

## « L'œil qui se souvient » : mémoire et création de fiction chez António Lobo Antunes et chez Claude Simon\*

**Felipe CAMMAERT**

Postdoctorant au CRILUS (Université Paris X-Nanterre) / Centro de Estudos  
Comparatistas (Universidade de Lisboa). Boursier de la Fundação para a Ciência e a  
Tecnologia (FCT), Portugal

*« La création tient à ce que l'inventio de l'objet, au sens rhétorique et classique du terme latin, a nécessairement partie liée avec un double acte d'imagination ; imagination réelle, tout d'abord, au sens d'une découverte ou d'une activation d'associations nouvelles, imagination verbale ensuite, au sens où les mots, ou plutôt les associations de mots, ne sont jamais donnés, mais demandent à être conquis sur l'espace toujours incertain qui sépare les res des verba. Dès lors, on comprend mieux aussi comment la question de la mémoire se lie à la question de la fiction dont elle devient, d'un certain point de vue, une variante ou plutôt une modalité particulière ». John E. Jackson*

Dans *La transparence intérieure*, Dorrit Cohn consacre quelques pages à l'analyse d'une variante particulière de représentation de la vie psychique dans le roman. Il s'agit, selon elle, des cas où la représentation du monde s'éloigne d'un « ordre chronologique de présentation des événements », pour céder la place à la logique de la mémoire. Fidèle à sa démarche typologique, Cohn introduit les notions de *récit remémoratif* et de *monologue remémoratif* en fonction du degré de

---

\* Ce texte est une version revue d'une communication présentée au Colloque « Devant la fiction, dans le monde : perception et savoir du romanesque », Université de Picardie-Jules Verne / CRAL (CNRS-EHESS), Amiens, 25-27 janvier 2007.

représentation de la vie intérieure du personnage, afin de rendre compte de ces cas particuliers.

Pour Dorrit Cohn, *La Route des Flandres* de Claude Simon se présente comme « l'un des plus remarquables exemples de monologue remémoratif postfaulknérien »<sup>1</sup>. En analysant un extrait de ce roman, elle affirme que la représentation s'attache ici à reproduire la logique mnésique plutôt que celle du discours :

...le modèle [de *La Route des Flandres*, dit-elle] n'est plus celui de la communication autobiographique (raconter sa propre histoire), c'est celui de la mémoire s'impliquant elle-même. Et cette **mimésis d'un processus solitaire, tout intérieur**, n'entraîne pas seulement une chronologie brisée, mais aussi une relation fragmentaire<sup>2</sup>.

Au-delà des différences entre « récit » et « monologue », sur lesquelles nous ne pouvons nous attarder ici, c'est justement cette « *mimésis d'un processus intérieur* », dont parle Cohn, qu'il nous semble pertinent d'étudier dans la production romanesque de Claude Simon et dans celle du romancier portugais António Lobo Antunes.

Les œuvres de Simon et de Lobo Antunes placent en effet la question de la mémoire aux avant-postes de l'entreprise fictionnelle. On observe un changement de paradigme au sein de la logique romanesque, à tel point que l'on pourrait parler d'une *mimésis de la vie intérieure* pour décrire leur approche de la réalité<sup>3</sup>. Ce processus d'intériorisation de l'expérience du monde enferme, entre autres, un intérêt tout particulier pour la question de la simultanéité. La simultanéité, définie par Kant comme « *l'existence du divers dans le même temps* »<sup>4</sup>, semblerait en effet le principe le plus adéquat pour traduire l'ordre mnésique.

D'ailleurs, lorsqu'il est question d'aborder leur art poétique, les deux écrivains n'hésitent pas à s'attaquer au paradigme réaliste de la mimésis romanesque. En détournant la métaphore optique stendhalienne, Claude Simon voit le roman comme

<sup>1</sup> Dorrit COHN, *La transparence intérieure. Modes de représentation de la vie psychique dans le roman*, Traduit de l'anglais par Alain Bony, Paris, Seuil, 1981, coll. Poétique, p. 210.

<sup>2</sup> Dorrit COHN, *La transparence intérieure, op. cit.*, p. 211. C'est nous qui soulignons.

<sup>3</sup> Voir, pour un développement de la notion de « mimésis de la vie intérieure », ainsi que du concept d'« écriture de la mémoire », notre thèse de doctorat intitulée *Mémoire, représentation, fiction : l'écriture de la mémoire dans l'œuvre d'António Lobo Antunes et de Claude Simon*. Une version remaniée de ce travail sera publiée en 2008 aux éditions L'Harmattan.

<sup>4</sup> Emmanuel KANT, *L'esthétique transcendantale*, cité dans : Dominique VIART (éd.), *Jules Romains et les écritures de la simultanéité*, Lille, Presses Universitaires du Septentrion, 1996, coll. UL3, p. 20.

« ...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. »<sup>5</sup>. Pour sa part, Lobo Antunes imagine un roman dans lequel « ...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 »<sup>6</sup>.

