Zeitschrift: Versants : revue suisse des littératures romanes = Rivista svizzera delle letterature romanze = Revista suiza de literaturas románicas

Herausgeber: Collegium Romanicum (Association des romanistes suisses)

Band: 1 (1981)

Artikel: "Histoire" de Claude Simon : le jeu des cartes postales

Autor: Rousset, Jean

DOI: https://doi.org/10.5169/seals-248350

Nutzungsbedingungen

Die ETH-Bibliothek ist die Anbieterin der digitalisierten Zeitschriften auf E-Periodica. Sie besitzt keine Urheberrechte an den Zeitschriften und ist nicht verantwortlich für deren Inhalte. Die Rechte liegen in der Regel bei den Herausgebern beziehungsweise den externen Rechteinhabern. Das Veröffentlichen von Bildern in Print- und Online-Publikationen sowie auf Social Media-Kanälen oder Webseiten ist nur mit vorheriger Genehmigung der Rechteinhaber erlaubt. Mehr erfahren

Conditions d'utilisation

L'ETH Library est le fournisseur des revues numérisées. Elle ne détient aucun droit d'auteur sur les revues et n'est pas responsable de leur contenu. En règle générale, les droits sont détenus par les éditeurs ou les détenteurs de droits externes. La reproduction d'images dans des publications imprimées ou en ligne ainsi que sur des canaux de médias sociaux ou des sites web n'est autorisée qu'avec l'accord préalable des détenteurs des droits. En savoir plus

Terms of use

The ETH Library is the provider of the digitised journals. It does not own any copyrights to the journals and is not responsible for their content. The rights usually lie with the publishers or the external rights holders. Publishing images in print and online publications, as well as on social media channels or websites, is only permitted with the prior consent of the rights holders. Find out more

Download PDF: 16.07.2025

ETH-Bibliothek Zürich, E-Periodica, https://www.e-periodica.ch

« HISTOIRE » DE CLAUDE SIMON

Le jeu des cartes postales

Attiré par la peinture, Claude Simon scrute le monde visuel, ou plutôt les transformations que les peintres lui font subir ; écrivain, il se tourne donc vers les rapports du visuel et de l'écrit. L'image peinte, dessinée, gravée, photographiée envahit ses romans : *La Bataille de Pharsale* se construit sur les tableaux des peintres, Poussin, Ucello, Piero della Francesca, Altdorfer, Cranach, Breughel, toute une galerie de batailles peintes. Dans *Histoire,* la peinture cède la place aux autres catégories de représentation figurée : c'est une collection de vieilles cartes postales dont le rôle est fondateur, avec les timbres qui s'y trouvent collés, ce sont des couvertures de magazines, un dessin publicitaire, des billets de banque et leurs effigies d'hommes célèbres, des affiches électorales, des illustrations de manuel, les gros titres et la bande dessinée d'un journal, une chasuble, une boîte à cigares et, plus insistantes, une ancienne gravure « Vue générale de Barcelone » et la photo jaunie d'un atelier de peintre. Cette masse d'images disparates tombe sous les yeux d'un témoin, dont il importe, avant d'aller plus loin, de préciser la situation narrative.

Le discours est émis par cet agent interne disant *je* de façon presque ininterrompue [1] (même s'il lui arrive de se dissimuler), jusqu'au dernier mot du texte, ce *moi ?* par lequel le locuteur s'affirme étrangement au moment de se taire. J'appellerai *narrateur* cette instance énonciatrice, qui parle en s'appuyant sur un « maintenant » bien défini (une journée actuelle) et sur un lieu central qui est le pivot auquel le récit fait continuellement retour : la vieille maison familiale mise en liquidation où le narrateur explore des tiroirs qu'il vide de leur contenu : photos et cartes postales retirées « en vrac ».

