



HAL
open science

Les récits d'expériences : le croisement de la vie et de l'invention chez Conrad, Lobo Antunes et Le Clézio

Essaddek Amarchih

► **To cite this version:**

Essaddek Amarchih. Les récits d'expériences : le croisement de la vie et de l'invention chez Conrad, Lobo Antunes et Le Clézio. Loxias, 2024, Doctoriales XXI, Doctoriales XXI (86). hal-04692359

HAL Id: hal-04692359

<https://hal.science/hal-04692359v1>

Submitted on 9 Sep 2024

HAL is a multi-disciplinary open access archive for the deposit and dissemination of scientific research documents, whether they are published or not. The documents may come from teaching and research institutions in France or abroad, or from public or private research centers.

L'archive ouverte pluridisciplinaire **HAL**, est destinée au dépôt et à la diffusion de documents scientifiques de niveau recherche, publiés ou non, émanant des établissements d'enseignement et de recherche français ou étrangers, des laboratoires publics ou privés.



Distributed under a Creative Commons Attribution - NonCommercial 4.0 International License

Les récits d'expériences : le croisement de la vie et de l'invention chez Conrad, Lobo Antunes et Le Clézio

ESSADDEK AMARCHIH

Mots clés : Récit, expérience, vie et invention

Résumé

« Pour poursuivre son métier, l'écrivain doit fréquemment se tourner vers ses souvenirs et chercher à conserver les ombres¹ ». Le rôle de l'écrivain, selon Joseph Conrad, est de se tenir à l'écart comme un spectateur, mais aussi tel un témoin « reconnu dans la faculté d'intuition que peuvent exprimer des paroles de sympathie et de compassion.² » L'aventure coloniale et maritime mène Conrad le marin à devenir Conrad l'écrivain ; son projet d'écriture s'appuie sur la transposition de la vie dans l'œuvre : « *Au cœur des ténèbres* [...] est une expérience poussée (et seulement très peu) au-delà des faits réels des événements (notre trad.)³ ». Ces propos apparemment contradictoires désignent une œuvre au croisement de la vie et de l'invention : *Au cœur des ténèbres* (1899) dévoile la réminiscence d'une expérience traumatisante et jusque-là secrète, le roman utilisant le mode de la confidence dans un récit-cadre. Dans un contexte historique similaire quoique plus tardif, *Le Cul de Judas* du Portugais Lobo Antunes (1979) se greffe sur l'œuvre de Conrad par des intertextes thématiques et formels. La retranscription de littéraires conventionnelles. La pluralité des voix, la forme circulaire du récit et la mise en abyme permettent, simultanément, le surgissement de la dimension réaliste et de l'aspect psychique de l'expérience. *L'Africain* (2004) de Le Clézio est aussi la somme de l'aventure africaine sous la forme d'un récit aussi décousu qu'imprégné de souvenirs et de photographies illustratives.

Conrad et Lobo Antunes reviennent eux-mêmes d'Afrique avec un butin de l'ordre de la notification, de l'observation : l'un avec *Carnet du Congo* publié à titre posthume en 1925 et l'autre avec *Lettres de la guerre* publiées tardivement en 2006. Il est inimaginable que Conrad juge l'impérialisme sans nuances : l'exil, l'adoption par l'Angleterre nourrissent l'ambivalence de ses propos. Pareillement, Lobo Antunes retrace le paradoxe d'un régime politique affaibli, mais qui continue à s'enliser dans une guerre coloniale. Le Clézio déplore les années d'une guerre mondiale terrifiante et les souvenirs d'une Afrique mythique malgré la conjoncture coloniale. Un saut brutal de la périphérie vers le centre impérial, de l'expérience coloniale à la création littéraire favorise ainsi chez ces auteurs un double type de croisement, expérience/périphérie et fiction/centre. Ce glissement spatial s'accompagne de difficultés à raconter, d'où des procédés formels particuliers. Nous proposons d'étudier la manière dont s'articulent l'expérience coloniale et sa retranscription mémorielle, avec le recul du temps et du retour en métropole, ainsi que d'explorer l'originalité de ces croisements.

Abstract

In the aftermath of decolonization, fiction revives the experience of colonial Africa. The works of Joseph Conrad, Antonio Lobo Antunes and J. M. G. Le Clézio intersect with reality and the dream that flows from it. The core of reality thus becomes the object of the work of the experience of history and that of the experimentation of writing. The three authors relate the shift from experience to fiction as from fiction to experience. In addition, a correlation is realized between life and invention stemming essentially from the interdependence which is created between the periphery and the imperial center. Indeed, the colony and its margins are the places where the experience is formalized which becomes the fetish object of the publishers

in Europe relaying not the exoticism but the rupture, an unprecedented situation which is lacking in the form of the diary, the notebook, and the notification.

1. Le noyau du réel

Le récit se greffant sur une expérience de vie exige une forme et une structure qui dévoile conjointement la réminiscence d'une expérience traumatisante. Le contexte colonial constitue un véritable « noyau du réel¹ » qui permet le croisement du regard sur les deux côtés de la fracture coloniale. Conrad dévoile des ténèbres imaginaires – aussi bien en Europe qu'en Afrique – mais symboliques. Kurtz est un personnage imaginaire comme Marlow, mais tous deux ont une silhouette d'une épaisseur tangible et réaliste. Des êtres de papier comme le confirme Marlow au sujet de directeur du poste central, « ce Méphistophélès de carton-pâte² ». Joseph Conrad, « l'ancien aventurier des mers devenu un sédentaire citoyen britannique peut les imaginer parce qu'il les a un jour “rencontrés”, parce qu'il peut sympathiser avec leurs chimères, y reconnaître le réel de l'illusion auquel un individu sacrifie sa vie³ ». Le surgissement de l'aspect réel des choses comme des êtres dans l'œuvre de Conrad opère grâce à la démarche esthétique de « faire voir » :

