

« J'ai plus de souvenirs que si j'avais mille ans » :
C. Simon, *La Corde raide* et J. Conrad,
Souvenirs personnels

Stéphane BIKIALO*

...Non, c'est impossible. Il est impossible de rendre la sensation vécue d'une époque donnée de l'existence, ce qui en fait la vérité, la signification, l'essence subtile et pénétrante. C'est impossible. Nous vivons comme nous rêvons – seuls...

D'*Au cœur des ténèbres*¹ à l'épigraphe de la troisième partie du *Jardin des Plantes*², cet énoncé métadiscursif est emblématique des liens qui peuvent exister entre l'œuvre de Conrad et celle de Simon : moins un compagnonnage stylistique³, qu'une sorte de commu-

* Université d'Amiens.

¹ J. Conrad, *Au cœur des ténèbres*, Gallimard, « Quarto », p. 275.

² C. Simon, *Le Jardin des Plantes*, Minitext, 1997, p. 219. Le texte est cité dans une autre traduction.

³ Qu'il s'agisse de relations intertextuelles ou d'une proximité dans l'écriture, même si l'on pourrait à cet égard évoquer certains aspects du rapport entre réel et réalité abordé pour Conrad par C. Texier dans *Joseph Conrad 2 « Heart of Darkness : une leçon de ténèbres »* (dir. J. Paccaud-Huguet), *Lettres modernes* Minard, 2002, ou l'enjeu de la réticence – notamment dans la ponctuation et les tirets doubles – analysé par J. Paccaud-Huguet dans *La Licorne* n° 68, Presses Universitaires de Rennes, 2004, ou encore, d'un point de vue plus thématique, le rapport à la figure paternelle évoqué par J. Paccaud-Huguet dans *Joseph Conrad 1, « La fiction et l'Autre »* (dir. J. Paccaud-Huguet), *Lettres modernes* Minard, 1998.

nauté de point de vue. C'est ici sur une certaine manière d'envisager le rapport au passé et en particulier aux souvenirs, ou à la solitude, comme en témoigne aussi cet extrait de *La Corde raide* :

Je pense que chaque homme est seul. Qu'il soit ouvrier, bourgeois, ou intellectuel, quels que soient les amitiés, les camaraderies ou l'amour qui l'entourent. C'est tout seul, irrémédiablement, qu'il s'achemine, chargé de son passé qui n'appartient qu'à lui, inaliénable, vers sa mort qu'il devra affronter seul. (*CR*, 20)

C'est ailleurs l'idée du pouvoir de la langue, comme dans ces formules de la « Note de l'auteur » écrite par Conrad pour *Souvenirs personnels* en vue de la réédition de ses *Œuvres complètes* en 1919 :

Je n'ai jamais eu à choisir l'anglais. La moindre idée d'un choix ne m'est jamais venue à l'esprit. Et quant à l'adoption – eh bien, oui ! il y eut adoption ; mais c'est moi qui fus adopté par le génie de la langue, qui, dès que j'eus dépassé le stade des bégaiements, s'empara de moi si complètement que ses idiotismes mêmes, je le crois sincèrement, agirent directement sur mon caractère et façonnèrent ma nature encore malléable.⁴

Claude Simon partage cette conception de la langue façonnant le sujet de l'écriture :

La langue me constitue en tant que sujet parlant. Ce que je fais de la langue en la travaillant, c'est-à-dire mon langage, me constitue en tant que sujet historique.⁵

Afin de préciser dans quelle perspective⁶ je me propose d'envisager cette communauté de point de vue, je partirai de deux faits biographiques : Claude Simon, né en 1913, se met à écrire à 31 ans environ, au retour de la guerre et de la captivité. Joseph Conrad, né

⁴ J. Conrad, *Souvenirs personnels*, dans *Œuvres*, tome III, Gallimard, Bibliothèque de la Pléiade, 1987, p. 853. Toutes les références à cette œuvre (abrégée en *SP*) le seront dans cette édition. L'ouvrage a été réédité en juin 2004 de manière isolée aux éditions Sillages sous le titre *Des Souvenirs*.

⁵ C. Simon, « Un homme traversé par le travail », entretien avec A. Poirson et J.-P. Goux, *La Nouvelle critique*, n° 105, 1977, p. 39.

⁶ Limitée, forcément, et dans l'idée, d'une part, d'insister sur les convergences entre les deux auteurs par les œuvres choisies et, d'autre part, de mettre l'accent sur le texte de Conrad, moins connu des simoniens.

en 1857, se met à écrire à 32 ans environ (en 1889) après avoir été marin. Deux hommes donc qui, pour reprendre une formule de *La Corde raide*, ont « beaucoup de mémoire » (CR, 171), ou plutôt – la distinction sera précisée ensuite – beaucoup de souvenirs, et dont l'écriture va s'appuyer sur un socle d'expériences vécues récurrentes. D'où ces premiers vers de « Spleen, LXXVI » :

J'ai plus de souvenirs que si j'avais mille ans.
Un gros meuble à tiroirs encombré de bilans,
De vers, des billets doux, de procès, de romances,
Avec de lourds cheveux roulés dans des quittances,
Cache moins de secrets que mon triste cerveau,
C'est une pyramide, un immense caveau,
Qui contient plus de morts que la fosse commune.

Des souvenirs le poème glisse vers le rapport à la mort, omniprésent dans *La Corde raide* (et dans l'œuvre de Simon et de Conrad). C'est ce glissement que je me propose de suivre à mon tour, en soulignant les points de convergence sensibles dans le regard porté sur les rapports entre l'œuvre et la vie, dans la place des souvenirs et enfin dans la manière d'envisager l'écriture « comme d'un peu mort » selon la formule de Roland Barthes. Je prendrai pour cela appui essentiellement sur deux œuvres qui ont chez les deux écrivains un statut à part dans la mesure où il s'agit d'œuvres non romanesques : *La Corde raide* de Simon, « livre de souvenirs » selon l'expression de l'auteur⁷, paru en 1947 ; et *Souvenirs personnels* de Conrad, titre français pour un ouvrage paru d'abord (à partir de 1908) en feuilleton sous le titre *Some Reminiscences*, puis en volume en 1912 sous le titre *A personal Record*, « some Reminiscences » étant conservé en sous-titre.