Chez Simon comme chez Lobo Antunes, le savoir du romanesque passe avant tout par une interrogation sur les diverses possibilités qui se dégagent de la représentation du souvenir au sein de l'écriture. La mémoire opère donc comme l'outil privilégié de modélisation du monde. Elle concerne aussi bien l'univers de l'écrivain, créateur de fiction, que celui du personnage-narrateur, sujet de la remémoration. Cependant, la structure mnésique des écritures simonienne et antunienne s'étend également à la sphère du lecteur, destinataire ultime de la narration. Notre propos sera ici de commenter ces trois principaux moments dans lesquels la mémoire apparaît à l'origine de la création de fiction.

## 1. Mémoire et écriture : la mise en abyme du souvenir

Chez Lobo Antunes comme chez Simon, la volonté de représenter l'intérieur de la conscience du personnage s'appuie essentiellement sur une démarche de type autobiographique. La figure de l'auteur est souvent représentée à l'intérieur de la fiction, comme si celui-ci avait été « surpris » en train d'écrire.

En premier lieu, la création de fiction est intimement liée à la faculté d'invention propre à l'acte d'imagination. Claude Simon déclare : « *Je suis incapable d'inventer quoi que ce soit* »<sup>7</sup>, avant de préciser plus tard que « *même l'imaginaire est autobiographique* »<sup>8</sup>. Les paroles de Lobo Antunes font écho aux propos du

<sup>5</sup> « Entretien de Claude Simon avec Jo van Apeldoorn et Charles Grivel », dans : Charles GRIVEL (dir.), *Écriture de la religion, écriture du roman*, Lille/Groningue, Presses Universitaires de Lille, 1979, p. 99.

<sup>6</sup> António LOBO ANTUNES, « O coração do coração », *Livro de Crónicas*, Lisboa, Dom Quixote, 1998, p. 45. Voici la traduction française de Carlos Batista: «...toutes les pages seraient des miroirs dans lesquels le lecteur se verrait non seulement lui-même et le présent qu'il habite, mais aussi le futur et le passé, nos rêves, nos catastrophes, nos désirs, nos souvenirs... ». « Le cœur du cœur », *Dormir accompagné*, Paris, Christian Bourgois, 2001, p. 64.

<sup>7</sup> « Avec *La Route des Flandres*, Claude Simon affirme sa manière », entretien avec Claude Sarraute, *Le Monde*, 8 octobre 1960. Reproduit dans : SIMON, Claude, *La Route des Flandres*, Paris, U.G.E., 1960, coll. 10/18, p. 274.

<sup>8</sup> « Entretien de Claude Simon avec Jo van Apeldoorn et Charles Grivel », dans : Charles GRIVEL (dir.), *Écriture de la religion, écriture du roman*, op. cit., p.106.

Français : « *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* »<sup>9</sup>, dit-il. Pour les deux écrivains, l'imagination permet la fictionnalisation de la mémoire autobiographique par l'écriture. Comme le souligne Christine Genin à propos de l'œuvre de Simon, « *...l'écriture modifie, ou plutôt enrichit les souvenirs : c'est ce processus d'élaboration cognitive par l'écriture que ses romans mettent en œuvre* »<sup>10</sup>.

En second lieu, les mises en abyme référées à l'écriture sont fréquentes chez les deux écrivains. La figure de l'auteur apparaît à l'intérieur des trames fictionnelles, non pas en tant qu'*individu* d'une biographie particulière, mais dans son rôle de *sujet-écrivain*. Plus que la vie elle-même, c'est l'acte de production de textes littéraires qui est mis en scène.

Chez Simon, les mises en abyme sont tantôt associées à la perception présente, tantôt à un souvenir, tantôt insérées dans un jeu intertextuel. Dans *L'Herbe*, c'est par le biais d'un jeu spéculaire entre narrateur et personnage que l'on devine la présence de l'écrivain. Dans les dernières pages du roman, Louise, étendue sur l'herbe, tourne son regard vers une figure qui n'est autre que celle de l'écrivain. Le texte évoque à ce moment les « *...feuilles blanches couvertes de la fine écriture serrée, éparses devant lui sur la table, vaguement phosphorescentes dans l'ombre, les lignes parallèles de mots mis bout à bout devenant de plus en plus indistinctes...* »<sup>11</sup>. Cet « écrivain » quittera par la suite symboliquement la scène, laissant la page écrite à la vue du personnage, comme pour annoncer la fin du roman. *L'Herbe* met en scène une représentation de l'écriture, vue par le personnage en termes d'appropriation de la perception fictionnelle par une conscience créatrice située à l'intérieur du cadre fictionnel.