Toute œuvre littéraire qui aspire, si humblement soit-il, à s'élever à la hauteur de l'art doit justifier son existence à chaque ligne. Et l'art lui-même peut se définir comme la tentative d'un esprit individuel pour rendre le mieux possible justice à l'univers visible en mettant en lumière la vérité diverse et une que recèle chacun de ses aspects [...]. L'artiste donc, aussi bien que le penseur ou l'homme de science, recherche la vérité pour la mettre en lumière. Séduit par les dessous du monde visible, le penseur s'enfoncé dans la région des idées, l'homme de science dans le domaine des faits, dont ils dégagent des vérités pratiques qui conviennent à cette hasardeuse entreprise qu'est notre vie. Ils parlent avec assurance à notre sens commun, à notre intelligence, à notre désir de paix où à notre inquiétude, fréquemment à nos préjugés, parfois à nos appréhensions, souvent à notre égoïsme, mais toujours à notre crédulité [...]. Arrêter pour un temps les mains occupées aux œuvres pratiques de la terre, obliger des hommes absorbés par la vue lointaine de succès matériels à contempler un moment autour d'eux une vision de formes, de couleurs, de lumière et d'ombre ; les faire s'arrêter, l'espace d'un regard, d'un soupir, d'un sourire, tel est le but, difficile et fuyant, et qu'il n'est donné qu'à bien peu d'entre nous d'atteindre. Mais quelquefois par l'effet de la grâce et du mérite, même cette tâche-là peut être accomplie. Et lorsqu'elle l'est – ô merveille ! – toute la vérité de la vie s'y trouve : un moment de vision, un soupir, un sourire, et le retour à un repos éternel.⁴

¹ Jacques Rancière, *Les Bords de la fiction*, Paris, Le Seuil, 2016, p. 109.

² Joseph Conrad, *Heart of Darkness* [1899], *Au Cœur des ténèbres*, trad. Jean Deurbergue, Paris, Gallimard, « Folio bilingue », 1985, p. 119, « *This papier-maché mephistopheles.* », p. 118.

³ Jacques Rancière, *Les bords de la fiction*, Paris, Le Seuil, 2016, pp. 110-111.

⁴ Joseph Conrad, *Le Nègre du Narcisse*, trad. d'Humières, Paris, Gallimard, 1913, pp. 7-13. *The Nigger of the Narcissus*, [1898], London, Dent, 1980, « A work that aspires, however humbly, to the condition of art should carry its justification in every line. And art itself may be defined as a single-minded attempt to render the highest kind of justice to the visible universe, by bringing to light the truth, manifold and one, underlying its every aspect [...]. The artist, then, like the thinker or the scientist, seeks the truth and makes his appeal. Impressed by the aspect of the world the thinker plunges into ideas, the scientist into facts—whence, presently, emerging they make their appeal to those qualities of our being that fit us best for the hazardous enterprise of living. They speak authoritatively to our common-sense, to our intelligence, to our desire of peace or to our desire of unrest; not seldom to our prejudices, sometimes to our fears, often to our egoism—but always to our credulity [...]. To arrest, for the space of a breath, the hands busy about the work of the earth, and compel men entranced by the sight of distant goals to glance for a moment at the surrounding vision of form and colour, of sunshine and shadows; to make them pause for a look, for a sigh, for a smile—such is the aim, difficult and evanescent, and reserved only for a very few to achieve. But sometimes, by the deserving and the fortunate, even that task is accomplished. And when it is accomplished—behold! —all the truth of life is there: a moment of vision, a sigh, a smile—and the return to an eternal rest. », préface.

La fiction conradienne a tenté d'interroger le réel qui pourtant continue de résister à la représentation à l'image d'une jungle envahie par une fumée blanche obstruant la vue. Le croisement du réel et l'imaginaire chez Conrad se manifeste par le recours à des figures rencontrées, mais dont il ne garde que l'aspect chimérique et qu'il continue d'effacer dans le récit. Certains personnages comme Kurtz dans *Au cœur des ténèbres* sont certainement inventés, mais ils représentent des idées, des images voire des voix concrètes. La manière dont Conrad traite ses personnages selon qu'ils soient rencontrés ou inventés dévoile aussi un type de croisement entre ce qui est inventé parce qu'il est détestable et ce qui est réel car il suscite sa sympathie. Des personnages comme Kurtz, Conrad ne peut que « seulement les inventer, c'est-à-dire aussi les haïr⁵ », contrairement à ceux dont fait partie Marlow qui suscite sa sympathie. En effet, Marlow fait sa première apparition dans *Jeunesse*⁶ que l'auteur qualifie d'un « bout d'autobiographie, tout simplement⁷ ». Claude Maisonnat évoque une œuvre conradienne au carrefour de la vie et de l'invention, ce qui en constitue la complexité :

« *Heart of Darkness* is experience, too, but it is experience pushed a little (and only very little) beyond the actual facts of the case... » Toute la différence dans le « very little » qui est un euphémisme pour cacher la complexité de l'écriture.⁸

Le « *very little* » suggère la plasticité des frontières entre la fiction et le réel, mais aussi et surtout la possibilité de la création qui induit par défaut la complexité de l'écriture pour l'écrivain qui nécessite l'effort du décodage chez le lecteur. Il n'est pas étonnant que Conrad privilégie la publication d'*Au cœur des ténèbres* par rapport au *Carnet du Congo* et à *Du goût du voyage* qui relèvent de la notification de marin soucieuse de l'exactitude mais sans réel intérêt littéraire. *Au cœur des ténèbres* serait alors écrit d'un seul jet comme s'il s'agissait de rendre possible l'ultime confidence même sous la forme d'une probable commande l'éditeur *Blackwood's Magazine* vu le succès de *Jeunesse*. Conrad qualifie cette œuvre « d'un produit de la mémoire [...]. Le fruit de l'expérience même⁹ ». Il convient de superposer cette assertion à ses propos au sujet d'*Au cœur des ténèbres* qu'il admet relever d'une expérience de vie « ce conte-ci, et un autre qui ne figure pas dans ce volume, sont tout le butin que je rapportai du centre de l'Afrique, où, à la vérité, je n'avais que faire¹⁰ ». Il s'avère donc paradoxal de plaider pour l'expérience tout en excluant la notion de la vérité. Conrad accorde moins d'importance à la vérité qu'à l'invention qui non seulement révèle les choses, mais les suggère davantage. La remontée du fleuve Congo n'est pas seulement le récit authentique de Marlow mais « d'une ascension à la vérité¹¹ » aussi bien de l'auteur que de son personnage voire du récit lui-même. Tzvetan Todorov démontre le croisement qui s'opère entre les aventures dans l'espace et celles qui « se jouent dans l'esprit de l'aventurier¹² ». Dans ce sens Marlow joue le même rôle que le lecteur qui décode, interprète et déchiffre l'énigme des ténèbres de la jungle et celles du cœur humain. Le titre privilégie le mot « cœur » qui renvoie aussi bien à l'espace comme centre qu'à l'organe capable d'inspirer « l'horreur, l'horreur¹³ ». Tzvetan Todorov procède à l'interprétation de l'œuvre conradienne au prisme de l'expérience d'une quête qui engendre l'expérimentation d'une enquête. La confidence de Marlow n'est nullement euphorique, car elle annonce que « la

