

Felipe Cammaert

Université Paris X – Nanterre

António Lobo Antunes et Claude Simon: Arts poétiques de l'écriture de la Mémoire*

Un homme en bonne santé pense couramment, sent et se remémore un nombre incalculable de choses à la fois.

Léon Tolstoï

La tâche première du romancier est, certes, de composer des fictions. On ne pourrait exiger de lui un “appendice” à son œuvre, ayant pour objectif l'éclaircissement de son univers fictionnel. Un texte romanesque n'a pas besoin de post-scriptum pour se déployer pleinement. Ceci dit, lorsque l'écrivain aborde, ne serait-ce que brièvement, les questions théoriques qui servent de fondement à son univers littéraire, les informations qui s'en dégagent présentent pour la plupart un intérêt non négligeable pour la compréhension de l'œuvre.¹

Tel est le cas de Claude Simon et d'António Lobo Antunes, deux écrivains dont la production littéraire, souvent remarquée par sa complexité, suscite d'importantes interrogations. Au-delà des entrecroisements thématiques et stylistiques que l'analyse de leur œuvre peut révéler, notamment autour de la thématique mémorielle, il s'avère très utile de comparer les conceptions théoriques de ces deux auteurs sur l'écriture romanesque. On

* Cet article fait partie de nos recherches en cours, dans le cadre de la préparation d'une Thèse Doctorale, ayant pour titre “Le récit de la mémoire dans l'œuvre d'António Lobo Antunes et de Claude Simon”.

¹ Il est important de noter d'emblée qu'il ne s'agit pas ici des cas où l'écrivain de fiction fait incursion dans le domaine de la théorie ou de la critique littéraire, mais des situations précises dans lesquelles le romancier se réfère explicitement aux fondements théoriques qui ont informé directement son œuvre.

tentera ici d'édifier un *art poétique* propre à chaque romancier, à partir de quelques textes épars et d'allusions sporadiques. Cet art poétique est en effet la colonne vertébrale, dissimulée dans les méandres de la fiction mais pas pour autant absente, de l'écriture de la mémoire. Faisant preuve d'un franc souci d'exactitude, ce texte reprendra volontiers de nombreuses citations, afin de mieux confronter les deux pensées en question.

Les sources de l'art poétique simonien se trouvent essentiellement dans trois textes: la préface au «roman illustré» *Orion aveugle*, qui date de 1970; l'intervention de Simon au Colloque de Cerisy consacré au Nouveau Roman, en 1971, portant le titre suggestif de «La fiction mot à mot»; et finalement le discours que le français a prononcé lorsqu'il a reçu le prix Nobel en 1985, publié sous le titre de *Discours de Stockholm*. Si, tout au long de sa carrière, Simon se montre plus enclin à théoriser sur sa conception de l'écriture, Lobo Antunes est pour sa part assez réservé sur le sujet. Quant aux matériaux doctrinaires du Portugais, le choix se concentre principalement dans une chronique intitulée «Receita para me lerem», parue initialement en janvier 2002 dans la Revue *Visão* et insérée cette même année dans le recueil *Segundo Livro de Crónicas*. Ce texte dévoile, de façon tout à fait exceptionnelle, des pistes essentielles pour la compréhension de son univers littéraire. L'auteur attire du reste l'attention sur l'importance de cette chronique:

Era altura de ser claro acerca do que penso sobre a arte de escrever um romance, eu que em geral respondo às perguntas dos jornalistas com uma ligeireza divertida, por se me afigurarem supérfluas: assim que conhecemos as respostas, todas as questões se tornam inimportantes.²

Par ailleurs, cette vision conceptuelle de l'art d'écrire chez Lobo Antunes est complétée par des déclarations livrées au compte-gouttes dans le livre d'entretiens *Conversaciones con António Lobo Antunes* de María Luisa Blanco. L'écrivain portugais procède plutôt de façon elliptique dans les commentaires sur sa conception de la littérature.

Quoi qu'il en soit, les convictions profondes de ces deux écrivains sur l'écriture romanesque passent indéniablement par une considération sur la

² António Lobo Antunes, «Receita para me lerem», *Segundo Livro de Crónicas* (Lisboa: Dom Quixote, 2002), p. 111.

nature de l'acte créateur et sa relation à la mémoire, pour aboutir ensuite à une vaste réflexion sur le langage et sur le monde. L'aventure de l'écriture impose ainsi un nouveau rythme au texte, et ce sera dans la reconnaissance de cette cadence particulière que l'appréciation de leur univers fictionnel se révélera possible.

1. *Au commencement, la mémoire*

Au moment de définir ce qui réside à l'origine de leurs livres, on trouve chez Simon et Lobo Antunes des allusions directes à la problématique mémorielle. En effet, la mémoire ne se limite pas à être ce riche terrain personnel dans lequel tout écrivain puise pour extraire les matériaux qui seront à l'origine de ses récits. Elle est, au contraire, une réalité présente tout au long du texte, à tel point que l'écriture s'articule à l'image de la logique remémorative, et se définit en même temps dans la matérialisation des rapports particuliers entre les différents éléments mémoriels.

Lorsque Claude Simon se penche sur sa propre mémoire, il remarque que la masse de souvenirs dont se compose cette dernière apparaît comme une "traduction codée" qu'il est nécessaire d'interpréter afin de parvenir à l'assimiler correctement. L'écrivain affirme ainsi:

...si donc j'essaye de m'analyser, je constate à quel point ma perfection (et par conséquent ma mémoire) se trouvent encombrées d'une multitude de ces "traductions codées" qui, depuis mon enfance, sont venues la gauchir: est-il besoin d'énumérer, en désordre, les souvenirs des écritures saintes, de tableaux représentant leurs épisodes, des textes latins ou autres, que l'on m'a fait apprendre par cœur au collège, la mythologie antique, des figures et des raisonnements mathématiques, des images cinématographiques, etc., etc., ...³

Sans un véritable effort de réflexion, les images du passé seraient donc des épaves immobiles dans les eaux de la mémoire. Conscient de la difficulté de "tout dire à la fois", Simon résume en ces termes la question essentielle autour de laquelle gravite son travail d'écriture:

³ Claude Simon, "Roman et mémoire" (extrait d'une conférence inédite), (*Revue des Sciences Humaines: Claude Simon*, N° 200, octobre – décembre 1990), pp. 191-192.

...comment dès lors trier, sélectionner dans ce nombre “incalculable” de choses, séparer l’authentique des “interprétations codées”, distinguer l’important, le principal, du secondaire, de l’accessoire, le “vrai” du “faux”, le “réel” du poncif?...⁴

Dans ce même texte, l’auteur désigne par ailleurs un passage de *La recherche du temps perdu* comme “le meilleur exemple de cette étroite imbrication des souvenirs au premier et au second degré”.

