

Journées d'étude « Expériences de l'histoire, poétiques de la mémoire »
 Universités Paris-Sorbonne et Paris Diderot, 25-26 janvier 2018

« Un monde naquit de la plainte » (Rilke) : l'expérience mélancolique dans *Au cœur des ténèbres*, *Le Cul de Judas*, et *L'Acacia*.

Ce texte est une version de travail, à l'intention des agrégatifs. Il a fait l'objet d'une première communication lors de la journée d'étude organisée sur le programme de l'agrégation à l'Université de Bordeaux, le 19 janvier 2018.

Pour souligner la pertinence d'une lecture des œuvres du programme à l'aune de la notion de « mélancolie », il faut rappeler en guise d'introduction quelques éléments que font d'emblée apparaître ces textes et quelques jalons de l'histoire de la mélancolie. Dans les trois cas, la diction de l'expérience s'accompagne d'une monstration de la difficulté à dire l'expérience, l'écriture relevant d'une quête aporétique pour ressaisir, transmettre et peut-être conjurer le passé. Cette aporie est liée aux expériences traumatiques auxquelles sont confrontés les protagonistes, expériences qui se trouvent aussi indexées à un devenir collectif. La remémoration de l'expérience touche donc à ses répercussions intimes dans le tissu de la mémoire, mais aussi à la mise à l'épreuve et à l'ébranlement d'une communauté, effective ou fantasmée – ou du moins de ce qu'il en reste. L'acceptation de la notion de « mélancolie », à partir de sa dimension humorale, puis nerveuse, jusqu'à sa reprise par la psychanalyse et la réinterprétation qu'en propose Walter Benjamin, permet d'appréhender cette double mesure, individuelle et collective, de l'expérience de l'histoire vécue comme choc traumatique ou comme *Chokerlebnis* (expérience du choc), et en cela elle présente un intérêt heuristique pour penser l'articulation, au sein des œuvres du programme, de l'histoire, de la mémoire et de l'écriture.

Comme l'a souligné Yves Hersant¹, la notion de mélancolie, même longtemps après l'abandon de l'humorisme, jouit d'une prégnance étonnante, dans le discours médical mais aussi dans le domaine des arts. Au Moyen-âge et à la Renaissance, la doctrine médicale de la mélancolie, liée aux humeurs, rencontre la théorie astronomique avec Saturne qui, comme la bile noire, est porteur d'une dialectique : Panofsky souligne ainsi que l'astre froid peut produire des hommes entièrement tournés vers les choses matérielles, mais aussi, de par sa position d'astre le plus élevé, des hommes tournés vers les choses de l'esprit et même détachés de toute forme de vie terrestre.² Par la suite, dans le champ médical, la théorie des humeurs cédera progressivement la place à des théories plus scientifiques – chez les Modernes, la mélancolie devient ainsi un désordre de l'intelligence ou une excitation des fibres nerveuses.

Mais le tournant décisif a lieu bien plus tard, quand Freud, dans les essais de *Métapsychologie*, fait de la mélancolie un ensemble de formes cliniques qu'il oppose au travail du deuil. La mélancolie, associée à une prédisposition morbide de l'individu et à la pulsion de mort, est définie comme une réaction pathologique à « la perte d'une personne aimée ou d'une abstraction mise à sa place, la patrie, la liberté, un idéal etc.³ » (nous soulignons). Par ces mots, la mélancolie se trouve ainsi non seulement associée, comme l'ensemble de l'économie psychique, à des déterminismes sociaux, mais aussi au rapport d'une collectivité à sa propre histoire. Cette articulation, qui n'est qu'esquissée par Freud, sera reprise par Benjamin qui interprète à nouveau frais la compulsion mélancolique de

¹ Yves Hersant (dir.), *Mélancolies de l'Antiquité au XXe siècle*, Paris, Robert Laffont, 2005, pp. XI-XVIII.

² *Ibid.*, p. XV.

³ S. Freud, « Deuil et mélancolie », *Métapsychologies*, trad. Jean Laplanche et J. B. Pontalis, Paris, Folio Gallimard, 1986, p. 146.

répétition en l'associant à la crise de l'expérience. Par là c'est aussi bien sûr le *récit* de l'histoire qui se trouve affectée, dans la mesure où la « pauvreté de l'expérience » entraîne de nouveaux modes de diction de l'histoire et, partant, de nouvelles formes de récit. À partir de l'évocation de l'expérience de l'histoire comme expérience mélancolique, ce sont donc aussi des implications d'ordre poétique qu'on se propose d'explorer dans les œuvres du corpus.

