

« *Au cœur des ténèbres, L'Acacia et Le Cul de Judas au prisme du postcolonial :
éclairages, butinages, bricolages* »

Je voudrais partir de l'expression « prisme du postcolonial » et préciser le sens que je lui donne. Bien qu'elle soit au singulier, cette expression ne présuppose aucunement l'existence d'une *doxa* postcoloniale à l'aune de laquelle on pourrait lire de façon univoque le corpus des trois romans au programme. Les études postcoloniales, qui ont fait leur apparition aux États-Unis dans les départements de littérature comparée et de littérature anglophone dans les années 1980, après la parution en 1978 de *L'Orientalisme* – ouvrage d'Edward Said considéré comme fondateur –, ne constituent ni une école critique unifiée, ni « une » théorie faisant système. Elles recouvrent plutôt des perspectives et des pratiques très diverses, qui se déploient en outre dans des champs disciplinaires différents, celui des études littéraires, donc, mais aussi celui et de l'histoire de l'art et de l'esthétique, et plus largement celui des sciences humaines (notamment l'histoire, la sociologie, l'anthropologie et la philosophie). Enfin, ces approches postcoloniales ne sont pas figées, non seulement parce qu'elles sont parfois en conflit entre elles, mais aussi parce qu'elles ne cessent d'évoluer et de se reformuler en fonction des écueils et des limites qu'elles rencontrent. C'est pourquoi je parlerai d'approches et de pensées postcoloniales plutôt que d'études postcoloniales, car ce terme renvoie à une institutionnalisation qui est réelle sur le plan académique¹, mais qui me semble plus discutable sur le plan théorique, au regard de l'éclectisme et de l'inventivité qui caractérise ce courant intellectuel. Si, après avoir fait le constat de cette diversité, on cherche malgré tout à formuler ce qui rassemble les approches postcoloniales, on peut dire que c'est un projet commun : elles entendent renouveler la compréhension de l'histoire coloniale, qu'elles ne définissent pas comme une période historique désormais dépassée, mais plutôt comme un processus encore opérant, dont les décolonisations n'ont pas entériné l'achèvement. Le « post » a donc moins un sens chronologique qu'un sens réflexif. Les réflexions postcoloniales ont en partage quelques principes directeurs que je vais brièvement récapituler.

Elles se caractérisent d'abord par **le refus de la rhétorique binaire** qui a structuré les idéologies impérialistes et qui, ensuite, a souvent été inversée par les mouvements anticolonialistes dans le cadre de luttes indépendantistes nationalistes. Les impasses de cette simple inversion avaient été pointées par Frantz Fanon et Aimé Césaire, qui peuvent également être considérés comme des précurseurs anticoloniaux de la critique postcoloniale, et qui ont d'ailleurs été beaucoup relus par les penseurs postcoloniaux. Les approches postcoloniales analysent de façon critique cette rhétorique dualiste, et montrent que les catégories qui l'organisent (« race », « civilisation », « indigène », etc.) sont les produits d'une fabrication dont elles retracent la généalogie historique.

Cette généalogie historique des catégories coloniales implique une **politisation de la culture, et notamment de la littérature**, en ce que les productions culturelles et littéraires participent, aux côtés de textes savants, à la construction d'un imaginaire impérial ethnocentrique qui réifie les *autres* colonisés et sert les politiques expansionnistes. C'est le postulat de Said dans *L'Orientalisme*, qui montre comment l'Europe a rêvé le Proche-Orient et créé la figure de « l'Arabe musulman ». Dans *Culture et impérialisme*, paru en 1993, Said élargit cette approche aux empires occidentaux modernes des 19^e et 20^e siècles en Afrique, en Asie, en Australie et dans les Caraïbes. Il débusque également cette essentialisation dans les pays nouvellement indépendants qui exaltent des identités nationales, ethniques ou religieuses, dans un renversement qui reste mimétique des conceptions colonialistes. Mais il montre que la littérature peut aussi être un espace de subversion de

¹ Avec un certain retard en France ; sur les différentes raisons de ce retard, voir l'article de Tiphaine Samoyault, « Les réticences françaises à l'égard des études postcoloniales », in Coquio Catherine (dir.), *Retours du colonial ?*, Librairie l'Atalante, Nantes, 2008, p. 289-297.

cet imaginaire, voire un espace de résistance.

Cette politisation postcoloniale de la littérature se traduit par de nouvelles façons de lire les œuvres littéraires. Dans un refus du textualisme, les œuvres sont recontextualisées, et leurs auteurs sont considérés comme des individualités créatrices plus ou moins tributaires de leur appartenance à une époque et à une société. Dans un refus de la spécialisation, des concepts philosophiques d'horizons divers (Gramsci, Foucault, Deleuze, Derrida) sont mobilisés pour nourrir l'interprétation. Les textes littéraires sont ainsi analysés comme des dispositifs qui réfractent des rapports de force coloniaux. Soit ils entrent dans la bibliothèque coloniale, parce qu'ils cristallisent et légitiment ces rapports de force par un système de représentation binaire qui consolide les stéréotypes. Soit ils parviennent, au moins partiellement, à mettre à distance et à interroger l'idéologie coloniale dominante, mais aussi les nationalismes indépendantistes émergents, voire à les contrer en donnant forme à la complexité du réel. Cette politisation postcoloniale de la littérature se traduit également par l'émergence de nouveaux corpus qui contestent les canons et les centralités littéraires, et par la reconnaissance institutionnelle d'écrivains de pays ayant accédé à l'indépendance ou bien issus de minorités culturelles des pays anciennement colonisateurs. L'enjeu à la fois éthique et esthétique est alors de rompre le long silence imposé par l'oppression coloniale, et de faire de l'écriture un espace de résistance et de subjectivation politique.

- Conrad, Simon et Lobo Antunes sont trois auteurs européens dont la reconnaissance a parfois pris plusieurs années, mais qui appartiennent aujourd'hui au canon. Ils écrivent depuis des nations qui, au moment où ils publient leurs romans, sont ou ont été des puissances impériales. *Au cœur des ténèbres* paraît en 1899, à une période où culmine la conquête du territoire africain par les nations européennes rivales et où l'empire britannique est puissant. *Le Cul de Judas* est édité en 1979, alors que le Portugal vient tout juste de perdre son empire colonial (les indépendances en Afrique sont proclamées en 1974 et surtout 1975, après la Révolution d'Avril qui a mis fin à la dictature et à sa politique coloniale). *L'Acacia*, qui sort en 1989, est le roman pour lequel la distance temporelle avec l'histoire coloniale est la plus grande (les anciennes colonies françaises en Afrique accèdent à l'indépendance à la fin des années 1950 et au début des années 1960). Si ces trois romans appartiennent donc à une certaine centralité occidentale, ils se ressaisissent de façon critique d'histoires coloniales et brouillent les oppositions du discours colonialiste. Ils sont susceptibles de lectures postcoloniales qui interrogent les formes et les limites de leur geste critique, et qui cherchent jusqu'où ils déconstruisent les schémas mentaux qui structurent l'imaginaire colonial. Pour ce faire, je propose non pas de soumettre le corpus à une grille d'interprétation totalisante (qui s'avère donc inexistante), mais plutôt de mettre en regard certains passages des romans avec quelques extraits d'essais postcoloniaux. Certains textes commentent explicitement *Au cœur des ténèbres*, qui cristallise les polémiques (je laisserai volontairement de côté le texte de Chinua Achebe, sur lequel les spécialistes de Conrad sont amplement revenus²). Je citerai surtout d'autres extraits plus généraux, ne se référant ni à Conrad ni aux deux autres textes au programme, mais qui m'ont paru les éclairer, y compris par ce qu'ils ratent et manquent dans ces textes, et que la confrontation rend visible. L'éclairage de ce prisme se fera donc aussi par des effets d'adéquation partielle, de décalage et de désajustement.

Mais avant de vous présenter les quelques passerelles que j'ai bricolées, je voudrais clore cette présentation liminaire des approches postcoloniales en insistant sur certaines questions épistémologiques qu'elles soulèvent et qui découlent du refus d'une lecture binaire de l'histoire

² Voir l'analyse qui en est faite dans le *Cahier de l'Herne* consacré à Conrad, ou encore celles de Nathalie Martinière dans le volume *Ellipses* et de Catherine Delesalle-Nancey dans *l'Atlande*.

coloniale. En effet, c'est aussi par l'importance de ces questions épistémologiques que les pensées postcoloniales n'ont pas été un simple « effet de mode », mais ont engagé « une transformation en profondeur des sciences humaines »³. Je les mentionne également, parce qu'elles peuvent venir enrichir l'analyse de l'intitulé du programme « Expériences de l'histoire, poétiques de la mémoire ».

D'une part, il apparaît nécessaire de **revoir l'outillage conceptuel de la rationalité occidentale pour éviter** ce que le sociologue portugais Boaventura de Sousa Santos appelle le « **gaspillage de l'expérience** »⁴ – et on notera que le terme d'« expérience » est récurrent dans les ouvrages de beaucoup de penseurs postcoloniaux, dans différentes disciplines. Cet outillage rationaliste se caractérise entre autres par la prééminence des savoirs scientifiques et par l'hégémonie du temps linéaire associé au progrès et au développement productiviste, qui rendent invisible l'expérience des acteurs sociaux et entérinent sa perte. Au rebours de tels modèles, les pensées postcoloniales travaillent à changer les modalités même d'écriture de l'histoire, et plus largement à décoloniser les sciences humaines.

- Or la littérature a toute sa place dans ce renouvellement à la fois historiographique et épistémologique. En effet, elle n'est pas seulement une simple consolidation ou déconstruction des *discours* dominants : par le travail de l'écriture, elle peut inventer des formes dotées d'une valeur cognitive, en ce qu'elles donnent accès à cette expérience gaspillée, perdue. Il est d'ailleurs très significatif que les textes littéraires soient si présents dans les essais postcoloniaux, non à titre simplement illustratif, mais en tant que lieux d'expériences où approcher les espaces et les temps *vécus*.

D'autre part, il s'agit de proposer **de nouvelles pensées du sujet**, fondées sur une *critique de l'identité comme essentialisation antithétique*. Cette impasse, Achille Mbembe, penseur postcolonial camerounais, l'a formulée de façon forte : « L'inconditionnalité de l'auto-position du moi occidental et sa négation active de tout ce qui ne se ramenait pas à lui a eu, pour contre-effet, de réduire le discours africain à une simple réaffirmation polémique de l'humanité nègre. Mais aussi bien la néantisation de cette humanité que sa réaffirmation n'apparaissent plus désormais que comme les deux faces stériles d'un seul et même acte : la vanité qui consiste à poser le moi en tant qu'opposition absolue au non-moi »⁵. Cette critique de l'essentialisation du sujet est indissociable d'une *critique du pouvoir comme domination unilatérale* d'un « dominant » sur un « dominé ». Contre de telles catégories binaires, les théories postcoloniales ont cherché à modéliser des formes de subjectivation et d'action moins caricaturales, valorisant, au rebours du colonisé supposément passif ou au contraire héroïque, la diversité des figures de subalternes, ainsi que l'ont fait des historiens indiens comme Dipesh Chakrabarty et Ranajit Guha travaillant sur les luttes pour l'indépendance⁶. Plus largement, les théories postcoloniales ont valorisé la multiplicité, l'enchevêtrement, l'hybridité et l'entre-deux.