Or, cette activité intellectuelle vis-à-vis de la mémoire se matérialise dans l’acte d’écriture. Simon interroge à plusieurs reprises la genèse de son œuvre. Cet instant unique possède une importance de premier ordre pour la définition et pour l’éclaircissement de l’univers simonien. L’écrivain se voit lui-même devant la page blanche et décrit ses impressions:

Avant que je me mette à tracer des signes sur le papier il n’y a rien, sauf un magma informe de sensations plus ou moins confuses, de souvenirs plus ou moins précis accumulés, et un vague – très vague – projet.⁵

D’emblée, l’auteur accorde un rôle tout à fait relatif au travail préparatoire au profit du composant émotif. Seize ans plus tard, au cours de la très solennelle cérémonie de remise du prix Nobel à Stockholm, Simon revient sur l’image du mélange chaotique des registres perceptif et mémoriel:

Eh bien, lorsque je me trouve devant ma page blanche, je suis confronté à deux choses: d’une part le trouble magma d’émotions, de souvenirs, d’images qui se trouve en moi, d’autre part la langue, les mots, que je vais chercher pour le dire, la syntaxe par laquelle ils vont être ordonnés et au sein de laquelle ils vont en quelque sorte se cristalliser.⁶

Dans ces deux passages, l’expression “magma” traduit remarquablement la complexité de l’univers intérieur de l’écrivain, cette réalité amorphe,

⁴ Claude Simon, “Roman et mémoire”, *op. cit.*, p. 192.

⁵ Claude Simon, *Orion aveugle* (Genève: Skira, 1970). [Les pages de la préface, manuscrites, ne sont pas numérotées]. Notons par ailleurs que la première illustration du roman est un dessin fait par l’auteur lui-même, représentant le bureau de l’écrivain ainsi que sa propre main alignant des signes sur la page blanche.

⁶ Claude Simon, *Discours de Stockholm* (Paris: Minuit/Fondation Nobel, 1986), p. 25.

imprécise, dans laquelle se rangent aussi bien les souvenirs que les autres éléments sensibles. Si, dans la préface de 1970, à côté de ce magma vient se placer un vague projet d'écriture, on s'aperçoit que dans le discours de 1986 celui-ci s'éclipse devant la force de la langue, considérée non seulement dans ses formes élémentaires (les mots), mais surtout du point de vue des relations entre celles-ci au sein du discours (la syntaxe). L'écrivain manifeste en tout cas une relation très intime avec la langue et son référent.

Dans son mutisme théorique délibéré, Lobo Antunes n'aborde que de biais le problème de cet instant privilégié qu'est le passage de l'idée à la phrase, autrement dit la naissance de l'écriture. Or, cela ne signifie pas qu'il n'est pas question de la mémoire. Même si l'image de l'écrivain confronté à la page blanche n'apparaît pas, l'élément mnésique est toutefois présent, concrètement dans les rapports qu'il entretient avec la fiction. Dans les dialogues avec María Luisa Blanco, Antunes affirme:

...pienso que todos los libros son autobiográficos, sobre todo *Robinson Crusoe*... Porque tú no inventas nada, la imaginación es la manera como arreglas tu memoria. Todo tiene que ver con la memoria. [...] Si no tienes memoria, no puedes tener imaginación. Creo que la memoria no tiene que ver solamente con el pasado; también tiene que ver con el presente y quizá con el futuro.⁷

Quelques lignes plus loin, il livre un portrait très singulier de lui-même, qui ne va pas sans rappeler les observations de Simon pour l'analyse de sa mémoire:

Tengo la impresión de ser como un papel secante y que todo queda tatuado en cualquier parte de mí. Tu imaginación sólo trabaja cuando estás escribiendo.⁸

⁷ María Luisa Blanco, *Conversaciones con António Lobo Antunes* (Madrid: Siruela, 2001), p.109. Voici la traduction portugaise de Carlos Aboim de Brito: "...penso que todos os livros são autobiográficos, sobretudo *Robinson Crusoe*. Porque não se inventa nada, a imaginação é a maneira como se arruma a memória. Tudo tem a ver com a memória. (...) Se não temos memória, não podemos ter imaginação. Creio que a memória não tem apenas a ver com o passado; também tem a ver com o presente e talvez com o futuro." *Conversas com António Lobo Antunes* (Lisboa: Publicações Dom Quixote, 2002), p. 114.

⁸ María Luisa Blanco, *Conversaciones con António Lobo Antunes*, op. cit., p.118. "Tenho a impressão de ser como um mata-borrão e que tudo fica tatuado em

Dans ces deux extraits, la détermination dans le rapprochement entre mémoire et imagination est très révélatrice, car la genèse de l'univers romanesque, en tant que produit de l'imagination, découle entièrement de l'agencement des souvenirs. Lobo Antunes circonscrit donc la créativité à une opération mémorielle, tout en introduisant une catégorie nouvelle qui vient s'interposer entre ce magma indéfini et le langage précis: l'imagination. Ceci dit, il est aussi conscient que l'on ne peut apprécier cette organisation de la mémoire que dans le langage, dans "les mots que je vais chercher pour le dire" dont parle Simon.

Ainsi, les deux démarches se rejoignent sur ce point du rôle prépondérant de la mémoire dans le processus d'écriture, avec néanmoins une nuance: les réflexions de Simon s'attardent particulièrement sur la "mise en langage" de la mémoire, tandis que celles de Lobo Antunes tournent autour de l'organisation de la mémoire pour donner naissance à la fiction.⁹ Dans les deux cas, le passage de l'idée à sa concrétisation dans le texte est bien l'action qui implique le renouveau du concept mnésique.

Avant d'aborder en profondeur la question du langage, on remarquera que le concept de mémoire ne se restreint pas au passé. Simon catégorise ceci dans une formule à la fois complexe et suggestive qu'il nomme "le présent de l'écriture":

Et, tout de suite, un premier constat; c'est que l'on n'écrit (ou ne décrit) jamais quelque chose qui s'est passé avant le travail d'écrire, mais bien ce qui se produit (et cela dans tous les sens du terme) au cours de ce travail, au *présent* de celui-ci, et résulte, non pas du conflit entre le très vague projet initial et la langue, mais au contraire d'une symbiose entre les deux qui fait, du moins chez moi, que le résultat est infiniment plus riche que l'intention.¹⁰

qualquer parte de mim. A minha imaginação só trabalha quando estou a escrever." *Conversas com António Lobo Antunes, op. cit.*, p. 124.

⁹ Dans ce sens, on pourrait avancer une hypothèse qu'il resterait à vérifier dans la pratique: l'œuvre de Lobo Antunes, qui se montre plus soucieux du rôle de l'imagination, est sans doute plus romanesque ou fictionnalisée que celle de Simon, pour qui l'écriture ne passe pas nécessairement par ce stade de "transformation dans l'imagination".

¹⁰ Claude Simon, *Discours de Stockholm, op. cit.*, p. 25.

Le présent de l'écriture, ainsi défini par Simon, se dessine comme un terrain imaginaire dans lequel coexistent dans la multiplicité, sans s'annuler ni être absorbés, l'abstrait et le concret. Le projet littéraire vient en effet se rallier à la langue pour parvenir au présent de l'écriture. L'auteur insiste par ailleurs dans le constat selon lequel l'art ne représentera jamais la réalité telle qu'elle fut, mais seulement les impressions que l'artiste parvient à consigner lorsque le processus du rappel se déclenche. La restitution des éléments contenus dans la mémoire est donc entièrement conditionnée par les circonstances de production de l'acte, à tel point que l'écriture se définit comme l'aboutissement de ce travail de mémoire lorsqu'il se concrétise dans la langue.

