

Que peut-on bâtir sur les sables mouvants de la mémoire? Quelques réflexions sur *Histoire* de Claude Simon

RAMIRO MARTÍN HERNÁNDEZ
Universidad de Extremadura.

Je voudrais je voudrais je voudrais si je
pouvais l'arracher de moi retrouver la
fraîcheur l'oubli Déjanire

Histoire, p. 367.¹

Signaler que même si 1967 est la date de la parution d'*Histoire* et que cette date coïncide avec des événements tels que la mort du Che Guevara en Bolivie, la publication de *Cent ans de solitude* de García Márquez ou le *Petit Livre Rouge* de Mao... cela n'a, en vérité, aucune signification malgré les apparences. Des événements comme ceux qui viennent d'être évoqués tissent l'Histoire Universelle du XXe siècle, au moins constituent de gros maillons de l'Histoire de l'Occident.

Mais, bien qu'il soit vrai que «l'histoire sert de toile de fond à la plupart des romans de Simon» au dire de Germaine Brée², l'*Histoire* de Claude Simon doit être considérée comme une histoire et non pas comme de l'histoire.

En effet, le roman de Simon semble se situer aux antipodes de l'histoire: Sans autre fil conducteur que la mémoire chaotique et fragmentaire du protagoniste; sans chronologie linéaire; récit d'une seule journée; histoire privée plutôt qu'histoire publique et officielle... Bref, disons qu'*Histoire* n'est qu'un roman, malgré son titre expressément prétentieux et équivoque, où il est question, au passage, de la guerre civile espagnole et de la guerre mondiale... mais surtout de la petite et menue histoire construite sur les ruines du passé sauvées par la mémoire du protagoniste. Cette histoire comme n'importe quelle autre histoire c'est toujours la même histoire: la remémoration du vécu déjà mort: un vain projet de récupération du temps.

Le passé vampirise notre présent et vice-versa. Les morts —qu'on les appelle personnes, choses ou événements,— tous redevenus cendres, c'est-à-dire souvenirs, gouvernement et rendent possible ou impossible notre présent.

En même temps notre vécu vivant suce et s'anime en pompant le vécu mort.

1. Toutes nos citations concernant *Histoire* se rapportent à l'édition: Paris, Minuit, 1967.
2. *Littérature Française. Le XXe s. II. Vol XVI*. Paris, Libr. Arthaud, 1978. p. 361.

Mais la mémoire de l'homme possède paradoxalement en même temps —comme exigence ou instinct de survie— la faculté active de l'oubli.

C'est pourquoi, notre mémoire est capricieuse, sélective. Elle refoule certains événements ou, au contraire, grave au burin certains autres avec une insistance qui frôle l'obsession.

C'est peut-être cette autre histoire de la mémoire celle qui nous est racontée par Claude Simon dans son roman. Roman, par ailleurs, qui se trouve dans la lignée de Proust, de Joyce ou de Faulkner et qui avec eux contribue à changer définitivement le visage du roman du XXe siècle.

Nous allons développer quelques idées suggérées par la lecture du roman ainsi que quelques procédés stylistiques qui ont attiré notre attention.

I. LES LABYRINTHES DE LA MÉMOIRE.

Nous sommes des prisonniers du temps.

Le roman de Simon est à notre avis un voyage à travers les labyrinthes de la mémoire: après avoir fait des détours en long et en large, en amont et en aval de sa vie, le héros —titre plutôt ridicule pour les personnages du roman non traditionnel— s'arrête net lorsqu'il débarque devant l'instance du «moi» (p. 402). Cette dernière page du roman —au même titre que la première— devient très significative.

C'est là une utopique fin de voyage. Voyage et parcours sans fin —la véritable fin ce sont les points de suspension— et peut-être sans finalité. Éternel retour des prisonniers du temps. Histoire qui débouche dans la préhistoire.

Dans une oeuvre intensément et consciencieusement élaborée ces détails ne sont pas dépourvus de signification. Les comparaisons établies avec le têtard, le ver à soie et l'insecte nous suggèrent soit la nostalgie du règne animal, soit l'état embryonnaire, symbole de l'absence de conflits, de paix, de refuge, de paradis perdu, germe de toutes les possibilités pas encore gaspillées. N'oublions pas que l'histoire du protagoniste n'est que l'histoire d'un échec, le récit d'une vie qui est sur le point de faire faillite généralisée, symbolisée par l'hypothèque de l'Olivette³ et la vente à une brocanteuse de la commode où se trouvent les cartes postales —cendres à leur tour d'un passé mort—. Le notaire qui dresse un acte de cet échec généralisé n'est autre que la mémoire. La vie du protagoniste, à l'instar des cartes postales, commence à jaunir. Les cartes postales symbolisent elles aussi le pauvre et triste bilan d'une vie, de plusieurs vies qui se sont croisées et dont il ne reste parfois qu'un prénom et une date.

Mémoire greffée sur les lieux et les choses —la maison de l'enfance, l'église, l'internat, la ville de Barcelone.... deviennent les supports des souvenirs.