« De l'art comme de la vie »⁸

Chez Conrad comme chez Simon, l'articulation entre l'art et la vie se fait à la fois par une revendication d'un « vécu » à la source de

⁷ « Avant *Gulliver*, j'avais publié *La Corde raide*, pas un roman, un livre de souvenirs que je n'aime plus beaucoup aujourd'hui. Il a un ton trop affirmé qui m'agace. J'étais encore jeune alors : vingt-huit ans. Je cherchais sans doute à me rassurer. Maurice Merleau-Ponty défendait *La Corde raide* en disant qu'il contenait déjà tout ce qui devait venir par la suite » (*Le Monde*, 26 avril 1967).

⁸ Formule récurrente dans *Souvenirs personnels*.

l'œuvre et par un refus de l'autobiographie pure. Ainsi, pour la revendication du « vécu » chez Conrad :

L'auteur qui écrit en prose des ouvrages d'imagination (plus encore que toute autre espèce d'artiste) se confesse dans ses œuvres. [...] En vérité, quiconque noircit du papier pour que des inconnus le lisent (sauf le moraliste, qui, généralement, n'a d'autre conscience que celle qu'il s'efforce de susciter à l'usage d'autrui) ne peut parler de rien d'autre. C'est M. Anatole France, le plus éloquent et le plus juste des prosateurs français, qui dit qu'il nous faut reconnaître en fin de compte que « sauf si nous sommes résolus à nous taire, nous ne pouvons parler que de nous-mêmes ». (*SP*, 944)

De la même manière, pour Simon, « de même que tous mes autres livres, celui-ci [*Le Palace*] parle de la seule chose dont je puisse écrire sans malhonnêteté (et encore !) : c'est-à-dire de moi, et de moi seul.⁹ » ; et il précise ailleurs :

Le dernier roman où, comme Flaubert, je me suis cru obligé de raconter une histoire a été *Le Vent* [...]. Après quoi, comme je vous l'ai dit, tous mes « romans » ont été « autobiographiques », avec tout juste ce qu'il fallait de transpositions pour que des gens qui auraient pu s'en trouver froissés ne puissent s'y reconnaître : *L'Herbe*, c'est le souvenir de l'agonie d'une vieille tante que j'aimais comme ma mère, *La Route des Flandres*, c'est le souvenir de la guerre comme je l'ai faite, *Le Palace*, ce sont les souvenirs (je dis bien : les souvenirs) de ce que j'ai vu à Barcelone alors au pouvoir des anarchistes...¹⁰

Dans cet extrait, le mot « autobiographiques » est entre guillemets, signe qu'il ne va pas de soi. Comme le montre J. Authier-Revuz, « le guillemet inscrit dans le dire de X un “creux interprétatif”, un appel à construire ce qui a retenu, “accroché” l'énonciateur dans le cours “huilé” de son dire »¹¹. Et de fait, lorsque Simon

⁹ C. Simon, « Je ne peux parler que de moi », *Les Nouvelles littéraires*, 3 mai 1962.

¹⁰ C. Simon, « J'ai essayé la peinture, la révolution, puis l'écriture » (entretien avec C. Paulhan), *Les Nouvelles littéraires*, 15-21 mars 1984.

¹¹ J. Authier-Revuz, « Le guillemet, un signe de “langue écrite” à part entière », dans *À qui appartient la ponctuation ?* (J.-M. Defays, L. Rosier, F. Tilkin éd.), Duculot, 1998, p. 380. Cette dimension du vécu dans l'œuvre de Simon est de fait un des points qui accroche – et où s'accroche parfois – le plus la critique simonienne.

emploi ce terme, il l'accompagne d'un modalisateur : dans le même entretien, il écrit que ses romans sont devenus « pratiquement autobiographiques » et il parle en 1985 de « romans écrits à base d'autobiographie », avant d'introduire la formule bien connue qui domine son épitexte par la suite :

On écrit ce qui se passe au présent de l'écriture et ce qui existe dans le souvenir avec toutes les déformations que porte en elle la mémoire et qu'apporte encore l'écriture. Plutôt qu'autobiographiques, je préfère dire que mes livres sont à base de vécu.¹²

On peut être frappé, en lisant les « notes de l'auteur » de Conrad, écrites en 1917-1919, par la fréquence des mentions qui tournent autour de cette articulation entre la biographie (Conrad utilise souvent le mot « expérience ») et l'écriture :

Aucun d'eux n'est le récit d'une expérience, au sens absolu du mot. L'expérience personnelle n'est que la toile même du tableau que je me suis proposé de peindre.¹³

Ainsi, dans une lettre à Alfred A. Knopf du 20/07/1913, Conrad écrit que *Souvenirs personnels* est « un brin d'autobiographie – et un brin de bon style en même temps¹⁴ ». Tout en soulignant l'importance du matériau biographique, Conrad, comme Simon, se méfie de l'approche biographique, fréquente sur son œuvre, en termes de cause à effet : « La nature de mon écriture court le risque d'être obscurcie par la nature de mon matériau »¹⁵, Simon, lui, ayant contre cela, très tôt, mis en avant l'importance de la dynamique de l'écriture comme mode d'obscurcissement du matériau (biographique) :

Sans doute, j'utilise mes souvenirs personnels comme premiers matériaux, mais la dynamique de l'écriture et de l'imaginaire les

¹² C. Simon, « Et à quoi bon inventer ? », *Libération*, 31 août 1989. Voir aussi l'entretien accordé à *L'Humanité* (13 mars 1998), « Parvenir peu à peu à écrire difficilement » : « ce sont des ouvrages non pas autobiographiques mais étroitement à base de mon vécu ».