Cependant, la vigueur de ces concepts s'est trouvée affaiblie par leur succès et leur infléchissement : ils sont devenus des sortes de slogans du multiculturel et ont eu pour effet de produire une certaine dépolitisation, en ce qu'ils ont contribué à la normalisation des violences coloniales et postcoloniales. C'est par exemple ce que constate Achille Mbembe : « Occupées à expliquer, soit les événements singuliers et insubstituables, soit les représentations symboliques et identitaires, l'historiographie récente, l'anthropologie et la critique féministe d'inspiration

³ Collectif Write Back, *Postcolonial studies : mode d'emploi*, Lyon, PUL, 2013, p. 6.

⁴ Boaventura de Sousa Santos, *A Crítica da Razão Indolente. Contra o Desperdício da Experiência*, Porto, Afrontamento, 2000.

⁵ Achille Mbembe, *De la postcolonie. Essai sur l'imagination politique dans l'Afrique contemporaine*, Karthala, 2000, p. 31-32.

⁶ Voir Dipesh Chakrabarty, 2006, « Quelle histoire pour les dominés ? », in *Sciences humaines*, n°175, p.34-36 ; Ranajit Guha, *Subaltern studies : une anthologie*, Toulouse, Éditions de l'Asymétrie, 2018.

foucauldienne, néo-gramscienne ou post-structuraliste n'en finissent pas de tout problématiser en termes d'"invention" et d'"hybridation", de "fluidité" et de "négociation" des identités. Sous prétexte de se démarquer des explications univoques de la domination, elles ont fini par réduire les phénomènes complexes que sont l'État et le pouvoir à des "discours" et à des "représentations", oubliant ce faisant que les discours et les représentations ont une matérialité »⁷. Contre une telle dérive déconstructionniste, c'est donc cette dimension concrète du pouvoir et du conflit qu'entendent ressaisir plusieurs penseurs postcoloniaux. Ils tâchent de ne pas minorer les réalités coercitives des systèmes économiques et politiques mis en place pendant la colonisation et reconfigurés après les indépendances. Une des façons de repolitiser les outils postcoloniaux a été de réhistoriciser, de recontextualiser, mais aussi de mondialiser la perspective, afin de sortir du vis-à-vis colonisateur/colonisé et, par des comparaisons transnationales et transhistoriques, d'opérer « *une complexification critique de la théorie du pouvoir* »⁸. Aujourd'hui, on peut considérer que le « mondial » est à la fois le relais et le prolongement du « postcolonial ».

- Là encore, on mesure l'importance de l'écriture littéraire et sa valeur heuristique dans la recherche de nouvelles façons d'appréhender concrètement le sujet et sa relation avec le pouvoir.

Pour organiser un parcours dans cette mise en regard d'extraits de textes théoriques postcoloniaux et des romans au programme, je propose de les réunir selon deux aspects déterminants dans l'écriture de la subjectivation politique : dans un premier temps, je considérerai les poétiques mythiques de la temporalité et je me demanderai comment elles modèlent la représentation de l'altérité des Noirs ; dans un second temps, je réfléchirai aux mémoires visuelles du corps des colonisés et je m'interrogerai sur les moyens littéraires par lesquels les textes réfractent leur capture par le pouvoir colonial tout en inscrivant dans le texte des lignes de fuite.

*

I. Poétiques mythiques et déclinaisons de l'altérité : le voyage en Afrique comme remontée dans le temps

Il me semble qu'il faut d'abord s'accorder sur le constat préalable que **les trois romans critiquent, à des degrés divers et selon des procédés différents, l'entreprise coloniale**. Cette critique est particulièrement évidente et virulente dans *Le Cul de Judas*⁹, mais il est sans doute utile de rappeler rapidement quelques aspects des deux autres romans, qui compliquent la perception de ce geste critique.

Dans *Au cœur des ténèbres*, cette complication vient surtout d'un élément, sur lesquels certains commentateurs se focalisent : l'éloge du « travail sérieux » (p. 51) qui serait, selon Marlow, accompli dans les colonies britanniques concentrerait la charge critique et satirique du roman sur la seule conquête belge et ses grotesques « pèlerins ». Or cet éloge peut aussi être interprété comme relevant de la précaution oratoire, voire de la flatterie stratégique à l'égard de l'auditoire de Marlow et du lectorat de Conrad largement acquis à la cause impériale. Il ne suffit pas à soustraire l'empire

⁷ Achille Mbembe, *De la postcolonie*, op. cit., p. 14-15.

⁸ Claire Joubert, « Le "postcolonial" à la différence des langues : culture, politique et enjeu de monde », in Claire Joubert (dir.), *Le Postcolonial comparé*, Presses Universitaires de Vincennes, 2014, p. 18.

⁹ Sur *Le Cul de Judas*, voir, dans le chapitre de l'Atlande « La critique de l'historiographie officielle », la section intitulée « La délégitimation de la mission coloniale » (p. 139-141).

britannique à la critique bien plus ample et profonde de la colonisation que construit le roman. De multiples signes montrent en effet que cette critique déborde la dénonciation des crimes belges au Congo : le dédoublement troublant des personnages sur le pont du *Nellie* et dans les postes en Afrique ; le geste inquiétant du Comptable qui joue avec les « bones » (p. 23) – l'un des motifs importants du roman, associé ensuite aux corps décharnés des travailleurs noirs (p. 81), puis à celui de Kurtz obsédé par l'ivoire (p. 261) – ; les jeux chromatiques qui défont les valeurs traditionnellement associées au blanc et au noir par le discours colonialiste, par exemple le constat fait par Marlow que l'ensemble du continent africain est « devenu un lieu de ténèbres » (p. 43) depuis qu'il est occupé par les Blancs – ténèbres qui marquent les descriptions non seulement de Bruxelles, mais aussi de Londres ; la « mère demi anglaise » de Kurtz, son éducation partielle en Angleterre et sa stature allégorique (p. 221). Ces quelques éléments (la liste n'est pas exhaustive) indiquent assez que l'action britannique ne saurait être blanchie des crimes liés à l'exploitation coloniale, et que « toute l'Europe » (p. 221) est concernée par le récit que Marlow fait des exactions dont il a été témoin. Quant à la célébration d'une « idée » qui « rachète » « la conquête », elle est stoppée par une interruption de Marlow : « quelque chose que l'on puisse exalter, devant quoi s'incliner, à quoi offrir un sacrifice... » (p. 39), et la suite du roman, avec l'évocation des pratiques sacrificielles « innommables » en l'honneur de Kurtz, peut nous conduire à interpréter ce silence comme une réticence à valeur de prolepse. C'est moins la contradiction inhérente à l'entreprise coloniale que sa logique déshumanisante et même sa vérité exterminatrice (« Exterminez toutes ses brutes ! ») que viendra dévoiler le récit de Marlow.

Dans *L'Acacia*, la difficulté à percevoir la dimension critique du roman à l'égard de l'entreprise coloniale vient de ce qu'elle est évoquée sur un mode bien moins direct et offensif que dans les deux autres romans au programme qui, eux, recourent à la satire et à la caricature, et qui s'attachent également à faire voir les violences coloniales. Les crimes des « conquêtes » (p. 82) ne sont ni précisément décrits ni explicitement condamnés par le narrateur, ce que l'on peut rattacher au refus du roman à thèse qui est celui de Simon, mais aussi à son choix de s'en tenir aux documents dont il dispose pour évoquer ce pan d'histoire dont il n'a aucune connaissance directe (ou, pour ce qui est de Madagascar, aucun souvenir) : il se base donc sur les cartes postales échangées entre ses parents¹⁰. L'*ekphrasis* semble être une stratégie oblique pour éviter la rhétorique dénonciatrice du système colonial tout en prenant en charge l'histoire impériale.

Les descriptions simoniennes invalident toute apologie de la mission civilisatrice. Ces « cartes postales » sont définies comme « les témoignages d'un monde de violence, de respectabilité, de rapacité » (p. 124) : le prestige de façade est démenti par le premier et le dernier terme de l'énumération qui suggèrent l'action prédatrice des Européens et contredisent son caractère honorable. En outre, la colonisation est réduite aux dimensions triviales d'une aventure strictement matérielle. Elle est ainsi représentée comme la reconstitution artificielle, à la fois laborieuse et minutieuse, de bâtiments symbolisant les pouvoirs religieux et économique : « les images d'églises presbytériennes, de verdoyantes pelouses, de banques transportées telles celles de leur pays de pluies et de brouillards, reconstruites (replantées) pierre à pierre (brin d'herbe par brin d'herbe) au milieu de déserts ou de jungles » (p. 124). L'écriture insiste ironiquement sur l'antithèse hyperbolique entre le néant et l'apparition soudaine d'éléments architecturaux censés matérialiser un progrès technique, et joue parfois de la personnification pour suggérer le caractère à la fois absurde et magique, vain et démiurgique de « l'œuvre » coloniale, tout en précisant ensuite qu'elle est adossée à une occupation humaine et militaire de territoires déjà habités : « les cartes plus espacées alors [...] venant des confins de la Chine : un endroit où la civilisation avait jeté un pont aux poutrelles de fer au-dessus d'une rivière dans laquelle se baignaient des buffles, plus une cinquantaine de maisons et une caserne bâtie

¹⁰ La contrainte que Simon s'était fixée pour *L'Acacia* – n'utiliser que des « prétextes » biographiques – peut expliquer le fait qu'il ne fasse par exemple aucune allusion à la sanglante répression par l'armée française de l'insurrection malgache de 1947 (dont la presse française avait au moins partiellement rendu compte et dont Simon a sans doute été informé).

en dur à côté de quelques paillotes » (p. 128). Au rebours de toute téléologie naturalisant la geste civilisatrice, la description de ces décors coloniaux suggère leur caractère *déplacé*, au double sens du terme, puisqu'ils ont à la fois exigé d'être transbahutés et que leur présence est donnée comme tout à fait incongrue.

Si l'entreprise coloniale est donc différemment mais selon moi nettement délégitimée dans les trois romans, **la représentation des Noirs y est autrement plus ambivalente**. Certes, l'intense circulation entre personnages africains et européens du vocabulaire de la « sauvagerie » et de la « barbarie » suffit à remettre en cause leur cantonnement aux populations et territoires colonisés, et à saper l'ontologie raciale. Mais le **jeu sur la temporalité mythique qui leur est associée est plus trouble et plus difficile à analyser**. L'enjeu de cette première partie est de savoir si la temporalité mythique mise en œuvre dans les trois romans opère ou non une complète négation de l'historicité des sociétés africaines qu'ils évoquent. Cette temporalité reconduit-elle ou non l'antithèse du discours colonial entre temps originaire et temps historique ? Je développerai surtout le premier point sur *Au cœur des ténèbres* (que je n'évoquerai pas dans le second temps), puis serai plus rapide sur Simon et très brève sur Lobo Antunes.