Dans *Histoire*, le personnage s'affiche également par moments comme le double de l'auteur. Lorsque le narrateur évoque son passé, on reconnaît le portrait de

<sup>9</sup> María Luisa BLANCO, *Conversaciones con António Lobo Antunes*, Madrid, Siruela, 2001, p.109. « ...on n'invente rien, l'imagination n'est qu'une façon d'ordonner la mémoire. Tout dépend de la mémoire. [...] Si on n'a pas de mémoire, on ne peut pas avoir d'imagination ». *Conversations avec António Lobo Antunes*, traduit de l'espagnol par Michelle Giudicelli, Paris, Christian Bourgois, 2004, p. 121.

<sup>10</sup> Christine GENIN, *Mémoire réticulaire et hypertexte*, janvier 1998, dans : *Labyrinthe. Littérature contemporaine*, <http://perso.wanadoo.fr/labyrinthe/simonhyper.html#p1>

<sup>11</sup> Claude SIMON, *L'Herbe*, Paris, Minuit, 1958, p. 179.

l'écrivain dans les traits de celui-ci. Le narrateur apparaît désormais doté d'un rôle de créateur de fiction. Par exemple, au moment de décrire un groupe d'enfants à la sortie de l'école, la mémoire est secouée, et le souvenir d'enfance fait irruption :

...tout revenant à la fois : les relents de réfectoire, de craie, de la peinture noire des pupitres, et cette odeur particulière des planchers gris, rugueux, arrosés chaque jour, fleurant le moisi, et l'excitation, l'espèce de fièvre, les mots latins, crus, violents que leur aspect dépaysant, exotique pour ainsi dire, leur sens incertain chargeaient d'un pouvoir ambigu...<sup>12</sup>

La réminiscence des cours de latin à l'école produit chez le narrateur un double sursaut, tout d'abord savant et ensuite sexuel. La voix qui ressurgit du passé n'est autre que celle de l'écrivain. Progressivement, le *souvenir* de l'acte sexuel se confond avec *l'écriture* de celui-ci. Or il ne s'agit pas, à proprement parler, de la représentation de l'écrivain au moment d'écrire, mais plutôt de celle de l'homme traversé par la langue, marqué par sa force dans une intensité similaire à celle d'une rencontre sexuelle. Dans *Histoire*, la mémoire personnelle de l'auteur est bien le lieu dans lequel se forme la fiction.

Dans l'œuvre de Lobo Antunes, la mise en abyme est également présente pour mettre en scène le processus de création de fiction. Dans l'un des chapitres du roman *Que Farei Quando Tudo Arde?*, Paulo, le personnage principal du roman, se met à écrire sur un cahier afin de ramener à la vie son père et son ami Rui. Tel un auteur « réel » de fiction, le personnage-écrivain mélange souvenirs autobiographiques et éléments inventés, sans qu'il soit aisé pour lui de les distinguer :

[as palavras] trazem à tona episódios e pessoas que sepultam de novo, enganam-se ao oferecerem-me recordações que não são minhas, dias alheios, parentes que não tive...<sup>13</sup>

Finalement, Paulo parvient à « entendre », dans les mots qu'il aligne, la voix de Rui et celle de son père. La confusion entre la réalité « présente » de Paulo et l'autre, « passée », issue de l'acte d'écriture, est désormais récurrente. Le chapitre en question déploie en ce sens une intrigue dans l'intrigue, en vertu de laquelle le narrateur opère

<sup>12</sup> Claude SIMON, *Histoire*, Paris, Minuit, 1967, p. 106-107. [Par la suite : *H*, suivi du numéro de page].

<sup>13</sup> António LOBO ANTUNES, *Que Farei Quando Tudo Arde?*, Lisboa, Dom Quixote, 2001, p. 459. « [Les mots] déterrent des époques et des visages avant de les enfouir de nouveau, se trompent en me rapportant des souvenirs qui ne sont pas les miens, des journées non vécues, des parents que je n'ai jamais eus... » *Que ferai-je quand tout brûle ?*, Paris, Christian Bourgois, 2003, p. 514. Traduit par Carlos Batista.

comme un véritable créateur de fiction. Par ailleurs, dans *Que Farei Quando Tudo Arde?*, on assiste à un jeu onomastique dans lequel se dessine distinctement la figure de l'auteur. À plusieurs reprises, le narrateur principal change son prénom pour celui d'*António*. Ce jeu oscillatoire sur le nom du personnage vient renforcer, sur le plan identitaire, la mise en abyme de l'écriture commentée plus haut.

Dans le roman *A Ordem Natural das Coisas*, on trouve déjà la question onomastique chez l'un des narrateurs secondaires du roman. Maria Antónia, une femme agonisante, revient sur sa vie dans un délire verbal assez disparate. De façon inespérée, elle déclare être l'auteur des paroles que nous lisons :

...e comigo morrerão as personagens deste livro a que se chamará romance, que na minha cabeça povoada de um pavor de que não falo tenho escrito e que, segundo a ordem natural das coisas, alguém, um ano qualquer, repetirá por mim do mesmo modo que Benfica se há-de repetir nestas ruas e prédios sem destino...<sup>14</sup>

Lobo Antunes aime à se représenter à l'intérieur de la diégèse sous l'apparence d'une femme hantée par la manière dont les souvenirs se confondent avec l'univers de fiction dans lequel elle évolue. C'est en inventant un alter ego féminin, Maria Antónia, qu'il parvient à transposer le processus de création de fiction à la sphère romanesque.