¹³ J. Conrad, *Nouvelles complètes* (éd. établie et présentée par J. Darras), Gallimard, « Quarto », 2003, p. 470.

¹⁴ J. Conrad, cité par S. Monod dans la « Notice » à *Souvenirs personnels*, éd. citée, p. 1419.

¹⁵ J. Conrad, cité par J. Berthoud, *Joseph Conrad. Au cœur de l'œuvre*, 1978, trad. fr. en 1992, Critérian, p. 10.

déforme. Il y a des choses que j'ai passées sous silence, d'autres qui ont grossi.¹⁶

C'est pourquoi, Conrad s'en prend violemment aux *Confessions* de Rousseau – prototype de l'autobiographie – dans le chapitre V¹⁷ et met en avant une forme de construction, un « vague projet » dirait Simon, de l'ouvrage : « ces souvenirs notés sans égard pour les conventions établies n'ont pas été jetés sur le papier sans méthode ni dessein. » (*SP*, 867). Dans les deux ouvrages, il n'y a pas d'ordre chronologique mais des sections, chapitrées dans *Souvenirs personnels*, séparées par des croix dans *La Corde raide*. Cette absence de récit suivi exclut ces ouvrages de l'autobiographie telle que la définit Ph. Lejeune, et en fait des « autoportraits » :

L'autoportrait se distingue donc de l'autobiographie par l'absence d'un récit suivi. Et par la subordination de la narration à un déploiement *logique*, assemblage ou bricolage d'éléments sous des rubriques que nous appellerons provisoirement « thématiques ».¹⁸

Cette absence de récit suivi, liée à un brouillage temporel et à des sauts chronologiques, si elle est caractéristique de ces deux livres de souvenirs par rapport à d'autres autobiographies, est tout à fait en accord avec la manière romanesque des deux écrivains : cela est bien connu chez Simon et S. Monod dans sa « notice » à *Souvenirs personnels* précise que la « méthode narrative déconcertante employée par l'auteur » ne l'est que « pour qui n'est pas familiarisé avec ses œuvres romanesques » :

Comme dans ses romans et certaines de ses nouvelles, Conrad procède à un mélange des époques et brouille les pistes par des retours en arrière et des anticipations audacieuses. Mais, comme dans ses

¹⁶ *Le Monde*, 26 avril 1967.

¹⁷ « Il s'agit pourtant ici d'empêcher ces souvenirs de se changer en confessions, forme d'activité littéraire discréditée par Jean-Jacques Rousseau à cause de l'extrême application qu'il mit à la tâche de justifier sa propre existence » (*SP*, 943).

¹⁸ M. Beaujour, *Miroirs d'encre. Rhétorique de l'autoportrait*, Seuil, 1980, p. 8. M. Beaujour s'appuie sur la définition négative des *Essais* de Montaigne par Ph. Lejeune, dans *L'Autobiographie en France* (Armand Colin, 1971) : « il n'y a pas de récit suivi, ni d'histoire systématique de la personnalité » (p. 56-57).

romans aussi, ce procédé n'a rien de gratuit ; il vise à faire ressortir la complexité des enchaînements des causes et des effets.¹⁹

Cette absence de récit suivi est aussi liée au thème même de ces autoportraits : le sujet de l'écriture, le « je »²⁰. Il n'y a pas chez ces deux auteurs de recherche d'une mise en place d'une logique ou cohérence du sujet :

Essayez de vous chercher. « Je est un autre. » Pas vrai : « je est d'autres ». D'autres choses, d'autres odeurs, d'autres sons, d'autres personnes, d'autres lieux, d'autres temps. [...] Comment peut-on être toujours conséquent pendant six cent vingt-trois pages. Voilà ce que je me demande, moi qui ne suis jamais le même pendant dix minutes à la file, moi qui ne suis pas le même pendant la durée d'un millièmme de seconde, puisque je ne suis pas moi. [...] Je suppose que j'avoue l'indice d'une grave inconsistance et d'une grave immoralité. Mais pour croire à quelque chose, il faut d'abord avoir des idées bien établies. Je ne peux pas avoir des idées bien établies au milieu de tous ces bruits et toutes ces couleurs qui entrent et qui ressortent [...]. (CR, 174-175)

Prendre acte de cette inconsistance du sujet conduit Simon à envisager l'écriture, l'œuvre comme espace de mise en place d'un « point d'équilibre » (sur la corde raide) entre ces deux espaces de l'œuvre (donc de la fiction) et de la vie. Or, comme l'écrit D. Viart,

La Corde raide orchestre des bribes de récit autour d'un discours dans lequel le narrateur tente, à la lumière de ses expériences, de faire le point sur lui-même. [...] Derrière ce discours incertain, le sujet reste en quête de lui-même. [...] Dès lors, le travail de remémoration mis en œuvre dans ce texte vise à atteindre une certaine identité mise à mal par la conscience de soi [...]. L'écriture seule paraît susceptible de procurer ce point de stabilité.²¹

¹⁹ S. Monod, « Notice » à *Souvenirs personnels*, éd. citée, p. 1415.

²⁰ L'autoportrait de *La Corde raide* passe d'ailleurs en grande partie par le portrait de Cézanne comme le montre B. Ferrato-Combe, « De Cézanne à Novelli : la figure du peintre dans l'œuvre de Claude Simon », dans *Claude Simon : des mots pour le voir* (dir. S. Bikialo et C. Rannoux), *La Licorne* n° 71, Presses Universitaires de Rennes, 2004.