1. Conrad : l'ambivalence de l'opacité

Achille Mbembe ouvre son essai *De la postcolonie* par une citation de *Au cœur des ténèbres* :

Non, ils n'étaient pas inhumains. Eh bien, voyez-vous, c'était ça le pire – se douter qu'ils n'étaient pas inhumains. Ça vous venait tout doucement. Ils hurlaient et bondissaient, et tournoyaient et faisaient d'horribles grimaces ; mais ce qui vous faisait frémir, c'était précisément l'idée de leur humanité – semblable à la vôtre – la pensée de votre lointaine parenté avec ce tumulte effréné [sauvage > « wild »] et passionné. (p. 161 dans l'édition au programme ; Mbembe cite ce passage dans une traduction différente)

Cette citation, qu'il ne commente pas directement, introduit le constat qui est le sien de la difficulté ancienne, mais toujours actuelle, à « tenir un discours raisonnable sur l'Afrique subsaharienne » : « l'expérience humaine africaine apparaît constamment dans le discours occidental – repris par certains autochtones – comme une expérience que nous ne pouvons pas comprendre par la seule force de la raison. » (p. 7). Ce discours (dont l'une des formulations les plus marquantes se trouve dans les passages que Hegel a consacrés à l'Afrique dans *La Raison dans l'Histoire*), Achille Mbembe en résume ainsi la teneur :

[...] que ce soit dans les discours vulgaires ou que ce soit dans les énoncés prétendument savants, le continent est la figure même de l'étranger à soi-même. Il est semblable à ce « Grand Autre » dont Lacan évoquait l'inaccessibilité. En cette extrémité de la terre, la raison serait soumise à un procès permanent, et l'inconnu aurait atteint son point d'achèvement maximal. Figure acéphale menacée de folie et étrangère à toute notion de centre, l'Afrique serait cette immense caverne ténébreuse où viendraient se brouiller tous les repères et toutes les distinctions, et se dévoileraient les failles d'une histoire humaine tragique et malheureuse : pêle-mêle de demi-création et d'inachèvement, étranges signes, mouvements convulsifs, bref, abîme illimité au creux duquel tout ce qui se fait se fait sous la forme du fracas, de la béance et du chaos primordial.

Or donc, rien de ce que dit l'Afrique n'étant, par principe, intraduisible dans une langue humaine, force est d'observer que cette prétendue inaccessibilité ne découle ni de la difficulté intrinsèque de son propos, ni de ce qu'elle donne à voir et à entendre, ni de ce qu'elle dissimule. Elle découle du fait qu'il n'y a presque jamais de discours sur l'Afrique pour elle-même. Dans le principe même de sa constitution, dans son langage et dans ses finalités, l'énoncé sur l'Afrique est toujours le prétexte à un propos sur quelque chose d'autre, quelque autre lieu, d'autres gens. Plus précisément, l'Afrique est la médiation grâce à laquelle l'Occident accède à son propre inconscient et pour laquelle il ne faut pas chercher trop loin pour figurer le statut de ce discours. Pour l'essentiel, il relève de l'autofiction et, au pire, de la perversion. (Achille Mbembe, *De la postcolonie*, op. cit., p. 10-11)

Cette analyse me semble au moins partiellement éclairante pour lire *Au cœur des ténèbres*. Dans le roman de Conrad, en effet, la trame mythique de la remontée à l'origine est rapportée à la perception de Marlow, dont plusieurs commentateurs ont montré qu'elle était modelée par un discours scientifique répandu à son époque, le darwinisme social issu de la vision racialisante de la sélection naturelle des espèces : le déplacement géographique lui permet de remonter dans le temps et de voir une humanité « préhistorique », au début de son évolution. Le spectacle du déchaînement pulsionnel des corps africains, dont la description reprend des préjugés racistes, est constamment placé sous le signe d'une étrangeté paroxystique confinant au monstrueux. Or, ce qui suscite l'effroi chez Marlow, ce n'est pas la perception d'une animalité, d'une altérité maximale qui confirmerait la supériorité des Européens et légitimerait leur action dite « civilisatrice », mais au contraire la découverte d'une « humanité » commune correspondant à un noyau pulsionnel qui serait toujours présent chez ceux qui se prétendent civilisés, bien qu'ils veuillent l'ignorer. « La pensée de votre lointaine parenté avec ce tumulte effréné et passionné » (p. 161) trouve d'ailleurs des illustrations diégétiques, lorsque les motifs du vacarme, des hurlements et des danses endiablées viennent caractériser les personnages blancs (voir par exemple p. 135 ; p. 229).

Comme le dit Mbembe, ce passage opère une réification de l'altérité. Ce n'est pas une *différence culturelle* qui est perçue, mais une *distance temporelle* : « Nous ne pouvions pas comprendre parce que nous étions trop loin et ne pouvions nous rappeler, parce que nous parcourions la nuit des premiers âges » (p. 161). Ce qui s'énonce, c'est la projection sur l'autre d'un inconscient, d'une sauvagerie refoulée. Les *autres* africains ont alors une fonction instrumentale, essentiellement spéculaire : ils sont un miroir qui renvoie aux Blancs ce qu'ils ne veulent pas voir d'eux-mêmes¹¹. Said disait qu'en étudiant l'orientalisme, on en apprend davantage sur l'Occidental que sur l'Oriental. Dans *Culture et impérialisme*, il affirme que la lucidité critique de Conrad sur la colonisation a pour pendant sa cécité à l'égard des « histoires, cultures et aspirations » des Africains¹². Toutefois, on peut nuancer cette première lecture par plusieurs arguments.

Marlow, en tant que sujet percevant, ne peut être entièrement caractérisé comme étant aveugle et fermé à l'altérité des colonisés qu'il rencontre. En effet, il est celui qui capte les regards opaques ou éloquents des mourants pour lesquels il manifeste de la compassion et dont il prend la responsabilité de témoigner. Les scènes de regards, échangés au moment même où des Noirs succombent du fait de la présence des Blancs, engagent une reconnaissance de leur humanité, une valeur inestimable attribuée à leur vie et une revendication d'égalité (p. 81-83 ; p. 207). Marlow exprime aussi une curiosité très vive pour lesdits « cannibales », décrivant minutieusement la substance inconnue dont ils se nourrissent (« quelques mottes d'une substance qui avait l'air de pâte à pain à demi cuite, d'un bleu lavande sale, qu'ils conservaient enveloppées dans des feuilles, et dont ils avalaient un morceau de temps à autre », p. 183). Il s'interroge longuement sur leur principe éthique de retenue, respecté et maintenu alors même qu'ils sont confrontés à l'épreuve déshumanisante de la faim :

Oui ; je les regardai comme on regarderait tout être humain, avec le désir de connaître leurs élans instinctifs, leurs mobiles, leurs capacités, leurs faiblesses, une fois mis à l'épreuve d'une nécessité physique inexorable. De la retenue ! Quelle retenue possible ? Était-ce de la superstition, du dégoût, de la patience, de la peur – ou certaine variété d'honneur primitif ? (CT, p. 185-187)

Ce passage est une méditation sur une altérité observée avec une curiosité bienveillante, décrite positivement et interrogée de façon ouverte, comme le montre l'énumération et la modalisation qui

¹¹ On peut rappeler que d'autres « médiations » – pour reprendre le terme de Achille Mbembe – viennent figurer cette altérité interne dans *Au cœur des ténèbres* : les descriptions de la nuit, de la forêt et du fleuve les associent à une puissance inquiétante ou encore les érotisent par des images sexuelles.

¹² Edward W. Said, *Culture et impérialisme*, op. cit., p. 19-20.

court-circuitent toute assertion définitive et toute clôture du discours. Plusieurs hypothèses explicatives sont passées en revue : des affects dont l'effet pourrait inhiber la pulsion dévoratrice, et même une forme d'« honneur », c'est-à-dire un ensemble de principes moraux préservant l'estime de soi comme celle d'autrui. La modalisation « certaine variété d'honneur primitif » (« *some kind of primitive honour* ») fait moins signe vers un invariant anthropologique anhistorique, que vers une variante culturelle¹³ de la dignité morale ; le principe de l'incompréhensible est moins rapporté à l'irrationalité de prétendus barbares qu'à une capacité de « *restreint* » qui échappe aux limites épistémologiques du sujet occidental percevant. Ce cheminement réflexif, ce trajet entre deux formes différentes d'altérité, est d'ailleurs souligné par Marlow lui-même :

Mais le fait était là sous mes yeux – le fait aveuglant, aussi visible que l'écume sur les profondeurs marines, qu'une ride au-dessus d'une énigme insondable, mystère plus grand – quand j'y songeais – que la note curieuse, inexplicable, de douleur sans bornes exprimée par cette clameur sauvage qui avait déferlé près de nous sur la berge, derrière la blancheur aveugle du brouillard. (*CT*, p. 187)

Il me semble d'ailleurs que l'on peut trouver dans les questions de Marlow sur la « retenue » des « cannibales » des résonances avec certaines préoccupations d'Achille Mbembe lorsqu'il se met en quête de la « légalité propre des sociétés africaines », même si elles ne trouvent évidemment pas la même formulation dans un texte de 1899 et dans une réflexion qui nous est contemporaine :

la légalité propre des sociétés africaines, leurs propres raisons d'être et leur rapport à rien d'autre qu'à elles-mêmes s'enracinent dans une multiplicité de temps, de rythmes et de rationalités qui, bien que particuliers et, parfois, locaux, ne peuvent pas être pensés en dehors d'un monde qui s'est, pour ainsi dire, dilaté. D'un strict point de vue de méthode, cela signifie qu'à tout le moins à partir du XV^e siècle, il n'y a plus d'« historicité propre » de ces sociétés qui ne soit, elle-même, encadrée dans ces autres temps et rythmes que conditionna largement la domination européenne. Du coup, traiter de leur légalité propre ne consiste pas seulement à rendre compte de ce qui se noue, sur le continent même, à l'interface entre le travail des forces internes et celui des acteurs internationaux. Cela suppose aussi une plongée critique dans l'histoire occidentale elle-même et dans les théories qui prétendent l'interpréter. (Achille Mbembe, *De la postcolonie*, *op. cit.*, p. 21-22)

Des échos sont possibles avec la démarche réflexive décentrée de Marlow. Bien sûr, la « légalité » qu'il observe est construite par une fiction romanesque sur le cannibalisme qui n'a aucun fondement anthropologique. Mais cette fiction, tout en contrevenant ostensiblement à la vraisemblance, a une puissance heuristique : elle permet stratégiquement de mettre un lumière un principe éthique de refoulement des pulsions qui est actif chez les membres de l'équipage noir et dont sont précisément dépourvus les pèlerins, le Directeur du Poste (p. 189) et, de façon superlative, Kurtz (p. 253). Ce passage me semble mu par un mouvement de sortie du mythe : il ne décrit alors plus un noyau primitif anhistorique logé en tout homme, « de la vérité dépouillée de son manteau de temps », comme il le disait au sujet du « tumulte » (p. 161), mais il dit la fascination pour la capacité qu'ont les Noirs d'inhiber leurs instincts, capacité décrite dans des termes qui les inscrivent à la fois dans la civilisation et dans l'histoire. Dans un mouvement de décentrement, Marlow est en effet animé par le souci de décrire des formes de vie qui s'affirment concrètement et de façon autonome, dans un contexte qu'il historicise largement, en détaillant le fonctionnement du système du travail forcé (p. 181-183). Sur un territoire ravagé par des occupants qui en affament les habitants, ceux-ci parviennent à se montrer les plus civilisés, subvertissant la hiérarchie morale édifiée par les discours racialistes, mais aussi le *telos* de l'évolutionnisme historique.