⁵ Jacques Rancière, *Les bords de la fiction*, p. 113.

⁶ Joseph Conrad, *Jeunesse*, trad. G. Jean-Aubry et André Ruyters, Paris, Gallimard, 1948.

⁷ Joseph Conrad, *Lettres Françaises*, Paris, Gallimard, 1929, p. 124.

⁸ Claude Maisonnat, « Au cœur des ténèbres de Conrad : présentation », 2018, SFLGC, Agrégation, URL : <https://sflgc.org/agregation/maisonnat-claude-au-coeur-des-tenebres-de-conrad-presentation/>, consultée le 17 Octobre 2020.

⁹ Joseph Conrad, *Jeunesse*, « "Youth" is a feat of memory. It is a record of experience; but that experience, in its facts, in its inwardness and in its outward colouring, begins and ends in myself. ». p. 11.

¹⁰ Joseph Conrad, *Jeunesse*, p. 11.

¹¹ Todorov Tzvetan, *La Poétique de la prose*, Paris, Le Seuil, 1971, p. 163.

¹² Todorov Tzvetan, *La Poétique de la prose*, p. 161.

¹³ Joseph Conrad, *Au cœur des ténèbres*, p. 301, « The horror ! The horror! », p. 300.

vérité profonde est cachée.¹⁴ » De ce fait, l'œuvre de Conrad vise une recherche de la vie dans l'œuvre. Marlow ne dit pas la vérité, dans la scène finale, à la promesse de Kurtz, mais il suggère l'écart entre le mensonge proféré et la vérité vue, entendue et vécue.

Ce que Conrad met en valeur réside dans le mécanisme de la mémoire par lequel le récit de Marlow prend forme. Conrad soutient, lui-même, l'idée selon laquelle « l'écrivain doit fréquemment se tourner vers ses souvenirs et chercher à conserver les ombres¹⁵ ». Marlow est l'une de ses ombres, mais il porte quelques traits de caractères conradiens avérés comme la passion de la géographie et la vie de marin, mais aussi fantasmés, car Marlow représente « le type même de l'Anglais que Conrad, l'écrivain exilé, aurait peut-être souhaité incarner. D'une certaine manière, Marlow symbolise un idéal d'honnête homme anglo-saxon auquel s'identifie Conrad dans sa propre quête d'intégration. »¹⁶ Joseph Conrad est un écrivain de son époque qui entretient un rapport ambivalent vis-à-vis de l'ailleurs comme de l'impérialisme d'où la nécessité de Marlow comme un véritable « noyau du réel » capable de chasser : « la chimère [qui] est le mérite même de l'expérience. »¹⁷

Ce même mécanisme conradien qui brouille les frontières entre la vie et l'invention se développe dans les récits de l'écrivain portugais Antonio Lobo Antunes. Autrement dit, il existe une confusion entre ce qui est vécue en Afrique et ce qui est relaté dans ces romans. Quarante-vingt ans plus tard, Lobo Antunes raconte quant à lui son aventure africaine. Il lui a aussi fallu un temps de silence comme à Joseph Conrad avant de se livrer à une parole révoltée qui transpose l'expérience africaine dans la littérature. Comme Joseph Conrad qui a d'abord pratiqué le journal de bord et notification de marins, Lobo Antunes expérimente la chronique de la guerre coloniale sous forme d'échange épistolaire. En effet, depuis l'Angola, il adressait des lettres à sa femme ce qu'il lui permit en temps d'adversité de conserver le lien avec ce dont tous les militaires, envoyés en Angola, sont séparés. Publié en 2006, *Lettres de la guerre : de ce vivre ici sur ce papier décrit*¹⁸ constitue le point d'un ancrage dans la réalité quotidienne des militaires exprimant ainsi la séparation et décrivant les différents aspects de la vie militaires. Le sous-titre permet d'emblée un ancrage spatial « ici » et la vocation de l'écriture « décrit » au prisme de l'expérience de « la guerre ». Outre l'aspect intime de cette correspondance, sa publication tardive montre que Lobo Antunes ne sembler accorder de l'importance à la chronique de la guerre comme le fait Joseph Conrad à propos de *Carnets du Congo*. Ainsi, *Le Cul de Judas* de Lobo Antunes se situe dans la cette même logique du retour au pays qu'*Au cœur des ténèbres* de Conrad.

Ces deux textes explorent le rapport entre la mémoire, le mensonge et la fiction dans le récit colonial. Les deux écrivains comme leurs personnages se retrouvent dans l'incapacité de se départir des souvenirs d'une expérience traumatisante, d'où la nécessité d'un projet d'écriture qui mêle l'expérience vécue et l'invention. En effet, Conrad et Antonio Lobo Antunes ont tous deux basculé dans une carrière littéraire qui réexamine l'expérience et lui confère une dimension créatrice voire poétique. Deux années d'une guerre coloniale ont suffi à forger le tempérament d'un jeune médecin militaire issu d'une bourgeoisie privilégiée pour en faire un écrivain qui porte la voix de la nation portugaise. Son écriture rend compte des effets de la guerre, restitue des ressentis, des impressions et juge un conflit qui se nourrit de l'hubris démesurée et d'idéologies révolues.