²¹ D. Viart, *Une mémoire inquiète*. La Route des Flandres de *Claude Simon*, P.U.F., 1997, p. 33-35.

Dans *La Préparation du roman*, R. Barthes évoque une des « épreuves » de l'acte d'écriture, la patience, le pas à pas de l'écrivain, et il souligne la difficulté pour l'écrivain de lutter avec le temps de l'œuvre, d'organiser matériellement la vie d'écriture, la « vie méthodique », pour faire face au « conflit entre le Monde (la Vie) et l'œuvre ». La solution possible est alors « de faire de sa vie une œuvre, son Œuvre²² ». On pense à ce que D. Viart a écrit de Simon, en soulignant la relation d'implication mutuelle entre vie et écriture :

Il est clair désormais qu'une porosité manifeste [...] existe entre l'œuvre et la vie : d'une certaine façon, chacune alimente l'autre, plus encore, chacune *se garantit* par l'autre. [...] Il s'agit désormais d'un effacement quasi total des limites entre la littérature et la vie.²³

Et l'on retrouve des choses très semblables formulées par Conrad lui-même : « la substance d'un écrivain, c'est ce qu'il écrit ; le reste de sa personne n'est qu'une ombre vaine » (*SP*, 953), « Les livres font partie intégrante de notre vie » (*SP*, 925). La manière dont il parle de ses personnages et du rapport à sa « vie d'écrivain », dans la note de l'auteur de « Jeunesse et autres récits » au sujet de Marlow, et dans *Souvenirs personnels* à propos d'Almayer, est tout à fait révélatrice de cette intrication :

Ce récit [*Jeunesse*] marque la première apparition dans le monde de cet homme appelé Marlow avec lequel mon intimité ne fit que croître au cours de ces années [...]. Notre homme Marlow et moi-même, nous nous sommes rencontrés fortuitement, comme ces relations de villes d'eau qui parfois s'épanouissent en amitiés. Celle-ci a mûri. [...] Il hante mes solitudes, lorsque nous partageons en silence notre bien-être et notre entente ; mais lorsque nous nous séparons à la fin d'un conte, je ne suis jamais sûr que ce ne soit pas pour la dernière fois.²⁴

Je l'avais vu [Almayer] pour la première fois, environ quatre ans auparavant, de la passerelle d'un vapeur amarré à un petit appontement branlant. (*SP*, 926)

²² R. Barthes, *La Préparation du roman I et II. Cours et séminaires au Collège de France (1978-1979 et 1979-1980)*, Seuil, 2002, p. 275.

²³ D. Viart, *op. cit.*, p. 31.

²⁴ J. Conrad, *Nouvelles complètes, op. cit.*, p. 207-208.

Les personnages sont évoqués de telle manière que l'on peut croire qu'il s'agit de personnages réels. Et Conrad va, au cours du récit, jusqu'à se donner l'âge de son entrée en écriture (1893), le récit commençant donc à la naissance de sa deuxième vie, celle d'écrivain :

Pourtant, un écrivain n'est pas plus âgé que le premier livre qu'il a publié, et, malgré la vaine apparence de décrépitude qui s'attache à nous pendant notre vie éphémère, me voici, ne portant sur le front que la couronne de quinze brefs printemps. (*SP*, 954)

Une autobiographie commence canoniquement ou idéalement à la naissance de l'auteur pour rejoindre peu à peu le présent de l'écriture. Poursuivant sa logique d'une naissance d'écrivain, Conrad ouvre *Souvenirs personnels* par le récit de la genèse de son premier ouvrage, *La Folie Almayer* et établit des liens permanents entre expérience et écriture :

Les événements du neuvième [chapitre] sont inextricablement mêlés aux détails de la gestion convenable d'un entrepôt au bord de la Tamise. (*SP*, 879)

Et le lien entre le statut de marin et d'écrivain est en permanence mis en relation (c'est un des enjeux du texte), comme en témoignant les formules comparatives de l'extrait suivant :

Sans doute suis-je contraint, inconsciemment contraint, d'écrire maintenant volume après volume, comme, dans les années passées, j'étais contraint de prendre la mer traversée après traversée. Il faut que les pages se suivent comme les lieues se suivaient autrefois, sans arrêt. (*SP*, 882)

Pour ces deux « écrivains-voyageurs »²⁵, le voyage est aussi celui de ou dans la mémoire, « au cœur des ténèbres ». Dans la « note de l'auteur » (1917) précédant *Jeunesse*, Conrad écrit :

« Jeunesse » est un tour de force de la mémoire. C'est de l'expérience enregistrée, mais cette expérience, dans les faits qui la consti-

²⁵ Voir à ce sujet, sur Simon, les articles de J.-Y. Laurichesse et de D. Viart dans *Le Jardin des Plantes de Claude Simon* (dir. J.-Y. Laurichesse), *Cahiers de l'Université de Perpignan*, n° 30, Presses Universitaires de Perpignan, 2000.

tuent, dans son intériorité, et dans sa coloration externe, commence et finit en moi-même.²⁶

Mémoire et souvenirs

Dans ces deux livres de « souvenirs » se trouve confirmée, par le pluriel même du titre de Conrad et l'expression employée par Simon (« livre de souvenirs »), la distinction proposée par P. Ricœur de « la mémoire comme visée et le souvenir comme chose visée » :

La mémoire est au singulier, comme capacité et comme effectuation, les souvenirs sont au pluriel : on a *des* souvenirs [...]. À cet égard, les souvenirs peuvent être traités comme des formes discrètes aux franges plus ou moins précises, se détachant sur ce qu'on pourrait appeler un fond mémoriel.²⁷

Les deux œuvres prennent donc appui sur des souvenirs, que Bergson nommerai « purs », « état virtuel de la représentation du passé, antérieur à sa venue en image sous la forme mixte du souvenir-image²⁸ », et qui vont, dans le travail de l'écriture, se réaliser, s'actualiser en « souvenirs-images ». Ce passage s'effectue au présent de l'écriture qui est consubstantiellement travail de la mémoire :