Lobo Antunes, pour sa part, se montre également conscient de cette condition d'actualité de l'écriture lorsqu'il précise que la mémoire contient aussi bien des éléments passés que des aspects du présent et même du futur. En ce sens, l'*imagination*, indissociable de la mémoire chez Antunes, englobe aussi bien le sens rétrospectif de *reproduction d'images* que l'acception prospective d'*invention*. Le présent de l'écriture implicite dans la conception de mémoire dénote, au moment de la conception d'un roman, une imagination à la fois remémorative et créatrice.

En outre, bien que l'immanence du présent dans l'acte d'écriture implique une reconstitution imparfaite du passé, l'œuvre dépasse largement la volonté première du créateur. Le texte se construit lui-même au fur et à mesure que l'écriture progresse. Lobo Antunes affirme sur ce point:

Lo importante es que el libro se haga solo, que tenga existencia propia y valga por sí mismo, que no lo hayas hecho tú; que el libro sea inteligente no que lo seas tú. [...] En el libro que es bueno el autor no está ahí, no se le nota. [...] El texto se construye a pesar de ti. [...] Porque tú no tienes planes concretos; empiezas en una dirección y el libro es el que te va llevando hacia la dirección que él decide.¹¹

¹¹ María Luisa Blanco, *Conversaciones con António Lobo Antunes*, op. cit., pp. 29 et 43. "O importante é que o livro se faça sozinho, que tenha existência própria e que valha por si mesmo, e não que alguém o tenha feito. (...) No livro que é bom, o autor não está, não se nota. É o texto que se constrói independentemente de mim. (...) Porque não se tem planos concretos; começa-se numa direção e o livro é que nos vai levando para onde ele decide." *Conversas com António Lobo Antunes*, op. cit., pp. 29 e 44.

Ce à quoi Simon pourrait ajouter:

C'est seulement en écrivant que quelque chose *se* produit, dans tous les sens du terme. Ce qu'il y a pour moi de fascinant, c'est que ce quelque chose est toujours infiniment plus riche que ce que je me proposais faire.¹²

Pour les deux écrivains, le roman semble, à partir même de sa naissance, jouir d'une vie propre. Il se réactualise constamment, en vertu du caractère fécond de la mémoire.

En définitive, la mémoire n'est pas uniquement le substrat passif à partir duquel le texte s'articule, mais elle se dévoile chez Simon et Lobo Antunes comme un véritable moteur de la narration, présent sur tous les plans du roman. Autrement dit, il ne s'agit pas simplement d'*écrire* à partir des souvenirs, mais de *produire*, à proprement parler, des souvenirs dans le texte. Le caractère remémoratif de la narration impose en quelque sorte un nouveau rapport de l'écrivain au langage, qui le mènera souvent à abandonner les préceptes traditionnels du genre romanesque au profit d'une approche novatrice de la réalité. On pourrait ainsi dire que les œuvres en question racontent l'écriture d'une mémoire en constant devenir.

2. *L'aventure du langage*

Encore une fois, les indications de Simon, digne représentant du Nouveau Roman, dépassent ici largement celles livrées par Lobo Antunes, lui-même volontairement éloigné de toute tendance théorisante. Simon articule ses idées sur l'écriture romanesque sous une forme dialogique: comment concilier le caractère hétéroclite des pensées et l'ordre systématique du langage?, se demande-t-il. Antunes, quant à lui, procède dans sa chronique de façon beaucoup plus poétique, en faisant également appel aux nombreuses lectures qu'il a faites. Les deux approches concordent lorsqu'elles identifient l'art d'écrire à un voyage, à une aventure révélatrice.

António Lobo Antunes reconnaît sans subterfuges sa volonté d'innover dans l'art du roman. Pour cela, il avoue que son souci principal lors de la composition littéraire s'attache au langage:

¹² Claude Simon, *Orion aveugle*, *op. cit.*.

...cuando estoy trabajando, no me planteo ningún problema que no esté directamente relacionado con la escritura misma, cómo solucionar una cuestión, cómo profundizar en el lenguaje. Lo que quieres es cambiar el arte de la novela de la forma que tú crees que es la mejor y ésta es tu mayor preocupación.¹³

Grand admirateur de Tolstoï, il fait des remarques de celui-ci sur «l'écriture efficace» un modèle théorique qui acquiert une valeur de dogme dans ses romans:

Sólo quiero que mi escritura sea eficaz en el sentido en que lo decía Tolstói, para quien un buen escritor era aquel que no sacrificaba la implacabilidad de su relato a la tentación de una pirueta, de una metáfora o de un adjetivo.¹⁴

Le travail de l'écrivain devient donc une quête des mots, un défi constant à la syntaxe visant à cristalliser, comme Simon l'entend, le monde extérieur dans les mots. Ainsi, Lobo Antunes fait recours aux sciences exactes pour élucider ses propos:

El problema es que tienes que encontrar las palabras primas, en sentido matemático; las que son solamente divisibles por sí mismas y por la unidad, y trabajar con ellas.¹⁵

¹³ María Luisa Blanco, *Conversaciones con António Lobo Antunes*, op. cit., p. 64. “...quando estou a trabalhar, não levanto qualquer problema que não esteja directamente relacionado com a própria escrita, como solucionar uma questão, como aprofundar a linguagem. O que quero é mudar a arte do romance da forma que creio ser a melhor, essa é a maior preocupação.” *Conversas com António Lobo Antunes*, op. cit., p. 66.

¹⁴ María Luisa Blanco, *Conversaciones con António Lobo Antunes*, op. cit., p. 64. “Só quero que a minha escrita seja eficaz no sentido em que diria Tolstoi, para quem um bom escritor era aquele que não sacrificava a implacabilidade do seu relato à tentação de uma pirueta, de uma metáfora ou de um adjetivo.” *Conversas com António Lobo Antunes*, op. cit., p. 66.

¹⁵ María Luisa Blanco, *Conversaciones con António Lobo Antunes*, op. cit., p. 210. “O problema é que temos de encontrar as palavras primas, em sentido matemático; as que só são divisíveis por si mesmas e pela unidade e trabalhar com elas.” *Conversas com António Lobo Antunes*, op. cit., p. 225.

L'allégorie des mots premiers n'est autre chose que la matérialisation du principe d'efficacité de Tolstoï. Le travail de la langue visant à refléter l'immensité de la mémoire devient donc un exercice de dépouillement, semblable à celui qu'entreprend le poète soucieux d'atteindre l'essence des choses par des images riches en significations.

Si Lobo Antunes se pose en mathématicien afin d'aller à la rencontre des mots premiers, Simon revêt les habits de l'archéologue dans la reconstitution de ce grand puzzle. Dans un entretien avec Claude Sarraute, il définit ainsi son écriture:

De même qu'à partir de quelques ruines l'archéologue reconstitue un temple entier, il me semble qu'à partir de quelques éléments du souvenir [...] il est possible de reconstituer un ensemble de choses vécues, senties. L'archéologue comble les lacunes d'un monument en ruines par du ciment grisâtre. Pour moi, je refuse ce procédé, qui invente un ordre dont on ne saura jamais s'il est authentique. Je ne comble pas les vides. Ils demeurent comme autant de fragments.¹⁶

En effet, Simon va encore plus loin dans la justification de son art. La reconstitution du monde intérieur dans la littérature ne peut être que partielle, dans la mesure où seuls les mots essentiels peuvent se matérialiser sur la page blanche. Le "ciment grisâtre", autrement dit le contexte de l'œuvre, demeure pour lui un matériau dont il vaut mieux se passer, une substance qu'il est préférable de remplacer, dans le texte, par le vide, par le silence. L'auteur revendique ainsi le caractère fragmentaire de son écriture, construite à l'image de la mémoire, suivant un agencement qui s'éloigne de celui du roman ordinaire.¹⁷

¹⁶ Claude Simon, "Entretien avec Claude Sarraute" (*Le Monde*, 8 octobre 1960). Repris dans: *La route des Flandres* (Paris: 10/18, 1960), p. 274.