On devine que cette situation va déterminer le mouvement, sinon de l'écriture, en tout cas de la narration : son dispositif repose, pour l'essentiel, sur le déploiement de ces médiateurs visuels qui surgissent dans le désordre de leur classement arbitraire. Cette fiction de bric-à-brac sert à justifier ici le système narratif propre au

roman simonien : discontinuité, répétition modulée, anachronie. Le premier rôle revient, je l'ai dit, aux cartes postales qui ont, outre le privilège du nombre et de la dispersion, celui de se lire sur deux faces : l'image du recto, l'écrit du verso. Il est donc logique que mon analyse porte d'abord sur leurs fonctions dans le récit ; j'en distingue quatre : temporelle, diégétique, structurelle, thématique.

La plus évidente est celle qui organise *le temps* de la fiction ; celle-ci se décompose à cet égard en deux séries entrelacées : la journée actuelle est racontée, selon une méthode rare chez l'auteur, dans le sens des heures allant du lever au coucher, suivant les occupations prêtées au narrateur, à l'intérieur de la maison et au-dehors ; c'est le temps de l'énonciation auquel se suspend, en l'interrompant, en le recouvrant, la seconde série : les résurgences de passé, personnel et surtout familial, provoquées par la mise au jour des cartes postales qui fournissent au narrateur, et au lecteur, un certain nombre de repères autour desquels ces morceaux temporels viennent s'ordonner : lieux et dates d'expédition, nom de l'émetteur, image décrite, texte retranscrit, tous porteurs d'informations qui proposent une chronologie partielle : plusieurs années de fiançailles, brève vie commune des parents, mort du père à la guerre de 14-18, veuvage, maladie, etc. Ces tranches, dispersées dans le récit, se reconstituent à partir d'indices, parfois explicites, parfois suggérés ou inférés. Les messages laconiques du fiancé itinérant sont toujours datés :

de nouveau :

Colombo 13/8/08
Henri

puis :

Aden 3/9/08
Henri Aden - Camel Market

Aden 4/9/08
Henri Aden - Water Tanks

Aden 5/9/08
Henri Aden - The Crescent Steamer Point

puis un timbre de la Semeuse [...] (p. 33-34) [2].

La même séquence, après description de ce timbre métropolitain, fait surgir de la pile une vue de Paris dotée d'un texte bavard, non signé, que précèdent ces mots du narrateur : « et au même moment peut-être » ; on nous suggère ainsi un ensemble contemporain de

provenances diverses ; quelques pages plus loin, deux ans ont passé, le voyageur lointain se rapproche et risque une phrase :

> Port-Saïd 1/9/10
> Je m'embarque demain sur l'Armand-Béhec. Henri. (p. 37)

Ce court texte qui termine la première section du livre (divisé en douze blocs non numérotés) fait entrevoir le retour en France de l'expéditeur ; comme les messages du fiancé cessent après cette date, nous sommes invités à placer le mariage, totalement élidé, fin 1910 ou 1911 (?).

Cet inventaire pourrait se poursuivre même en l'absence de dates ; c'est parfois le texte inscrit au verso qui peut s'interpréter chronologiquement ; j'en donne un exemple que je vais chercher dans la dernière page ; quand nous lisons au dos d'une carte envoyée des Seychelles :

> Ma chère Maman
>
> Nous sommes à Mahu sous des torrents d'eau. Je t'écris de l'arrière-boutique d'un marchand quelconque [...] Henri va bien et se joint à moi pour t'embrasser

nous comprenons que la fiancée réceptrice est devenue épouse et à son tour émettrice de messages lointains, qu'elle vit l'une de ces « deux brèves années pendant lesquelles c'est elle qui les envoyait » (p. 388). Or cette carte induit chez le narrateur qui la lit une rêverie évoquant, tandis qu'elle écrivait,

> la femme penchant son mystérieux buste de chair blanche enveloppé de dentelles ce sein qui déjà peut-être me portait dans son ténébreux tabernacle sorte de têtard gélatineux lové sur lui-même avec ses deux énormes yeux sa tête de ver à soie sa bouche sans dents son front cartilagineux d'insecte, moi ?... (p. 401-402)