Chez Claude Simon, [...] le temps avance à reculons vers le lieu de l'écriture et de la narration (« maintenant ») qui est le lieu de mémoire. [...] Et le lecteur, avec lui, est déplacé : à *reculons vers un présent* de l'écriture qui est le seul lieu possible de l'anamnèse.²⁹

Les souvenirs permettent la construction d'une mémoire, celle-ci relevant du travail de l'écriture qui consiste en une réactivation – recherchée ou survenante – non pas « des » souvenirs mais « de » souvenirs. De « des » à « de » apparaît l'aspect forcément partiel,

²⁶ J. Conrad, *Jeunesse*, Gallimard, 1925, traduction 1985 (G.-J. Aubry) et 1993 pour la traduction révisée (par C. N. Thomas et S. Monod), « Folio », p. 14.

²⁷ P. Ricœur, *La mémoire, l'histoire, l'oubli*, Seuil, 2000, « Points », p. 27-28.

²⁸ *Ibid.*, p. 558. P. Ricœur reprend la distinction proposée par H. Bergson dans *Matière et mémoire* (1896), PUF, 1939, « Quadrige », p. 147.

²⁹ M. Calle-Gruber, *Le Grand Temps. Essai sur l'œuvre de Claude Simon*, Presses Universitaires du Septentrion, 2004, p. 35-36.

voire partial dans le cas de Conrad³⁰, des souvenirs évoqués, cet aspect sélectif étant une manière non seulement de rappeler que la mémoire ne se construit pas sans une part d'oubli – cet « oubli de réserve » dont parle P. Ricœur³¹ – mais de conserver au souvenir sa part de surgissement. Les deux ouvrages se présentent de fait comme relevant davantage de la « *mnēmē* » (ou « évocation simple ») que de « l'anamnēsis » (ou « effort de rappel ») :

Les Grecs avaient deux mots, *mnēmē* et *anamnēsis*, pour désigner d'une part le souvenir comme apparaissant, passivement à la limite, au point de caractériser comme affection – *pathos* – sa venue à l'esprit, d'autre part le souvenir comme objet d'une quête ordinairement dénommée *rappel*, *recollection*.³²

Ce caractère de surgissement au présent du souvenir – en accord avec l'étymologie « subvenir », ce qui survient, se présente à l'esprit mais aussi vient en aide – est sensible dans *La Corde raide* par les nombreux paragraphes qui s'ouvrent par « je me rappelle » (17, 27, 32, 50, 59, 140), « je me souviens » (132). Dans *Souvenirs personnels*, l'ouverture met en scène le récit d'une genèse (celle de *La Folie Almayer*, 1893), donc d'un souvenir recherché ; toutefois, à l'intérieur de ce récit d'un épisode passé, l'accent est mis sur le présent de l'écriture (de l'époque). Ainsi lorsqu'un second lieutenant entre dans la pièce où il écrit :

« Que griffonnez-vous toujours là, si la question n'est pas indiscreète ? » La question n'était nullement indiscreète, mais je ne lui répondis pas et me bornai à retourner le bloc d'un geste instinctivement cachottier : je n'aurais pas pu lui dire qu'il avait mis en fuite la psychologie de Nina Almayer, les mots qu'elle prononce au début du dixième chapitre et les sages paroles de Mme Almayer, qui devaient leur faire suite à l'heure menaçante où tombe la nuit tropicale. (*SP*, 870)

La scène de souvenir (avec le personnage entrant dans la pièce)

³⁰ S. Monod parle ainsi d'un autoportrait « délibérément partiel, sélectif, et orienté », et évoque un certain nombre d'omissions à l'avantage de l'auteur, dans « Notice » à *Souvenirs personnels*, éd. citée, p. 1417-1418.

³¹ P. Ricœur, *op. cit.*, p. 570.

³² *Ibid.*, p. 4.

agit directement sur le contenu même de l'ouvrage (la psychologie de Nina et les paroles qu'elle prononce), et l'on glisse peu à peu de la scène remémorée à la scène du livre (avec la notion atmosphérique finale). Le lecteur est déplacé d'un lieu à un autre, par la médiatisation du livre, et dans la mise en scène de l'acte d'écriture passé. Au-delà des différentes anecdotes, les « souvenirs personnels » sont d'abord ceux de l'œuvre en train de naître, et la gestion de tout ce que Barthes nomme « la praxis d'écriture », à savoir les « obstacles », les « ralentissements », « la durée de fabrication de l'œuvre »³³, qui est d'abord lutte avec le Temps :

Ce fut un livre longtemps ajourné. Il ne fut jamais banni de mes pensées, même quand l'espoir de le finir jamais fut très faible. Mains obstacles vinrent le contrecarrer : obligations quotidiennes, impressions nouvelles, vieux souvenirs. (*SP*, 922)

L'énumération souligne bien la double nature des obstacles intervenant au présent de l'écriture : obstacles externes (« obligations quotidiennes ») et obstacles internes (« impressions nouvelles, vieux souvenirs »), qui s'immiscent au moment même de l'acte d'écriture. On retrouve donc dans cet ouvrage ce qu'on peut trouver dans les romans simoniens et qui est explicité dans *La Corde raide* :

[...] pourquoi écrivez-vous ?