¹⁷ Sur cet aspect, il serait intéressant de noter le paradoxe suivant: alors que dans leurs propos théoriques les deux auteurs conçoivent leur écriture comme fragmentaire, synthétique vis-à-vis du réel, plus proche de la poésie que de la prose narrative, dans la pratique leur œuvre est d'une extension remarquable. Les romans dépassent, pour la plupart, les 400 pages, et leur style est souvent qualifié de "baroque", "débordant", etc. Ainsi, des écritures qui miment la mémoire s'attacheraient simultanément au caractère partiel et au côté incommensurable du processus mnésique.

Lobo Antunes semble moins sceptique à l'égard des éléments du contexte dans son univers narratif. Toutefois, il distingue clairement ce qu'il appelle les "prétextes de surface", de ce qui constitue, selon lui, le centre de son travail. Il ira même jusqu'à dire, en s'appropriant des mots de Dumas que, dans ses livres, l'intrigue est seulement le cadre du tableau. Dans un très significatif passage de la chronique "Receita para me lerem", il déclare:

...as palavras são apenas signos de sentimentos íntimos, e as personagens, situações e intriga os pretextos de superfície que utilizo para conduzir ao fundo avesso da alma. A verdadeira aventura que proponho é aquela que o narrador e o leitor fazem em conjunto ao negrume do inconsciente, à raiz da natureza humana. Quem não entender isto aperceber-se-á apenas dos aspectos mais parcelares e menos importantes dos livros: o país, a relação homem-mulher, o problema da identidade e da procura dela, África e a brutalidade da exploração colonial, etc., temas se acaso muito importantes do ponto de vista político, ou social, ou antropológico, mas que nada têm a ver com o meu trabalho.¹⁸

Les mots dont se sert le narrateur contiennent eux-mêmes les desseins les plus authentiques de l'âme, à condition qu'ils se détachent de leur rôle usuel dans le langage. Lobo Antunes s'efforce donc de préciser que les catégories traditionnelles du roman (personnages, intrigue, etc.) permettront à peine de révéler les aspects périphériques de son œuvre. Au contraire, si le lecteur accepte d'utiliser la clé que le propre texte lui fournit, il parviendra à atteindre ce qu'il appelle de façon très poétique "le profond verso de l'âme". La démarche antunienne s'encadre résolument dans une recherche viscérale du côté des choses qui demeure souvent invisible aux yeux du monde. À ce propos, une anecdote rapportée par l'auteur, concernant un interne de l'hôpital psychiatrique où il travaillait quand il exerçait la médecine, s'avère bouleversante:

Se aproximó a mí con su aire misterioso y me dijo: "¿Sabe usted? El mundo ha comenzado a ser hecho por detrás...". Reflexioné sobre la frase de este loco y pensé: "Así es la escritura". Cuando empiezas escribir por delante, hasta que

¹⁸ António Lobo Antunes, "Receita para me lerem", *op. cit.*, pp. 109-110.

comprendes que tienes que escribir por detrás, por el revés. Fue una frase fantástica.¹⁹

Cette idée du verso de l'écriture, bien qu'elle reste un concept volontairement allusif et indéfini, est la pierre angulaire de toute la poétique antunienne.²⁰ En somme, l'image des mots premiers l'emportant sur les "prétextes de surface" vient compléter son esthétique littéraire fondée sur l'envers du monde. L'aventure conjointe du lecteur et du narrateur vers les ténèbres de l'inconscient ne peut donc s'accomplir que si le référent du langage se dilue au profit de la logique interne du texte. Dans cette quête particulière, le projet de pénétrer dans la mémoire s'avère irréalisable si l'on s'attache à une logique purement rationnelle. Ainsi, une écriture qui vise à atteindre le "profond verso de l'âme" par le biais du verso de l'écriture n'est autre chose qu'une écriture de la mémoire.

La réflexion sur le langage effectuée par Claude Simon est davantage ancrée sur des questions linguistiques, et de ce fait apparaît formulée d'une manière beaucoup plus claire. Ceci dit, le Français a aussi recours à des images poétiques pour illustrer ses propos. Simon examine, dans un premier temps, le problème de comment traduire l'infinitude du monde réel dans cet enchaînement limité de signes que l'on appelle langage. Pour lui, l'acte d'écriture se montre ainsi incapable de reproduire fidèlement la réalité qu'il aborde, dans la mesure où la distance entre les mots et les choses semble insurmontable:

Si aucune goutte de sang n'est jamais tombée de la déchirure d'une page où est écrit le corps d'un personnage, si celle où est raconté un incendie n'a jamais brûlé personne, si le mot sang n'est pas *du* sang, si le mot feu n'est pas *le* feu, si la

¹⁹ María Luisa Blanco, *Conversaciones con António Lobo Antunes, op. cit.*, p.52. «Aproximou-se de mim com o seu ar misterioso e disse-me: "Sabe? O mundo começou a ser feito por detrás...". Reflecti sobre a frase deste louco e pensei: "A escrita é assim". Quando começamos escrevemos para a frente, até que compreendemos que temos de escrever por detrás, às avessas. Foi uma frase fantástica.» *Conversas com António Lobo Antunes, op. cit.*, p. 55.

²⁰ Lobo Antunes, au cours d'un débat au "Carrefour des Littératures" à Bordeaux en mai 2002, résumait ainsi sa démarche: "C'est comme si je trouvais un bouton dans la rue et à partir du bouton je recomposais le manteau".

description est impuissante à reproduire les choses et dit toujours d'autres objets que les objets que nous percevons autour de nous, les mots possèdent par contre ce prodigieux pouvoir de rapprocher et de confronter ce qui, sans eux, resterait épars.²¹

L'indéfinition du langage ouvre en même temps la voie à un autre aspect capital: la polysémie sémantique. Malgré cette vocation de concision du système linguistique, les mots ne renvoient pas de façon univoque à *une seule* chose. Or, si pour Simon cette inadéquation est loin d'être un désespoir, cela s'explique en effet par l'importance qu'il accorde à la mémoire. En se référant à son roman *La route des Flandres*, l'écrivain affirme:

Tout se presse dans la mémoire de Georges [...] Dans la mémoire, tout se situe sur le même plan: le dialogue, l'émotion, la vision coexistent. Ce que j'ai voulu, c'est forger une structure qui convienne à cette vision des choses, qui me permette de présenter les uns après les autres des éléments qui dans la réalité se superposent, de retrouver une architecture purement sensorielle.²²

Claude Simon déplace en quelque sorte l'acte d'écriture et le situe dans cette trouble région qu'il appelle "le magma d'émotions et de souvenirs". Mais, ce faisant, il remarque que la simultanéité de ce nouvel ordre s'oppose au caractère successif du langage. Comment représenter des plans superposés, parallèles, à l'aide de signes qui s'articulent inévitablement dans une logique progressive d'enchaînements?, s'interroge-t-il. Sa foi dans la polysémie des mots semble contenir la vérité qui lui permettra de restituer la nouvelle réalité. À partir de ce moment s'instaure une dynamique des mots qui sera à la base de son écriture:

Chaque mot – dit-il – en suscite (ou en commande) plusieurs autres, non seulement par la force des images qu'il attire à lui comme un aimant, mais parfois aussi par sa seule morphologie, de simples assonances qui, de même que les nécessités

²¹ Claude Simon, *Orion aveugle*, *op. cit.*.