1. La mélancolie comme expérience de la perte

On rappellera d'abord la définition freudienne de la mélancolie comme affection narcissique et deuil non surmonté. Alors que le deuil, déclenché par la perte de l'objet aimé, engendre habituellement, avec plus ou moins de résistance, un processus de désinvestissement libidinal de l'objet perdu, la mélancolie suppose un écart par rapport au principe de réalité : l'investissement libidinal se trouve déplacé, et la perte de l'objet est reporté sur le moi lui-même – elle se transforme ainsi en une perte du moi. Freud souligne ainsi que « dans le deuil le monde est devenu pauvre et vide, dans la mélancolie c'est le moi lui-même⁴ ». Le travail du deuil suppose un détachement conscient de l'objet d'amour (quel qu'il soit, et quelle que soit la nature de cette perte), détachement qui permet aussi une remémoration libératrice. La mélancolie témoigne au contraire d'une fixation à l'objet perdu, auquel le sujet en vient à s'identifier par la méconnaissance de l'événement qui l'en a privé⁵, selon un processus inconscient d'incorporation pathologique. Freud souligne en outre un autre point important pour notre perspective : les reproches que le mélancolique s'adresse à lui-même, et qui signent l'effondrement de l'estime de soi, doivent être rapportés à l'objet perdu, contre lequel s'énonce en fait la plainte – car la plainte est aussi, comme le souligne Freud, une plainte portée *contre*⁶. D'où la dépréciation de soi, et la scission entre la critique du moi et le moi modifié par identification.

Cette acception première de la mélancolie permet d'éclairer certains motifs diégétiques mais aussi certains traits de la structure énonciative qui caractérisent les œuvres du programme :

Motifs diégétiques

L'expérience de la perte conditionne au sein des œuvres la fixation sur un centre absent qui est aussi donné, par les figurations frappantes qu'empruntent le récit, comme un centre vide. Dans *L'Acacia*, on pense bien sûr à la tombe du père qui est évoquée à la fin du premier chapitre. Le narrateur souligne non seulement l'anonymat de la tombe qui subvertit l'image de la mort glorieuse, épique, mais il donne aussi comme très probable l'hypothèse selon laquelle il ne s'agirait pas de la tombe du père. Le passage signe donc non pas la fin de la quête, mais son début, ainsi que la première confrontation de l'enfant à l'absence et à la hantise de la disparition des corps (hantise que manifesteront encore les images des corps digérés par la terre, ceux du cheval et ceux des soldats). Dans *Au cœur des ténèbres*, le corps de Kurtz est enseveli sans cérémonie dans un « trou fangeux », évoquant la mort infâme d'un corps dissous dans la boue, tandis que Marlow est épargné de justesse, mais pour devenir une âme errante dans les rues d'une Bruxelles devenue ville « sépulcrale ». La Voix elle-même a disparu, laissant un vide au cœur de l'énonciation. Dans *Le Cul de Judas*, les images de la perte et du vide prennent un tour autrement plus horrifiant, à travers la mention des corps amputés ou manquants, la jambe arrachée de Ferreira, « le corps mou et soudain désossé de Macaco » (p.116), ou « le trou sans lèvres de [l]a gorge » du soldat de Mangando (p.177),

⁴ Freud, « Deuil et mélancolie », *ibid.*, p. 150.

⁵ soit parce que le sujet n'y est pas (qu'on songe à la mort du père dans l'œuvre de Claude Simon), soit par que la nature traumatique de l'événement empêche le sujet de l'appréhender.

⁶ *Ibid.*, p. 154.

tandis que, entaché du sang des blessés et livré à leurs plaintes (voir par ex. le chapitre S), le médecin-soldat narrateur se trouve impuissant à les aider. Le vide est attaché aux images d'agonie et au sentiment de culpabilité du narrateur, mais aussi au retrait de toute transcendance et au centre absent du sens, comme le figure encore la niche vide du dieu Zumbi dont le *soba* Caputo a volé la statuette au moment de rejoindre le MPLA (p. 179) : « Je pense que, quand je mourrai, dit le narrateur, l'Afrique coloniale reviendra à ma rencontre, et je chercherai, en vain, dans la niche du dieu Zumbi, les yeux de bois qui n'y sont plus » (p.181). Dans les trois œuvres, ces images instaurent donc au cœur du récit une béance que le discours ne pourra pas combler et qui en constitue en même temps la source. Ainsi que l'a noté Eric Wessler, « le mélancolique qui parle, tout comme le texte littéraire qui se réfléchit, font sans cesse retour sur eux-mêmes, à la recherche de leurs fondements, de leur centre fixe, qui n'existe pas⁷. »