Tout cela est triste et obsolète. Te souviendras-tu encore de moi ? Parfois même moi,

¹⁴ Joseph Conrad, *Au Cœur des ténèbres*, p. 153, « The inner truth is hidden. », p. 152.

¹⁵ Joseph Conrad, *Souvenirs personnels : Quelques réminiscences*, [1912], trad. Odette Lamolle, Paris, Autrement, 2012, p. 22, « One's literary life must turn frequently for sustenance to memories and seek discourse with the shades ».

¹⁶ Gilles Menegaldo, Marlow, le regard et la voix, *Europe* n°758-759, Paris, p.69.

¹⁷ Jacques Rancière, *Les bords de la fiction*, p. 112.

¹⁸ Adaptation au cinéma en 2016 par Ivo Ferreira.

je ne me souviens plus de moi. Je me regarde dans la glace et c'est un étranger que je vois. Pourtant extérieurement je suis toujours le même. C'est intérieurement que j'ai changé.¹⁹

L'expression « c'est intérieurement que j'ai changé²⁰ » fait écho aux propos tenus par le médecin aliéniste dans *Au Cœur des ténèbres* : « c'est au-dedans que les changements se produisent²¹ ». Lobo Antunes partage la vision de Conrad qui consiste à associer l'aspect traumatique de l'expérience à la perte de facultés mentales. *Le Cul de Judas* est un récit raconté d'un jet par un narrateur se trouvant dans un bar, suggérant ainsi qu'il est question dans un état d'ivresse d'omettre des éléments d'une mémoire traumatisante. Marlow pêche également par omission dans *Au cœur des ténèbres* en recourant au mensonge au sujet de Kurtz.

S'il s'agit d'écrire dans la perspective d'oublier chez Conrad et Lobo Antunes, Jean-Marie Gustave Le Clézio associe l'écriture à l'exploration de la mémoire d'un continent qu'il est impératif de préserver. En effet, le matériau autobiographique constitue dans *L'Africain* de Le Clézio le point d'ancrage du réel dans la fiction qui anime le croisement subtil voire interdépendant entre la vie et la nécessité de l'invention. Plusieurs éléments de paratexte comme « un ensemble hétéroclite de pratiques et de discours²² » relèvent de la dynamique de croisement entre les différents aspects de l'expérience. L'onomastique, le repérage temporel, les noms de lieux et des illustrations photographiques permettent au récit se doter d'une dimension autobiographique. Le croisement de cet ensemble d'éléments n'empêche point la circulation d'une vision poétique des lieux traversés, des êtres rencontrés et des situations vécues. De même, la photographie qui s'insère dans le texte et le complète lui confère une dimension concrète :

Je n'imagine pas ce livre sans les photos. Je n'aurais pas été porté de la même manière, j'aurais eu le sentiment de quelque chose d'abstrait. Les photos sont aussi un peu la participation du sujet au livre qui parle de lui. C'est presque un livre écrit à deux. Un dialogue qui se noue maintenant.²³

Le recours à l'illustration iconique ne vise pas strictement la véracité du récit. Il s'agit davantage d'engager le mécanisme de la mémoire voire de combler le mutisme du père.

2. La nécessité de la fiction et la difficulté de la narration

Il me faut dire que je suis désormais obligé, inconsciemment obligé, d'écrire volume après volume, tout comme, dans les années écoulées j'étais obligé d'aller en mer, voyage après voyage. Il faut que les feuillets doivent s'accumuler, comme le faisaient les milles marins dans les jours passés [...].²⁴

L'écriture devient le corrélat du voyage et de l'aventure maritime chez Conrad. Sous le signe de l'obligation, la mémoire s'exécute dans le dessein de faire voir les espaces traversés et faire parler les figures rencontrées. Marlow, au repos dans l'attente du jusant sur la Tamise non loin de Londres, se trouve dans la posture de conteur comme l'auteur de retour du Congo se prête au jeu du récit. La complexité de l'écriture générée par la structure cyclique du roman, l'ambiance des propos et l'ironie engendrent logiquement chez Marlow la difficulté de raconter oralement. Il évoque d'emblée son passé de marin d'eau douce : « Je pense que vous n'avez oublié, braves gens, qu'il m'est arrivé une fois de me charger pour un temps en marin d'eau douce.²⁵ » Pourtant un climat tragique ressort de l'expression de Marlow « je vous ferai grâce

¹⁹ Antonio Lobo Antunes, *Lettres de La guerre*, Trad. Carlos Batista, Paris, Christian Bourgois, 2006, p. 258.

²⁰ Antonio Lobo Antunes, *Lettres de La guerre*, p. 258.

²¹ Joseph Conrad, *Au Cœur des ténèbres*, p. 59 « *The changes take place inside.* », p. 58.

²² Gérard Genette, *Seuils*, Paris, Le Seuil, 1987, p. 8.

²³ Gérard Cortanze. « J. M. G. Le Clézio : "Mon père l'Africain" », *Magazine littéraire*, 430, avr. 2004, p. 68-70.

²⁴ Joseph Conrad, *Souvenirs personnels : Quelques réminiscences*, p. 50.

²⁵ Joseph Conrad, *Au Cœur des ténèbres*, p. 39, « I suppose you follows remember I did once turn fresh-water sailor for a bit. », p. 38.