Ce sont les derniers mots du roman qui s'achève sur ce *moi ?* encore hypothétique du narrateur régressant à l'origine d'un passé personnel dont il a entre-temps restitué, en ordre dispersé, quelques bribes d'enfance ou de jeunesse. C'est dire que la succession temporelle, de toute façon lacunaire, que j'ai provisoirement rétablie a été, dans le cours du récit, constamment bouleversée, « les années se confondant s'intervertissant » (p. 21), selon une méthode inhérente à la pratique du romancier, qui l'a d'ailleurs maintes fois thématisée et justifiée. Cette page finale ne fait donc que manifester au maximum la discordance ordinaire du récit et de l'histoire ; si le discours narratif est dominé par l'anachronie, c'est parce que les cartes postales apparaissent dans le désordre qui est celui des tiroirs, et peut-être celui de leur usage autrefois par la mère malade :

> la plupart *en vrac* (sans doute primitivement groupées et enrubannées par dates, par années, puis peut-être ressorties, regardées plus tard et remises *pêle-mêle*) (p. 250)

Parce que ? c'est sans doute l'inverse qu'il fallait dire : le *pêle-mêle* iconographique ne produit pas, il reflète et justifie a posteriori (vestige d'un souci de vraisemblance ?) le pêle-mêle chronologique.

La seconde fonction — *diégétique* — se rapporte au contenu de la fiction : les personnages, le tableau de leurs relations à l'intérieur et autour du groupe familial, leurs modes de vie et de pensée, leurs caractères : un fiancé réservé, énigmatique, futur père absent, une mère soumise aux codes de son milieu, pieusement résignée dans la maladie, entretenant ses souvenirs par la relecture des messages autrefois reçus de ses proches (dans cette activité, image anticipée du narrateur), un oncle chargé des rôles de père et de chef de famille après la mort du père à la guerre, etc. Tout cela se dégage des lieux d'émission, des groupements d'expéditeurs, et mieux encore des textes figurant au verso, de leur manière de dire, parfois même de la forme des lettres :

> et au dos l'écriture épineuse hautaine aussi rigide dans le plaisir la volupté que dans les années de virginité (p. 401)

Ainsi s'esquissent des portraits sporadiques, incertains, construits par un fils qu'intriguent ce père inconnu, cette mère disparue, cet oncle qui les a remplacés ; le passé familial est imaginé à partir d'archives qui font foisonner les souvenirs et les rêveries rétrospectives. Au lieu de raconter directement, le narrateur donne la parole à ce dossier postal.

La troisième fonction sera dite *structurelle* parce qu'elle vise à construire ou à consolider un texte menacé par sa propre discontinuité [3] ; composé d'une mosaïque de segments disjoints, il appelle un travail d'assemblage et de soudure ; ce travail sera confié de préférence aux cartes postales, qui fonctionnent comme opérateurs de liaison. Je vais essayer de donner une idée de cette opération par le tableau suivant qui rend compte schématiquement de l'enchaînement des pages 26 à 35, celles-ci formant, dans le bloc I, une petite unité secondaire. Au discours continu de la colonne de gauche correspondent, dans les trois colonnes voisines, les fractions de temps et de lieu auxquelles renvoient des supports variables, mémoire ou rêverie actuelle du narrateur, contemplation ou lecture d'une carte postale :

DISCOURS	FICTION		
	Temps remémoré	*Lieu*	*Support*
1. papotages des vieilles dames	enfance	maison familiale (salon)	mémoire
2. Chère amie quel fâcheux contretemps que cette maladie... + vue touristique lac Léman	enfance	Suisse	carte postale
3. vue de la grotte de Lourdes	enfance plus tard	France	carte postale
4. « la main au bout de la manche de dentelle... » (extrême-onction mère mourante)	enfance plus tard	maison familiale	mémoire
5. elle « relisait peut-être les laconiques missives... »	fiançailles de la mère	Orient	rêverie sur carte postale
6. « des vues de marché aux fleurs de monastères... »	même période autre expéditeur	Espagne	cartes postales
7. « la ou les dernières des cartes reçues... »	fin de la période des fiançailles	Colombo Aden	cartes postales
8. « Je viens de manger tout un perdreau... »	« et au même moment peut-être »	Paris Grands Boulevards	carte postale