Les affinités mélancoliques qui lient les œuvres entre elles se manifestent encore par les mouvements conjoints d'identification avec les disparus et de désappropriation de soi qui marquent le devenir des locuteurs et des protagonistes. Dans *Au cœur des ténèbres*, l'emprise de Kurtz sur Marlow se prolonge au-delà de sa mort, justifiant la préservation de sa mémoire au détriment de la vérité, comme le montre le mensonge final prononcé devant la Promise. Mais c'est la proximité physique entre les deux personnages qui suggère de manière plus troublante encore leur rapprochement: ainsi le narrateur du récit-cadre remarque-t-il la maigreur ascétique de Marlow auquel songera encore le lecteur lorsque sera évoqué à son tour le corps décharné de Kurtz (p. 261). Héritant d'un legs impossible, Marlow se présente paumes ouvertes en un geste apparent de don et d'enseignement, mais il ressemble aussi, selon le narrateur, à « une idole » (p. 25), semblable encore en cela au fantôme de Kurtz, qui lui aussi s'est fait adorer. Dans *L'Acacia*, c'est la mère qui, devenue veuve, fixe de son regard « le fantôme d'un rêve incommunicable, sublime et foudroyé » (p. 316), comme transformée elle-même par l'expérience de la mort : elle est ainsi décrite dans le premier chapitre comme « mortellement calme, monumentale, noire, mortellement résolue » (p.24), figée dans l'expérience de la perte. Mais c'est aussi le brigadier qui, anticipant sa propre disparition, trouve dans le destin des figures parentales une anticipation de son propre devenir – la conjonction des dates entre la mort du père en 1914 et la mobilisation du fils en 1939 motivant la scansion « et maintenant il allait mourir » au chapitre VI, tandis que le brigadier, allongé dans le wagon qui le mène vers le front, s'identifie au corps momifié puis putréfié de sa mère, dans une vision de lui-même comme « insignifiant résidu de même pas quelque violente réaction chimique, quelque sulfureux bouillonnement de matières antagonistes et contradictoires, mais de vingt-six années de paresse et de nonchalante inertie » (p. 161). Cette identification avec les morts, on la trouve encore dans *Le Cul de Judas*, où le souvenir des morts revient comme une hantise qui n'est pas seulement de l'ordre de la vision mais aussi de la possession : « le type de Mangando et tous les types de Mangando et de Marimbanguengo et de Cessa et de Mussuma et de Ninda et de Chiume se lèveront, de leurs cercueils de plomb, à l'intérieur de moi » (nous soulignons, p.184).

Dans les œuvres du corpus, la perte de soi et le processus d'identification aux morts, visant à assurer leur survie fantasmatique, relève donc d'un paradigme mélancolique – paradigme auquel on peut aussi rattacher, outre ces motifs diégétiques, certains traits discursifs et énonciatifs qui caractérisent ces œuvres.

Les marqueurs énonciatifs de la mélancolie

L'emprise mélancolique ne se manifeste pas seulement par les marques somatiques qu'elle laisse sur le corps – comme le suggèrent l'apparence physique de Marlow dans l'œuvre de

⁷ Eric Wessler, « Un examen théorique du lien entre littérature et mélancolie », in Gérard Peylet (dir.), *La Mélancolie, Eidolon*, n° 102, Presses universitaires de Bordeaux, 2012, pp. 23-33, [p. 27].