de ce qui m'est arrivé personnellement²⁶ ». Cette mise en garde visant à engager le *pathos* chez le récepteur suppose également une invitation à l'exercice du décodage : « pour comprendre quel effet tout cela a eu sur moi, il faut bien que vous sachiez comment je suis allé là-bas.²⁷ » Le verbe « comprendre » sollicite la complicité de l'auditeur/lecteur, car le récit qui repose sur la vie voire sur d'éventuels mensonges (fiction) s'adresse davantage à l'intelligence qu'aux sensations que Marlow juge « impossible de faire partager. » La nécessité de la fiction vient de la démarche conradienne qui ne privilégie pas la vérité, mais le réel de l'expérience. Conrad ne semble pas sortir indemne de la jungle où il a frôlé la mort. Le récit de la remontée du fleuve constitue en lui-même un besoin vital d'agir contre l'oubli et surtout contre une folie meurtrière qui aurait pu se saisir de lui comme de son personnage Kurtz. Marlow, qui recourt au mensonge final dans le récit, le juge de fait nécessaire : « Je n'ai pas pu le dire à la jeune fille. C'aurait été trop de noirceur – trop de complète noirceur.²⁸ » Les documents de Kurtz confiés à Marlow tels que le rapport sur les coutumes des sauvages ne sont pas remis à sa promise qui continue par conséquent de préserver une fausse image de son fiancé. Le mensonge à propos de Marlow n'altère pas le réel dans le récit mais en vient en support à celui-ci. Les documents rapportés de l'Afrique comme *Carnets du Congo* publié à titre posthume et le rapport de Kurtz sont mis de côté, ce qui suggère que l'invention relève d'une nécessité. Conrad ne semble pas accorder d'importance au reportage colonial, mais suggère que le mystère de la jungle est sujet à l'interprétation comme le souligne Tzvetan Todorov²⁹. Tenter de s'effacer du récit comme le fait Marlow en précisant « Je vous ferai grâce de ce qui m'est arrivé personnellement³⁰ » démontre que le personnage est lui-même dans une logique de reconstruction de l'expérience par le récit. Encore une fois, le mensonge qui clôt le récit démontre que le retour au pays ne peut pas se concevoir sans s'accompagner du récit de l'expérience, ne serait-ce que pour qu'il devienne possible de s'en départir. Il convient aussi d'associer ce mensonge, qui met mal à l'aise voire révolte le personnage à la difficulté de dire la vérité voire de représenter le réel et le vécu sans nuances. En effet, Marlow se refuse de porter la mémoire traumatisante de Kurtz et justifie ainsi le recours au mensonge sur son statut et son rôle en Afrique. Conrad a également privilégié le recours à la fiction pour dévoiler son expérience périlleuse de l'Afrique. L'usage du mot « noirceur » dans la traduction de Deurbergue au lieu de « ténébreux » dans celle de Jacques Mayoux³¹ : « Cela aurait été trop ténébreux – absolument trop ténébreux » permet d'établir le lien entre le récit raconté et l'expérience vécue. Le mot noirceur renvoie à l'état de ce qui manque de lumière physique et est donc insupportable à l'œil nu, tandis que « ténébreux » suggère ce qui échappe à l'entendement, car il interpelle plus l'esprit que la vue. Ainsi, le choix de l'adjectif « ténébreux » est plus adapté parce qu'il porte la signification de la noirceur morale dont Marlow essaye de préserver la promesse de Kurtz et rappelle le titre du roman en filant la métaphore. À cela se rajoute la défaillance même de la mémoire et le glissement du réel dans le rêve :

Il est impossible de faire partager la sensation de vécu de n'importe quelle période donnée de son existence – ce qui en fait la vérité [...] Nous vivons comme nous rêvons – seuls.³²

²⁶ Joseph Conrad, *Au Cœur des ténèbres*, p. 39, « I don't want to bother you much with what happened to me personally », p. 38.

²⁷ Joseph Conrad, *Au Cœur des ténèbres*, p. 39 « To understand the effect of it on me you ought to know how I got out there. », p. 38.

²⁸ Joseph Conrad, *Au Cœur des ténèbres*, p. 333, « I could not tell here. It would have been too dark—too dark altogether. », p. 334.

²⁹ Tzvetan Todorov, *La Poétique de la prose*, p. 163.

³⁰ Joseph Conrad, *Au Cœur des ténèbres*, p. « », p. 39, « I don't want to bother you much with what happened to me personally », p. 38.

³¹ Joseph Conrad, *Au Cœur des ténèbres*, (Mayoux).

³² Joseph Conrad, *Au Cœur des ténèbres*, p. 125, « It is impossible to convey the life-sensation of any given epoch

Il s'agit donc aussi bien pour Marlow que pour Conrad de transmettre, de « communiquer » et de « faire partager » ce dont eux-mêmes n'ont pas une parfaite conscience et qui transgresse la mémoire. Il convient tout de même d'admettre que Conrad a créé une œuvre de mémoire, de sensations et de souvenirs qui relate paradoxalement la défaillance même de ce mécanisme créateur qui est la mémoire. Il s'agit finalement de transmettre quelque chose que le verbe *to convey* met en exergue dans le texte original : « *It is impossible to convey the life-sensation [...]* »³³ Jean Mayoux le traduit par « communiquer³⁴ » et Deurbergue par « faire partager »³⁵ dont la signification est « transmettre » selon le texte original. Il s'agit donc de transmission pour Marlow et de transposition pour Conrad au gré d'une mémoire qui garde pourtant des zones d'ombre. Il faut également admettre qu'il est même question chez Conrad d'oublier la remontée du fleuve, néanmoins l'auteur affirme être « obligé d'écrire³⁶ », probablement afin de satisfaire une commande de *Blackwood's Magazine*. Des similitudes existent entre le cas de Marlow le personnage et celui de l'auteur Conrad : Marlow rencontre la promise de Kurtz un an après son retour d'Afrique comme Conrad qui publie *Au cœur des ténèbres* neuf ans après son retour du Congo. Pareillement, six années séparent le retour de Lobo Antunes de l'Angola et la publication de son premier roman *Mémoire d'éléphant*³⁷. La notion de la mémoire est d'emblée privilégiée dans le titre, ce qui signifie une mise en exergue de souvenirs et du vécu dans une configuration fictionnelle. En effet, deux années d'aventure et de guerre coloniale ont forgé chez lui le tempérament d'un écrivain. Sa rencontre avec l'Afrique fut à l'origine d'une œuvre au croisement de l'histoire et de l'expérience individuelle dans le tumulte de l'entreprise coloniale, la dictature politique et le fardeau de l'imaginaire collectif à l'affût de gloire révolue. *Le Cul de Judas* découle d'un regard croisé porté sur le militaire en Angola et le *retornado* au cri de la révolte. La posture du narrateur révèle le besoin latent de confession et de l'écoute d'où la présence de Sophia, un personnage féminin symbolisant la sagesse, souvent souvent invitée comme la nation à briser le mutisme auquel elle est réduite par une société paternaliste et d'une politique qui enferme la patrie dans le fantasme de la gloire révolue. Angolaise, Sophia, la figure féminine silencieuse dans *Le Cul de Judas*, symbolise son pays à l'écoute du récit d'un occidental désabusé et vaincu. Militaire anticolonial, le narrateur n'invite pas la femme indigène à prendre part à la parole, cependant la relation charnelle entre les deux consigne le consentement et banalise les frontières raciales. Le fantasme des amantes indigènes que ce soit Sophia, mère Térésa, la maîtresse indigène du narrateur, ou la reine de Saba chez Conrad incarnent l'allégorie de l'Afrique comme objet du désir. Le récit est raconté sans interruptions et interventions de celle-ci dans l'espace clos du bar qui permet l'évasion et l'oubli à l'image du navire chez Conrad. La présence d'un interlocuteur démontre la nécessité de la parole sans jugement porté sur l'intimité qui se développe dans *Lettres de guerre*, mais sans en discréditer le génie :