Sur cet échantillon restreint, on retrouve l'anachronie et le kaléidoscope des lieux, s'enchaînant sur le support dominant des cartes postales, elles-mêmes de provenances diverses ; la description de l'image et / ou la transcription du message écrit provoquent chez le narrateur une rêverie ou un mouvement de la mémoire. C'est un premier type d'enchaînement, ce n'est pas le seul ; la dispersion est surmontée par l'exceptionnelle continuité du discours : *une seule phrase* sans rupture sur ces dix pages ! S'y ajoutent divers modes de raccord qui assurent les passages : liaison stylistique entre 1 et 2, explicitée p. 28 :

> [les vieilles dames] s'extériorisant en formules passives et bienséantes *comme* celles tracées au verso des paysages radieux, touristiques ou consacrés
> « Chère amie quel fâcheux contretemps [...] »

ou liaison thématique entre 3 et 4, passant de la description de la grotte de Lourdes à l'extrême onction donnée à la mère mourante (p. 29), ou liaison temporelle déclarée par les mots du narrateur : « et au même moment peut-être » (p. 34) ; les moyens sont divers, ils concourent tous à amalgamer dans un même tissu textuel des séries séparées de temps, de documents, de lieux, de style.

Opérateurs de liaison, les mêmes archives visuelles peuvent agir comme déclencheurs au départ d'une chaîne ; cette procédure est moins constante. Un exemple : le bloc V (p. 136 ss.) commence par une minutieuse description de la salle à manger du paquebot Armand-Béhec (c'est la carte déjà mentionnée, autrefois envoyée par le fiancé avant son embarquement pour la France) ; elle provoque et autorise un saut vers une phase médiane de la journée actuelle vécue par le narrateur, son déjeuner dans un restaurant, sur lequel s'emboîtent, par liaison thématique, des souvenirs de son réfectoire de collège, qui le ramène au restaurant où il déjeune, etc. ; la chaîne est dès lors continue, tout entière accrochée à la vue initiale d'une salle à manger de paquebot.

Ai-je donné trop d'importance, par goût des compositions unitaires ou par rejet de la fragmentation, à cette activité suturante ? Je ne le crois pas, du moins en ce qui regarde cette période de la production de Claude Simon. De toute façon, qu'elles déclenchent ou enchaînent, les cartes postales jouent à l'évidence un rôle fondamental dans la construction du texte, dont elles gouvernent la lecture, comme elles ont — probablement — commandé l'écriture même du roman.

* * *

Je nomme *thématique* enfin une quatrième fonction incombant à ces mêmes envois ; il s'agit de leur face iconique seulement : ces petites images accourues de partout, d'Asie, d'Afrique orientale, de plusieurs pays d'Europe, c'est « le monde divers », « le monde bigarré, grouillant et inépuisable » (p. 20), aujourd'hui enfermé dans des tiroirs, autrefois jeté sur le lit d'une malade, enfermée elle aussi dans une chambre sans horizon. Ce contraste de l'immensité et de l'étroitesse, de l'ouverture sur les lointains et de l'étroite réclusion s'annonce dès les premières pages :

> la vaste terre le monde fabuleux fastueux bigarré inépuisable [...] où les longs-courriers les solitaires paquebots immobiles sur les immenses océans traînaient sans avancer dans l'air étouffant leur immobile panache de fumée (p. 23)

s'introduisant comme un corps étranger, disproportionné,

> faisant intrusion, insolite, somptueux, mercantile, brutal, dans cette forteresse inviolée de respectabilité et de décence (p. 20)