Conrad, ou, dans *Le Cul de Judas*, le corps compulsif et alcoolisé du narrateur antunien, ou encore, dans *L'Acacia*, l'étrangement de la perception qui oscille entre hyperesthétie et insensibilité –, mais elle se manifeste aussi par des effets de dissociation de la voix dont témoignent les choix narratifs et les agencements énonciatifs à l'œuvre dans ces récits. Ainsi, de même que déjà, dans *La Route des Flandres* – œuvre de Claude Simon publiée plus de 25 ans avant *L'Acacia* –, le changement de régime énonciatif, avec l'alternance entre narration à la première personne et narration à la troisième personne, pouvait être interprété comme la séquelle traumatique d'un moi clivé, la guerre dans *L'Acacia*, qui est décrite à plusieurs reprises comme une expérience de désappropriation du corps propre, produit des effets d'indétermination quant à la source de la voix narrative, qui est focalisée tour à tour sur différents personnages de la fiction, tout en étant intimement liée à la conscience du brigadier avec lequel le dénouement proustien tend à la confondre – voir notamment les dernières pages où le brigadier est décrit assis devant une page blanche, face à l'acacia de la maison familiale, suggérant par là un devenir-narrateur du personnage. Si le choix du narrateur extradiégétique maintient néanmoins la distance entre celui qui écrit, celui qui se remémore, et celui qui fait « l'expérience de l'histoire », ce n'est sans doute pas par simple fidélité aux théoriciens du Nouveau roman postulant l'incommensurabilité entre le vécu et le récit, incommensurabilité que figurerait le maintien de la troisième personne, mais aussi pour souligner la scission de l'être confronté à l'expérience de la perte et au trouble de l'identité qu'elle engendre. Dans la monographie qu'il a consacrée à *L'Acacia*, Pascal Mougin a ainsi identifié une « troisième temporalité », « futur de la diction et passé de la narration⁸ », par laquelle le narrateur raconte, non pas ce qu'a raconté son personnage principal – ce qui relèverait, comme le précise Pascal Mougin, d'un type d'enchâssement classique –, mais ce qui sera raconté *plus tard* par son personnage principal. Or il convient de prendre toute la mesure de l'écart qu'opèrent ces choix narratologiques, qui contribuent non seulement au brouillage des sources de l'énonciation, mais participent aussi de la figuration d'un sujet hanté par des images et des voix du passé dont il ne se dissocie plus. À cet égard, le décrochage énonciatif le plus spectaculaire intervient dans le chapitre X (« 1940 »), consacré à l'évocation de l'anachronique colonel qui, sabre levé, est abattu par une salve de mitrailleuse : ce n'est qu'au bout d'une vingtaine de pages que la source des scènes décrites est soudain identifiée comme étant le récit qu'en fait le brigadier, six mois plus tard, dans la chambre du bordel : « “Comme si, raconta le brigadier (à ce moment, six mois plus tard, il était couché dans la chambre d'un bordel, son corps nu, amaigri mais intact, étendu à côté de celui d'une putain qui faisait semblant de l'écouter [...]) ... comme si c'était là quelque chose d'inconvenant dont un colonel n'a pas à se mêler [...]” » (p. 295). Dans l'ordre du récit, cette incise constitue en fait une prolepse qui annonce l'épisode du « bordel » évoqué dans le dernier chapitre. Le brouillage énonciatif coïncide en fait avec une incertitude sur la nature ontologique de la scène précédemment évoquée, qui semblait d'abord assertée par l'autorité du narrateur premier, avant que sa nature discursive ne soit brutalement révélée au lecteur, instaurant entre l'expérience et le récit de l'expérience une médiation supplémentaire. Le procédé permet de problématiser la véracité factuelle du récit, que l'autorité du narrateur premier ne peut valider, tout en mettant en exergue la véracité d'ordre *phénoménologique* et la puissance de l'empreinte mnésique des souvenirs racontés. Qu'ils ne soient pas, dans les vingt premières pages du chapitre, rapportés à la parole du brigadier, suffit en effet à créer, jusqu'au décrochage énonciatif, un semblant d'effet mimétique. Pour le dire autrement : le brigadier semble non pas raconter les événements, *mais les revivre* – hanté par des souvenirs, radotant comme « un vieillard » ou « un malade » (p.295), imaginant ensuite la balle qui aurait pu le traverser, le « choc », son corps « flasque », avec « les trous, les déchirures du drap

⁸ Pascal Mougin, *Lecture de L'Acacia de Claude Simon. L'imaginaire biographique*, Paris, Lettres Modernes, « Archives des Lettres modernes », 1996, p. 5.

d'uniforme » (p. 297). Les heurts de la structure énonciative témoignent donc d'un ébranlement psychique et physique vécu sur le mode de la répétition traumatique et de la dépossession.