Les lettres de soldats, note toujours Jacques-Émile Blanche, ont un prestige incomparable. Les journaux en publient, que vous croiriez « faites », mais demain vous en recevrez une plus étonnante, d'un tel que vous n'auriez pas cru capable de voir, de sentir ou de s'exprimer. La guerre développe un talent épistolaire chez les simples. Peut-être parce que, pour la première fois, le garçon regarde quelque chose ; il voit, il sent et il s'explique, il vit enfin.³⁸

of one's existence—that which makes its truth [...] It is impossible. », p. 124.

³³ Conrad, Joseph, *Au cœur des ténèbres*, (Deurbergue), p. 124.

³⁴ Conrad, Joseph, *Au cœur des ténèbres*, (Mayoux), p. 86.

³⁵ Conrad, Joseph, *Au cœur des ténèbres*, (Deurbergue), p. 124.

³⁶ Joseph Conrad, *Souvenirs personnels : Quelques réminiscences*, p. 50.

³⁷ Antonio Lobo Antunes, *Memória de Elefante, Mémoire d'éléphant*, 1979, trad. Violante do Canto et Yves Coleman, Paris, Seuil, 2001.

³⁸ Carine Trévisan, « Lettres de guerre », *Revue d'histoire littéraire de la France*, 2003, 2 (Vol. 103), p. 331-341. URL: <https://www.cairn-int.info/revue-d-histoire-litteraire-de-la-france-2003-2-page-331.htm>

La création romanesque qui se succède ainsi à la forme de l'épistolaire tente de combler les lacunes et se soustraire, quelque peu, à l'intimité et partager une expérience qui naît d'une condition à la fois de vétérans et de *retornados* :

Avec le monde des « normalement vivants », ou de le [le contact avec ceux-ci] rétablir, de réparer les déchirures dans le temps et dans l'espace, la guerre imposant un brutal arrachement non seulement aux siens, au monde qui forme sa quotidienneté mais aussi à un système de représentations, à un univers de pensées.³⁹

Le Clézio puise dans sa mémoire et fait resurgir les souvenirs qui le relie à des lieux comme à des êtres. Au sentiment de la perte de la « patrie perdue » se substitue l'écriture qui revient sur les traces d'ancêtres dont la mémoire, selon l'auteur, continue à habiter les espaces qu'il superpose dans ses romans, de la France vers l'Afrique et inversement. Il s'agit de rompre le silence chez Le Clézio par l'écriture. Le cadre colonial du récit permet d'inverser l'ordre des choses : c'est-à-dire remonter plus loin que les études postcoloniales qui tente de permettre l'ouverture d'une voie à une parole jusqu'à alors étouffée et confisquée. Il y a donc une redistribution de la parole chez Le Clézio à l'avantage de ceux et celles qui en ont été privé. Ainsi il leur prépare, dans le champ de la littérature, le cadre propice au témoignage dans une logique de revendication nécessaire de la parole :

Aujourd'hui, au lendemain de la décolonisation, la littérature est un des moyens pour les hommes et les femmes de notre temps d'exprimer leur identité, de revendiquer leur droit à la parole, et d'être entendus dans leur diversité. Sans leur voix, sans leur appel, nous vivrions dans un monde silencieux.⁴⁰

L'écriture découle chez ces écrivains du regard rétroactif sur l'expérience coloniale qui a permis la rencontre avec l'ailleurs et avec l'altérité. Il s'agit d'une prose qui se propose de restituer un épisode de la vie de l'écrivain en mêlant aux situations vraisemblables une teneur imaginative et de la sensibilité poétique. En somme, le croisement du réel et de l'imaginaire est une approche que Le Clézio conçoit comme nécessaire à la création, car le réel et l'imaginaire finissent par s'interpénétrer. Le croisement de l'image et le texte vise la complémentarité, mais engendre paradoxalement la spectralisation des êtres comme des choses à la manière de Conrad :

Chez Le Clézio, les images transforment effectivement les êtres, ou plutôt les remplacent par des fantômes. Il ne prétendra donc nullement atteindre l'être, l'essence de son père à travers les photographies que ce dernier a prises. En revanche, il exprime la nécessité de leur présence dans l'ouvrage [...].⁴¹

3. De la périphérie dans le centre

La périphérie joue le corrélat de l'expérience et le centre le postulat de la fiction. Conrad reprend la formule d'Horace en écrivant que « l'art est long et la vie est courte⁴² ». La traversée de la périphérie s'actualise en « vision de formes, de couleurs, de lumière et d'ombre⁴³ » une fois le voyageur au repos. Dès lors, s'élabore le récit de la superposition des espaces plutôt que d'un croisement binaire motivé par l'idéologie colonialiste. Edward Saïd préfère parler de « territoires superposés et des histoires enchevêtrées⁴⁴ ». Ainsi l'Europe et l'Afrique se situent sur le même paradigme sous l'effet et l'emprise des ténèbres. Le processus historique les importe et les exporte au fil des siècles au point d'évoquer des similitudes entre les conquêtes des Romains et celles des Européens. En effet, la Tamise de Londres à l'arrivée des Romains

³⁹ Carine Trévisan, « Lettres de guerre », *Revue d'histoire littéraire de la France*, 2003, 2 (Vol. 103), p. 331-341.