A la rencontre de deux univers antithétiques, sous laquelle se devine l'opposition des caractères du père et de la mère, s'ajoute le thème voisin de l'image trompeuse : cet univers inconnu, tenu pour merveilleux, il est communiqué par des photographies d'usage touristique, qui n'en donnent qu'un reflet stéréotypé, falsifié par les mises en scène des marchands de voyages ; ce qui parvient à la recluse, c'est le leurre de l'inauthentique. Il y a plus : déjà signalé comme principe formel, le motif du fragment se thématise explicitement dans un énoncé qui prend à la lettre la configuration des cartes postales :

> *fragments, écailles* arrachées à la surface de la vaste terre : *lucarnes rectangulaires* où s'encadraient tour à tour des tempêtes figées, de luxuriantes végétations, des déserts [...] ou des indigènes à peine nubiles aux poitrines nues, déguisées en porteuses d'eau ou en joueuses de tambourin (p. 19)

Telle que la découpent ces petites fenêtres ouvertes sur le dehors, la réalité du monde n'est pas seulement faussée, elle est morcelée en menus fragments ; ce qui s'éparpillait sur le lit de la séquestrée, c'est un univers émietté, qu'on rapprochera des motifs récurrents du lambeau et des surfaces déchiquetées dans *Le Palace*.

Un autre fil thématique s'impose à la lecture : la décomposition qui travaille toutes choses et d'abord les vivants ; la mère « cadavérique et parfumée » qu'on déplace comme une momie lors des soirées de musique en est la figure allégorique ; l'ubiquité de la

mort se perçoit sous les chairs des jeunes filles, sur les murs de la maison qui se délabre, dans la ville de Barcelone gangrenée par la guerre, etc. L'essentiel n'est pas là : le thème de la mort se tisse dans d'autres romans de Claude Simon, il suffit de penser à *L'Herbe,* à *La Route des Flandres* ; ce qui importe au lecteur d'*Histoire,* c'est son mode concret d'apparition dans ce texte, sous la forme qui lui est propre : le motif des gisants ; celui-ci conclut le livre par une méditation funèbre superposant le sommeil et la mort, les dormeurs sous leurs draps et les défunts de marbre vus dans les musées ; cette pétrification gagne de proche en proche ceux qui hantent la pensée du narrateur, de son propre corps étendu à ceux des époux

> les deux corps immobiles sur le lit sculptés en noir et blanc flottant dans une vague phosphorescence (p. 368)

Or ce motif trouve son point culminant dans l'insertion d'une carte postale représentant le Christ mort de Mantegna, autre gisant :

> MILANO. Palazzo Brera. Mantegna. Pietà : étendu vu en raccourci un linceul le recouvrant seulement jusqu'à la taille les plis de l'étoffe courant à plat d'abord sur la dalle où il gît [...] (p. 397)

Cette description d'une des rares occurrences picturales de ce roman donne aux figures du deuil qui envahissent la dernière section un éclairage indirect, tout en les reliant à la longue série des archives postales.

On constate donc que celles-ci, quelles que soient leurs fonctions, organisent l'ensemble du récit en un quadrillage serré ; tout repose sur ce château de cartes ; parcelles venues de partout, elles relient des segments épars, elles transmettent des messages perdus, elles soutiennent ou provoquent les rêveries du narrateur en rassemblant autour de lui les lambeaux de son passé.

* * *

J'ai laissé de côté jusqu'à présent un fait singulier, que sa singularité même impose à l'attention. Il arrive que le document imagé — carte postale ou photographie privée — par définition statique, se mette à bouger sous le regard qui l'examine ; on assiste alors à une théâtralisation qui transforme l'objet immobile en tableau vivant. Il en est ainsi d'une vue du château de Heidelberg au clair de lune : la brume s'élève sur la rivière, une barque s'approche, on entend le bruit des rames, les voix des passagers, le clapotis de l'eau, le coas-

sement des grenouilles (p. 257-258). Une composition en principe stable déplace et combine ses éléments ; elle fait plus, elle émet des sons, parfois des odeurs : « le parfum des prunes éclatées » (Arbois, p. 259), « on peut aussi sentir l'odeur du bois l'odeur jaune des bûches coupées » (un village des Pyrénées, p. 21). Par association des divers registres sensoriels, les perceptions étrangères à la vue viennent se surajouter à l'impression première ; la vision fascinée restitue l'unité du sujet sentant au contact d'une image dont il saisit la totalité ambiante, comme s'il fracturait la surface pour s'introduire au-dedans ; la synesthésie semble ici la conséquence d'un réalisme de l'imagination.