Dans *Le Cul de Judas*, c'est une même voix à la fois hantée et scindée (la hantise suscitant la scission du « moi ») qui se fait entendre, en empruntant des modalités sensiblement différentes. L'effondrement du sujet sous le poids d'un passé mort, se manifeste notamment par les voix qui s'expriment à travers celle du narrateur – ainsi ce dernier peut-il enjoindre son interlocutrice de « laisse[r] la chambre se peupler des sons ténus des gémissements *qui cherchent une bouche pour s'y ancrer* » (nous soulignons, p. 186). Cette scission du sujet, qui semble parlé autant qu'il parle, apparaît comme un réflexe de défense en même temps qu'un prolongement traumatique de la guerre dans le présent d'énonciation : elle se trouve précisée dans le chapitre S, dédié au personnage de Sofia et tout entier construit sur l'opposition entre les images de réparation et de fusion amoureuse que rappelle l'évocation de l'amante africaine, et les images d'un présent impossible où le narrateur se dit lui-même contaminé par le rire de hyène de l'homme de la PIDE qui a assassiné Sofia. Alors que le rire de la jeune femme ouvrait à une réconciliation intérieure, et même à l'image régressive d'un refuge dans le giron maternel, le rire cynique du narrateur revenu à Lisbonne devient l'expression du mépris de lui-même, de la haine de sa propre lâcheté et de l'impossibilité, désormais, d'une adéquation à lui-même dans le temps présent. La parenthèse idyllique avec Sofia a volé en éclats, de même que l'harmonie originarie qu'elle semblait avoir ressuscité. Le poids de l'histoire pulvérise l'osmose amoureuse, au moment où le narrateur apprend de manière concomitante la mort de Sofia et son engagement politique. L'image de l'accouchement employée pour dire l'irréversible séparation des corps (p.173) – celui de la mère et celui de l'enfant – témoigne à la fois de la disparition et d'un arrachement du sujet à lui-même. Le narrateur dans le présent de Lisbonne se voit en « vieux garçon mélancolique » (p.67), jusqu'à recomposer le *topos* d'une mélancolie *au miroir* : « la vitre me renvoie le reflet d'un homme immobile, le menton entre les mains, dans lequel je me refuse à me reconnaître et qui s'entête à me fixer avec une obstination résignée » (p. 67). Au présent il s'est mû en une « créature vieillie et cynique qui rit d'elle-même et des autres du rire envieux, aigre, cruel *des défunts, le rire sadique et muet des défunts, le rire répugnant et gras des défunts, en train de pourrir de l'intérieur* » (p. 175). C'est donc le fondement même de son présent et l'unité de son être que voit s'effondrer le narrateur, qui s'imagine poursuivi par les rires moqueurs de l'enfant qu'il était, dans un dédoublement qui dit le schisme des temps en même temps que la contamination de la guerre, non seulement au présent lisboète, mais à la pureté de l'enfance elle-même (p. 36).

Dans *Au cœur des ténèbres*, l'expression orale de la mélancolie, dans le discours de Marlow, entraîne une fracture du cadre narratif par la mise en cause, par Marlow lui-même, de l'effectivité de son propre récit – qu'on songe aux nombreux passages où le fil de son histoire est rompu par les interpellations qu'il s'adresse à son auditoire, déplorant l'impossibilité de mettre en mots son expérience et d'en cerner le caractère indicible, invectivant aussi la surdité des marins et leur bonne conscience d'hommes « civilisés ». L'indignité du récitant et de ses auditeurs marque la difficulté d'inscrire la voix saturnienne dans le monde concret, et souligne là encore le lien atavique, véritablement shakespearien, entre le solipsisme du « fils » (ou du légataire Marlow) et la voix d'outre-tombe du « père » (la Voix de Kurtz). Sur le panneau « lisse comme un miroir » (p.319) de la maison de la Promise, Marlow se voit encore *regardé* par « ce regard persistant, largement dilaté, immense, qui embrassait, condamnait, exérait l'univers entier », tandis qu'il croit entendre « l'exclamation chuchotée : 'L'horreur ! L'horreur !' » (p.319). Puis aux paroles prononcées par la Promise viennent ensuite se mêler « tous les autres sons emplis de mystère, de désolation et de chagrin [...] le clapotis du fleuve, le frémissement des arbres balancés par le

vent, la rumeur des foules, la faible résonance des mots incompréhensibles criés à distance, le chuchotis des voix qui parlait d'au-delà du seuil des ténèbres éternelles » (p. 325). Ainsi que l'a écrit Richard Pedot, la voix récitante de Marlow devient ainsi « un mélange hétéronome de souvenirs de voix, dont on ne saurait dire s'il les a recueillis ou s'ils se sont emparés de lui⁹ ». L'apparente incorporation des absents, de leurs images et de leurs voix, se double d'une impossibilité d'être au présent, qui se marque notamment par une perte d'intimité avec la langue elle-même, qui ne saurait désigner exactement la « chose muette » (p.121), ou l'ineffable vérité (« unspeakable truth ») entrevue par Marlow et avant lui par Kurtz.