Ainsi, chez António Lobo Antunes et chez Claude Simon, la mise en scène du processus d'écriture à l'intérieur du roman s'explique en grande partie par la volonté de l'écrivain de privilégier l'instant précis où la mémoire est sollicitée afin de créer une situation fictionnelle déterminée. Claude Simon résume cela à l'aide d'une formule maintes fois évoquée en marge de ses romans : le « présent de l'écriture »<sup>15</sup>. Pour le Français, la coïncidence entre le présent d'énonciation et le présent de narration a pour objectif d'insister sur la nature mnésique de l'écriture. Comme le souligne Christine Genin à propos de l'œuvre simonienne, « *Dans l'écriture, mémoire et création se confondent en un même processus* »<sup>16</sup>.

<sup>14</sup> António LOBO ANTUNES, *A Ordem Natural das Coisas*, Lisboa, Dom Quixote, 1992, p. 306. « ...et avec moi mourront les personnages de ce livre qu'on appellera roman et que j'ai écrit dans ma tête habitée d'une épouvante dont je ne parle pas et que quelqu'un, une année ou une autre, répétera pour moi, suivant en cela l'ordre naturel des choses, tout comme Benfica se répétera dans ces rues et dans ces immeubles sans destin... » *L'ordre naturel des choses*, Paris, Christian Bourgois, 1994, p. 332. Traduit par Geneviève Leibrich.

<sup>15</sup> Voir notamment : Claude SIMON, *Discours de Stockholm*, Paris, Minuit/Fondation Nobel, 1986 ; « Un homme traversé par le travail », entretien avec Jean-Paul Goux et Alain Poirson, *La Nouvelle Critique*, n°105, juin-juillet 1977, p. 39.

<sup>16</sup> Christine GENIN, *Mémoire réticulaire et hypertexte*, op. cit.

Si, au niveau de l'énoncé, la mémoire de l'écrivain se montre comme source fictionnelle, l'énonciation réserve également des situations dans lesquelles la remémoration du personnage-narrateur dépasse la simple restitution du passé, répondant ainsi à un véritable acte d'invention fictionnelle.

## 2. Les « souvenirs inventés » : remémoration et création de fiction chez les personnages antunien et simonien

La fonction créatrice du souvenir dans le processus de configuration de la fiction se trouve davantage accentuée au niveau de la diégèse. Les personnages antunien et simonien se rapprochent ainsi du Narrateur proustien qui, lorsqu'il tente de trouver la signification profonde de la sensation produite par la madeleine ramollie dans l'infusion, interroge son esprit en ces termes : « *Chercher ? pas seulement : créer. Il est en face de quelque chose qui n'est pas encore et que seul il peut réaliser, puis faire entrer dans sa lumière* »<sup>17</sup>. Chez Lobo Antunes et chez Simon, la fiction se structure à l'image de ce profond acte de création dans le processus mnésique. Nous souhaiterions étudier ici quelques exemples dans lesquels l'écriture de la mémoire dépasse la logique purement mnésique, pour aboutir à des situations que l'on peut qualifier de « souvenirs inventés ». Dans ces cas particuliers, où l'on a affaire à une « *mémoire de deuxième main* » pour reprendre une expression chère à la critique proustienne, la question de la fictionalité en ressort renforcée.

Dans son ouvrage intitulé *Mémoire et Création poétique*, John Jackson place la question des facultés génératrices de fiction au centre de sa réflexion sur la mémoire. Ce « paradoxe primordial », suivant l'expression du critique, est intimement lié à la notion d'imagination<sup>18</sup>. La création de fiction, associée d'une part à l'invention d'univers possibles et, d'autre part, à celle de la création d'un langage adapté, se présente selon Jackson comme une pure activité mnésique. En commentant un extrait de *La Route des Flandres* de Simon, Jackson précise que la mémoire créatrice de fiction intervient à la suite d'un vide au niveau du *sens*, provoqué entre autres par une abolition de l'ordre temporel. Jackson cherche à démarquer la mémoire d'une

---

<sup>17</sup> Marcel PROUST, *À la recherche du temps perdu*, « Du côté de chez Swann », Paris, Gallimard, coll. Folio, 1988, p. 45.

<sup>18</sup> John E. JACKSON, *Mémoire et Création poétique*, Paris, Mercure de France, 1992, p. 14.

fonction purement « répétitive » du passé, afin de montrer qu'elle est capable d'engendrer la fiction dans les mêmes conditions que celles de la perception<sup>19</sup>.