La plus importante de ces mises en spectacle concerne une photographie, dont la fonction (d'abord structurelle, puis diégétique) est de longue portée, puisqu'elle commande deux blocs presque entiers (IX et X) :

> pas une carte postale cette fois, mais une photographie (et venue là comment ?) (p. 266)

celle d'un atelier de peintre, groupant une demi-douzaine de personnages, parmi lesquels se trouve l'oncle du narrateur, alors qu'il séjournait, jeune encore, à Paris. Sur cet instantané, vont foisonner les synesthésies, les changements de position des figures, leurs gestes, leurs paroles, les actions prêtées au peintre, à l'oncle visiteur, à un modèle demi nu vers qui ses regards se tournent avec insistance ; ce sont autant d'hypothèses, de scènes aléatoires (« peut-être [...] ou peut-être ») par lesquelles cet atelier, fixé d'abord dans un instant, glisse dans la mobilité, donc dans le temps ; d'une image unique et arrêtée, la caméra interne du spectateur tire le film d'une série d'opérations emboîtées les unes sur les autres :

> 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 (p. 286)

On pourrait parler à ce propos d'une fonction supplémentaire et facultative, qu'on nommerait *fabulatrice,* en ce sens qu'elle produit plus qu'une simple animation de l'image : sa transformation narrative, sa mise en récit. C'est une des formes que prend chez ce romancier la fusion de la description et de l'action, habituellement séparées.

Cette tendance à la dynamisation de l'immobile constitue un phénomène insolite, qui appelle deux explications différentes. La première, d'ordre diégétique, se fonderait sur l'intérêt passionné

porté par le narrateur à ces vestiges familiaux ressurgis de l'oubli ; cet intérêt un peu trouble rend vraisemblable l'attention prêtée à l'atelier parisien :

> l'œil[4] s'acharnant à scruter pour la millième fois la mauvaise photographie (p. 283)

Pourquoi cet acharnement à regarder ? La réponse nous renvoie à la relation ambiguë existant entre l'oncle et le neveu, dès le temps où, enfant, lui parvenaient des échos de ce séjour en milieu artiste, donc exotique, et la rumeur d'une liaison avec le modèle d'un peintre ; aussi la mémoire et l'imagination se mettent-elles à travailler (sur) ce document ; le regard simonien n'est pas un instrument passif.

Il faudrait analyser de près ces pages (290-291, 300 notamment), au cours desquelles se développe un procès de participation à l'ensemble contemplé qui va jusqu'à l'identification au protagoniste, le *je* du spectateur finissant par se substituer au *il* du personnage (l'oncle) regardé :

> la pipe qu'*il* est en train de bourrer tandis qu'à ce moment
> il en tomba quelques-uns jaune-blond frisés entre *mes* pieds
> *je* vis alors que le plancher était maculé de taches. Couleur tombée du pinceau trop chargé. Constellation. (p. 290)

Une telle instabilité des pronoms s'observe dans d'autres romans de Claude Simon, en particulier dans *La Route des Flandres.* Elle pourrait s'interpréter ici, si l'on tient aux motivations psychologiques, par un ancien traumatisme dans les rapports entre l'adolescent et ce père substitué ; elle pourrait tout aussi bien renvoyer à une technique non réaliste des personnages, qu'on traite en figures précaires et interchangeables plutôt qu'en monades indépendantes.