3. *Histoire*, p. 308.

Mais mémoire greffée aussi sur le temps, un temps qui devient presque infini, s'allongeant démesurément, comme pour contrecarrer son caractère éphémère, fugace, provisoire. Paradoxe très bien illustré déjà par Joyce. Cet écart démesuré: Une journée, c'est à dire, trois fois rien en durée réelle pour contenir toute l'histoire et toutes les histoires, est une forme comme une autre de gagner du temps, de récupérer le temps écoulé, de tromper le temps ou même de le tuer. Peut-être parce que toutes les histoires sont la même histoire... perdue dans les labyrinthes de la mémoire.

Ce roman bâtard, dont on parlera plus loin, malgré les innovations techniques et les nouvelles conventions ne fait que revenir sur les éternels problèmes de l'homme. En définitive, ce roman est aussi l'expression d'une vengeance contre l'action du temps, contre les affronts et les outrages que le temps nous inflige.

La mémoire est la faculté qui s'occupe de sauvegarder le peu de réalité qu'on peut sauver. Mais elle s'occupe aussi de mélanger et d'imbriquer le passé et le présent. Le présent est le fils du passé mais il est aussi et surtout le père du passé à tel point que, comme dit Proust «la réalité ne se forme que dans la mémoire»⁴.

La mémoire est l'instance source, réceptacle et tabernacle où personnages, objets, lieux etc. se font et se défont selon les lois non logiques de la mémoire. C'est cela qui explique cette modalité de narration discontinue, faite de coupures, de ruptures, de vides, mais aussi de résurgences, de récurrences, de déjà dit... Le roman fonctionne — à l'instar de la mémoire— en creusant des galeries, en prenant des chemins et sentiers qu'on abandonne par la suite pour les rattraper plus loin. Mémoire-roman, roman-mémoire qui mène parfois quelque part... parfois nulle part et qui se perd dans un dédale compliqué, tortueux, sinueux... sans finalité et sans fin.

Le lecteur, comme Thésée qui sort du labyrinthe grâce au fil d'Ariane, pourra aussi grâce aux repères laissés par Simon trouver le fil du roman et comprendre un tant soit peu le chemin parcouru par le héros d'*Histoire*.

Mais le temps rongeur du vécu n'obtiendra pas une victoire absolue sur l'homme, celui-ci disposant de ces potions/poisons magiques: la mémoire et l'oubli⁵. Presque tout peut être sauvé, mais de manière fragmentaire, partielle, morcelée, floue... Le déclin, la déchéance, l'absence d'un demain plein d'espoir planent tout au long du roman. *Histoire* nous habitue à vivre plus lucidement, à mi-chemin entre les promesses d'un idéal bafoué et le néant et le désespoir. Dans *Histoire* tout meurt ou est en train de mourir, mais en même temps —la pourriture est encore une fois le laboratoire de la vie— la fin du roman nous remet encore sur la case de départ, la naissance, le recommencement. A nouveau la lutte pour la vie. Tout oublier ou tout remémorer pour pouvoir recommencer?

4. *Du côté de chez Swann*, p. 217. Paris, Gallimard, 1954.

5. On a toujours considéré l'oubli comme une défaillance de la mémoire. Il faudra commencer à considérer l'oubli comme une faculté active et autonome. Comme le complément de l'autre faculté, à la manière de Janus —le dieu des portes— doué d'une double face.

II. ENTRE «ELLES» ET «MOI».

Un pronom inaugure le roman et un autre l'achève: «l'une d'elles touchait presque la maison [...]» p. 9 et «[...] son front cartilagineux d'insecte, moi?...» p. 402. Entre «elles» et «moi» il y a toutes les possibilités de combinaison avec d'autres pronoms: elles et moi, elle et moi, lui et moi, etc. etc. mais surtout entre le début et la fin il y a le temps, ce qui permet au «moi» de prendre conscience de son identité.

«L'une d'elles touchait presque la maison «et comme dans une séquence cinématographique le narrateur (le lecteur aussi) va passer insensiblement —par le biais d'un fondu enchaîné— d'«elles», les branches et les feuilles d'un arbre —un grand acacia situé à côté de la maison familiale— à «elles» les vieilles dames, «fantômes bâillonnés par le temps la mort» (p. 10) qui se réunissent dans le salon avec la grand-mère.

Des associations de toute sorte vont déterminer la texture et la structure du texte.