⁴⁰ J. M. G Le Clézio, Conférence Nobel, « *Dans la forêt des paradoxes* », 7 décembre 2008, <https://www.nobelprize.org/prizes/literature/2008/clezio/25795-jean-marie-gustave-le-clezio-conference-nobel/>

⁴¹ Cécile Meynard, *L'Africain* de Le Clézio : une quête des origines entre images et mots. *Arborescences*, 2014, (4), 44-64. <https://doi.org/10.7202/1027431ar>

⁴² Joseph Conrad, (1898). *Le Nègre du Narcisse*, p. 12.

⁴³ Joseph Conrad. *Le Nègre du Narcisse*, p. 12.

⁴⁴ Edward Saïd, *Culture et impérialisme*, trad. Paul Chemla, 2000, Paris, Fayard, p. 35.

est représentée à l'image d'un continent africain à civiliser. Les ténèbres seraient une caractéristique de l'histoire que le récit de l'histoire semble mettre en valeur. La promesse de Kurtz affirme « qu'il est impossible que tout ceci se perde⁴⁵ ». La mémoire de Kurtz doit survivre à sa mort, car « ces paroles, au moins, ne sont pas mortes.⁴⁶ » En effet, aussi bien de l'ancienne périphérie que l'ancien centre, *Au cœur des ténèbres* suscite une vague de critique entre partisans et détracteurs de Conrad. Conrad a réussi à se retrouver de l'un et de l'autre côté de la fracture coloniale. Chinua Achebe⁴⁷ l'accuse de racisme et lui reproche son regard réducteur sur le continent africain, tandis qu'une stratégie d'énonciation dénonciatrice de l'impérialisme se développe en filigrane dans *Au cœur des ténèbres* qualifié par ailleurs de « brûlot anticolonialiste » dans l'édition La Pléiade. Ainsi l'œuvre de Conrad crée la polémique et engendre davantage la réflexion de la part des Occidentaux que de réactions venues des anciennes colonies européennes.

Une longue attente de six ans a permis à Lobo Antunes de se défaire des images réalistes de la guerre et d'élaborer un récit plutôt qu'une chronique de celle-ci :

J'ai commencé à parler de la guerre très longtemps, après en être venu, parce que quand elle était encore très proche, c'était trop violent pour moi, je ne pouvais pas transformer mes souvenirs en matière romanesque.⁴⁸

La guerre de la périphérie s'immisce dans *Le Cul de Judas*, dans la chronique de la guerre et les lettres de soldats. Toutefois, la violence verbale et l'ironie mordante de l'auteur s'attaquent à l'idée du centre dans sa conception politique. Lobo Antunes critique une nation colonialiste des autres tandis qu'elle agonise. Contre l'État nouveau (*Estado Novo*) sous l'égide d'António de Oliveira Salazar, la fiction devient l'outil de la démystification d'une nation.

Malgré cette prise de distance, le réalisme déferle dans ces textes, car il s'agit de décrire des conditions de vie : d'abord celle des militaires envoyés à la mort dans une guerre qu'ils n'ont pas choisie et puis celle des *retornados* dont le retour forcé au Portugal n'était pas désiré et n'avait rien de gloieux. À la guerre dans la périphérie se substitue la condition de la marginalité sociale et politique des revenants dans la métropole. La structure abécédaire du récit suggère un réapprentissage de la langue voire suggère la difficulté de la réinsertion sociale dans la métropole. Le récit débute avec une implosion du « je » qui essaye de se réfugier dans l'enfance par le biais de la mémoire : « ce qui me plaisait le plus au jardin zoologique c'était la patinoire sous les arbres et le professeur de gymnastique noir, très droit⁴⁹ ». Le roman propose une ouverture sur les deux pôles de la fracture coloniale. Lisbonne d'un côté, représentée par « le jardin zoologique et la patinoire », et l'Angola par le personnage du professeur noir qui n'a nulle autre fonction que de renvoyer à l'espace de ses origines.

Le recours à la photographie dans *L'Africain* permet de transposer l'ailleurs dans l'ici. Le roman de Le Clézio s'est conçu en partie à travers l'image qui sauvegarde la simultanéité des faits comme par le texte qui postérieurement revient sur l'expérience viatique et sur la découverte de l'Afrique. L'expérience de l'histoire engendre chez Le Clézio la poétique de la mémoire qui ressuscite la périphérie comme corrélat du centre dans une acception nostalgique. *L'Africain* relie les deux entités spatiales sans faire valoir l'une sur l'autre : « c'est à l'Afrique que je veux revenir sans cesse.⁵⁰ » L'Afrique coloniale est associée, selon le narrateur, à sa « mémoire

⁴⁵ Joseph Conrad, *Au cœur des ténèbres*, p. 327, « It is impossible that all this should be lost. », p. 326.

⁴⁶ Joseph Conrad, *Au cœur des ténèbres*, p. 326, « His Words, at least, have not died. », p. 327.

⁴⁷ Chinua Achebe, « An Image of Africa », *Massachusetts Review*, n° 18, 1977, pp. 782-774.

⁴⁸ Maria-Luisa Blanco, *Conversation avec Antonio Lobo Antunes*, 2000, trad. M. Giudicelli, Paris, Christian Bourgois Édition, 2004, p. 125.

⁴⁹ Antonio Lobo Antunes, *Le Cul de Judas*, p. 13, « Do que eu gostava mais no Jardim Zoológico era do rinque de patinagem sob as árvores e do professor preto muito direito ». p. 9.