¹³ Ce relativisme culturel apparaît aussi dans le texte au sujet des cérémonies animistes, lorsque le « son étrange, suggestif et sauvage » des « tambours lointains » est « doté, qui sait ? d'une signification aussi profonde que celles des cloches en pays chrétien » (p. 93).

Cette énigme de la retenue constitue la face *positive* d'une opacité qui marque le roman tout entier. L'isotopie de l'incompréhensible a parfois une dimension *satirique*, lorsqu'elle vient caractériser ironiquement l'absurdité de la farce coloniale : l'inintelligible se rattache alors à la « sauvagerie sophistiquée, parce que technicisée, voire légaliste »¹⁴ de la Compagnie. Mais cet incompréhensible a une dimension *tragique* lorsqu'il est associé à Kurtz, car il marque alors non pas l'ensauvagement de l'homme blanc et le triomphe de l'atavisme, mais « la conjonction paradoxale entre l'humain et l'inhumain, de la langue et de la non-langue en l'homme »¹⁵. Said, qui a fait une thèse sur Conrad et lui a consacré plusieurs écrits, commente d'ailleurs cette défaillance du langage dans un texte antérieur à *Culture et impérialisme*, mais sans doute plus stimulant pour nous¹⁶. Il s'agit du texte « Conrad et Nietzsche », écrit en 1976, qui figure dans *Réflexions sur l'exil* :

Ce difficile paradoxe, qui veut que le langage soit à la fois excès et pauvreté, se tient presque au cœur de l'œuvre de Nietzsche et joue, me semble-t-il, un rôle considérable dans le maniement par Conrad de la langue et de la technique narratives. [...] J'ai commenté ailleurs l'habitude de Conrad d'employer le discours rapporté, ou secondaire, pour transmettre le récit ; en cela il est comme Nietzsche affirmant que tout langage est l'interprétation d'une interprétation. De plus, le passage du temps de la narration du linéaire au multiple, dans l'œuvre majeure de Conrad, témoigne de l'obsession de Nietzsche pour le passé, et de l'observation faite dans *Wir Philologen* : l'homme est « la multiplication de nombreux passés ». Mais, malgré cette conviction, des narrateurs conradiens comme Marlow rappellent toujours à leur audience que ce qui est dit ne peut jamais capturer la véritable essence de l'action qui a eu lieu. Bien que l'esthétique déclarée de Conrad se base sur l'aveu, qui permet au lecteur de voir, à quelques exceptions près, **ce dont le lecteur se souvient, c'est d'un effort soutenu pour faire en sorte que les mots racontent, même si souvent il est manifeste que les mots sont en fin de compte inadaptés, tant l'expérience est particulière, unique.**

Je n'estime pas qu'il soit impropre de comprendre le génie particulier de la narration conradienne – surtout dans des œuvres aussi exceptionnelles que *Au cœur des ténèbres* – comme aboutissant, à de nombreux égards, à certaines découvertes formulées par Nietzsche. Bien sûr le ton de Conrad est rarement semblable à celui de Nietzsche, nul ne devrait estimer la différence entre l'étonnante gaieté aphoristique cultivée par Nietzsche, et la solennité récurrente, la volubilité affectée de Conrad, qui semblent souvent en manque d'exactitude. [...] Mais ce qui est souvent passé pour une analyse littéraire judicieuse de l'intérêt porté par Conrad, ou d'ailleurs par James, à la présentation narrative, à l'usage du point de vue multiple, le chevauchement des narrations, l'enveloppement du cadre intérieur par un cadre extérieur – il me semble que pour mieux saisir tout cela il convient de lire l'œuvre de Nietzsche comme dépendant d'une série d'attitudes envers le langage également adoptées par Conrad. Et parmi ces attitudes, celle qui voit l'énoncé comme menant inévitablement à un autre énoncé, et ainsi de suite à l'infini, sans avoir recours à un premier fait, unique, originel, ou privilégié sans équivoque – tel est, selon moi, leur principal point commun. Ce qui compte chez Conrad c'est ce que Nietzsche appelle la 'polyphonie de l'effort' intérieure. **Kurtz et Jim et Nostromo ne sont finalement pas plus importants que la médiation, la réflexion, et le langage qu'ils suscitent. En un sens, ils sont présentés comme fondamentalement impossibles à comprendre. C'est à la narration de les livrer, non en eux-mêmes, mais tels qu'ils sont vus selon diverses perspectives. La narration n'explique pas, elle introduit des significations plurielles là où personne ne s'était encore aventuré – au cœur des ténèbres.** (Edward W. Said, « Conrad et Nietzsche » (1976), in *Réflexions sur l'exil et autres essais* (2000), Arles, Actes Sud, 2008, p. 123-125).

L'expérience-limite de « l'horreur » faite par Kurtz est celle d'une sauvagerie inhérente à la civilisation, et, plus largement, d'un inhumain trop humain. Elle est difficilement transmissible, car

¹⁴ Richard Pedot, *Heart of Darkness de Joseph Conrad. Le sceau de l'inhumain*, Nantes, Éditions du Temps, 2003, p. 20.

¹⁵ *Ibid.*, p. 134.

¹⁶ Dans *Culture et impérialisme* (1993), Conrad soutient au contraire que la narration de Marlow est un geste de domination et de réduction de l'étrangeté : « [...] en racontant son voyage africain Marlow répète et corrobore l'action de Kurtz : rendre l'Afrique à l'hégémonie européenne en intégrant son étrangeté à l'histoire et à un récit. Les sauvages, la forêt vierge, même l'apparente folie de tirer au canon sur un continent immense – tout cela relance chez Marlow le besoin d'inscrire les colonies sur la carte impériale et dans le cadre englobant du temps et de l'histoire racontable, si complexes et tortueux que puissent être les résultats » (p. 241). On pourrait soutenir au contraire que l'étrangeté du récit de Marlow n'est pas subsumée, mais bien plutôt creusée par sa mise en voix, et que son étrangeté vient contaminer le récit-cadre à l'image de l'atmosphère nocturne qui le gagne.

elle ébranle les catégories de la morale, mais aussi les cadres du récit réaliste et du langage articulé¹⁷. À la fin du roman, le nihilisme de Kurtz ne semble pouvoir être tempéré que par l'effort de transmission accompli par Marlow et, à travers lui, par Conrad. « L'horreur » à la fois criée et murmurée par Kurtz éclipe-t-elle tout à fait le « mystère » (p. 187) de la retenue révélé plus tôt dans le roman ? Certes, c'est le legs ombreux de Kurtz qui hante Marlow à la fin – très pessimiste – du récit enchâssé et qui obstrue, dans les dernières lignes du roman, l'horizon du récit premier. Aucune transcendance consolatrice ne peut donc être convoquée : « la tranquille voie d'eau menant jusqu'aux extrêmes confins de la terre coulait, sombre, sous un ciel entièrement couvert – paraissait mener jusqu'au cœur d'immenses ténèbres » (p. 333). Mais la remontée romanesque du fleuve Congo a également mené à la découverte d'« un élément de retenue, l'un de ces secrets humains qui mettent les probabilités en échec » (« *something restraining, one of those human secrets that baffle probability* ») (p. 184-185). Puisque Marlow et Conrad ont mis en mots cet inintelligible secret, on peut choisir de le porter également en soi. Si Marlow choisit d'être « fidèle » au « cauchemar » qu'il a choisi comme étant une « victoire morale » (p. 307), qui est celle de la lucidité de Kurtz, on peut choisir d'être *aussi* fidèle à l'autre vérité que Marlow a entraperçue dans une atmosphère de « rêve » (p. 185), et qui correspond à une tout autre victoire morale, celle des personnes noires de l'équipage qui n'ont pas cédé à la sauvagerie, quand toutes les circonstances auraient pu l'expliquer. Alors l'incompréhensible ne signe plus la destruction de la communauté humaine par la contagion d'une horreur indicible, mais peut nourrir une pensée de des formes imprédictibles de cette communauté. Édouard Glissant – qui s'est attaché à construire une théorie positive de l'opacité dans la plupart de ses textes en conjoignant ses dimensions culturelles, épistémologiques, politiques et langagières –, défendait l'importance de l'opacité : en ce qu'elle permet de résister à l'appropriation de l'altérité et à sa réduction à une transparence illusoire, elle ouvre à une poétique de la relation qui laisse place à l'imprévu¹⁸.

2. Simon : l'Afrique hors du temps comme spatialisation d'un mythe maternel et personnel

Dans *L'Acacia*, Simon reprend les stéréotypes associant le voyage en Afrique à une remontée au primitif, à une sortie du temps historique, mais rétrécit ce schéma archétypique aux dimensions d'un mythe familial. Le voyage des parents jusqu'à Madagascar est représenté comme une régression temporelle jusqu'à l'origine, une origine à la fois biologique (la mère revient à un « état pour ainsi dire fœtal ») et mythique (« elle avait vertigineusement remonté dans le temps, transportée dans un primitif Eden, un primitif état de nature », p. 141). Ce paradis élémentaire se caractérise par l'indistinction des règnes animal, végétal et humain. Cette dimension paradisiaque est aussi suggérée par la métaphore spatiale de l'« ascension » jusqu'à un point culminant de bonheur. Le bonheur est défini comme une suspension dans le temps et dans l'espace, suspension que l'écriture rend tangible par des expressions comme « l'apogée de sa trajectoire » et par de nombreux termes décrivant le flottement ; en outre, Madagascar n'est pas nommé et aucune date n'est indiquée, ce qui renforce sa mythification.

Cette suspension extatique est donnée comme le point de vue de la mère. Pour elle, ce « transport » est un abandon à la paresse qui a toujours caractérisé son existence : elle est décrite comme étant portée par les autres – s'appuyant au bras de son mari, lui déléguant la charge d'écrire à sa propre mère (p. 131), se déplaçant dans des palanquins portés par des noirs, s'appuyant aussi sur

¹⁷ Je reprends l'analyse que fait Régis Salado de cette expérience-limite dans son texte « Le jeu du cœur et du creux dans *Heart of Darkness* ».