Chez Simon comme chez Lobo Antunes, certains événements sont présentés comme des souvenirs du narrateur, alors que, *stricto sensu*, il n'en est pas ainsi. Dans *La Route des Flandres* de Simon, Georges et Blum, enfermés dans un camp de prisonniers, font appel à leur mémoire afin de

...se transporter par procuration (c'est-à-dire au moyen de leur imagination, c'est-à-dire en rassemblant et combinant tout ce qu'ils pouvaient trouver dans leur mémoire en fait de connaissances vues, entendues ou lues, [...] dans cet univers futile, mystérieux et violent dans lequel, à défaut de leur corps, se mouvait leur esprit... »<sup>20</sup>

Pour le personnage, la mémoire possède une fonction fondatrice de fiction grâce, entre autres, au pouvoir métaphorique de la langue. Ici, la logique mnésique du personnage évoque certainement le processus même d'écriture chez l'auteur.

Dans *Histoire*, l'allusion à une photographie sert de prétexte au déploiement d'un souvenir créateur de fiction. À plusieurs reprises, le neveu, narrateur du roman, fait référence à un vieux cliché dans lequel l'oncle Charles est accompagné d'un peintre hollandais et d'une femme nue. Si, au début, la description de cette image ressemble à celle du reste des cartes postales évoquées tout au long du roman, à mesure que la narration avance, la part d'invention et de transformation de cette réalité en souvenir devient de plus en plus importante.

Les premières descriptions de la photographie s'effectuent par le biais d'une « construction hypothétique » comme celles que Jackson a signalées pour *La Route des Flandres*<sup>21</sup>. En voici un exemple parmi d'autres :

...la photographie ayant **sans doute** été prise au moyen d'un de ces déclencheurs automatiques, le Hollandais n'ayant **peut être** pas eu tout à fait le temps de regagner sa place, **ou** mal calculé le délai » (*H*, 268. C'est nous qui soulignons).

Pour Jackson, ce procédé constitue en soi une forme de mémoire, puisque le souvenir apparaît comme une appropriation de l'identité d'autrui. Or, petit à petit, la perspective de l'oncle Charles, présent à la scène de l'atelier, s'empare progressivement du champ de perception. Ses facultés visuelles ne sont plus consignées en termes de perception, mais sous la forme d'un souvenir :

<sup>19</sup> Voir : John E. JACKSON, *Mémoire et Création poétique*, op. cit., p. 48 sq.

<sup>20</sup> Claude SIMON, *La Route des Flandres*, Paris, Minuit, 1960, p. 168-169.

<sup>21</sup> John E. JACKSON, *Mémoire et Création poétique*, op. cit., p. 57.

...l'œil non pas **voit** mais bien plutôt **se souvient** non de la fatidique succession (ou suite, ou énumération) de parties [...] dans leur ordre monotone, mais d'une combinaison, d'un ombreux et fulgurant enchevêtrement de lumières et de lignes où les éléments éclatés, dissociés se regroupent selon le foisonnant et rigoureux désordre de la mémoire. (*H*, 273. C'est nous qui soulignons.)

Cette image de l'œil qui se souvient, outre le fait de placer sur un même plan le phénomène de la perception et celui de la mémoire, pose d'emblée la question de la simultanéité, élément fondateur de la mimésis intérieure dont parlait Dorrit Cohn. La description de la photographie s'impose finalement comme un souvenir inventé, en ceci qu'elle propose une représentation fragmentaire et subjective de la scène de l'atelier vécue par l'oncle. Par ailleurs, la confusion de perspectives confirme bien l'éclatement de l'instance narrative, phénomène courant dans les écritures de la mémoire. Dans *Histoire*, la création de fiction à l'intérieur de l'acte de rappel s'effectue par le biais d'une appropriation des souvenirs d'autrui. L'instance narrative est donc dédoublée, dans la mesure où la vision des faits semble correspondre à celle de l'oncle, alors que la teneur du discours s'ajuste mieux à la perspective du neveu.

Chez Lobo Antunes, la création mnésique se matérialise également dans la sphère de l'identité. Toutefois, elle n'aboutit pas à un éclatement de la voix narrative comme c'est le cas chez Simon. Dans le roman intitulé *O Manual dos Inquisidores*, le narrateur, à force de mélanger plusieurs souvenirs « réels », finit par imaginer une situation inexistante qu'il présente comme un « vrai » souvenir. Pour le ministre, narrateur principal de la cinquième partie du roman et véritable point de confluence de la trame, le point de départ se situe dans le souvenir du jour où il a été contraint d'abattre d'un tir de grâce un chien tombé malade. Ensuite, un deuxième souvenir intervient : sa propre image reflétée dans le miroir, couverte en larmes, qui regrette le départ de sa femme. Soudainement, la remémoration subit un bouleversement inespéré, et l'image de la glace n'est plus la sienne mais celle d'un « ...cão de chapéu e cigarrilha e suspensórios de elástico que me seguia a pedir que o matasse... »<sup>22</sup>. La honte du passé provoque chez le ministre un dysfonctionnement dans l'acte de remémoration.