La langue, à l'instar du « moi » scindé, devient en effet, dans les trois œuvres, objet de soupçon et de dépréciation. « Jamais les mots ne m'ont semblé aussi superflus qu'en ces temps de cendre, dépourvus du sens que j'avais l'habitude de leur donner, privés de poids, de timbre, de signification, de couleur » affirme le narrateur antunien (p. 56) ; le brigadier de *L'Acacia* récuse quant à lui « l'usage établi de sons et de signes convenus, c'est-à-dire suscitant des images à peu près nettes, ordonnées, distinctes les unes des autres, tandis qu'à la vérité cela n'avait ni formes définies, ni noms, ni adjectifs, ni sujet, ni compléments, ni ponctuation (en tout cas pas de points), ni exacte temporalité, ni sens, ni consistance » (p.280). Mais il faut être sensible en même temps à ce que cette lucidité désabusée porte en elle de clairvoyance, car la langue qui se trouve ainsi récusée dans chacun des trois textes, c'est non seulement la langue qui oublie l'hétérogénéité fondamentale entre le vécu et le langage, mais aussi la langue euphémistique qui nie la violence de l'expérience ou la glorifie pour mieux l'intégrer dans un grand récit de l'histoire dont les fins – consolantes et idéologiques – sont justement empêchées dans nos trois récits. L'expérience de la scission – de l'être et du langage –, si elle témoigne d'un processus mélancolique, participe en effet aussi d'une nouvelle poétique de l'histoire.

2. L'expérience mélancolique de l'Histoire

A partir de la relecture de la notion freudienne de compulsions de répétition par Walter Benjamin d'une part, et de la reprise des analyses de François Hartog¹⁰ sur les régimes d'historicité, Jean-François Hamel¹¹ analyse les effets produits par l'entrée dans le régime moderne d'historicité sur les poétiques de l'histoire, en s'attachant aux formes de narrativité et au point de vue historiographique dont elles témoignent – c'est-à-dire à une manière d'articuler le présent, le passé, et l'avenir et de penser la tension entre « champ d'expérience » et « horizon d'attente ». Par souci didactique, je rappellerai d'abord brièvement les deux paradigmes des poétiques de la répétition identifiés par Jean-François Hamel, qu'il associe à un processus mélancolique et à un travail de deuil, et qui nous permettront de montrer comment l'expérience mélancolique modélisée dans les œuvres de notre corpus configure une expérience de l'histoire qui ouvre en même temps des lignes de fuite dans le ressassement mélancolique.

Le premier paradigme décrit dans *Revenances de l'histoire* caractérise des poétiques de l'histoire qui chercheraient à maintenir illusoirement l'unité de la tradition en niant la rupture des temps historiques, selon une logique éminemment conservatrice¹². Celle-ci se déploierait notamment dans le réinvestissement des modalités héritées de la narrativité, afin de « conjurer

⁹ Richard Pedot, *Heart of Darkness : une leçon de ténèbres*, Minard, 2002, p. 93

¹⁰ François Hartog, *Régimes d'historicité. Présentisme et expériences du temps*, Paris, Seuil, « La Librairie du XXI^e siècle », 2003.

¹¹ Jean-François Hamel, *Revenances de l'histoire. Répétition, narrativité, modernité*, Paris, Minit, « Paradoxe », 2006.