Et comme dans une symphonie musicale des leitmotifs reviennent sans cesse avec des répétitions et des variantes:

avec leurs feuilles semblables à des plumes palpitant sur le fond des ténèbres, les folioles ovales teintées d'un vert cru irréel[...] comme si l'arbre tout entier se réveillait s'ébrouait se secouait (p. 9)

comme si l'arbre s'éveillait de lui-même, se débattait, les myriades de folioles visibles et invisibles palpitant de proche en proche comme des plumes (p. 25)

les rameaux les plus proches éclairés par la lampe avec leurs feuilles semblables à des plumes palpitant faiblement devant les ténèbres les folioles ovales teintées d'un vert cru irréel (p. 394)

L'écriture du roman de Claude Simon est tissée aussi à la façon d'une technique picturale. Revenons encore à cette première page du roman où il est question, comme dans un tableau, de distribution de lumières et d'ombres —des clairs-obscur— ainsi que de couleurs:

éclairés par la lampe/ sur le fond des ténèbres/ folioles ovales teintées d'un vert cru irréel
par la lumière électrique/ rumeur invisible se propageant dans l'obscur fouillis des branches/
les rayons de l'ampoule se détachant avec précision/ plus faiblement éclairés/ de moins en
moins distincts entrevus/ puis seulement devinés / puis complètement invisibles/ dans les
épaisseurs d'obscurité/...

Voilà trop de précision et trop d'insistance pour ne pas le remarquer.

Pour revenir encore sur la musicalité de l'écriture simonienne, je voudrais signaler —sans sortir de cette première page du roman— les répétitions du type: «comme si», ou les participes présents ou même dans le cas qui nous occupe le contraste créé par l'imparfait de l'indicatif qui sert de contrepoint au participe présent:

palpitant/ remuant/ se communiquant/ se propageant // se réveillait / s'ébrouait/ se secouait/
s'apaisait/ reprenaient/ frappaient// se détachant/ s'entrecroisant/ se succédant/ se
superposant/ tressaillant/s'agitant/ gémissant

Tout cela accordé au texte un rythme fondé sur la succession d'accords —c'est à dire association de plusieurs sons (au moins trois) simultanés (dans le cas de l'écriture ils ne peuvent être que successifs) ayant des rapports de fréquence— et leur contrepoint.

Cette combinaison de sons, d'accents, de rythmes produit dans le texte une harmonie et une cadence remarquables. C'est cela qui peut expliquer comment, par exemple, un déluge de participes présents (aux pages 36-37), 33 au total, ne provoque pas une sensation de saturation ou de fatigue. Au contraire, ces deux pages —comme partout ailleurs— créent un effet de style: une allure et une vitesse en accord avec le contenu, la suite d'événements dont il est question. C'est pourquoi Simon se refuse à admettre la dichotomie fond/forme, contenant/contenu⁶.

Chez Simon le rythme, la facture et la texture du texte changent en fonction du soi-disant fond. Très souvent, le procédé est à l'inverse, la matérialité de l'écriture dirige les avatars de l'anecdote.

La finesse de l'élaboration, ou tout au moins du résultat de cette élaboration, est étonnante, on constate, par exemple, que les séries de participes présents s'alternent, se succèdent ou se combinent selon la composition du nombre de syllabes: vomissant/ chancelant/ s'accumulant etc. face à sachant/ gagnant/ tournant/ fixant etc. des pp. 36-37.

Entre «elles» et «moi», toute une symphonie de sons, de rythmes, d'harmonies; toute une gamme de couleurs ou l'ambiguïté des clairs-obscurs; tout un film où les séquences se succèdent selon les lois apparemment chaotiques et spontanées de la mémoire...

Entre «elles» et «moi» une écriture qui se fait au fur et à mesure de son propre parcours.

Écriture éclaircie ou embrouillée par les répétitions, les variantes, les coupures, ou les mises en abyme... tout un zigzag où l'écriture semble être une fin et non pas un moyen au service d'une autre cause.

Écriture envahie par les symboles et toujours ouverte à une multiplicité de significations.

Entre «elles» et «moi» un voyage, ailleurs, partout et nulle part, car le protagoniste, tout en ayant fait le tour du monde, n'a pas bougé. Le roman est construit comme un cercle: la fin est aussi un point de départ (Cf. les descriptions de la page 9 et de la page 394 qui ont déjà été citées).

6. Cf. «Claude Simon à la question» in *Lire Claude Simon*. Colloque de Cérisy. Paris, Les Imprimeries Nouvelles, 1986, p. 418:

- Lyn Loubère: Voyez-vous dans votre oeuvre une distinction entre fiction et facture?

- Claude Simon: Si pour *fiction* vous entendez l'anecdote ou encore ce qu'on appelle le «fond» et pour *facture* ce qu'on appelle la «forme», alors je ne vois aucune distinction.»

Paradoxalement, la fin et le commencement sont interchangeables. Le trajet est plutôt un trajet intime, un voyage intérieur, qui se termine par un nostalgique retour au sein maternel, au sein peut-être du règne animal. Parcours et retour qui ont été possibles par la médiation d'autres hommes et surtout d'autres femmes: la grand-mère, la mère, Hellène et Corinne. Mais il y a aussi un non-dit ou si l'on préfère un inter-dit: l'absence du père.

III. LE NAUFRAGE DE L'HISTOIRE.

Lorsque Claude Simon avoue que «l'homme est non seulement incapable de faire l'Histoire mais aussi de faire sa propre histoire», il est en train d'exprimer sa vision du monde la plus profonde et qui traverse, croyons-nous, son oeuvre romanesque.