²² Claude Simon, "Entretien avec Claude Sarraute" (*Le Monde*, 8 octobre 1960). Repris dans: *La route des Flandres* (Paris: 10/18, 1960), p. 274.

formelles de la syntaxe, du rythme et de la composition, se révèlent souvent aussi fécondes que ses multiples significations.²³

Ainsi, il s'agit pour lui de composer à partir du croisement des multiples sens qu'un "mot-carrefour" évoque, sans toutefois perdre la vision d'ensemble. Le caractère mémoriel de l'écriture simonienne réside donc dans ce glissement métaphorique de la langue vers un stade de la réflexion où la polysémie contredit l'illusion rationnelle d'avoir affaire à un système clos et univoque. L'allégorie de la polysémie sémantique est exprimée avec force dans ce très riche passage:

Une épingle, un cortège, une ligne d'autobus, un complot, un clown, un État, un chapitre n'ont que (c'est-à-dire ont) ceci de commun: une tête. L'un après l'autre les mots éclatent comme tant de chandelles romaines, déployant leurs gerbes dans toutes les directions. Ils sont autant de carrefours où plusieurs routes s'entrecroisent. Et si, plutôt que de vouloir contenir, domestiquer chacune de ces explosions, ou traverser rapidement ces carrefours en ayant déjà décidé du chemin à suivre, on s'arrête et on examine ce qui apparaît à leur lueur ou dans les perspectives ouvertes, des ensembles insoupçonnés de résonances et d'échos se révèlent.²⁴

Tandis que Lobo Antunes éclaire, dans l'envers de l'écriture, le chemin vers les ténèbres de la nature des hommes, Simon se montre en saltimbanque capable de tenir en suspens, dans la langue, le rayonnement des mots, et de suivre leur lueur répandue sur le plan référentiel. Dans les deux cas, l'image de l'écrivain qui en découle est comparable à celle d'un homme tenant entre ses mains un roman de Jules Verne, un livre dans lequel, lorsqu'il était petit enfant, il contemplait les images intercalées dans les pages. Les années passées, le voilà de nouveau avec le livre ouvert, attentif maintenant au pouvoir des mots, revisitant un univers qui lui est familier mais qu'il redécouvre grâce à la langue.

Par ailleurs, s'il est vrai que les deux écrivains refusent de considérer la langue comme une entité universelle et vérifiable, régie par des lois précises,

²³ Claude Simon, *Orion aveugle*, *op. cit.*.

²⁴ Claude Simon, *Orion aveugle*, *op. cit.*.

ils font néanmoins appel à des métaphores scientifiques. Dans son rapport à la langue, Lobo Antunes s'inspire des mathématiques pour s'approprier le concept des "mots premiers". Simon, pour sa part, emprunte à cette science la théorie des ensembles et de l'intersection de ses éléments pour illustrer les multiples occurrences d'un signe dues à la polysémie mais aussi à la musique du langage. Voici ce qu'il affirme:

Eh bien, toutes proportions gardées bien sûr, ne pourrait-on pas chercher, dans la fiction, à non plus aligner une succession d'éléments, mais à réunir des ensembles où les éléments se combinent en fonction de leurs qualités?²⁵

Au sein de cette tentative d'explication du monde mémoriel, la quête de l'essentiel passe donc par un changement de paradigme dans la configuration des écritures contestant ouvertement la rationalité du langage.

Pour revenir brièvement à la question de l'aventure de l'écriture, Simon conçoit, à sa façon, le roman comme un voyage imaginaire dans les ténèbres:

À ce moment se sera peut-être fait ce que j'appelle un roman (puisque, comme tous les romans, c'est une fiction mettant en scène des personnages entraînés dans une action), roman qui cependant ne racontera pas l'histoire exemplaire de quelque héros ou héroïne, mais cette toute autre histoire qu'est l'aventure singulière du narrateur qui ne cesse de chercher, découvrant à tâtons le monde dans et par l'écriture.²⁶

Il s'agit également de la recherche d'un monde dissimulé où l'écriture agit à la fois comme instrument et comme matériau. Or, le modèle simonien se concentre exclusivement sur la figure du narrateur et ne tient pas compte, comme c'est le cas de l'esthétique antunienne, de la dimension du lecteur par laquelle celle-ci se dévoile.²⁷ En définitive, on est confronté à deux écritures

²⁵ Claude Simon, "La fiction mot à mot", Jean Ricardou et Françoise Van Rossum-Guyon (ed.), *Nouveau Roman: hier, aujourd'hui*, vol. 2: *Pratiques* (Paris: U.G.E., 1972), p. 80. [Actes du Colloque de Cerisy sur le Nouveau Roman, juillet 1971]

²⁶ Claude Simon, *Orion aveugle*, *op. cit.*.

²⁷ Ceci pourrait en effet constituer un argument fort pour expliquer chez Simon la proximité (voire la confusion) des catégories de *narrateur personnage* (entité inscrite dans la fiction) et d'*auteur* (conscience génératrice du texte littéraire). Pour

qui se rapprochent fortement, dans la mesure où elles se construisent dans leur rapport privilégié à la langue. Que ce soit par une quête des mots premiers, ou bien par une approche poétique de la polysémie, elles mettent en question le monde intérieur des hommes, ainsi que le système de signes qui sert à le définir. Du reste, l'aventure du langage que proposent les deux écrivains entraîne des modifications considérables sur la forme de la narration.

3. *Un rythme nouveau*

La réinterprétation des possibilités du langage n'implique pas pour autant l'abandon de tout ordre au sein du récit. En effet, l'effort de reconstitution de la logique mémorielle met à l'écart la rationalité implicite du système linguistique, mais introduit en même temps un nouveau rythme, plus adapté au caractère remémoratif de la narration. Ce parcours novateur de la langue préfigure ainsi de nouvelles formes narratives plus proches de la logique mémorielle. De ce cheminement se dégage, dans un premier temps, l'instauration d'un ordre temporel qui ne s'attache pas nécessairement à la chronologie. Cette nouvelle conception provoque par la suite l'accomplissement d'un processus d'intériorisation de l'écriture.

Lobo Antunes, toujours dans cette touchante adresse à ses lecteurs, dessine la forme de sa narration à l'aide de quelques images à fort contenu lyrique:

É preciso que se abandonem ao seu aparente desleixo, às suspensões, às longas elipses, ao assombrado vai-vem de ondas que, a pouco e pouco, os levarão ao encontro da treva fatal, indispensável ao renascimento e à renovação do espírito. É necessário que a confiança nos valores comuns se dissolva página a página, que a nossa enganosa coesão interior vá perdendo gradualmente o sentido que não possui e todavia lhe dávamos, para que outra ordem nasça desse choque, pode ser que amargo mas inevitável.²⁸

sa part, la référence insurmontable au lecteur pour le cas de Lobo Antunes permettrait de comprendre la multiplicité de voix narratives dans son œuvre, ainsi que la manière dont celles-ci s'articulent au cours de la lecture.