Pour essayer de me rappeler ce qui s'est passé pendant le moment où j'écrivais. (*CR*, 178)

C'est ainsi que, chez Conrad, dans ce présent de l'écriture mis en scène dans le récit des « souvenirs » semble intervenir le présent de l'écriture de *Souvenirs personnels* : chaque début de chapitre reprend un élément évoqué au cours du chapitre précédent, selon le principe de la progression thématique linéaire ; le chapitre II s'ouvre (p. 888) sur la crainte de la perte du manuscrit déjà évoquée (p. 882), et l'épisode central du chapitre II (l'oncle dévorant un chien, p. 893) est repris à l'ouverture du chapitre III. Cette mise en scène du présent de l'écriture fait de ces œuvres non pas seulement des livres de souvenirs mais des œuvres de mémoire, si l'on oppose « souvenir » et « mémoire » en termes de statisme et de dynamisme. Conrad

³³ R. Barthes, *La Préparation du roman*, op. cit., p. 267.

met ainsi à plusieurs reprises l'accent sur l'irruption du souvenir, corrigeant un énoncé antérieur :

Mon premier contact avec la littérature anglaise d'imagination fut *Nicolas Nickleby*. [...] Ce devait être en 1870. Mais, à vrai dire, je crois me tromper. Ce livre ne fut pas mon premier contact avec la littérature anglaise. (*SP*, 924)

La suite de l'extrait est saturée de modalisations épistémiques : « ce devait être », « c'est seulement un mois – ou peut-être seulement une semaine – auparavant », « tel était, je crois, mon titre » (924-925). L'interruption de l'acte d'écriture est parfois envisagée (ironiquement ?) comme un véritable drame :

« La vie n'est pas rose tous les jours ». Écrire des romans non plus. Non, vraiment. *Je vous donne ma parole d'honneur* que ce ne l'est pas. Pas tous les jours. J'insiste de cette façon parce qu'il y a quelques années, je m'en souviens, la fille d'un général... (*SP*, 945)

Puis intervient le récit de l'irruption de cette fille alors qu'il écrivait, qu'il accueille par un « Oh ! Bonjour... Ne voulez-vous pas vous asseoir ? » (*SP*, 947) avant de commenter :

Voilà ce que je dis. Ce souvenir horrible, amis, je vous assure, parfaitement vrai, vous en dit plus que ne le ferait tout un volume de confessions *à la* Jean-Jacques Rousseau. Remarquez-le bien ! Je n'accueillis pas ma visiteuse avec des hurlements, je ne me mis pas à renverser les meubles, je ne me jetai pas sur le plancher en lançant des coups de pied, ni ne me permis de suggérer d'aucune façon l'effroyable étendue du désastre. Tout l'univers du Costaguana [...] ; toute l'histoire, la géographie, la politique, toutes les finances [...] – tout cela s'était effondré autour de moi avec fracas. Je sentais que je ne pourrais jamais en ramasser les morceaux – et à cet instant même, je disais : « Ne voulez-vous pas vous asseoir ? ». (*SP*, 948)

Dans cet extrait apparaissent à la fois l'ironie (ou l'auto-dérision) de Conrad par la dramatisation emphatique (héroï-comique), le refus de la « confession », l'importance des mots (la récurrence de la formule « ne voulez-vous pas vous asseoir ? » prend des accents sarrautiens : « c'est bon, ça »), et *in fine* l'importance du présent de l'écriture.

Ce privilège accordé par les deux écrivains au souvenir ou à la mémoire, et en particulier à son côté involontaire, « d'évocation simple » est à relier à un autre point commun de Conrad et de Simon : le refus de la réflexion, de la raison. Dans sa « préface familière », Conrad écrit :

[...] ce petit livre est né de la suggestion d'un ami, et même d'une certaine pression amicale. Je me défendis avec quelque énergie ; mais, avec une ténacité caractéristique, la voix insista : « Il le faut vraiment, vous savez. »

Ce n'était pas un argument, mais je me soumis aussitôt. S'il le fallait !...

Vous voyez là la puissance d'un mot. Celui qui veut persuader doit se fier non pas à l'argument juste, mais au mot juste. Le son a toujours eu plus de pouvoir que le sens. Je ne dis pas cela par manière de dénigrement. Mieux vaut pour l'espèce humaine être impressionnable que réfléchi. Rien d'humainement grand – par grand j'entends qui puisse affecter tout un vaste ensemble de vies – n'est né de la réflexion. (SP, 859)

Puis il oppose le « moraliste » à « l'artiste » (860), opposition qui représente ce que Simon semble retenir le plus de Conrad lorsqu'il l'évoque dans des entretiens :

À la suite de Conrad – dont on peut dire qu'il est le père d'une littérature romanesque tendant à se débarrasser des préoccupations extra-littéraires (« message », « vérisme », « psychologie ») qui encombraient le roman – des écrivains comme Hemingway (celui de *L'Adieu aux armes*) et surtout Faulkner nous avaient révélé les possibilités qui s'ouvraient à une littérature plus « sensorielle » qu'« intellectuelle ».³⁴

– La peinture a-t-elle influencé votre art d'écrire ?

– Je pense beaucoup mieux en termes d'art qu'en termes de littérature. C'est que je ne suis pas un intellectuel, mais un sensoriel. Je suis très concret. Tenez : je songe à cette distinction entre le penseur et l'artiste, faite par Joseph Conrad dans sa préface au *Nègre du Narcisse*. Moi, évidemment, c'est parmi les artistes que je me range.³⁵

³⁴ « Claude Simon : contre un roman utilitaire », *Le Monde*, 08 mars 1967.

³⁵ C. Simon / A. Bourin, « Techniciens du roman », *Les Nouvelles littéraires*, 29 déc. 1960. Rappelons la préface au *Nègre du Narcisse* : « L'artiste donc, aussi bien que le penseur ou l'homme de science, recherche la vérité et lance son appel.