N'importe quelle histoire et n'importe quelle Histoire sont le résultat de l'écoulement du temps constaté par la mémoire individuelle ou collective. D'habitude la mémoire se fait écho d'un passé jeune, glorieux, vivant qui est confronté à un présent déjà vieux, en ruines, en train de mourir.

Le voyage d'Ulysse est un voyage sur le fil du rasoir, toujours sur le point de périr, de naufrager... Homère ne fait que raconter les vicissitudes de ce voyage. L'Odyssee est le chant d'une victoire sur les ennemis, sur les dieux et sur le destin. Or, le héros de Simon n'est pas rusé comme Ulysse, et ce roman n'est que la constatation d'un naufrage de croyances, d'espairs. Finies les fausses promesses d'immortalité —la foi de l'enfance—, finis les espoirs d'un monde fraternel et juste —guerre d'Espagne et guerre mondiale—, finis les liens de la famille —mère, grand-mère, Corinne— et de l'amitié —Lambert—.

Le choix de Simon concernant le titre du roman ne peut et ne doit pas être innocent. L'expérience vitale de Simon —il a été témoin de la guerre d'Espagne et fait prisonnier en 1940 pendant la seconde guerre mondiale— semble contredire carrément toute la tradition occidentale selon laquelle l'Histoire s'achemine vers le progrès et l'humanisation⁷.

Or la négation la plus mordante des idées de Kant, de Hegel ou de Marx et Engels apparaît fortement symbolisée dans les séquences concernant la statue LES TEMPS FUTURS⁸. Il s'agit, pour commencer, d'une statue disparue et qui n'existe plus:

7. N'oublions pas des titres comme:

La philosophie de l'Histoire de Kant. Paris, Aubier, 1947. Dans un article intitulé «Le conflit des facultés», on peut lire: «le genre humain a toujours été en progrès et continuera toujours de l'être à l'avenir» p. 227.

La raison dans l'Histoire de Hegel. Paris, UGE, 10/18, 1965, où l'on peut lire: «L'Histoire universelle est le progrès de la conscience, de la liberté» p. 84, ou «C'est sur le théâtre de l'Histoire universelle que l'Esprit atteint sa réalité la plus concrète» p. 74.

On pourrait citer aussi *L'homme et l'histoire* de Max Scheler. Paris, Aubier, 1955.

statue intitulée LES TEMPS FUTURS qui s'élevait autrefois dans le jardin public, géant coulé dans un bronze où une patine verte et les fientes des pigeons avaient dessiné de longues traînées qui semblaient ruisseler en permanence sur ses épaules courbées, ses fesses, ses cuisses, comme s'il était condamné à accomplir sous une pluie sans fin de soufre et de déjections, nu farouche et noir parmi les lumineuses frondaisons, les cris d'enfants et les bruyants envols d'oiseaux, un de ces travaux titanesques et vains, s'acharnant à coups de marteau sur un faisceau d'épées et d'armes qu'il serrait dans son poing gauche, les maintenant du genou contre le rocher utilisé comme enclume et sur lequel les lames martelées et à demi fondues commençaient à prendre la forme d'un soc de charrue, tout son corps tendu et arc-bouté...

Hercule, Prométhée, Titans, Sisyphe... trop de mythes mélangés mais exprimant un travail titanesque et vain: celui de la paix, de la fraternité, du progrès. Impuissance de l'homme pour changer quoi que ce soit. Dénonciation donc des illusions rationalistes, et modernistes de l'humanisme et du progrès.

Et il n'y a pas que cela: d'autres devises, d'autres illusions comme celle de VENCEREMOS sont aussi tournées en dérision⁹.

Constatation donc de l'échec d'une histoire qui devait accoucher selon les lois de la dialectique d'une humanité nouvelle.

C'est du pareil au même avec l'histoire sainte. Cette histoire sacrée qui, à l'époque, s'incrétait dans nos vies et nos mémoires comme dans la vie et la mémoire du protagoniste: «elle [la grand-mère] sur son prie-Dieu [...] moi sur le tapis, et l'éblouissante chasuble du prêtre brodée de fils de cuivre, de fleurs [...]»¹⁰, deviendra une histoire grivoise symbolisée dans les traductions licencieuses de Lambert¹¹. Ce dernier qui à un moment donné semblait incarner l'idéal humaniste du progrès est chargé de profaner non seulement l'histoire sacrée, mais aussi l'histoire profane. Il deviendra par la suite un politicien sans scrupules. Chez Lambert tout est faux, mensonge, démagogie:

quelques types crièrent Vive Lambert il agitait une main à la façon des athlètes vainqueurs on aurait dit une de ces réclames pour crème à raser ou lotion after-shave une de ces vedettes masculines ténorinos ou champions de quelque chose [...]¹².

Pour ce qui est de la petite histoire des autres personnages, signalons que la grand-mère et ses amies nous sont présentées dans leur déchéance et leur décrépitude:

«fantômes bâillonnés par le temps la mort», «des vieilles chairs jaunies, des voix dolentes», «assemblée non pas à vrai dire de momies, car presque toutes, comme grand-mère, étaient

8. *Histoire*, pp. 207 et ss.