²⁸ António Lobo Antunes, "Receita para me lerem", *op. cit.*, p. 110.

L'image des vagues décrit très justement le rythme du texte antunien. Le lecteur doit se laisser emporter par cette nouvelle cadence, comme s'il naviguait sur une mer inconnue, éloigné des repères du système de référents qui est le sien, afin de parvenir à la révélation que le texte lui propose. Lobo Antunes insiste également sur le caractère fragmentaire de son écriture, imitant désormais la configuration de la mémoire avant même d'être codée par le langage. Il propose à son lecteur de l'accompagner dans cette descente aux enfers qu'est le processus créatif du roman. Ainsi, le destinataire de la fiction doit être prêt à intégrer en quelque sorte la mémoire de celui qui est à l'origine du roman. C'est la raison pour laquelle Lobo Antunes revient à plusieurs reprises sur l'importance de la proximité entre l'écrivain et le lecteur.

Une des manifestations concrètes de ce nouveau rythme est l'abandon de l'ordre chronologique, au profit de cette autre logique à caractère mémoriel. Dès lors, une nouvelle disposition du temps s'impose. Lobo Antunes ajoute:

Alguns

quase todos

os mal-entendidos em relação ao que faço, derivam do facto de abordarem o que escrevo como nos ensinaram a abordar qualquer narrativa. E a surpresa vem de não existir narrativa no sentido comum do termo, mas apenas largos círculos concêntricos que se estreitam e aparentemente nos sufocam. E sufocam-nos aparentemente para melhor respirarmos. Abandonem as vossas roupas de criaturas civilizadas, cheias de restrições, e permitam-se escutar a voz do corpo. Reparem como as figuras que povoam o que digo não são descritas e quase não possuem relevo: é que se trata de vocês mesmos.²⁹

La conception traditionnelle de la narration cède la place à cette symbolique des cercles qui changent de taille à mesure que l'histoire avance, sans pour autant dégénérer dans des figures abstraites. L'auteur précise bien que les cercles où se situe l'intrigue ont tous un centre commun, étranger à toute référence chronologique, mais perçu par le lecteur comme un miroir où

²⁹ António Lobo Antunes, "Receita para me lerem", *op. cit.*, p. 111.

il se reconnaîtra lui-même.³⁰ Alors que Claude Simon, dans sa définition du roman comme une aventure dans l'écriture, exclut d'emblée que celui-ci puisse raconter "l'histoire exemplaire de quelque héros ou héroïne", Lobo Antunes refuse également l'existence d'une "narration au sens courant du terme" dans ses romans.

En outre, Lobo Antunes lance un nouvel appel à son lecteur afin que celui-ci se débarrasse momentanément du système axiologique imposé par la culture, qui le hante et l'empêche de tourner son regard vers son for intérieur. L'interaction avec le texte est ici clairement dépeinte comme un acte de libération et de révolte cherchant à confronter l'individu à lui-même. Le processus d'écriture, que le lecteur reproduit en même temps qu'il le découvre, présente un caractère résolument intime. L'affirmation, citée plus haut, selon laquelle "les mots ne sont que des signes de sentiments intimes" gagne à ce moment toute son ampleur. En somme, le parcours tracé par Lobo Antunes insiste sur la nécessité, pour le créateur et pour le récepteur du texte, de faire l'impasse sur la tentative de rationalisation que la lecture ordinaire exige implicitement, et de se laisser emporter par le rythme à la fois introspectif et rétrospectif de la narration, afin d'atteindre la révélation qu'elle renferme.

La question du rythme chez Claude Simon s'encadre dans l'effort pour que le texte exhibe une "architecture purement sensorielle", capable d'articuler dans le langage les différentes strates de la mémoire. Dans ce cas, le parcours de l'écriture n'est pas représenté en termes de vagues ni de cercles mobiles, mais il est plutôt décrit comme un itinéraire sinueux à l'intérieur du texte. Il s'agit bien ici d'un véritable "chemin de l'écriture" que l'auteur dresse, et à propos duquel il explique:

Parce qu'il est bien différent du chemin qui suit habituellement le romancier et qui, partant d'un "commencement" aboutit à une "fin". Le mien, il tourne et retourne sur lui-même, comme peut le faire un voyageur égaré dans une forêt, revenant sur

³⁰ Sur le plan de l'écriture, la figure des cercles concentriques se traduit par les constantes digressions narratives au cours du récit. Également, sur le plan linguistique, on retrouve aussi cette image géométrique dans les périphrases auxquelles l'écrivain se livre pour éviter les adjectifs et les figures de style qui s'opposent au principe d'efficacité du roman. Les centres concentriques antuniens pourraient par ailleurs évoquer ceux de la *Divine comédie* de Dante.

ses pas, repartant, trompé (ou guidé ?) par la ressemblance de certains lieux pourtant différents et qu'il croit reconnaître, ou, au contraire, les différents aspects du même lieu, son trajet se recoupant fréquemment, repassant par des places déjà traversées [...] et il peut même arriver qu'à la "fin" on se retrouve au même endroit qu'au "commencement".³¹

Ici, on est loin des allégories géométriques de Lobo Antunes. Chez Simon, l'écriture se figure spatialement dans un trajet labyrinthique, alambiqué, qui trouve sa justification non pas dans l'idée d'une distance accomplie mais dans celle du trajet effectué. L'écrivain, décrit comme un randonneur perdu dans une forêt, accomplit donc un parcours irrégulier qui le mène à revisiter de multiples endroits avant de quitter cet univers particulier.³² Du point de vue de l'agencement des actions, l'itinéraire irrégulier du voyageur sous-entend, en premier lieu, le refus de la progression chronologique du récit. Plus précisément, l'abandon de la chronologie est une condition *sine qua non* d'une écriture qui, comme on l'a vu, se veut le reflet de la mémoire. Le caractère fragmentaire de l'écriture s'impose, faisant ainsi de l'écrivain un archéologue oublieux, reconstituant partiellement l'ensemble des choses vécues.

D'autre part, dans la description du cheminement dans le texte on reconnaît bien la question de la polysémie des signes évoquée plus haut. Les mots, à l'image des composants d'une forêt, peuvent présenter de nombreuses ressemblances, de sorte que celui qui les visite serait probablement amené à attribuer à certains éléments les particularités d'un autre. Dans le même sens, il est envisageable que le voyageur dans la langue comme le promeneur soient frappés, lors de leurs passages répétés, par les différents aspects du même lieu. Le terme de "mot-carrefour", proposé par Simon afin d'illustrer la polysémie sémantique de son écriture, atteint sa pleine dimension à l'intérieur de cette métaphore du voyageur. Dans la transfiguration cartographique imaginaire de Simon, les mots-carrefours correspondraient ainsi à ces lieux

³¹ Claude Simon, *Orion aveugle*, *op. cit.*.