Cette opposition entre le sensoriel, l'artiste et l'intellectuel, le penseur est omniprésente dans *La Corde raide* (« On peut rendre sensible une vérité, on ne peut ni la faire comprendre ni l'imposer », *CR*, 72) et elle engage même une des interprétations du titre de l'ouvrage :

Les gens savants savent ou sont censés savoir tant de choses qu'ils sont capables de tout résoudre sans aucun mystère. Vous essayez tant bien que mal de continuer sur cette sacrée corde raide, manquant de vous casser la gueule à chaque pas et ces types vous expliquent qu'il n'y a en réalité aucun danger, ni aucune difficulté, si vous connaissez les lois de l'équilibre. (*CR*, 60-61)

Cette situation sur la corde raide est d'ailleurs celle de Cézanne, dont les toiles représentent

[...] un univers pour la première fois démuné de poteaux indicateurs. Si totalement dépouillé de tout, excepté de vérité et de cohésion, que pour la première fois s'offrait dans sa totale magnificence, sans commentaires ni restrictions, le monde visible, et, à travers lui, le monde tout court. (*CR*, 117)

Chez Conrad, cela s'effectue par le biais de l'imagination, notion très importante chez lui : « l'imagination, non l'invention, est la maîtresse suprême de l'art comme de la vie » (*SP*, 887)³⁶. Chez Conrad, comme chez Simon, l'imagination ne s'oppose pas à la vérité, au biographique, elle dit simplement la part (évidente) de reconstitution, donc de constitution des souvenirs (par le travail de la mémoire dans l'écriture). Le souvenir relève à la fois du passé (souvenir pur) et de l'imagination (souvenir-image) qui est tournée

Séduit par l'apparence du monde, le penseur s'enfonce dans la région des idées, l'homme de science dans le domaine des faits [...]. Ils parlent avec assurance à notre sens commun, à notre intelligence [...]. Il en va autrement pour l'artiste. En présence du même spectacle énigmatique, l'artiste descend en lui-même, et, dans cette région solitaire d'effort et de lutte, il découvre s'il a assez de mérite et de chance les termes d'un message qui s'adresse à nos qualités les moins évidentes : à cette part de notre nature qui, parce que l'existence est un combat, se dérobe nécessairement derrière de plus résistantes et de plus rudes vertus [...] L'artiste s'adresse à cette part de notre être qui ne dépend point de la sagesse. » (Gallimard, « L'imaginaire », p. 12).

³⁶ M. Leiris, *Fourbis. La Règle du jeu II* (Gallimard, 1955, « L'imaginaire ») : « se remémorer n'est après tout qu'une façon plus terre à terre d'imaginer », p. 33.

vers le fictif³⁷. Le souvenir qu'on a de quelque chose peut être partiellement fictif, alors que la mémoire n'est pas fictive même si elle peut être défaillante.

J'ai ouvert cette contribution par un rappel biographique sur l'arrivée (relativement) tardive en écriture de ces deux auteurs, chargés de souvenirs dont leurs œuvres seront en grande partie le déploiement par l'écriture. J'ai négligé alors la différence essentielle entre les deux : lorsque Conrad écrit *Souvenirs personnels*, il a 51 ans, c'est un homme mûr, dont l'œuvre littéraire est reconnue, qui jette sur son œuvre et sur sa naissance d'écrivain un regard rétrospectif. Lorsque Simon écrit *La Corde raide*, il a 28 ans (l'ouvrage paraissant alors qu'il en a 34) et le livre prend ainsi une dimension prospective ou anticipatoire (qu'ont repérée Merleau-Ponty et la plupart des critiques simoniens après lui). Sans évoquer tout ce qui revient des événements de 1936 et de 1940 par exemple dans *La Corde raide*, je me contenterai de mettre en relation le début et la fin de cet ouvrage. Dès l'ouverture apparaissent deux des figures tutélaires de l'œuvre de Simon : Proust (de manière allusive et distanciée) et l'acacia :

Autrefois je restais tard au lit et j'étais bien. Je fumais des cigarettes, jouissant de mon corps étendu, et je regardais par la fenêtre les branches d'arbres. Le soleil d'hiver glissait sur le toit de tuiles voisin et l'ombre s'allongeait sur le mur. Au printemps et l'été, à Perpignan, l'acacia multiple se reflétait dans la glace, des fragments verts, le jeu de toutes ses petites feuilles ovales miroitant. (CR, 9)

Annonçant l'incipit d'*Histoire* et la fin de *L'Acacia*, « l'acacia multiple » apparaît comme un véritable réservoir d'œuvres à venir, réservoir de mémoire notamment, comme en témoigne la fin de *La Corde raide*, qui revient sur le sommeil dans un mouvement de circularité ou d'arrivée au bout de la corde :

Les branches passent à travers moi, sortent par les oreilles, par ma bouche, par mes yeux, les dispensant de regarder et la sève coule en moi et se répand, m'emplit de mémoire, du souvenir des jours qui viennent, me submergeant de la paisible gratitude du sommeil. (CR, 187)

³⁷ Voir P. Ricœur, *op. cit.*, p. 54.

C'est au bout de l'écriture de ce deuxième ouvrage, « livre de souvenirs », que le sujet de l'écriture s'emplit de mémoire. Comme l'écrit G. Semprun,

[...] plus j'écris, plus la mémoire me revient. C'est-à-dire qu'après ce dernier livre, j'ai encore plus de choses à dire qu'avant de commencer le premier. Comme si l'oubli avait été si profond qu'il fallait le travail de l'écriture, de la mémoire volontaire, de la recherche volontaire dans le passé, des images, des souvenirs, des visages, des anecdotes, même des sensations, elles reviennent.³⁸

Si l'ensemble de l'œuvre de Simon prise comme un tout crée cette mémoire de l'écriture, cet ouvrage semble avoir pour fonction de permettre au sujet de se situer, de réfléchir à un point d'équilibre possible (sur la corde raide) pour l'écriture des romans à venir. Ce caractère d'ouverture vers le reste de l'œuvre se retrouve chez Conrad. Si ces *Souvenirs personnels* viennent vers la fin d'une œuvre fondée en grande partie sur la mémoire, leur aspect rétrospectif n'en fait pas pour autant une œuvre bilan : fondée sur la naissance d'un écrivain, cette œuvre demeure inachevée, ne rejoint pas le moment de l'écriture, ce présent qui constitue le sujet même du livre. Ces livres sont ainsi des livres de souvenirs au sens où ils mettent en jeu la manière dont l'écriture, par les souvenirs, génère de la mémoire.