¹⁸ Voir notamment *Le Discours antillais* (1980), *Poétique de la relation* (1990) et *Introduction à une poétique du divers* (1996).

des domestiques qui accomplissent les tâches matérielles et faisant même porter son enfant à la « négresse » (p. 142). Mais ce qui est nouveau dans cet abandon indolent (qui a toujours caractérisé le personnage) est qu'il se double d'un abandon sensuel, avec les descriptions de la découverte du plaisir charnel qui immerge la mère dans un état d'une volupté permanente. Nathalie Piégay, qui relève le symbolisme sexuel des « boas domestiques » (p. 140), fait cette citation d'Achille Mbembe :

La figure de l'Afrique en tant que réservoir à mystères représente, au fond, dans le discours occidental le désir de la fête joyeuse et sauvage, sans entraves ni culpabilité, la quête d'un vitalisme sans conscience du mal. (Achille Mbembe, *Critique de la raison nègre*, Paris, La Découverte, 2013, p. 69)

On voit bien qu'une telle analyse n'est éclairante pour lire *L'Acacia* que parce qu'elle rend sensible ce que sa généralité manque. En effet, l'Afrique n'est pas l'espace privilégié du plaisir sexuel, comme le montre d'ailleurs, au milieu de la séquence malgache, la longue digression sur le cousin priapique qui trouve à satisfaire ses pulsions libidinales en France, dans des lieux – allant des « bordels de luxe » et aux « arrière-salle[s] » des pâtisseries (p. 133, p. 137) – qui sont à la marge, parce qu'ils sont les plus adaptés à la « paresse » (p. 133) du personnage, lequel n'a pas à courtiser ni à satisfaire ses partenaires. Le paradis malgache ne représente donc pas tant la possibilité d'assouvir des désirs sexuels sans limite, que celle de célébrer un amour conjugal qui peut enfin exister après avoir été considéré comme une mésalliance et avoir été entravé pendant plusieurs années par les conventions sociales. Comme le dit Nathalie Piégay, « chez Simon, cette “Afrique” rend possible le fantasme d'un bonheur sexuel maternel *ailleurs impensable* »¹⁹. En effet, la scène primitive et tout particulièrement la sexualité de la mère sont taboues. L'évocation de la vie intra-utérine recouvre peut-être aussi le rêve d'une proximité, d'une imbrication et d'une fusion possiblement incestueuse des corps de la mère et de l'enfant qui peut se dire grâce à l'éloignement géographique.

Toutefois, l'ironie du narrateur suggère que cet Eden ne peut exister dans la conscience maternelle que du fait de sa cécité. Cécité à l'altérité, d'abord : la mère n'envisage son existence aux colonies que comme la permanence de son mode de vie européen, ainsi qu'y insistent toutes les mentions de ses habitudes bourgeoises résolument conservées (« cet épais chocolat à l'espagnole qu'elle continuait à boire invariablement chaque matin, de même qu'elle continuait à porter sous les soleils tropicaux les chapeaux en forme d'abat-jour ou d'exposition florale et les sévères guimpes qui lui engonçaient le cou », p. 139 ; « on pouvait jouer au tennis jusqu'à moins le quart – car là aussi elle y jouait », p. 140). Les domestiques et le bestiaire sont confondus dans une animalité qu'il faut soumettre : la mère se perçoit revenue à « un primitif état de nature [...], entourée de serpents et de sauvages également domestiqués : en plus de l'ordonnance, elle possédait trois de ces derniers, deux mâles et une femelle » (p. 141). Comme l'écrit Judith Sarfati Lanter, « dans ces passages, la narration joue subtilement d'un double point de vue, surimposant un regard distancié et critique au point de vue ethnocentriste de la mère »²⁰. La vision de la mère, qui apparaît par le biais du discours indirect libre ou qui est parfois recomposée explicitement par le narrateur, décode l'univers inconnu qui l'entoure avec les stéréotypes racistes sans remettre en question leur légitimité. Sa vision sélective ne prélève d'ailleurs dans la réalité que les éléments confirmant l'imagerie exotique de la vie aux colonies :

Avec la quotidienne régularité de la pluie pendant la saison humide [...], avec aussi la brièveté des crépuscules [...], les palanquins [...] les boas domestiques et les fabuleux menus des dîners chez le gouverneur semblaient constituer à peu près tout ce qu'elle avait retenu, ou plutôt tout ce qui, du monde extérieur, était parvenu jusqu'à elle à travers les protectrices épaisseurs de cette béatitude (p. 140-141).

Cette cécité à l'altérité semble relever d'une mollesse, d'une « léthargie », d'une inconscience,

¹⁹ Nathalie Piégay, « De quoi le Noir est-il le nom », *Europe*, n° 1033, mai 2015, p. 78.

²⁰ Atlante, p. 261.

mais elle peut aussi être comprise comme une cécité à l'histoire²¹, c'est-à-dire comme un déni qui étouffe les « rumeurs de la guerre ». Or la composition du roman interdit au lecteur d'adhérer pleinement à cette représentation extatique d'un hors-temps primitif : non seulement elle arrive après des chapitres ayant raconté la mort du père, mais elle se trouve aussi trouée par une longue digression proleptique sur les cousins de la mère dont, sur les trois envoyés au front, deux trouvent la mort (p. 137). Si *L'Acacia* joue, dans les portraits du père, avec le stéréotype de l'ensauvagement de l'Occidental isolé dans des terres lointaines, la rhétorique de la « civilisation » et sa linéarité temporelle sont minées par le déchaînement de la violence guerrière au cœur de l'Europe²². Le retour en bateau est d'ailleurs décrit comme un trajet « entre les rives calcinées des deux continents sauvages » (p. 142). Ce savoir critique du lecteur lui permet de comprendre avant la mère que le refuge paradisiaque dans le temps mythique est un leurre et qu'elle ne tardera pas à chuter dans le temps historique qui est précisément représenté comme le déchaînement d'une sauvagerie primitive. Pourtant cette distance critique dont jouit le lecteur semble fortement réduite par la création d'une forme de pathétique à la fin du chapitre.

Il faut alors insister sur la fonction très particulière chez Simon de la représentation du temps africain comme pré-historique : la matrice malgache n'est pas seulement le prolongement rêvé de l'utérus maternel et le lieu de naissance du narrateur (comme de l'écrivain, né à Tananarive en 1913). Elle encapsule plus largement la seule période où les parents et l'enfant vivront ensemble. La mythification du biographème est alors dénuée d'ironie, et l'on comprend autrement l'insistance des descriptions : elles évoquent un temps partagé qu'elles tentent de prolonger tout en échouant à l'immobiliser, de la même façon que la photographie de la *familia* coloniale prise devant la maison n'a pu la soustraire au cours du temps. L'expérience douloureuse de la séparation n'advient pas lors de la naissance de l'enfant²³ mais lors du retour en Europe qui entraînera la mort imminente du père. L'accostage du bateau, dont une prolepse précise déjà la reconversion guerrière (p. 142), est d'ailleurs décrit comme le véritable moment de l'accouchement : au terme de multiples vibrations, « poussée[s] » (p. 144-145) et mouvements de repositionnement, l'enfant est comme expulsé et brandi au-dessus du navire. Le retour en Europe est pour la mère un retour au réel, qui est une expérience paroxystique de séparation. La distance ironique du narrateur à l'égard de la mère a laissé place à l'empathie. Quant au lecteur, sa connaissance de la perte irrémédiable que recouvre ce retour n'a alors plus une fonction critique, mais une fonction pathétique, en approfondissant l'émotion de cette poignante fin de ce chapitre.

La représentation du séjour malgache comme chronotope anhistorique a donc comme chez Conrad une fonction spéculaire, mais resserrée aux dimensions familiales. Simon infléchit les stéréotypes coloniaux qui ne nourrissent aucune nostalgie impériale, mais deviennent porteurs d'un tout autre imaginaire : est construit un mythe maternel mais aussi familial qui est la pré-histoire rêvée

²¹ Toutefois, Simon n'évoque cette cécité maternelle qu'après avoir fait une première hypothèse, celle d'une inquiétude ressentie par la mère à la réception d'une carte de son cousin datée de 1912, dans laquelle il proclame avec une macabre ironie antiphrastique son brûlant désir de réintégrer l'armée et de mourir pour la patrie (p. 138). La lumière tropicale est alors décrite de façon menaçante comme la matérialisation de la violence de l'histoire qu'on tenterait en vain d'empêcher d'entrer dans la maison, mais dont la voracité ferait disparaître les êtres, de la même façon que le temps jaunit les photos : « comme dévorée elle-même de lumière, décolorée, pâle, d'une uniforme couleur soufre ou safran, comme si une implacable couche de poussière, une poussièreuse et jaune épaisseur de temps ensevelissait la maison » (p. 139). La description du regard de la mère fixant « la tunique de toile blanche qui traversait le jardin, passait derrière le bouquet de bambous, hachée par les découpures des petites feuilles effilées, sèches, et disparaissait » apparaît comme une prolepse de la mort du père dans ce lieu pourtant paradisiaque et clos qu'est le jardin, métonymie de l'île.

²² Voir les occurrences analysées par Judith Sarfati Lanter dans l'Atlande (« Temps historique, temps mythique, « Civilisation et barbarie », p. 178-179).

²³ Dans *Le Cul de Judas*, le narrateur antunien fait au contraire de l'accouchement l'image de la séparation et du basculement dans la violence historique. L'analogie permet d'introduire le récit de la perte de Sofia (voir le chapitre S, p. 173).

du sujet autobiographique dont la vie est très précocement marquée par la violence historique.