<sup>22</sup> António LOBO ANTUNES, *O Manual dos Inquisidores*, Lisboa, Dom Quixote, 1996, p. 366. « ...chien malade, un chien avec chapeau, cigarillo et bretelles élastiques qui m'implorait du regard pour que je le tue... ». *Le Manuel des Inquisiteurs*, Paris, Christian Bourgois, 1996, p. 472. Traduit par Carlos Batista.

Ce souvenir inventé atteint toute sa splendeur lorsque le narrateur, agacé par l'apparence de cette bête hybride, décide de l'abattre en tirant sur la glace. Surgit donc une nouvelle réalité mnésique, composée de « ...o homem de chapéu e cigarrilha e suspensórios de elástico quer dizer o cão, quer dizer o homem, quer dizer o cão, a estilhaçar-se e a tombar no tapete numa cascata de vidrios... »<sup>23</sup>. Au sein de cette douloureuse reconstitution du souvenir, le passé se trouve transformé au moment de la remémoration, au profit d'un souvenir inventé par le narrateur lui-même.

Dans ces cas de mémoire créatrice à l'intérieur de la diégèse, la « *mimésis d'un processus solitaire, tout intérieur* » esquissée par Dorrit Cohn dévoile plus que jamais sa nature éminemment fictionnelle. Or, à l'intérieur de cette modélisation du monde par le biais de la logique du souvenir, la figure du lecteur contribue à parfaire la mise en intrigue du récit. Une fois qu'elle a pris connaissance de la remémoration du personnage, la mémoire du lecteur semble vouée à devoir reconstituer elle-même la situation fictionnelle.

### 3. Le lecteur : récepteur et source de fiction

Le lecteur des écritures de la mémoire antunienne et simonienne n'est pas le simple récepteur d'un modèle littéraire clos, mais un acteur à part entière au sein de l'activité mimétique. En d'autres termes, la représentation de la mémoire du personnage passe nécessairement par la mémoire du lecteur lui-même. D'une part, la figure du lecteur s'impose comme le lieu dans lequel confluent les multiples récits de souvenirs. D'autre part, le lecteur agit en quelque sorte comme un « présent » extérieur à la narration mémorielle. Ainsi, lorsque le temps de l'énonciation se dilue au profit de la narration du passé, c'est au lecteur d'imposer au récit la temporalité qui est la sienne.

Dans l'œuvre de Claude Simon, la présence du lecteur se matérialise souvent par la thématique du regard. Ce phénomène particulier, cher aux écrivains du

---

<sup>23</sup> António LOBO ANTUNES, *O Manual dos Inquisidores*, Lisboa, Dom Quixote, 1996, p. 367. « ...l'homme au chapeau et cigarillo et bretelles élastiques, c'est-à-dire le chien, c'est-à-dire l'homme, c'est-à-dire le chien, volant en éclats et tombant en une cascade de débris... ». *Le Manuel des Inquisiteurs*, Paris, Christian Bourgois, 1996, p. 472. Traduit par Carlos Batista.

Nouveau Roman, met l'accent sur l'importance de la fonction perceptive au niveau de la narration. À cet égard, la critique simonienne parle d'une esthétique de la « *perception minimale* », en vertu de laquelle, d'après Dominique Viart, « ...le narrateur, pourtant personnage de sa propre histoire, devient percevant anonyme, aboli dans le mouvement de sa perception »<sup>24</sup>. Sur le plan de la réception, l'effacement de la perception de l'instance narrative permet au lecteur d'occuper la place vacante laissée par le narrateur au sein de cette interaction entre le sujet et le monde. Ainsi, le lecteur devient lui-même, au moment de la lecture, une sorte d'« œil qui se souvient », une conscience extérieure à la trame mettant sa propre mémoire autobiographique au service de la fiction.

La critique simonienne a maintes fois souligné le rôle primordial joué par le lecteur. Pour Yves Berger, dans *La Route des Flandres*

...la mémoire semble se jouer du lecteur : elle lui ravit une scène qu'il aimait et la lui rend quand il ne pensait plus la revoir [...] Simon utilise les pronoms personnels [...] sans que nous sachions, le temps de dix ou vingt mots, quel être humain, quel objet ou animal ces pronoms désignent. Mais il suffit, dans doute, que la mémoire sache : c'est nous qui devons aller vers elle au lieu qu'elle vienne à nous<sup>25</sup>.

En raison du flou perceptif dans le dispositif énonciatif, le destinataire de la narration devient lui aussi complice de cette intériorisation de l'écriture. Pour Christine Genin, la lecture de l'œuvre simonienne doit être considérée avant tout comme un acte de mémoire :

Claude Simon, dit-elle, demande en outre à son lecteur d'avoir la mémoire longue, dans la mesure où son écriture désorganise et bouleverse l'habituel fonctionnement mémoriel de la lecture d'une phrase, d'une séquence, d'un événement. Il lui demande aussi d'avoir la mémoire souple en modifiant de façon plus ou moins radicale certains souvenirs d'un roman à l'autre, voire à l'intérieur d'un même roman<sup>26</sup>.