³² Dans "La fiction mot à mot", l'auteur se plaît à illustrer, à l'aide de plusieurs diagrammes faits "à main levée", la structure de ses principaux romans. Il en est de même pour la préface à *Orion aveugle*.

incertains et multiples incitant à de nouvelles interprétations du paysage lorsqu'ils sont revisités au cours de l'écriture.³³

Par ailleurs, le recours à la métaphore de la forêt suggère l'idée d'une intériorisation de l'écriture, en raison de la nature remémorative de celle-ci. L'écrivain pénètre dans une réalité débordante qui dépasse par moments sa compréhension rationnelle et se retrouve confronté au magma d'émotions et de souvenirs, autrement dit, à la logique de la mémoire. C'est bien la raison pour laquelle Simon définit le roman comme "l'aventure singulière du narrateur qui ne cesse de chercher, découvrant à tâtons le monde dans et par l'écriture". Le créateur est symboliquement diminué dans ses capacités visuelles au moment où il entreprend de contempler et de reproduire, dans leur éclatante multiplicité, les explosions de la langue où vient se matérialiser son monde intérieur.

Chez Simon et Lobo Antunes, la narration n'est pas un fleuve paisible que l'on explore de haut en bas, du début à la fin, emporté par un courant continu. Elle s'annonce au contraire comme l'équipée dans une étendue obscure où l'on avance à l'aveuglette, suivant un parcours à la fois tortueux et itératif par des endroits étrangement familiers mais cependant très peu visités. Aussi bien l'acte symbolique du déshabillage rationnel antunien que l'éloquente divagation textuelle simonienne traduisent un profond engagement de la part du romancier pour une conception nouvelle du langage et de l'imagination.³⁴ C'est pour cela que les deux auteurs se réfèrent à la fin de l'aventure dans des termes similaires. Simon conclut dans la préface à *Orion aveugle*:

Aussi ne peut-il avoir d'autre terme que l'épuisement du voyageur explorant ce paysage inépuisable.³⁵

³³ À cet effet, Simon reprend à plusieurs reprises l'affirmation de Lacan selon laquelle "le mot n'est pas seulement *signe* mais *nœud* de significations". Voir: "La fiction mot à mot", *op. cit.*.

³⁴ En ce sens, Alain Robbe-Grillet définit l'engagement de l'écrivain comme "...la pleine conscience des problèmes actuels de son propre langage, la conviction de leur extrême importance, la volonté de les résoudre de l'intérieur." *Pour un Nouveau Roman* (Paris: Seuil, 1961), p. 39.

³⁵ Claude Simon, *Orion aveugle*, *op. cit.*.

Pour sa part, Lobo Antunes envisage pour son lecteur un moment de rétablissement inévitable:

E, uma vez acabada a viagem
e fechado o livro
convalesça.³⁶

L'expérience de l'écriture de la mémoire peut donc être vue comme une véritable descente aux enfers, dans la mesure où le surgissement du puissant magma de souvenirs confronte le narrateur, mais aussi le lecteur, à lui-même. Du reste, Simon profite pour montrer à quel point les mots renvoient à de multiples choses, en jouant sur l'apparente contradiction entre deux termes de la même famille: *épuisement* (qui renvoie à la notion d'effort, de consommation et d'éphémère de l'acte d'écriture) et *inépuisable* (qui fait allusion au caractère infini, absolu et fécond de la réalité). Tout en théorisant, Simon parvient à illustrer remarquablement la richesse du langage due à l'ambiguïté morphologique, situation souvent présente dans son écriture romanesque.

Un dernier point concernant le rythme de la narration s'attache à la question de la musique du texte, élément commun aux deux esthétiques romanesques. Tout d'abord, Simon avoue son penchant pour la musique des mots, comme le ferait un poète. Il se demande ainsi

... [s']il n'existerait pas aussi une certaine logique interne du texte, propre au texte, découlant à la fois de sa musique (rythme, assonances, cadence de la phrase) et de son matériau (vocabulaire, "figures", tropes – car notre langage n'est pas formé au hasard) mais encore si cette logique selon laquelle doivent s'articuler ou se combiner les éléments d'une fiction n'est pas, en même temps, fécondante et, par elle-même, engendrante de fiction.³⁷

Notons ici la manière de mettre sur le même plan la sonorité des mots et la dimension rhétorique de la langue. Pour lui, la fiction provient directement de cette riche fusion. Or, cela implique dans un certain sens une prévalence

³⁶ António Lobo Antunes, "Receita para me lerem", *op. cit.*, p. 110.

³⁷ Claude Simon, "La fiction mot à mot", *op. cit.*, p. 78.

de la forme sur le fond, qui n'est autre chose que le profond travail de reconstitution du monde par le biais du langage qu'on a tenté d'expliquer plus haut.³⁸ Ainsi, le caractère polysémique des signes s'étend non seulement à la question du sens mais aussi à l'harmonie des mots. Postérieurement, dans le *Discours de Stockholm*, l'auteur développe davantage ce point:

De même que la peinture – dit-il –, le roman ne se propose plus de tirer sa pertinence de quelque association avec un sujet important, mais du fait qu'il s'efforce de refléter, comme la musique, une certaine harmonie.³⁹

La référence à l'art permet à Simon de légitimer cette approche particulière de la littérature, selon laquelle l'intérêt d'un texte ne réside pas dans le pouvoir de la langue de refléter le monde extérieur tel qu'il est, mais dans sa capacité de contenir le foisonnement de relations mnésiques qui surgissent à l'instant même de leur matérialisation dans une fiction, c'est-à-dire au présent de l'écriture.

Lobo Antunes fait appel à la musique en vue de mieux signifier la progression simultanée des divers plans de la narration. L'harmonie du texte antunien réside avant tout dans l'articulation remarquable des multiples cercles concentriques, de la même manière dont les sons du langage musical coexistent dans une relation de complémentarité. Lobo Antunes affirme ainsi:

Comme en musique, les livres avancent de façon concentrique. Je voudrais arriver à écrire de la pure musique, pas de la bimbéloterie, de la pure musique avec du sang et des entrailles...⁴⁰

L'allégorie de la structure musicale s'explique davantage si l'on tient compte que, dans ses romans, plusieurs voix narratives se succèdent, s'entrecroisent et se confondent à l'intérieur de la trame à l'image des instruments musicaux, comme il arrive de fait avec les composantes de la

³⁸ Il n'est pas étonnant que Simon revienne, à plusieurs reprises, sur les théories des formalistes russes, particulièrement sur celles de Tynianov.

³⁹ Claude Simon, *Discours de Stockholm*, op. cit., p. 29.

⁴⁰ "António Lobo Antunes" (*Lire*, N° 280, novembre 1999), p. 37. Propos recueillis par Catherine Argand.

mémoire. Ainsi, pour Lobo Antunes l'approche de la langue s'effectue principalement sur le plan discursif. Contrairement à Simon, il ne s'intéresse pas tant à l'articulation «fécondante et engendrante de fiction» des mots individuellement considérés, comme avant tout à l'enchaînement sémantique de plusieurs voix au sein du récit. Ceci dit, on y retrouve une volonté harmonisante, proche du travail de Simon, dans la quête des mots premiers qu'on a déjà signalée. Dans les deux cas, la question du rythme révèle à quel point on est face à une conception très particulière du roman. En effet, les figures qui dessinent le cheminement singulier de la narration (vagues, forêt, cercles) traduisent fidèlement un travail sur la langue cherchant à reproduire la logique mémorielle dans une profonde quête de consonance.