¹² J.-F. Hamel, *ibid.*, p. 58.

la profonde différenciation des générations qui marque le régime moderne d'historicité¹³ ». Hamel développe l'exemple de l'historiographie romantique, et plus largement des politiques d'historiographie nationale indexée à l'idéologie du progrès, qui ont cherché à emprunter aux narrativités traditionnelles des régimes chrétiens et anciens d'historicité leurs fonctions de structuration de la communauté. Cette poétique, parce qu'elle s'inscrit dans une perspective continuiste qui nie la différence des temps, assujettit les générations successives à l'histoire du passé et les contraint à la répétition du même. L'historiographie est pensée selon le modèle esthétique du tombeau, qui « chantent les morts du passé et les messies de l'avenir au détriment du présent de l'histoire¹⁴ », et s'inscrit dans une perspective à la fois archéologique et téléologique. Partant, elle relèverait du travail réparateur du deuil, mais un deuil mensonger, faisant fi des ruptures de l'histoire et de la différenciation des générations – qu'on songe par exemple, chez un Michelet, à la constance des notions de « nation » et de « peuple », en dépit des soubresauts de l'histoire.

Le second paradigme identifié par Hamel témoignerait quant à lui d'une acceptation des contradictions constitutives du régime moderne d'historicité et se manifesterait par une modification des narrativités héritées récusant toute synthèse unifiée de l'histoire. Le souvenir des morts ressurgit, mais de manière disruptive, sans que jamais soit niée la perte ou que le deuil puisse aboutir à l'oubli. Si la répétition caractérise aussi les poétiques de l'histoire associées à ce paradigme, elle relève cette fois d'un versant mélancolique auquel Jean-François Hamel octroie une dimension clairement émancipatrice. D'un côté donc, la continuité de l'histoire et la répétition entre les générations caractérisent une poétique du deuil qui nie la perte, dessaisit les sujets historiques de leur présent et les contraint à la répétition du passé ; de l'autre, l'expérience mélancolique de l'histoire réintroduit la disruption et autorise une remémoration potentiellement libératrice en prenant acte de la radicale hétérogénéité des temps – et j'ajouterais, au regard des œuvres de notre corpus, de l'hétérogénéité des sujets dans le temps. Ce second paradigme, identifié par Hamel, rejoint de fait la définition traditionnelle de la mélancolie littéraire qui, à partir de l'idée d'un effondrement du présent et de la perte d'une harmonie originare, associe la mélancolie moderne à l'impossibilité de « rassembler et [d']ordonner les fragments du réel, les éclats dispersés du visible » - comme l'écrit par exemple Gérard Peylet : « elle est conscience qu'aucune loi d'ensemble ne peut délivrer du réel, de la nature, l'identité de l'originel¹⁵ ». L'apport de Jean-François Hamel consiste à l'associer à de nouvelles formes de narrativité dont il trouve les premières manifestations dans le spleen baudelairien.

Dans les œuvres du corpus, le premier paradigme, relevant d'une histoire continuiste, nourrit tout un corpus idéologique qui vient étayer l'idée messianique d'un destin national, justifiant ainsi la « mission » coloniale ou l'entreprise guerrière. Dans *L'Acacia*, les récits héroïsans de la mort du père, qui sont transmis par la mère et les membres de la famille et qui le représentent adossé à un arbre « comme un chevalier médiéval ou un colonel d'Empire » (p. 320) au moment où il « re[çoit] la balle en plein front » (p. 320) permettent de l'associer enfin pleinement à la *gens* maternel qui compte dans sa lignée un général d'Empire. A l'instar du buste en marbre de ce même général qui trône dans la maison familiale, le portrait peint du père défunt, mentionné à deux reprises dans le roman, surplombe lui aussi les vivants de son regard exigeant. La cérémonie sur le plateau de Valmy décrite dans le troisième chapitre relève d'une même histoire édifiante et d'un même schéma de perpétuation-répétition, qui, en l'occurrence, tisse son fil de l'histoire révolutionnaire au mythe républicain. Dans *Le Cul de Judas*, l'évocation des grandes explorations, à travers la mention de prestigieuses figures

¹³ *Ibid.*, p. 97.

¹⁴ *Ibid.*

¹⁵ Gérard Peylet, « Introduction », in Gérard Peylet (dir.), *La Mélancolie, Eidolon*, n° 102, Presses universitaires de Bordeaux, 2012.

comme Henri le Navigateur, Cabral ou Vasco de Gama, rappelle la généalogie épique qui a nourri les images de la nation et contribué à légitimer la guerre coloniale. Enfin, dans *Au cœur des ténèbres*, c'est dès le récit-cadre que se fait entendre, par la voix du narrateur premier, l'évocation glorifiante des conquêtes et des explorations menées au nom de l'Empire, à travers l'évocation des personnages pourtant sulfureux que furent Francis Drake et sir Franklin – personnages dont le narrateur rappelle – ce n'est pas un hasard – le titre de chevalier. On a vu aussi, dans le discours de la tante célébrant les « Bâtisseurs » du monde civilisé une allusion à Thomas Carlyle.