Le destinataire participe en quelque sorte à la création de fiction, en ceci que l'acte de lecture sous-tend un exercice de représentation de la propre conscience du lecteur, faisant de celui-ci un « lecteur de soi-même » pour reprendre la célèbre expression de Marcel Proust.

<sup>24</sup> Dominique VIART, *Une mémoire inquiète. La Route des Flandres de Claude Simon*, Paris, PUF, 1997, coll. Écrivains, p. 144. Voir également : Didier ALEXANDRE, *Le magma et l'horizon. Essai sur La Route des Flandres de Claude Simon*, Paris, Klincksieck, 1997, coll. Bibliothèque contemporaine.

<sup>25</sup> Yves BERGER, « L'enfer, le temps », *La Nouvelle Revue Française*, n° 97, janvier 1961, p. 103.

<sup>26</sup> Christine GENIN, *L'expérience du lecteur dans les romans de Claude Simon. Lecture studieuse et lecture poignante*, Paris, Champion, 1997, p. 184-185.

Chez Lobo Antunes, la présence effective du lecteur dans le processus de création de fiction s'opère par une stratégie discursive soucieuse de rendre compte d'une situation d'oralité dans la narration. En effet, dans la plupart des romans, on peut identifier d'emblée une situation fictive d'entretien entre le personnage de fiction et l'auteur réel. La critique parle à ce sujet d'un « interlocuteur silencieux » en la personne de l'auteur, chargé de recueillir les témoignages des différents narrateurs, au sein d'un schéma de communication proche de l'« enquête »<sup>27</sup>. De ce fait, l'idée (formulée par Maria Alzira Seixo) selon laquelle on serait confronté à l'absence d'un *Deus ex machina* chez Lobo Antunes s'avère tout à fait pertinente, dans la mesure où les liens entre le personnage qui mène une enquête et l'auteur ne sont pas considérés comme incontestables à l'intérieur de la trame. Le processus de constitution du roman étant plus que jamais ouvert, c'est le lecteur qui, mettant en œuvre sa propre mémoire, procède à la reconstruction textuelle, en ceci qu'il assure la tâche d'actualisation temporelle tant de l'énoncé que de l'énonciation<sup>28</sup>. Le lecteur antunien apparaît également doté d'un « œil qui se souvient », chargé d'articuler le puzzle des voix qui se présentent à lui, dans une succession de paroles dépourvues d'un destinataire immuable.

Le lecteur de Simon et de Lobo Antunes se figure ainsi comme une projection de l'auteur réel, comme un double de l'écrivain au sein de la diégèse. Les écritures de la mémoire sembleraient vouloir dépasser la situation classique d'identification entre personnage fictif et lecteur réel, laissant la place à une nouvelle symbiose entre auteur et lecteur. Dans une chronique intitulée *Receita para me lerem*, le Portugais écrit : « *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* »<sup>29</sup>. Pour sa part, le Français affirme que « ...tout texte constitue une proposition sur laquelle chaque

<sup>27</sup> Voir notamment: João CAMILO DOS SANTOS, « Alguns aspectos da técnica narrativa em *Os Cus de Judas* », de António Lobo Antunes, dans : *Cahiers d'études romanes*, n°10, Université d'Aix-en-Provence, 1985, p. 234 ; Maria Alzira SEIXO, *Os Romances de António Lobo Antunes*, Lisboa, Dom Quixote, 2002, p. 454.

<sup>28</sup> Voir : Felipe CAMMAERT, « O leitor da memória: O papel do leitor em *O Manual dos Inquisidores* », in : CABRAL, Eunice et al. (dir.), *A escrita e o mundo em António Lobo Antunes: actas do Colóquio Internacional António Lobo Antunes*, Lisboa/Évora: Dom Quixote/Universidade de Évora, 2003, p. 297-311.

<sup>29</sup> António LOBO ANTUNES, « Receita para me lerem », *Segundo livro de crónicas*, Lisboa, Dom Quixote, 2002, p. 109. « La véritable aventure que je poursuis est celle que le narrateur et le lecteur partagent dans les tréfonds de l'inconscient, siège de l'âme humaine ». « Recette pour me lire », *Livre de Chroniques III*, traduit du portugais par Carlos Batista, Paris, Christian Bourgois, 2004», p. 113-114.

*lecteur va faire sa propre lecture, c'est-à-dire écrire un livre à sa façon* »<sup>30</sup>. À partir de ce moment, la mémoire du lecteur est mise à l'épreuve, ce dernier considéré non seulement comme récepteur passif de la fiction, mais en tant qu'entité capable de réactualiser les souvenirs qui composent le texte. Pour reprendre les mots de René Girard à propos de Dostoïevski, « ...c'est le lecteur qui doit se souvenir ; ce n'est pas le romancier, comme chez Proust, qui se souvient pour lui »<sup>31</sup>.