9. *Ibid.* p. 212. Cf. aussi la défaite des Républicains espagnols et des Brigades internationales: pp. 172-175; 182-184; 191-193.

10. *Ibid.* pp. 14-17.

11. *Ibid.* pp. 42-43, par exemple.

12. *Ibid.* p. 353.

plutôt grasses, replètes, sinon légèrement obèses, mais d'ombres falotes, flasques (étouffes, chairs) attendant la mort ou peut-être déjà mortes, semblables[...] à ces molles pâtisseries qu'elles engloutissaient[...]» (pp.10,11 et 13).

Henri? A peine un prénom sur des cartes postales. On saura presque à la fin qu'il a été tué à la guerre (p. 387).

Seuls Corinne et l'oncle Charles sont décrits avec tendresse. Le dernier avec une certaine compassion:

Avec cet air qu'il avait alors d'étudiant prolongé ou de jeune professeur [...] toute sa personnalité exhalant cet on ne savait quoi d'inguérissable (comme un adolescent attardé, gauche et pour ainsi dire virginal [...] ou peut-être simplement cette indélébile aura de provincial et d'incorrigible bonne éducation qu'il traînait partout avec lui [...] et à quoi il doit peut-être cet air légèrement contraint, emprunté d'étranger, d'éternel visiteur (p. 271).

Encore un qui a, très humblement, raté sa vie.

La femme antiquaire, ainsi que Paulou, font partie —malgré leur soi-disant triomphe social et économique— des personnages présentés en négatif.

IV. LA PHOTO (PARTIELLEMENT) BOUGÉE.

Parmi les possibles mises en abyme décelées ou décelables dans *Histoire*, nous croyons que celle de la photo bougée est celle qui montre le mieux les conceptions de Simon à l'égard du roman.

Il est bien connu qu'*Histoire* a été écrit à partir d'une série de cartes postales¹³. Au beau milieu de cette série de cartes postales qui se distribue tout au long du roman, apparaît ce micro-récit concernant la photo bougée (pp. 266 et ss, p. 283 et 286).

Paradoxalement encore ce récit doué d'un titre si solennel se construit à partir d'un élément aussi éphémère qu'une carte postale, un fait dépourvu de signification, sans aucune portée et que l'on garde dans un tiroir de la commode gardée à son tour dans la maison familiale et que le protagoniste se dispose à vendre à une antiquaire.

La photo dont il est question n'est pas entièrement bougée. Il y a un contraste entre l'image du visage bougé du Hollandais et le reste des personnages qui apparaissent sous le signe de la normalité. C'est pourquoi pendant que les derniers

semblent pour ainsi dire nier le temps, donnant l'illusion que la photographie est un de ces instantanés, une de ces coupes lamelliformes pratiquées à l'intérieur de la durée et où les personnages aplatis, enfermés dans des contours précis, sont pour ainsi dire artificiellement

13. On peut voir un échantillon de ces cartes reproduit à la page 184 in *Le Nouveau Roman* de Jean Ricardou, Paris, Seuil, 1978.

isolés de la série des attitudes qui précèdent ou qui suivent, la trace fuligineuse laissée par le visage au cours de ses divers changements de position restituant à l'événement son épaisseur, postulant [...] la double suite des instants passés et futurs, la double série, dans le même cadrage et le même décor, des positions respectivement occupées par les divers personnages avant et après (p. 269).

L'image de la photographie avec une partie bougée et une partie normale, nous montre les deux attitudes possibles de l'artiste devant son oeuvre: celle qui prétend figer la durée, isoler les décors et les personnages comme s'ils étaient des entéléchies sans passé et sans avenir, et celle qui, par contre, essaie de rendre à sa création une autre épaisseur, celle que l'espace et le temps confèrent aux personnages. C'est ce qui explique les répétitions, les variantes, l'absence de linéarité, de vraisemblance... des facteurs qui caractérisent le roman traditionnel.

Les techniques du Nouveau Roman sont donc, malgré les apparences, moins artificielles que celles du roman traditionnel et elles se fondent non pas sur la logique ou la raison mais sur la mémoire caractérisée par un désordre à la fois foisonnant et rigoureux:

«l'oeil non pas voit mais bien plutôt se souvient non de la fatidique succession (ou suite ou énumération) de parties —chevelure, épaules, seins, hanches, ventre, cuisses, le vieux rideau drapé contre le mur en guise de fond et la couverture tunisienne— dans leur ordre monotone, mais d'une combinaison, d'un ombreux et fulgurant enchevêtrement de lumières et de lignes où les éléments éclatés, dissociés se regroupent selon le foisonnant et rigoureux désordre de la mémoire» (p. 273).