Tous ces discours se trouvent battus en brèche au sein des récits. Soit que la nature des événements évoqués en constitue un démenti cinglant, soit que la voix narrative exerce ses sarcasmes ou son ironie à leur encontre. Ainsi, dans *Le Cul de Judas*, les corps des soldats, les « descendants légitimes des Cabral et des Gama » (p. 120), éclatent en morceaux sur les mines et, dans une allégorie qui structure l'ensemble du roman, la glorieuse croisade chrétienne des *Lusiades* se trouve renversée en désastre moral, en naufrage individuel et collectif. Dans *L'Acacia*, les différentes représentations de la mort du père viennent corriger les récits familiaux liés à la geste épique, jusqu'à figurer le corps du père comme « la forme imprécise qu'offrent au regard ces tas informes, plus ou moins souillés de boue et de sang » (p. 320). Sur le plateau de Valmy, la mention du drapeau détrempé par la pluie ou de la voix inaudible du soldat déclamant son hommage viennent introduire une ironie discrète qui subvertit la solennité du rituel. Et – pour reprendre encore les exemples déjà mentionnés – l'éloge des figures de la conquête par le narrateur premier, dans *Au cœur des ténèbres*, se trouvent d'emblée fragilisée par la parole de Marlow, qui sape l'autorité du narrateur premier : « Ici aussi, dit soudain Marlow, ç'a été un des coins obscurs de la terre » (p.31). De manière générale, c'est aussi, dans les trois œuvres, le refus de donner sens au passé et le choix de maintenir son coefficient d'hétérogénéité, le rendant inassimilable à une visée synthétique de l'histoire, qui permettent de définir une poétique de l'histoire discontinuiste, en même temps qu'éminemment mélancolique. La résurgence des figures du passé sur le mode de la disruption, la scission même du corps et de la voix des personnages, manifestent le refus de la mémoire amnésique et le maintien d'une inquiétude à visée proprement politique : le passé ne saurait être assimilé ni rédimé, il fait retour, non comme enseignement ou exemple à suivre, mais comme interrogation critique et salubre adressée au présent. L'incertitude touchant à la reconstitution du passé (dans l'œuvre de Conrad et de Simon), les caractéristiques de la composition éclatée des textes (chez Simon et Lobo Antunes), les creux et les vides qui touchent à l'énonciation de l'expérience (dans les trois textes), témoignent encore de l'impossible synthèse du passé et de l'impossible ordonnancement des temps. On voit donc à quel point la mélancolie est un *ethos* autant qu'une *forme*, qui permet justement, au sein de nos textes de *donner forme* sans nécessairement *donner sens*.

En guise de conclusion, on rappellera seulement certaines images qui me semblent réactualiser, au sein des textes, le mythe de Cronos dévorant ses enfants – Cronos, c'est-à-dire Saturne, l'astre de la mélancolie – et qui évoquent la dimension conflictuelle de la mémoire et du rapport au passé – c'est-à-dire à la fois la menace d'une dévoration du présent par le passé, et la lutte irréfragable du présent pour échapper à l'emprise du passé : dans *L'Acacia*, l'histoire est ainsi métaphorisée en ogresse, engendrant, expulsant puis dévorant les soldats ; dans *Le Cul de Judas*, la guerre, spectaculairement personnifiée dans un passage du chapitre U, voyage vers le Portugal sur les bateaux ramenant les morts, jusqu'à venir s'incorporer aux vivants du présent lisboète, et atteindre jusqu'au corps de l'interlocutrice elle-même : « Elle est en vous [...] dans le mouvement mécanique de vos hanches pendant le coït, *dévorant mon pénis comme un estomac digère, indifférent, la nourriture qu'on lui offre* » (je souligne, p. 194) ; enfin, la voracité maintes fois commentée de Kurtz, sa bouche qui profère une

éloquence mensongère pour mieux engloutir les richesses du continent, peut apparaître comme une autre figuration saturnienne, qui, en l'occurrence, réactive le mythe en le politisant par sa recontextualisation dans le présent colonial.

Judith Sarfati Lanter
Lettres Sorbonne Université
CRLC (EA 4510), Labex OBVIL