⁵⁰ J. M. G Le Clézio, *L'Africain*, p. 119.

d'enfance⁵¹ » illustrée par des photos assorties d'une source de « sentiments⁵² » et de « déterminations⁵³ ». Le regard de Le Clézio sur l'espace s'inscrit également dans la perspective saïdienne de « superposition et d'enchevêtrement⁵⁴ » :

Parfois, je marche dans les rues d'une ville [...] je respire l'odeur froide du ciment qui vient d'être coulé et je suis dans la case de passage d'Abakaliki [...] je suis envahi par le parfum de la terre mouillée de notre jardin à Ogoja.⁵⁵

Le récit du passé est la conséquence la plus heureuse de la rencontre qui s'est créée dans les interstices et en marge de la conjonction politique impérialiste. Le Clézio juge le monde contemporain pris dans l'excès et l'enlisement dans le matérialisme, l'urbanisme et la sédentarité, d'où l'exploration par son écriture de mondes et d'espaces infinis moins influencés par la mondialisation culturelle. L'auteur français avoue s'être destiné au statut de l'écrivain par la force des rencontres et par l'obsession d'un passé enraciné dans le continent africain : « si je n'avais pas eu cette connaissance charnelle de l'Afrique, si je n'avais pas reçu cet héritage de ma vie avant ma naissance, que serais-je devenu ?⁵⁶ » Le Clézio met en doute son propre devenir : « Que serais-je devenu ? » plutôt que de dire qu'aurais-je écrit ? *L'Africain* est de ce fait la somme d'une expérience vécue, retranscrite au repos dans l'intimité des espaces visités, mais qui demeurent convoités :

De ce voyage, de ce séjour (au Nigéria où mon père était médecin de brousse) j'ai rapporté non pas la matière de romans futurs, mais une sorte de seconde personnalité, à la fois rêveuse et fascinée par le réel, qui m'a accompagné toute ma vie – et qui a été la dimension contradictoire, l'étrangeté moi-même que j'ai ressentie parfois jusqu'à la souffrance. La lenteur de la vie est telle qu'il m'aura fallu la durée de la majeure partie de cette existence pour comprendre ce que cela signifie.⁵⁷

Conclusion

La configuration du récit n'est pas réductible au mensonge qui émane de la fiction ni à la vérité qui reconstitue l'expérience, mais dans la jonction des deux voire dans le saut de l'une à l'autre. Joseph Conrad quitte la marine pour une carrière littéraire. Antonio Lobo Antunes abandonne la pratique de la psychiatrie pour se consacrer à la littérature. Le Clézio opère quant à lui un saut au niveau de son style et de ses thèmes à partir de *Voyage de l'autre côté*⁵⁸.

Convenons à l'hypothèse selon laquelle l'écriture chez ces écrivains n'était pas concevable en dehors de l'expérience ou du moins n'aurait pas exploré des thématiques ancrées dans l'histoire et basées sur l'expérience. Les trois auteurs jugent des situations vécues dignes d'être partagées. La publication de romans constitue l'aboutissement de l'expérience, mais aussi traduit une vision qui complète voire conteste parfois l'histoire.

Bibliographie

Corpus

Joseph Conrad, *Heart of Darkness* [1899], *Au Cœur des ténèbres*, trad. Jean Deurbergue, Paris, Gallimard, « Folio bilingue », 1985.

Joseph Conrad, *Au cœur des ténèbres*, trad. Jean-Jacques Mayoux, Paris, G. Flammarion, 2017.

⁵¹ J. M. G Le Clézio, *L'Africain*, p. 119

⁵² J. M. G Le Clézio, *L'Africain*, p. 119

⁵³ J. M. G Le Clézio, *L'Africain*, p. 119

⁵⁴ Edward Saïd, *Culture et impérialisme*, trad. Paul Chemla, 2000, Paris, Fayard. p. 35.

⁵⁵ J. M. G Le Clézio, *L'Africain*, pp. 119-120.

⁵⁶ J. M. G Le Clézio, *L'Africain*, p. 122.

⁵⁷ J. M. G Le Clézio, Conférence Nobel, « *Dans la forêt des paradoxes* », 7 décembre 2008, <https://www.nobelprize.org/prizes/literature/2008/clezio/25795-jean-marie-gustave-le-clezio-conference-nobel/>

⁵⁸ J. M. G Le Clézio, *Voyage de l'autre côté*, Paris, Gallimard, 1975.

Lobo Antunes, Antonio (1979). *Le Cul de Judas*, trad. Pierre Léglise-Costa, Paris, Métailié, 1983.

Le Clézio, J. M. G. (2004). *L'Africain*, Paris, Mercure de France, 2004.

Ouvrages

Conrad, Joseph (1898). *Le Nègre du Narcisse*, trad. d'Humières, Paris, Gallimard, 1913.

Conrad, Joseph (1899). *Jeunesse suivi d'À cœur des ténèbres*, trad. G. Jean-Aubry et André Ruyters, Paris, Gallimard, 1948.

Conrad, Joseph (1929). *Lettres Françaises*, Paris, Gallimard, p. 124.

Todorov, Tzvetan (1971). *La Poétique de la prose*, Paris, Le Seuil.

Le Clézio, J. M. G. (1975). *Voyage de l'autre côté*, Paris, Gallimard.

Lobo Antunes, Antonio (1979). *Memória de Elefante, Mémoire d'éléphant*, trad. Violante do Canto et Yves Coleman, Paris, Le Seuil, 2001.

Genette, Gérard (1987). *Seuils*, Paris, Le Seuil.

Saïd, Edward (2000). *Culture et impérialisme*, trad. Paul Chemla, Paris, Fayard.

Rancière, Jacques (2016). *Les bords de la fiction*, Paris, Le Seuil, 2016.

Articles

Menegaldo, Gilles (1992). « Marlow, le regard et la voix », *Europe* n°758-759, Paris, p.69-81.

Maisonnat, Claude, (2018). « Au cœur des ténèbres de Conrad : présentation », SFLGC, Agrégation, URL : <https://sflgc.org/agregation/maisonnat-claude-au-coeur-des-tenebres-de-conrad-presentation/>, consultée le 17 Octobre 2020.

Le Clézio, J. M. G. (2008). Conférence Nobel, « *Dans la forêt des paradoxes*, <https://www.nobelprize.org/prizes/literature/2008/clezio/25795-jean-marie-gustave-le-clezio-conference-nobel/>

Meynard, Cécile (2014). *L'Africain* de Le Clézio : une quête des origines entre images et mots. *Arborescences*, (4), 44–64. <https://doi.org/10.7202/1027431ar>

AMARCHIH Essaddek est docteur en littérature générale et comparée. Son sujet de thèse porte sur « Le retour des expatriés européens dans l'espace impérial : un aspect de la question postcoloniale dans le roman du XX^e siècle.