Simon, à côté même de ces lignes, nous exemplifie son modus operandi:

l'esprit (ou plutôt: encore l'oeil, mais plus seulement l'oeil, et pas encore l'esprit: cette partie de notre cerveau où l'espèce de couture, le hâtif et grossier faufilage qui relie l'innommable au nommé) non pas disant mais sentant:

éventail de plis rassemblés par la tête de clou rouillé lourde queue d'étalon noir peigné parmi les ramages de roses éteintes, plage, amas confus nacre noir ivoire, coude dans la flasque mollesse de coussin olive éclaboussé d'ombre vert pomme mais impossible de voir la peau légèrement rugueuse là rosie au milieu des langues d'herbe le pis de la chèvre pesant dans la paume [...] (p. 274).

Et comme si le flou, l'incertitude, la fragilité de toute précision devraient être les règles d'or de l'écrivain:

«Ou peut-être, après tout [...]», et un peu plus loin: «Quoi qu'il en soit[...]», et à la page suivante «Et pendant un moment peut-être [...]» (pp. 275 et 276).

Ces hésitations contrastent avec les certitudes incontestables de l'écrivain omniscient.

Parfois l'imprécision, l'équivoque sèment le doute et la confusion chez le lecteur:

C'est à dire qu'elle (la Russe —ou la Hongroise, ou la Polonaise— à moins qu'elle ne soit tout bonnement picarde ou berrichonne; la femme plate [...], son allure de maîtresse d'école ou de lanceuse de bombes [...])» (p. 281).

La vieille photo bougée, en ce qu'elle a d'irrégulière, d'extraordinaire, fait, selon Simon,

surgir, exhumer non pas ce qui ne fut qu'un instant (une simple lamelle d'une infime épaisseur dans la masse du temps et sur laquelle on figure simplement assis dans un fauteuil d'osier) mais une confuse, une inextricable superposition d'images, mordant les unes sur les autres comme ces illustrations dans le dictionnaire [...] (p. 286).

Les variantes du texte sur la photo bougée qui vont jusqu'à la page 301 ne font donc que confirmer l'importance accordée par l'auteur:

chaque image empiétant sur la précédente ou plutôt semblant dériver d'elle engendrée par elle en quelque sorte se décollant d'elle comme si elles étaient toutes emboîtées les unes dans les autres à la façon de ces tables gigognes (p. 287)

A travers les différentes variantes, l'auteur produit cette constante trans-formation de l'écriture qui fait avancer lentement le récit:

Leurs pâles formes transparentes se mêlant s'interférant se brouillant à tel point qu'à la fin il ne resterait plus de net que le décor de l'atelier qui, pendant tout ce temps n'avait pas bougé[...] tandis que les silhouettes des personnages se brouillant de plus en plus, s'effacent, ne laissent plus que d'immatérielles traînées, de plus en plus diaphanes, semblables à des traces douteuses (p. 301)

La mise en abyme de la photo bougée met en lumière la pratique écrivainale de Simon. Son ami et théoricien Jean Ricardou exige une double condition pour déterminer une mise en abyme: «d'une part, faire preuve d'une cohésion suffisante pour parvenir, en dépit de la fragmentation, à une localisation assez ferme; d'autre part, réunir une quantité probante d'analogies avec tels aspects irrécusables du livre»¹⁴.

Or, la structure d'*Histoire* ne fait que satisfaire très largement ces exigences: récit dans le récit, parfaitement individualisable, récit lui-même fait avec des variantes et des répétitions, mêlées aux différentes histoires qui tissent *Histoire*. Récit qui contribue à brouiller l'ensemble des autres récits et récit qui nous révèle la pratique scripturale de Claude Simon.

La mise en abyme de la photo bougée, ainsi que le roman dans sa totalité ne sont qu'une autre tentative —loin des conventions traditionnelles— d'approche de la réalité

14. *Le Nouveau Roman*. Parris, Seuil, 1978. p. 65.

du monde et surtout du monde intérieur, là où la mémoire règne incontestablement. Approche qui est toujours incertaine, faite comme à tâtons... capable selon les nouveaux romanciers de plonger d'une manière plus authentique dans le fleuve de la vie.

V. UN ROMAN BÂTARD.

Le roman de Simon est un texte plutôt difficile, taxé par les partisans de la tradition de texte irrecevable et impossible, il suppose un constant défi au lecteur¹⁵.

Il n'est pas question de nous arrêter ici sur le caractère innovateur de Simon et le Nouveau Roman en général. Ricardou et ses amis l'ont très bien et richement fait dans les différents colloques de Cerisy. On a déjà, au passage signalé quelques innovations du texte de Simon. Maintenant nous allons insister sur d'autres éléments qui, à notre avis, contribuent à donner à ce roman un caractère pas tout à fait conforme aux bonnes moeurs du roman traditionnel:

LES CIRCONLOCUTIONS.

Selon le Petit Robert la circonlocution est «la manière d'exprimer sa pensée d'une façon indirecte». Or, en lisant Simon on a toujours l'impression qu'il évite de nommer les choses directement, qu'il fait constamment des détours et des détours, une espèce de voyage de circumnavigation, d'exploration. Dällenbach parle de la «défiance simonienne à l'égard de la nomination et de la référentialité»¹⁶. Comme exemple on peut citer celui des pages initiales: on saura, seulement après avoir parcouru l'arbre, ses branches, ses rameaux, ses folioles, les oiseaux qui s'y trouvent... qu'il s'agit d'un acacia à la page 25.