Quand on interroge Claude Simon sur *Histoire,* il propose, sans l'imposer, une hypothèse : ce récit dissimulerait un mensonge du narrateur ; il y a quelque chose concernant son passé qu'il ne veut pas dire ; le point sensible, ce serait l'oncle, que peut-être il s'invente ; à moins que ce ne soit l'inverse. D'où les transferts de pronoms et la confusion des deux personnages.

Le passage insidieux de la photo vers le film, vers l'image décomposée en mouvements aléatoires appelle maintenant un autre type d'explication, qui n'a plus rien à voir avec une quelconque motivation de vraisemblance ; il s'agirait d'une pente de l'imaginaire simonien : la contestation de l'immobilité, propre à toute représentation figurée ; elle s'accompagne d'une réduction de la distance interposée entre l'œil spectateur et l'image regardée ; celle-ci s'offre

alors à une démarche de pénétration à l'intérieur du cadre ; témoins la gravure ancienne montrant la ville de Barcelone, qui subit un traitement de ce genre, ou tel tableau de Poussin dans *La Bataille de Pharsale* (p. 162-163), dont le contemplateur *s'enfonce* dans l'espace représenté ; la même page insère « l'immobile à grands pas » du *Cimetière marin,* qui pourrait servir de devise à un procès constant de glissement du descriptif vers le narratif.

Cette pratique correspond aux propos théoriques tenus par Claude Simon [5], récusant la distinction traditionnelle entre la description comme pause interrompant le récit, et le mouvement qui serait réservé à l'action narrative ; celle-ci, par un renversement des priorités admises, serait subordonnée selon lui à la description, qui contient et engendre le mouvement du récit ; d'où la dynamisation de l'image dès que le regard, en la parcourant en tous sens, s'y absorbe.

Enfin, une question générale se trouve dès lors posée sur les rapports de l'écrivain et du visuel, question aiguë dans le cas de Claude Simon, tant il semble avoir besoin pour écrire de s'appuyer sur l'image peinte ou photographiée. Ceci ne peut manquer de faire problème. En fait, un très vieux problème : Raymonde Debray-Genette le montre bien, à propos des conteurs grecs, dans les pages qu'elle consacre à la difficulté de « raconter l'inanimé » — en l'espèce les représentations figurées : bouclier chez Homère, pierre gravée chez Héliodore, tableau peint chez Longus et Tatius, bouclier encore chez Virgile, que ces auteurs décrivent en recourant à diverses « techniques d'animation » ; il s'agit de *descriptions-récits,* qui trouvent leur justification dans le fait qu'elles fondent, « doublent, ou anticipent le récit fondamental » [6].

Tel n'est sans doute pas le cas dans *Histoire,* où les objets décrits, on l'a vu, sont dispersés en grand nombre tout le long du texte et surgissent dans la perspective du narrateur, ce qui les intègre plus étroitement à l'ensemble du contenu raconté. Il reste que la question de l'animation du document visuel et de son rapport avec le récit se pose en des termes que les analyses de Raymonde Debray-Genette permettent de mieux cerner, en les théorisant et en les plaçant dans la longue durée.

* * *

Je conclurai par quelques remarques, tout à fait provisoires, sur le problème de la description tel que le conçoit Claude Simon. Toute description étant une narration de choses, à la différence des narrations d'événements ou de paroles, pose à l'écrivain un défi qu'il formule comme suit :

la description est impuissante à reproduire les choses [...]
(Préface à *Orion aveugle*)

car, ainsi que l'oncle le rappelle au narrateur d'*Histoire,* pour raconter « tu ne disposes que de mots » (p. 152) ; or, le mot, c'est bien connu, n'est pas la chose, « le mot *sang* n'est pas du sang » (*Orion*), paraphrasant les linguistes disant que le mot *chien* ne mord pas. Pourtant, le texte descriptif prétend donner, ou feint de donner un équivalent de la réalité décrite ; c'est dire que le statut de la description est, par définition et au dire même de ce descriptif convaincu, hautement problématique.