3. Lobo Antunes : l'Afrique, entre *regressus ad uterum* et repolitisation du mythe

Je serai bien plus rapide sur Lobo Antunes : je résumerai les grandes lignes de l'analyse que j'ai proposée dans l'Atlande, à laquelle je vous renvoie pour le détail des exemples²⁴ et n'apporterai que quelques compléments. Lobo Antunes procède à une inversion positive des stéréotypes négatifs associés au primitif, ce qui débouche sur une mythification vitaliste de l'Angola²⁵. Les personnages noirs sont ponctuellement placés sous le sceau de l'intemporel ou de l'immémorial, qui les assignent à l'univers cyclique de la tradition, dont Achille Mbembe rappelle l'association tenace aux territoires africains :

[...] ces ensembles vivraient sous le poids des charmes, des sortilèges et des prodiges et seraient réfractaires au changement. Le temps 'toujours déjà-là', 'depuis toujours', y serait stationnaire. D'où l'importance de la *répétition* et des cycles, de la place centrale qu'occuperaient, dans la vie effective, les procédures de l'enchantement et de la divination, ainsi que les stratégies d'accoutumance, par opposition à celles de rupture. L'idée même de progrès viendrait s'y désintéresser. » (Achille Mbembe, *De la postcolonie*, op. cit., p. 12)

De ce mythe primitif de l'Angola, le personnage de Sofia semble être l'allégorie. Son corps est érotisé, et l'écriture s'inscrit dans la tradition de la célébration de la beauté noire exotique que l'on trouve par exemple chez Chateaubriand, Baudelaire et Apollinaire, chez lesquels la femme noire est à la fois lascive et soumise. La relation sexuelle entre Sofia et le narrateur est représentée comme une rencontre magique ne nécessitant pas de mots, ce qui permet de passer sous silence la question du consentement, comme si pouvait être suspendu le contexte colonial et guerrier marqué par la normalisation de la prostitution et du viol. La description de la relation sexuelle convoque un lyrisme de la conquête maritime, pourtant déconstruit dans le reste du roman, permanence qui dit la puissance d'imprégnation de l'imaginaire impérial dans les représentations mentales du narrateur²⁶. Toutefois, le conquérant devient enfant, et, dans tout le roman, la relation charnelle est rêvée comme une régression vers l'utérus maternel. Ce paradigme marque aussi les relations (tarifées) avec Tante Teresa. Un point problématique de traduction peut être signalé dans le portrait qui est fait d'elle au chapitre U : « une grosse négresse, maternelle et savante qui me recevait sur son matelas de paille avec une indulgence suave de matrone » (p. 193). « Grosse négresse » correspond dans le texte original à « *negra gorda* ». Or, dans le portugais du Portugal comme dans celui du Brésil, « *negra* » correspondrait plutôt à notre mot « noire », tandis que « *preta* » (littéralement « noire », « personne de couleur noire ») a la connotation péjorative et raciste que nous associons au mot « négresse ». On pourrait donc plutôt traduire par « une grosse noire, maternelle et savante ». On songe aux développements que fait Fanon dans *Peau noire, masques blancs* (1952) sur les différentes configurations de la sexualité interracial et, parmi elles, la consommation sexuelle des corps des colonisées. Achille Mbembe résume la teneur des analyses de Fanon par cette phrase :

Dans la distribution coloniale du regard, il y a toujours soit un désir d'objectivation ou d'effacement, soit un désir incestueux, soit un désir de possession, voire de viol. (Achille Mbembe, *Critique de la raison nègre*, op. cit., p. 165)

La relation du narrateur antunien avec les amantes noires permettrait d'exprimer un fantasme

²⁴ Voir les sections « Mythe angolais, mythe primitif » (p. 181-187) et « Le fantasme du *regressus ad uterum* » (p. 167-169).

²⁵ Plusieurs penseurs postcoloniaux ont pointé les impasses d'une telle inversion, comme mentionné en introduction de ce texte (p. 1-2).

²⁶ Voir l'Atlande, p. 362-363.

incestueux de coït avec la mère qui pourrait s'énoncer une première fois en Angola, parce que l'entité maternelle est racialisée, éloignée, en même temps que synonyme d'une indistinction primitive, ce qui autoriserait une désinhibition. Mais le fantasme œdipien n'est pas seulement à comprendre comme un invariant psychique : il concrétise dans tout le roman la recherche d'un espace protecteur qui échapperait à l'histoire et à sa violence destructrice.

Toutefois, ce mythe angolais, dont la primitivité trouve plusieurs formes dans le roman, est constamment réhistoricisé et repolitisé, tant par le statut de Sofia, acteur politique qui paie de sa vie son engagement indépendantiste, que dans la description des sobas et des paysages, comme j'en ai donné plusieurs exemples. Le texte construit donc une temporalité mythique qui est constamment infléchi vers l'historique et encryptée de sens politiques. Il faut aussi noter que l'écriture de Lobo Antunes ne bascule pas dans la célébration univoque et romantique des militants du MPLA, dans une apologie qui inverserait seulement le discours colonial en discours anticolonial. Ainsi, au chapitre Z, le narrateur fait allusion aux commissaires politiques que le MPLA « insinue subtilement » à Luanda (p. 216), ce qui fait signe vers un endoctrinement idéologique et des purges dont Lobo Antunes a fait la trame d'un roman récent et non encore traduit, *Commission des larmes* (2011).

*

Si les trois auteurs au programme héritent de stéréotypes et d'imaginaires prégnants, ils les infléchissent dans des contextes historiques et par des constructions romanesques chaque fois singulières qui les dotent de significations spécifiques. Un comparatisme différentiel est donc nécessaire, pour faire apparaître les enjeux distincts dont sont investies les temporalités mythiques. C'est chez Conrad que la négation de l'historicité des sociétés africaines semble la moins remise en question, quoique la complexité du texte y ouvre des voies étonnantes pour l'époque, qu'il ne faut pas oublier d'arpenter. Chez Simon, l'écriture d'une Afrique fantasmée comme anhistorique est ostensiblement projective, car elle permet surtout d'écrire un mythe familial à valeur autobiographique. Mais la poétique du primitif n'est pas dénuée d'un sens historique dans la mesure où, comme chez Conrad, quoique dans des configurations fictionnelles différentes, l'expérience de la violence de l'histoire est paradoxalement ce qui fait sortir du temps historique en révélant une horreur indicible ou en exposant les êtres au déchaînement de la pulsion de mort²⁷. Chez Lobo Antunes comme chez Simon, l'Afrique est associée à une rêverie fantasmatique régressive, mais le refuge dans l'originaire est donné comme illusoire. Toutefois, la trajectoire est inverse : dans *Le Cul de Judas*, il s'agit plutôt d'historiciser le mythe pour écrire le récit de la guerre de libération angolaise.

*

II. Mémoires des corps colonisés : captures et lignes de fuite

Dans cette seconde partie, je m'intéresserai à ce que l'écriture romanesque fait de deux dispositifs de captation des corps des colonisés : d'abord, dans *L'Acacia*, leur objectivation par la photographie coloniale, dans une visée à la fois ethnographique, propagandiste et esthétisante ; ensuite, dans *Le Cul de Judas*, leur contrôle par un savoir médical au service du pouvoir colonial.

²⁷ Pour un éclairage freudien, voir l'Atlande, p. 328. Je renvoie aussi aux textes de Régis Salado et Raphaëlle Guidée pour une analyse détaillée de ce processus paradoxal qui est différemment configuré chez Conrad et chez Simon.

1. Pouvoirs de l'image : décrire les cartes postales, déplacer les stéréotypes coloniaux

Les historiens postcoloniaux ont récemment beaucoup travaillé sur la production d'une culture coloniale qui est une véritable culture de masse, diffusée par le biais de photographies, d'expositions coloniales, de romans et de films. Selon l'historien Philippe David, qui s'intéresse spécifiquement aux cartes postales, ce sont l'Afrique du Sud, le Congo belge et les colonies allemandes qui ont été pionnières dans la production de séries à partir des années 1888-1890. Concernant l'Afrique noire française, près de 200 000 cartes postales ont été produites de la fin du 19^e siècle aux années 1960, principalement en noir et blanc, puis colorisées ; les collections sont encore plus riches concernant l'Afrique du Nord et l'Indochine²⁸. Le fait que Simon recoure à cette matière documentaire pour en faire le support de son écriture est un choix qui le pose comme héritier d'une mémoire tant familiale que collective. Dans *L'Acacia*, certaines des cartes postales qui sont décrites figurent des colonisés. Comment Simon rend-il compte de ces représentations photographiques ? Que nous donne-t-il à voir ?

Les images envoyées par le père à ses sœurs représentent d'abord des « sauvages » (p. 264) dont le narrateur fait l'hypothèse que certaines ont pu être ses amantes. Les descriptions mettent l'accent sur l'artificialité de la pose, la surcharge du costume et l'esthétisation outrée du modèle, que cette mise en scène soit un dispositif soigneusement étudié par la propagande coloniale ou ébauché à la hâte par des photographes sollicités par le père (p. 81-82 ; p. 264). La description critique de ces « prostituées travesties en document ethnographique », pour reprendre une expression que l'on trouve dans *Histoire*²⁹, pointe l'instrumentalisation des colonisées au service d'une représentation fantasmatique de la femme exotique. L'écriture rend en même temps sensible l'absence, l'impossibilité d'accéder à cette altérité niée autrement que par l'empreinte qu'elle laisse dans ces archives traduisant un rapport de domination, et où peut tout juste être capté « cet air vaguement effrayé de gazelle ou d'oiseau capturé, d'animal sauvage et de fillette déguisée » (p. 81). Cette transcription critique de l'archive n'est pas le seul procédé à entrer dans la construction d'une mémoire alternative : le questionnement politique de la trace se double du déploiement de réseaux analogiques subversifs qui mettent en relation les femmes colonisées et la mère³⁰.

Les cartes envoyées par le père à la mère, puis par la mère elle-même représentent des corps photographiés d'hommes noirs. Ils sont parfois décrits par le biais du regard de la mère qui reconduit certains *clichés* racistes. Sur les cartes qu'elle reçoit, elle contemple des « groupes hirsutes, farouches, demi-nus, vêtus de loques et outragés, sortis tout droits de la préhistoire » « du même œil énigmatique, apparemment indifférent, dont elle regardait les paysannes en costume limousin » (p. 124). Une continuité est tracée entre la mise en série de types raciaux et celle de types sociaux. Le caractère hyperbolique des stéréotypes racistes de la sauvagerie primitive ainsi que l'écho possible avec le « costume limousin » alertent le lecteur, qui peut y déceler l'indice d'une fabrication de l'image. Enfin, le terme « outragés » creuse la surface du cliché pseudo-ethnographique : on peut y entendre l'offense faite aux corps instrumentalisés dans une mise en scène qui leur surimpose un discours essentialisant, mais aussi l'atteinte des corps par une violence historique³¹, connotations obliques qui font alors dévier la trajectoire rectiligne du *telos* de la *doxa* colonial (tracée comme une évidence par l'expression « tout droits sortis de la préhistoire »).

²⁸ Philippe David, « Les cartes postales sur l'Afrique noire française », in Bancel Nicolas, Blanchard Pascal et Gervereau Laurent (dir.), *Images et colonies. Iconographie et propagande coloniale sur l'Afrique française de 1880 à 1962*, Paris, ACHAC-BDIC, Syros, 1994.

²⁹ Claude Simon, *Histoire*, Paris, Minuit, 1967, p. 21.

³⁰ Voir Judith Sarfati Lanter, *Atlande*, p. 261-262.

³¹ Ce terme est par exemple présent dans *Les Géorgiques* pour décrire les prisonniers d'un camp de concentration, qualifiés de « sauvages, humiliés, semblables » et décrits comme des « oiseaux captifs aux cous déplumés derrière leurs grillages, outragés, accrochés par leurs serres sur des branches mortes blanchies de fientes croûteuses » (Claude Simon, *Les Géorgiques*, Paris, Minuit, 1981, p. 211).