La phrase de Claude Simon travaille à ce qu'*il arrive* – la phrase. À ce qu'il se passe, et passe, en tous points, l'événement d'écriture. Cet événement graphique, c'est par excellence celui de la mémoire qui n'a d'autre lieu d'existence et d'exercice que la phrase lorsqu'elle est en travail : ouverte, en gésine, mais aussi en travail de deuil.³⁹

« Comme d'un peu mort »

En gésine et en travail de deuil, ces deux œuvres mettent ainsi en scène – par le rapport vie/écriture et souvenirs/mémoire – une position énonciative qu'on pourrait formuler avec Barthes : « je parle de

³⁸ J. Semprun, E. Wiesel (1995), *Se taire est impossible*, Mille et une nuits / Arte, p. 18.

³⁹ M. Calle-Gruber, *op. cit.*, p. 41.

moi *comme d'un peu mort* »⁴⁰, et dont on retrouve un écho direct dans *La Route des Flandres* (« comme si nous étions déjà plus morts que des morts puisque nous étions capables de nous en rendre compte », *RF*, 1941) ou dans *Le Jardin des Plantes* (« Comme un grouillement de vers, pensait-il. Comme sur un cadavre. Comme si nous étions déjà morts, comme si... », *JP*, 133-134). Plus précisément, ce parler « comme d'un peu mort » concerne, selon Barthes, le « il », ce « il » qui est celui des romans de Conrad et de la plupart des romans de Simon : « Et parler de soi en disant "il", peut vouloir dire : je parle de moi *comme d'un peu mort* ». On retrouve ce sentiment d'être « sur la corde raide » dans l'ensemble de l'ouvrage de Simon qui s'ouvre quasiment sur la mort du père (p. 21-27) et sur la mort qui règne dans l'Espagne de 1936 (p. 27-47) :

Je ne parle pas des dangers de mort à plus ou moins grand pourcentage auxquels on peut être exposé. Je me suis trouvé, comme tout le monde, sous des bombardements, dans des endroits d'épidémies, et en train de traverser des rues pleines d'autos. Dans toutes ces situations, et même si vous avez très peur, la mort peut apparaître comme un risque, une chose éventuelle, plus ou moins probable, mais étrangère. Ce dont je parle, c'est de *ces moments où votre propre mort est commencée*, quand elle se présente avec ce visage immédiat et inéluctable, *et où, au contraire, c'est la continuation de votre existence qui devient à son tour éventuelle*, plutôt pas du tout que peu probable, où, en un instant, la vie vous apparaît comme une chose déjà lointaine et étrangère. (*CR*, 48-49. Je souligne)

On sait que cette situation est celle de Georges et de Blum dans *La Route des Flandres* « exclus du monde des vivants, et pourtant pas encore dans celui des morts : entre les deux pour ainsi dire » (*RF*, 114). Cette position sur « la corde raide » est aussi celle de la

⁴⁰ R. Barthes, *Roland Barthes par Roland Barthes*, 1975, dans *Œuvres complètes V*, Seuil, 2002, p. 741. Selon N. Barberger, « si toute écriture de soi, de Montaigne à Rousseau, de Rousseau à Leiris, est l'inscription d'une mise à mort symbolique, c'est que toujours le je se met en scène en fantôme qui reviendrait hanter les consciences », dans *Michel Leiris. L'écriture du deuil*, Presses Universitaires du Septentrion, 1998, p. 242. Je renvoie également aux analyses de D. Rabaté, *Vers une littérature de l'épuisement*, Corti, 1991, p. 83-87, sur cette fascination des écrivains modernes pour la parole pendant ou après la mort.

⁴¹ Minuit, collection « Double ».

plupart des personnages de Conrad : ainsi de Gaspar Ruiz, dans le récit éponyme, qui dès le début est condamné à mort, fusillé et surpris de constater : « je ne suis pas mort, apparemment⁴² », avant que sa mort ne soit annoncée (puis réelle) lors de sa rébellion ; ainsi de Kurtz, dans *Au cœur des ténèbres*, qu'on croit mort, ou qu'on voudrait mort et enfin dont la mort est annoncée ; ainsi enfin du « Nègre » du « Narcisse », qui semble se faire passer pour moribond, et qu'on prend au mot, au point de précipiter sa mort.

Toutefois le « comme d'un peu mort » est, grâce au « comme » et à son « pouvoir de retardement⁴³ », d'abord pulsion de vie, et surtout pulsion de phrase : c'est dans le « devenir phrase de la mémoire⁴⁴ » (p. 45), c'est dans la phrase, à la fois structurée et virtuellement interminable – « infiniment catalysable » dirait Barthes – que la mémoire peut advenir, et dans l'espace d'une œuvre qui elle-même, comme la phrase, comme la mémoire, n'en finit jamais :

Il y a le commencement et la fin d'un homme, le commencement et la fin d'une guerre, d'une machine à écrire, d'une fourmi. Une ville, un tableau, un livre, un caillou, le ciel, l'eau, vous n'en finirez jamais, ça n'a ni queue ni tête, ni droite ni gauche et ça pense. (CR, 170)

⁴² J. Conrad, *Nouvelles complètes*, éd. citée, p. 694.

⁴³ H. Meschonnic, *Pour la poétique I*, Gallimard, 1970, p. 122.

⁴⁴ M. Calle-Gruber, *op. cit.*, p. 45.