Autre proposition, présentée cette fois-ci dans la perspective du lecteur : le texte descriptif se lit le plus souvent sous la forme d'une succession énumérative, comme s'il visait à tout restituer, créant une illusion d'exhaustivité. Mais cet afflux d'informations ne pouvant suffire à tout dire, l'énumération n'a pas de raison de s'arrêter, il y manque toujours quelque chose ; la fiction de totalité s'avoue utopique. Si au contraire la description affiche cette inaptitude, soit en abrégeant ostensiblement la liste, soit en se donnant franchement pour synthétique, elle sauve l'autonomie du texte tout en récusant l'ambition d'équivalence mimétique.

Ces remarques générales demandent à être corrigées dans le cas du roman analysé, puisqu'il décrit des photographies et parfois des peintures qui sont non seulement des réalités secondes, mais aussi des ensembles finis, qu'il est possible, au moins théoriquement, de reconstruire verbalement sans restes. Il y a mieux : la « Vue de Barcelone » [7] et la *Pietà* de Mantegna sont des objets connus des lecteurs que nous sommes, donc vérifiables. La question de l'équivalence entre ce que nous lisons et la « chose » décrite se poserait dès lors en termes différents — en admettant que la question soit vraiment pertinente.

J'indiquerai, sans insister davantage, un dernier point, sans doute difficilement théorisable : que se passe-t-il dans la tête de celui qui lit une description ? S'il transpose les mots écrits en choses (absentes), il les transforme en un simulacre mental, autrement dit : il visualise ; ce faisant, il substitue ce simulacre au texte, réduit au rôle de support, ce qui revient à l'effacer, et finalement à le détruire ; avouons que ce risque existe. Est-ce vraiment ce que l'écrivain attend de son lecteur ? Tenons-nous en à Claude Simon, et plus généralement au « nouveau roman » ; je pressens que ces auteurs — c'est probablement leur seul trait commun — écrivent de façon à écarter cette menace de visualisation, en troublant les mécanismes par lesquels se forme l'image mentale ; ce serait à cette fin qu'ils fragmentent et dispersent la description, ou la dynamisent,

ainsi qu'on l'a vu, ou proposent du même spectacle plusieurs versions incompatibles ou contradictoires.

C'est peut-être de ce côté qu'il faudrait chercher l'un des effets produits par certaines méthodes du roman actuel : inquiéter ou paralyser le lecteur dans ses habitudes en vue de provoquer un nouveau type de lecture.

Jean Rousset
Université de Genève

NOTES

[1] Ce mode simple n'est pas le plus habituel dans les romans de Claude Simon ; sur ce point, voir l'étude importante de G. Roubichou, *Lecture de* L'Herbe *de Claude Simon*, Lausanne, L'Age d'Homme, 1976.

[2] Les références à *Histoire* renvoient à la 1re édition, Paris, Ed. de Minuit, 1967.

[3] J. Ricardou parle de « dispositif osiriaque » dans *Nouveaux Problèmes du roman*, Paris, Seuil, 1978, p. 179 ss. C'est un trait avoué par Cl. Simon lui-même qui s'est dit hanté à la fois par « la discontinuité, l'aspect fragmentaire des émotions et par leur contiguïté dans la conscience », entretien dans *Le Monde*, 8 octobre 1960. - A cette profession qui se réclamait alors d'une certaine expérience — perception et mémoire — toujours valable, je suppose, s'ajouterait aujourd'hui une motivation liée au travail de composition, à l'activité de l'écriture.

[4] On aura noté « l'œil » qui dissimule le *je* sous une fausse troisième personne.

[5] Exposé fait au colloque de Gargnano (lac de Garde), organisé par l'Université de Milan, en juin 1980.

[6] « La pierre descriptive », *Poétique*, Paris, Seuil, nº 43, septembre 1980, p. 297 ss.

[7] Cette aquatinte est reproduite dans *Entretien* nº 31, consacré à Claude Simon, Rodez, Subervie, 1972, p. 145.