Parfois, le regard du narrateur se détache progressivement de celui de la mère et s'attarde plus longtemps sur les corps photographiés qu'il décrit par des réseaux analogiques qui insistent sur l'hybridité entre humain et végétal dans le cas des « Burogas », et entre humain et animal dans le cas des « Somalis » (p. 130-131). La description instaure une fascination pour la matière de ces corps-écorces, puis ces figures comparées à des « têtes de morts ou de rongeurs ». Elle paraît prolonger la réification des Noirs qu'opère le discours pluriséculaire sur le Nègre comme esclave, puis comme colonisé, discours que résume ainsi Achille Mbembe :

L'Afrique, de manière générale, et le Nègre, en particulier, étaient présentés comme les symboles accomplis de cette vie végétale bornée. Figure en excès de toute figure et donc foncièrement infigurable, le Nègre en particulier était l'exemple accompli de cet être-autre, puissamment travaillé par le vide, et dont le négatif avait fini par pénétrer tous les moments de l'existence – la mort du jour, la destruction et le péril, l'innommable nuit du monde. A propos de telles figures, Hegel disait qu'elles étaient des statues sans langage ni conscience de soi ; des entités humaines incapables de se dépouiller définitivement de la figure animale à laquelle elles étaient mêlées. Au fond, il était dans leur nature d'héberger ce qui était déjà mort. (Achille Mbembe, *Critique de la raison nègre*, op. cit. p. 25-26)

Tout d'abord, il faut rappeler que, chez Simon, la fréquence des images végétales et animales pour qualifier les êtres humains en général interdit de faire de cette rhétorique l'instrument spécifique d'une racialisation. Ensuite, le caractère très détaillé de la description, l'attention prêtée aux corps et à la blessure crée un *pathos* oblique en suggérant la souffrance. Cette attention contraste à la fois avec l'ethnocentrisme rapide et désinvolte du commentaire de la mère au recto de la carte postale (« on se demande si ce sont des créatures humaines comme nous », p. 130), et avec la classification ethnique que ces groupes sont censés illustrer. « Burogas » et « Somalis » figurent entre guillemets, ce qui contribue à instaurer une distance critique avec l'acte de catégorisation. Une page plus loin, le père est d'ailleurs à son tour l'objet d'une catégorisation essentialisante, sociale celle-là, en étant considéré comme un « spécimen particulièrement étonnant et attractif » par la jeunesse dorée qui entoure la mère. (Au passage, on note que le mot de « spécimen » circule aussi entre Européens et Africains chez Conrad, puisqu'il est appliqué à la fois au timonier et à Kurtz).

Par la focalisation progressive sur un détail de l'image (« une longue plaie [...] », p. 130), l'écriture ouvre l'image, elle y « ménag[e] » une « ouverture », pour reprendre l'expression employée pour désigner les petites vitrines rendant visibles les os des saints. L'écriture révèle une autre dimension, trace une ligne de fuite, orientant le regard vers une plaie qui ne se referme pas. Le corps est une écorce écorchée que l'écriture transforme en « lèvres éclatées ». Nathalie Piégay relève le caractère stéréotypé de la caractérisation des corps des colonisés (« bois d'ébène », cliché colonial ; « ici « énormes lèvres boudinées », yeux en « grains de café »). Mais il me semble que l'écriture met au travail les clichés exotiques et racistes pour les déplacer. Le texte irait des « lèvres boudinées », objet de maintes caricatures, aux « lèvres éclatées ». Contre le déni qui ne veut ni voir ni entendre, l'écriture rend visible ce qui était négligé comme insignifiant, elle rend criant ce qui ne peut être crié par le colonisé.

Comment interpréter ce trou dans le corps et dans l'image ? Il ne s'agit peut-être pas tant d'un vide ontologique déshumanisant de l'ordre de celui que repère Achille Mbembe, que d'une béance dont on peut faire l'hypothèse qu'elle est historique. En effet, on relève plusieurs éléments dans la description qui instaurent un malaise, une inquiétude, car ils suggèrent que cette altérité maximale n'est pas la manifestation d'un état de nature, mais le résultat d'un processus historique. D'une part, la répétition des termes « squelettes », « squelettiques » et « saillant » insiste sur le décharnement des corps, et crée un décalage évident avec les « boissons glacées » et « l'épais chocolat chaud » consommés par la mère. L'inégalité tangible des situations fait signe vers une injustice historique qui entaille les vies et dont cette blessure à l'origine inconnue peut être le symbole. D'autre part, les termes d'« échalas » et d'« épouvantails » (p. 327) qualifient plus loin dans le livre les prisonniers du Stalag dont la violence de la guerre et de l'internement a transformé les corps. Avant cela, le

narrateur rapporte aussi l'amaigrissement des soldats, suivi de la dégradation de leur santé et de leur mort (p. 249). De façon récurrente, le décharnement des corps est donné comme une expérience historique.

Enfin, on peut confronter ces images statiques aux mentions très nombreuses dans le livre aux régiments indigènes mobilisés dans les deux guerres mondiales. Le père va des fortins coloniaux au front, et les colonisés sont arrachés à leur pays pour y être envoyés également, souvent en première ligne (voir p. 343). L'archaïque ne rejette pas dans l'inhumain : il est une composante simonienne de l'écriture de l'histoire comme expérience de la déshumanisation. Lors de la troublante rencontre du fugitif noir dans la forêt, des nominations racistes sont données à entendre (« Sénégalais merde ! lui et ses copains chocolat », « ce con de négro »). Elles apparaissent là encore entre guillemets, ici parce qu'elles sont attribuées à l'Oranais, dont la parole est retranscrite au discours direct, l'écriture établissant à leur égard une distance critique discrète, mais sensible. Le regard du narrateur s'attache à suivre ce corps « solitaire, sauvage, animal », caractéristiques qui ne viennent pas soutenir une racialisation, mais plutôt dire les conditions d'une survie (les mêmes caractéristiques sont attribuées au narrateur dans sa fuite, ou encore, dans *Les Géorgiques*, au personnage de l'ancêtre royaliste traqué dans les bois). Cette silhouette qui, pour survivre dans une Europe à feu et à sang, taille sa route de façon autonome parmi les troncs de pins « aussi droits que des mâts de navire »³², peut être lue comme une autre ligne de fuite que le roman ouvre et oppose aux mises en scène préhistoriques ou autres des péplums bibliques. Tandis que ces dispositifs pseudo-ethnographiques de l'imagerie coloniale figent l'altérité des *sujets* photographiés et ainsi assujettis à un discours idéologique, le roman invente une poésie du primitif qui donne forme à l'expérience historique vécue par les colonisés.

2. Commandement colonial et savoir médical : collusions et échappées

Le Cul de Judas recense quelques productions de l'imagerie coloniale fabriquée pour célébrer l'empire portugais³³, mais le choix de l'*exphrasis* et la base documentaire de l'écriture n'y prennent aucunement l'ampleur qu'elles ont dans *L'Acacia*. C'est donc une autre pratique de contrôle des corps que je voudrais évoquer pour finir. Il peut être éclairant de faire entendre quelques passages de Frantz Fanon pour commenter *Le Cul de Judas*. Ce penseur anticolonial né en Martinique a ancré une grande partie de sa réflexion politique et philosophique dans son expérience de psychiatre en Algérie de 1953 à 1957. Il a remarquablement décrit la contradiction inhérente à la fonction de médecin colonial, qui est à la fois « 'le médecin qui panse les plaies' », et le rouage d'un système à l'intérieur duquel il exerce sa pratique :

« [...] la colonisation, après s'être appuyée sur la conquête militaire et le système policier, va trouver la justification de son existence et la légitimation de sa persistance dans ses œuvres. Acculé, au nom de la vérité et de la raison, à dire oui à certaines formes de présence de l'occupant, le colonisé s'aperçoit qu'il est immédiatement prisonnier de tout le système, et que la vérité de l'action médicale en Algérie est aussi vérité de la présence française sous sa forme coloniale en Algérie. » (Frantz Fanon, « Médecin et colonialisme », in *L'Année de la révolution algérienne* (1959), Paris, La Découverte, 2011, p. 120-121)
« Avec la médecine, nous abordons l'un des traits les plus tragiques de la situation coloniale. » (*ibid.*, p. 109)

Il faut évidemment rappeler la différence des contextes. Fanon évoque le médecin colonial algérien : beaucoup sont des propriétaires terriens engagés dans des mouvements colonialistes et ont, pendant la guerre, collaboré avec la police et l'armée, soit en faisant des expertises médico-légales de complaisance, soit en pratiquant la torture des Algériens. Lobo Antunes, comme son narrateur, ne vivait pas en Angola, mais a été envoyé du Portugal pour faire son service militaire comme médecin

³² A, p. 343.

³³ Voir Atlante p. 287-288.

de guerre : le narrateur ne s'identifie pas aux colons blancs et se présente comme un étranger envoyé contre son gré dans un pays qui n'est pas le sien. En outre, si Lobo Antunes a dû assister, au Portugal et en Angola, à des interrogatoires de la PIDE (car une présence médicale était légalement requise), il n'a pas lui-même été un tortionnaire.

Toutefois, la position qui est celle du narrateur est bien une condition « tragique », pour reprendre le mot de Fanon : il ne dispose pas des moyens réels pour soigner les populations civiles, prenant conscience que ses soins permettent la perpétuation de leur exploitation économique par les propriétaires des plantations (voir la fin du chapitre R, où les villageois se montrent indifférents aux soins médicaux et enjoignent le médecin à repartir au Portugal³⁴). Enfin, il voit arriver dans son infirmerie des jeunes soldats qui perdent la vie pour maintenir ce système colonial inique et anachronique. Cette situation intenable est l'un des aspects qui expliquent le caractère très sombre et tourmenté de sa confession, mais aussi l'enjeu éthique qui réside dans la prise en charge par l'écriture non seulement des corps blessés ou morts des soldats, mais aussi des corps des civils angolais qui subissent plusieurs types d'exactions. Je vous renvoie aux pages de l'Atlande sur l'écriture de la violence, aspect que nous avons beaucoup développé et que je ne reprendrai donc pas ici³⁵. Je signale en revanche que la culpabilité associée à cette position plus qu'ambivalente du médecin revient hanter d'autres romans (se déroulant au Portugal), sur un mode moins autobiographique et plus fictionnel, par le biais de personnages secondaires qui n'ont pas en charge des monologues : dans *Le Manuel des inquisiteurs* (1996), un médecin lâche signe un faux certificat de décès pour maquiller le suicide d'une prisonnière dans un bâtiment de la PIDE ; dans *L'Ordre naturel des choses* (1992), un médecin soigne un officier militaire (qui a participé à un complot contre le régime et a été arrêté), lui prodiguant des soins qui n'ont d'autre finalité que de pouvoir soumettre de nouveau le corps du prisonnier à d'autres tortures.

