de vue de l'Autre (ici, les Portugais, ceux-là même dont le déni a été dénoncé tout au long de l'œuvre, en particulier au chap. I, dont l'incipit dénonce le silence autour des événements angolais : « j'en arrive à penser... n'ont jamais existé » (CdJ, 77). Un tour d'écrou supplémentaire est donné par l'auto-ironie masochiste stigmatisant ce à quoi le locuteur pourrait non pas seulement se laisser réduire, mais choisir de se réduire (le Bambi de la p. 215) : le narrateur antunien exprime un désir de dilution dans l'espace social, qui consacrerait sa défaite définitive, ou, en d'autres termes, une négation de lui-même. *In extremis*, en dépit du « retour » et de la fin d'un parcours que celui-ci est censé borner, se brouillent les frontières entre « présent » et « passé », à l'instar de celles qui séparent « réalité » et « fiction », « vérité » et « mensonge ».

En revanche, chez Simon, « C'était le printemps maintenant » : ce renouveau saisonnier suggère un retour d'entre les morts, une métamorphose positive cette fois, du soldat mutique (qui se bornait à suivre, ses instincts : survie, reproduction) en figure d'écrivain (Barthes). Dans *L'Acacia*, l'expérience traumatique de l'Histoire donne à l'écriture possibilité d'être, par delà la dimension thérapeutique qu'elle revêt tout d'abord, après un retour au pays sous le signe de la séparation et de la mélancolie, comme nous l'avons vu précédemment ; l'image ultime du personnage devant la fenêtre, une feuille blanche et une feuille d'acacia devant lui, est placée contextuellement sous le signe de l'inchoatif « pur ». Mais le lecteur plus familier de Simon se souvient quant à lui avoir déjà rencontré un passage similaire : l'incipit d'*Histoire*, qui mettait en scène, à la 1<sup>ère</sup> personne, une figure d'écrivain : « l'une d'elles touchait presque la maison et l'été quand je travaillais tard dans la nuit... ».

## CONCLUSION/S ?

La nécessité de la fiction pour dire l'expérience historique est implicite dans nos textes, qui refusent tout recours au pathos et moins encore à la grandiloquence de l'art dit « engagé », comme le démontre la présence, jusque dans les fins de ces trois romans, de l'ironie narrative, de l'auto-ironie, mais aussi de l'hésitation et de l'ambivalence. La poétique narrative de ces textes est également caractérisée par le refus du récit linéaire, des fins tranquilles qui viennent affirmer un sens, un retour à l'ordre, etc. Nos auteurs leur préfèrent des fins polysémiques, marquées du sceau de l'incertitude et de l'hésitation - lisibles aussi bien chez les narrateurs-personnages que sont Marlow et le narrateur antunien que chez le brigadier simonien.

Par delà stupeur et sidération qui accompagnent le retour des personnages, se pose en effet la question de la transmission de leur expérience. En vertu d'une homologie fondatrice entre le « vécu » des écrivains d'une part et l'imagination créatrice, d'autre part, s'impose la nécessité d'une parole qui saurait faire entendre « toutes ces voix mortes », qui, depuis les ténèbres de l'Histoire, font « un bruit d'ailes », ou de feuilles (Samuel Beckett, *En attendant Godot*).