Chez Simon les choses ainsi que les personnages n'apparaissent que partiellement et progressivement. L'écriture de Simon est comme un lent dévoilement. Par exemple, les broderies des fleurs etc. de la chasuble précèdent la présence du prêtre (pp. 14 et ss.). Ou lorsque à la p. 18 apparaît «elle —la jeune fille qu'elle avait été—» on ne saura que beaucoup plus tard qu'il s'agit de la femme d'Henri, la mère du protagoniste. Un peu comme si les choses et les personnages toujours mouvants, comme dans la photo bougée, n'arrivaient pas à trouver leur statut et leur place.

Les variantes et les répétitions contribuent sans cesse à produire cet effet.

Un dernier exemple. A la p. 38 le narrateur entame ainsi une description: «commençant à les entendre bien avant d'ouvrir les yeux un premier essayant de faibles cris d'abord hésitants espacés puis un second puis se répondant [...]», à la fin de la page apparaît une première allusion indirecte: «cherchant le nom de ce lac repaire d'oiseaux aux serres d'airain [...]» mais il faudra attendre la p. 40 pour que l'oiseau soit expressément nommé: «L'oiseau n'était plus là»

15. Cf. «Un texte difficile?» in *Claude Simon*. Lucien Dällenbach. Paris, Seuil, 1988. pp. 33 et ss.

16. Op. cit. p. 39.

AD PEDEM LITTERAE.

Pour commencer, le titre *Histoire*. Au pied du dictionnaire. Toutes ou presque toutes les acceptions du mot histoire se donnent rendez-vous dans le roman de Simon: histoire sacrée et histoire profane, histoire politique, histoire contemporaine, histoire économique (cf. pp. 70-73 sur la banque et l'argent), histoire de l'art (Cf. la statue des Temps Futurs ou le lavis de Poussin p. 209 ou la description des salles d'un musée p. 379 et ss.)

Ad pedem litterae lorsque l'écriture devient écho: calvaire - calvaire calvaire / gravissez - gravissez gravissez / toutes - toutes toutes / Miséricorde - Miséricorde Misericorde etc. (pp. 26-27).

Ad pedem litterae lorsque Simon introduit une langue étrangère et éprouve le besoin d'analyser sa matérialité phonétique:

des noms des mots eux-mêmes avec leurs consonnes lascives et brutales leur senteur poivrée d'oeillet et d'encens mêlés les exhalaisons langoureuses et un peu moites des chairs virginales des blancheurs des virginales sauvages noires et secrètes toisons ainsi: <<Acabo de ver a Rosa S. [...] >> (pp. 31-32)

Ad pedem litterae lorsque lettres et mots engendrent des associations, comme, par exemple, à la p. 39 les cris des oiseaux «déchirant le tympan cherchant le nom de ce lac repaire d'oiseaux aux serres d'airain au bec d'airain aux plumes d'airain mangeurs de chair humaine Tympanon instrument de musique Stymphale». De l'anatomie à la musique et de la musique à la mythologie, et au passage l'auteur scande trois fois le mot airain voulant exprimer la criaillerie des oiseaux.

Le jeu de l'écriture générant de l'écriture et générant le débridement de l'imagination. Parfois Simon analyse les mots phonétiquement ou sémantiquement:

Veuf mot boiteux tronqué restant pour ainsi dire en suspens coupé contre nature comme l'anglais half moitié sectionné cut of coupé de quelque chose qui manque soudain dans la bouche dans les lèvres prononçant VF continuant à faire fff comme un bruit d'air froissé déchiré par le passage rapide et meurtrier d'une lame (p. 82).

Toute une extraordinaire leçon d'harmonie imitative.

La seule graphie des mots peut engendrer de nouvelles significations¹⁷:

Je la pris dans mes bras ma langue dans sa bouche puis descendis le long de son cou ses seins son ventre enfonçai ma langue dedans glabellum était-ce en me rappelant ce passage que je lui avais demandé de le faire Quand ils recommencèrent à pousser pendant un temps ils furent courts et durs irritant rosissant le haut de ses cuisses à l'aine haec simul dicens

17. Cf. aussi la p. 213 à propos de deux l.

incenso grabatulo escaladant le lit elle aCCourt aile de ses cheveux défaites figure volante les deux bouches jumelles de l' / double alanguies inclinées par la course les deux CC semblables à deux dos ou plutôt au même dos répété deux fois comme les contours d'un personnage sur une photo bougée forme fuligineuse d'un corps ou plutôt d'un mouvement une jambe levée semblable à quelque figure volante écartelée sa fente la moule ce coquillage au goût de sel entrouvert d'un trait de crayon rapide par la position de la cuisse contre laquelle la ligne sinueuse de son ventre son flanc son sein vient s'écraser ondoyer criant de joie s'abattant s'ébattant... (pp. 123-124).