Au lieu de revenir sur la représentation des corps colonisés soumis à la violence, je vous propose plutôt de réfléchir aux lignes de fuite que le roman trace pour suggérer une résistance voire une libération de ces corps par rapport au régime d'exception qu'est le système colonial, dans un contexte où le déchaînement de la force arbitraire est encore exacerbé par la guerre. Je voudrais ainsi revenir sur la scène de transe qui clôt le chapitre F³⁶. Elle est structurée par l'antithèse entre la morbidité des corps européens marqués par la vieillesse et la vitalité des corps des villageois angolais, ce qui est une façon de réactualiser l'idée qui remonte au moins au XIX^e siècle d'une dégénérescence de l'Europe et d'un ressourcement possible aux sources primitives. Cette idée est ensuite précisée lorsque le narrateur dit : « un peuple dont j'avais déjà entrevu l'inépuisable vitalité, quelques années plus tôt, dans la trompette solaire de Louis Armstrong qui expulsait la neurasthénie et l'aigreur par la joie musclée de son chant ». On reconnaît deux caractéristiques du discours anticolonialiste : le retournement positif des stéréotypes attachés aux colonisés, et la perspective panafricaniste. Mais on peut se demander si le sens de ce rituel cathartique n'est pas perçu de façon ethnocentrique, et si « la neurasthénie et l'aigreur » dont il faudrait se purifier ne concernent pas davantage le narrateur mélancolique que les civils angolais. Toutefois, la comparaison différentielle avec Lisbonne introduit une dimension plus politique : « à cette heure-là, dans ma ville châtée par la police et la censure, les gens étaient coagulés de froid aux arrêts d'autobus, leurs bouches soufflaient la vapeur d'eau des bulles de bande dessinée que le gouvernement prohibait » (p. 58). Les Portugais étant réduits au silence par la censure et la violence dictatoriales, l'un des enjeux du roman est de faire parler ces silences dans le roman, ou du moins à les rendre audibles et visibles, de même que le narrateur s'attache à rendre éloquentes les silences qu'il observe chez les civils angolais sans cesse contrôlés, traqués et persécutés par la PIDE : ainsi les « bulles de bande dessinée » à Lisbonne peuvent être

³⁴ J'analyse ce passage dans l'Atlande, p. 139-140.

³⁵ Voir notamment p. 160 et la première synthèse « Écrire la violence de l'histoire », p. 277-304.

³⁶ Voir *Le Cul de Judas*, p. 57-58. Pour une première analyse de ce passage, voir l'Atlande, p. 266-277.

prises en relation avec les passages où le narrateur déchiffre la « haine de l'occupant écrite en grandes lettres rouges sur [l']indifférence végétale » lorsqu'il regarde les assemblées des vieux noirs à Gago Coutinho.

Toutefois, dans ce passage, les Angolais opposent de surcroît à cette violence dictatoriale – qui se double pour eux d'une violence coloniale et d'une violence guerrière – un autre langage de résistance : un langage corporel, celui de la transe. La description antunienne (voir p. 57-58) est éloignée de la « frénésie » noire incompréhensible et des rites de soumission à Kurtz que dépeint Marlow dans *Au cœur des ténèbres*. On songe plutôt à l'analyse que fait Frantz Fanon de la transe en régime colonial :

« [...] une étude du monde colonial doit obligatoirement s'attacher à la compréhension du phénomène de la danse et de la possession. La relaxation du colonisé, c'est précisément cette orgie musculaire au cours de laquelle l'agressivité la plus aigüe, la violence la plus immédiate se trouvent canalisées, transformées, escamotées. Le cercle de la danse est un cercle permissif. Il protège et autorise. À heures fixes, à dates fixes, hommes et femmes se trouvent en un lieu donné et, sous l'œil grave de la tribu, se lancent dans une pantomime d'allure désordonnée mais en réalité très systématisée où, par des voies multiples, dénégations de la tête, courbure de la colonne, rejet en arrière de tout le corps, se déchiffre à livre ouvert l'effort grandiose d'une collectivité pour s'exorciser, s'affranchir, se dire. Tout est permis... dans le cercle. [...] Mises à mort symboliques, chevauchées figuratives, meurtres multiples imaginaires, il faut que tout cela sorte. [...]

On assistera au cours de la lutte de libération à une désaffection singulière pour ces pratiques. Le dos au mur, le couteau sous la gorge ou, pour être plus précis, l'électrode sur les parties génitales, le colonisé va être sommé de ne plus se raconter d'histoires. » (Frantz Fanon, « De la violence », *Les damnés de la terre* (1961), Paris, La Découverte, 2002, p. 58-59)

Cette analyse permet à la fois de confirmer le sens politique de cette description de transe, et de pointer, dans le roman de Lobo Antunes, la minoration ethnocentrique de la violence qui s'y exerce. Ce passage montre aussi une autre différence : pour Fanon, la lutte indépendantiste se traduit par un désengagement des rites de possession qui canalisent la violence, mais l'escamotent aussi en la rendant supportable : selon un schéma progressiste et positiviste, Fanon s'en tient au constat d'un abandon de ces pratiques, car l'engagement anticolonial va pour lui de pair avec une rationalisation dans la perception de la situation politique. Or la fiction romanesque de Lobo Antunes suggère plutôt une politisation de l'animisme associé à ces rites. Dans la scène de transe, on a cette précision : « Chaque pailote, flanquée d'une même miniature destinée au dieu Zumbi, seigneur des aïeux ou des morts, acquérait les contours sans forme de l'inquiétude et de la terreur » (p. 57). Les termes « *da inquietação e do terror* » peuvent être compris comme une projection de l'état psychique du narrateur, ou bien comme des affects des habitants du *quimbo* (village noir) qui deviendraient tangibles dans ce moment très particulier de la transe nocturne. Le nom « Zumbi » vient du kimbundu *zumbi* qui renvoie à l'immortalité et désigne un esprit tourmenté, une âme errante³⁷. La transe pourrait être l'espace où faire revenir les spectres, revenance qu'il est possible de lire en termes politiques. Le zombie est en effet un mort-vivant qui renvoie aux violences coloniales (sens qui a été convoqué à l'ouverture du chapitre E où, entre tableau de Bosch et film de zombies, le narrateur décrit l'arrivée des lépreux lors de sa tournée médicale et son impuissance à assurer toute forme de résurrection). Le zombie est conjointement une figure de résistance aux invasions, le symbole d'une vie maintenue dans la mort, d'une présence spectrale qui peut se réincarner pour faire cesser un état d'assujettissement et de dépendance. On peut signaler que Zumbi est le nom qu'a pris au Brésil un esclave venu, comme beaucoup, d'Angola. Au XVII^e siècle, il a pris la tête d'une révolte d'esclaves et a été le chef du *quilombo de Palmares* (les *quilombos* étaient des lieux où se réfugiaient les esclaves en fuite). « Considéré pendant longtemps par l'histoire officielle comme un guerrier sanguinaire »³⁸,

³⁷ Jean-Pierre Chavagne, *La langue portugaise d'Angola ; Grande Dicionário Houaiss da Língua Portuguesa*.

³⁸ Francine Saillant et Ana Lucia Araujo, « Zumbi, mort, mémoire et résistance », *Frontières. Enjeux politiques et mort*, Volume 19, numéro 1, automne 2006, <https://www.erudit.org/fr/revues/fr/2006-v19-n1-fr1874/016634ar.pdf>, p. 40.

ce personnage historique a été redécouvert à partir des années 1970 et constitue aujourd'hui une figure très importante de la résistance noire et de la mémoire de l'esclavage³⁹.

Cette signification politique est confirmée à la fin du roman par une nouvelle évocation du dieu Zumbi dans une configuration collective différente : « le *soba* Caputo, par exemple, a pris la statue en bois du dieu Zumbi et a disparu dans la nuit, et ses gens, perplexes, contemplaient la niche vide avec une consternation affligée et recevaient ses instructions par les tambours qui aboyaient dans les ténèbres de toutes leurs énormes tempes retentissantes d'échos » (p. 179). Loin du délaissement constaté par Fanon dans le contexte algérien, Lobo Antunes trace plutôt une continuité entre rites animistes et engagement politique : finalement, le cercle de la transe n'enferme pas et n'est pas antinomique avec la lutte armée ; il s'ouvre pour tracer une ligne de fuite, qui est clairement une ligne politique d'émancipation. On peut d'ailleurs rappeler les mentions faites dans le roman aux fuites de civils qui passent la frontière pour combattre l'occupant portugais dans une mobilisation anticoloniale transnationale. Ainsi, ce qui pourrait être un stéréotype exotique déshumanisant (la transe animiste comme agitation des corps et égarement des âmes) est retravaillé par l'écriture dans le sens d'une figuration et d'une historicisation des luttes politiques indépendantistes.

*

Il n'est pas aisé de tirer une conclusion de ce montage d'extraits qui propose avant tout un bricolage dont la visée est d'éclairer certains passages des œuvres, et de préciser leur articulation comparatiste. Si j'ai parlé de « butinage », c'est parce que j'espère que chacun en fera son miel. Deux brèves remarques toutefois, en guise de conclusion. Premièrement, on peut souligner que les poétiques de la mémoire déployées par les trois romans opèrent, à des degrés divers, une politisation de l'histoire coloniale, car elles remettent en jeu, dans la construction narrative et poétique, les images psychiques qui lui sont associées – que ces images correspondent à des archétypes structurant les imaginaires collectifs, à des souvenirs vécus par les narrateurs voire les auteurs, ou encore à des documents photographiques. Conrad, Simon et Lobo Antunes retravaillent ces images en déconstruisant les coordonnées du discours colonial, en déplaçant ses lignes de partage et en subvertissant la fixité des symboles, réorientant le regard, rendant visibles des réalités qui ne l'étaient pas, et créant des significations inédites. Deuxièmement, si les trois livres mettent en œuvre un décentrement du regard qui entre en écho avec les perspectives postcoloniales, ce mouvement de décentrement peut être prolongé et approfondi par la lecture d'auteurs écrivant depuis l'Afrique. Je me cantonnerai au domaine de langue portugaise et m'en tiendrai à quatre suggestions d'œuvres angolaises, sans doute moins, du fait de l'impératif calendaire, pour préparer les épreuves du concours que pour nourrir le temps bienheureux des lectures hors programme. On pourra ainsi se mettre à l'écoute de récits qui transcrivent tout autrement l'histoire de l'Angola pendant la colonisation portugaise, pendant la guerre d'indépendance, mais aussi pendant la guerre civile et après elle, en lisant deux recueils de nouvelles, *Autrefois, dans la vie* (1974) de José Luandino Vieira (traduction de Michel Laban), et *Oui Camarades !* (1985) de Manuel Rui (traduction de Elisabeth Monteiro Rodrigues), ainsi que deux romans, *L'Esprit de eaux* (1995) de Pepetela (traduction de Michel Laban) et *Le Marchand de passés* (2004) de José Eduardo Agualusa (traduction de Cécile Lombard).

Inès Cazalas
Université Paris Diderot-Paris 7, CERILAC

³⁹ « Encore aujourd'hui, il fait l'objet d'une immense production culturelle dans la poésie, les paroles des chansons populaires, le cinéma, le théâtre et les arts plastiques » (*ibid.*). Pour un exemple récent, je renvoie à la chanson « Quilombo te espera » (« Le quilombo t'attend ») du groupe Sonantes, qui évoque le « Zumbi da mata », le Zumbi de la forêt, associé au « cri de guerre » et aux tambours de la lutte.