* * *

Des nombreuses occurrences commentées jusqu'ici, se dégage le projet de construire un univers propre à partir d'un travail consciencieux avec la langue. L'esthétique romanesque de Simon et de Lobo Antunes montre que l'acte d'écriture se veut une reconstitution du monde intérieur de la conscience, reposant sur une réappropriation du système linguistique. Ainsi, leur l'écriture parvient à réconcilier, au sein de la fiction, l'écart entre la spécificité incommensurable du monde et l'évidence de la finitude du langage. Les univers antunien et simonien se construisent grâce à un véritable langage de la mémoire. Autrement dit, ils incarnent le dessein de représenter textuellement cette condition de l'homme dont parle Tolstoï, qui "*pense couramment, sent et se remémore un nombre incalculable de choses à la fois*".⁴¹

Après tout, on pourrait supposer que les deux écrivains partageraient sans réserve cette inquiétude ontologique formulée par Jorge Luis Borges dans *L'Aleph*:

Arribo, ahora, al inefable centro de mi relato; empieza, aquí, mi desesperación de escritor. Todo lenguaje es un alfabeto de símbolos cuyo ejercicio presupone un pasado que los interlocutores comparten; ¿cómo transmitir a los otros el infinito Aleph, que mi temerosa memoria apenas abarca? [...] Por lo demás, el problema

⁴¹ À plusieurs reprises (notamment dans le *Discours de Stockholm*) Simon revient sur cette citation de Tolstoï, appartenant au Livre III, chapitre III, de *Guerre et Paix*.

central es irresoluble: la enumeración, siquiera parcial, de un conjunto infinito. En ese instante gigantesco, he visto millones de actos deleitables o atroces; ninguno me asombró como el hecho de que todos ocuparan el mismo punto, sin superposición y sin transparencia. Lo que vieron mis ojos fue simultáneo: lo que transcribiré, sucesivo, porque el lenguaje lo es. Algo, sin embargo, recogeré.⁴²

Les principes fondateurs de l'œuvre de Simon et de Lobo Antunes s'inscrivent sans doute dans une des plus grandes préoccupations de la littérature, retracée ici par Borges sous une forme fictionnelle: la mimésis de la réalité accomplie par la fiction. En effet, pour ce qui est de la représentation de la réalité dans la littérature, les deux écrivains proposent une image très proche du "livre parfait". Voici d'abord la thèse de Simon, formulée dans un entretien de 1979:

Il y a la traditionnelle définition du roman comme un miroir promené le long d'un chemin dans lequel se reflètent tous les événements, successivement. Je verrais plutôt le roman comme une grande glace dans laquelle se reflèteraient à la fois tous les tournants, tous les angles, tous les événements, toutes les fleurs du bord du chemin, etc.⁴³

La référence au célèbre passage de Stendhal dans *Le rouge et le noir* résulte ici clairement détournée au profit d'une écriture plus proche de

⁴² Jorge Luis Borges, "El Aleph", *Obras Completas*, t.1 (Barcelona: Emecé, 1989), pp. 624-625. "J'en arrive maintenant au centre ineffable de mon récit; ici commence mon désespoir d'écrivain. Tout langage est un alphabet de symboles dont l'exercice suppose un passé que les interlocuteurs partagent; comment transmettre aux autres l'Aleph infini que ma craintive mémoire embrasse à peine? (...) Par ailleurs, le problème central est insoluble: l'énumération, même partielle, d'un ensemble infini. En cet instant gigantesque, j'ai vu des millions d'actes délectables ou atroces; aucun ne m'étonna autant que le fait que tous occupaient le même point, sans superposition et sans transparence. Ce que virent mes yeux fut simultané: ce que je transcrirai, successif, car c'est ainsi qu'est le langage. J'en dirai cependant quelque chose". Traduit par René L.F. Durand, *Oeuvres Complètes*, t. 1, (Paris: Gallimard, Bibliothèque de la Pléiade, 1993) p. 662.

⁴³ "Entretien de Claude Simon avec Jo van Apeldoorn et Charles Grivel", in Charles Grivel (dir.), *Écriture de la religion, écriture du roman* (Lille/Groningue: Centre Culturel Français de Groningue/PUL, 1979), p. 99.

l'architecture mnésique.⁴⁴ Dans le même sens, chez Lobo Antunes l'ordre successif est également remplacé par une logique de la simultanéité plongeant cette fois le lecteur dans l'illusion atemporelle de la littérature:

O romance que gostava de escrever era o livro no qual, tal como no último estágio da sabedoria dos chineses, todas as páginas fossem espelhos e o leitor visse, não apenas ele próprio e o presente em que mora mas também o futuro e o passado, sonhos, catástrofes, desejos, recordações. Uma história em que eu, folheando-a no intuito de a corrigir, armado de um lápis vermelho destinado a uma carnificina de emendas, encontrasse de súbito, a acenar-me alegremente sentado num parágrafo como no muro da quinta do meu avô...⁴⁵

Dans les deux cas, l'image du livre comme un miroir capable de dépasser l'alignement successif du langage afin de contenir la simultanéité des rapports du monde dans leur essence profonde, révèle incontestablement le caractère mnésique de leur écriture. En ce sens, la mimésis simonienne et antunienne s'attache avant tout à représenter l'ordre de la perception.

En somme, les appréciations relatives au rôle de la mémoire dans le processus créatif, à l'approche novatrice de la langue, de même qu'à la forme du texte de fiction, dévoilent l'existence d'un art poétique propre à chaque écrivain. Il est vrai que la validité d'un roman ne peut pas dériver d'un paratexte théorique, en fonction duquel l'œuvre se déploie pleinement auprès du lecteur. Dans ce sens, Lobo Antunes se plaît à rappeler l'anecdote de l'écrivain portugais Francisco Manoel de Melo qui, lorsqu'il était amené à commenter ses livres, rétorquait que "el libro trata de lo que está escrito en él".⁴⁶ Malgré cela, l'élaboration des esthétiques romanesques, mais surtout

⁴⁴ La formule stendhalienne conçoit le roman comme "...un miroir qui se promène sur une grande route. Tantôt il reflète à vos yeux l'azur des cieus, tantôt la fange des borbiers de la route." Stendhal, *Le rouge et le noir*, livre II, chap. XIX (Paris: Flammarion "GF", 1975), pp. 397-398.

⁴⁵ António Lobo Antunes, "O coração do coração", *Livro de Crónicas* (Lisboa: Dom Quixote, 1998), p. 45.

⁴⁶ María Luisa Blanco, *Conversaciones con António Lobo Antunes*, op. cit., p. 113. "O livro trata do que está escrito nele". *Conversas com António Lobo Antunes*, op. cit., p. 118.

leur confrontation, semble désormais justifiée, dans la mesure où les deux écritures s'attaquent aux lois les plus ancrées du genre romanesque, dans leur effort de mettre le langage au service de la réalité remémorative.

Cette tentative de dialogue théorique est à peine une des premières lignes du complexe tissu de relations que l'on peut relever autour des romans de Claude Simon et d'António Lobo Antunes.⁴⁷ Dès lors, on l'espère, l'approche des œuvres s'avérera infiniment plus féconde.

⁴⁷ Lobo Antunes réfère, dans le livre d'entretiens qui lui est consacré, qu'il a rencontré Simon en Finlande et qu'il n'a pas été agréablement impressionné par la personne. Quant à l'écrivain, il déclare n'avoir jamais lu ses livres, malgré les commentaires des critiques suédois qui trouvaient une certaine proximité dans les deux écritures...