A l'intérieur de ce texte érotique nous avons été surpris de trouver la phrase «comme les contours d'un personnage sur une photo bougée forme fuligineuse d'un corps» parce que c'est seulement dans une seconde lecture qu'elle acquiert une signification et une portée tout à fait inaperçus lors de la première lecture.

Claude Simon sait pertinemment que bien que les mots signifient, bien qu'ils soient la médiation entre les hommes et entre l'homme et le monde... les mots ne sont que des mots et la littérature ne va pas amollir le plus petit coin de réalité, ne va pas changer le sens de l'Histoire. C'est pourquoi à un moment donné il souligne la différence entre le mot «obus et la réalité «obus:

... entre le lire dans les livres ou le voir artistiquement représenté dans les musées et le toucher et recevoir les éclaboussures c'est la même différence qui existe entre voir écrit le mot obus et se retrouver d'un instant à l'autre couché cramponné à la terre et la terre elle-même à la place du ciel et l'air lui-même qui dégringole autour de toi comme du ciment brisé des morceaux de verre, et de la boue et de l'herbe à la place de la langue, et soi-même éparpillé et mélangé à tellement de fragments de nuages, de cailloux, de feu, de noir de bruit et de silence qu'à ce moment le mot obus ou le mot explosion n'existe pas plus que le mot terre, ou ciel ou feu, ce qui fait qu'il n'est pas possible de raconter ce genre de choses qu'il n'est possible de les éprouver de nouveau après coup, et pourtant tu ne disposes que de mots, alors ce que tu peux essayer de faire... (p. 152)

LES ARBRES CACHENT LA FORÊT.

Le roman de Claude Simon est bourré de parenthèses, de coupures, de digressions... Or tout cela nous empêche d'une manière systématique de nous faire une idée de l'ensemble. Comme exemple je prendrai un texte qui commence à la page 136 et qui semble être le début de ce qui dans un roman traditionnel s'appellerait un chapitre. Ce texte commence ainsi: «Et un restaurant aussi: comme si (avec ses glaces [...])». La parenthèse occupe 7 lignes. Puis viennent trois lignes qui sont la suite du texte du commencement. Immédiatement une autre parenthèse de deux lignes, puis une incise de cinq lignes, puis deux mots suivis d'une autre parenthèse de trois lignes etc. etc.

Cela en ce qui concerne la structure externe et matérielle de l'écriture. Or pour ce qui est du contenu la dispersion est aussi étonnante: un restaurant, un bateau, une photographie, les objets de la photographie, les objets du restaurant, la serveuse, le

journal, le repas, le Benedicite, Lambert... et dans tout cela le présent et le passé s'associent sans solution de continuité. Il faut en plus ajouter les associations provoquées, ainsi, par exemple, le va-et-vient de la porte de la cuisine engendre l'image d'un prestidigitateur, et ensuite l'analyse des opérations de magie ainsi que l'analyse de la nourriture aux niveaux écrit, biochimique et économique. On est à la page 146. Et quand on sera à la page 196 on constatera qu'on n'a pas beaucoup avancé.

Le lecteur atterri sur une planète descriptive où il se sent perdu, sans savoir où il va et à peine d'où il vient.

Il y a, en effet, des repères. On croit se retrouver mais pour se perdre à nouveau. On est en présence d'une écriture très belle, très poétique, au seul service d'elle-même, et non pas de la vraisemblance, de la linéarité, de la logique ou de la signification. Écriture polyphonique, mais chaotique et désordonnée comme la vie elle-même. Écriture fondée sur de nouvelles conventions.

L'histoire, l'anecdote vont périr au profit de l'écriture. L'histoire, la pauvre, avance au milieu d'une forêt de parenthèses, d'incises de coupures, de digressions, de variantes... c'est ainsi que Simon écrit sa contribution à l'histoire... du roman.

Mais ne croyons pas que c'est du vide, de l'art pour l'art. Les pages d'Histoire sont du vitalisme pur, elles vont des dialogues savoureux et frais (Cf. celui de la p. 215 et ss.; celui de la p. 141; celui de la p. 79 et ss. ou celui de la p. 238 et ss.), aux réflexions sérieuses et mordantes à propos de la guerre, la banque, l'argent ou la destinée humaine (pp. 191-193).

POUR CONCLURE.

Très souvent dans un texte, le plus important c'est ce qui n'a pas été dit, ou ce qui apparemment est inter-dit. Peut-être le protagoniste ne fait-il que suivre la piste d'un personnage mystérieux Henri, son père.

A vrai dire le narrateur n'a pas connu son père. Voilà le non-dit du roman. On a dit préalablement qu'il y a un retour au sein maternel. C'est indéniable. Mais il y a aussi une recherche page après page de l'identité du père. Un psychanalyste serait bien content de retrouver ainsi le trio édiptien: papa, maman et l'enfant. Mais cela est encore une autre histoire.

Histoire est plutôt l'histoire d'une faillite personnelle doublée d'autres faillites et d'autres échecs à d'autres niveaux, construite à partir des sables mouvants de la mémoire.

Pourra-t-on jamais savoir si l'homme a toujours la nostalgie d'un paradis perdu ou d'une terre promise?