Par ailleurs, le rôle du lecteur dans les écritures de la mémoire convoque la question de la polyphonie bakhtinienne. Un véritable pont s'instaure entre la conscience du lecteur et la conscience dialogique du récit. Bien que le lecteur ne fasse pas, à proprement parler, partie intégrante du dispositif polyphonique, l'effet de l'œuvre sur sa propre conscience est de nature éminemment dialogique.

Cette parenté entre lecteur et auteur renvoie de surcroît à la question mimétique. C'est lors de l'actualisation du texte par le lecteur, au cours de la « refiguration » dont parle Ricœur pour définir sa *Mimèsis III*, que le lecteur effectue à son tour la mise en intrigue des divers récits. Alexandre Dessingué, dans un article intitulé « Polyphonisme, de Bakhtine à Ricœur »<sup>32</sup>, s'attache à démontrer que la polyphonie ne se limite pas à l'intention auctoriale, mais concerne également la sphère de la réception. L'auteur faisant référence dans son étude à trois types de polyphonie, nous ne retiendrons ici que le troisième, à savoir la *polyphonie réceptive*. Cette variante conçoit la figure du lecteur comme le point d'aboutissement du polyphonisme discursif. La conclusion de Dessingué est la suivante :

La polyphonie dans le cadre de la réception [...] correspond tout d'abord à la division du sujet en une multiplicité de « moi-s » : le lecteur au cours de la lecture effectue également un mouvement d'identification-intégration avec le héros-personnage. Il a besoin d'intégrer le récit dans un premier temps, de vivre l'histoire de l'intérieur pour pouvoir ensuite l'analyser depuis sa localité particulière. Dans un second temps, la polyphonie pourrait être considérée comme l'interrelation de consciences, cette fois-ci entre le lecteur et le personnage, et donc entre le lecteur et l'auteur<sup>33</sup>.

<sup>30</sup> Dans : Jean RICARDOU (dir.), *Claude Simon : analyse, théorie*, (Colloque de Cerisy, juillet 1974), Paris, U.G.E., 1975, coll. 10/18, p. 419.

<sup>31</sup> René GIRARD, *Mensonge romantique et vérité romanesque*, Paris, Grasset, 1961, coll. Pluriel, p. 277.

<sup>32</sup> Alexandre DESSINGUÉ, « Polyphonisme, de Bakhtine à Ricœur », *Atelier de théorie littéraire FABULA*, <http://www.fabula.org/atelier.php?Polyphonie>.

<sup>33</sup> Alexandre DESSINGUÉ, « Polyphonisme, de Bakhtine à Ricœur », *op. cit.*

Cette troisième catégorie bakhtinienne, revisitée par Dessingué, permet en quelque sorte l'application du principe polyphonique à des sphères autres que celle de l'univers diégétique. Le critique établit ainsi un rapprochement fort pertinent entre le phénomène dialogique et la théorie herméneutique de la triple mimésis de Paul Ricœur. Le lecteur des écritures de la mémoire serait donc un élément fondamental des « *histoires non (encore) racontées* » qui constituent, toujours selon Ricœur, la « *structure pré-narrative de l'existence* »<sup>34</sup>.

Pour sa part, Catherine Rannoux décrit en ces termes le phénomène de la polyphonie réceptive dans *La Route des Flandres* :

Mais le travail de la mémoire n'est pas seulement l'objet du récit lui-même, il est également effectué par le lecteur. Celui-ci se retrouve placé dans une situation de reconnaissance ou de familiarité dont il identifie plus ou moins bien la cause selon l'acuité de sa lecture. Autrement dit, il existe une communauté d'expérience entre d'un côté le lecteur et le roman qu'il est en train de lire, et de l'autre les actants de cet univers fictionnel et les situations auxquelles ils sont confrontés<sup>35</sup>.

L'idée de la « communauté d'expérience » esquissée par Rannoux rejoint ainsi la notion de « circularité » de Paul Ricœur pour la *Mimésis III*, telle qu'elle a été développée par Alexandre Dessingué. Dans le même sens, Maria Alzira Seixo conclut ceci à propos du rôle du lecteur dans l'ensemble de l'œuvre de Lobo Antunes :

São romances de achegas e de restos. [...] E tudo isto – esboços, fragmentos, pedaços de falas, obsessões, lampejos do dizer da memória – incessantemente repetido, seriado, ajustado textualmente no que decididamente nunca é uma manta de retalhos, mas é um caminho que se traça em pormenorizada e sinuosa determinação, ou em espiral irregular, ascendente ou descendente, muitas vezes dificulosamente lateralizada e impelindo o leitor para uma leitura de composição também sua, isto é, da necessária criação de entendimento do outro. Do outro texto. Deste (e dos outros) textos<sup>36</sup>.

Les remarques de Seixo vont dans le sens d'attribuer au lecteur antunien une place d'exception au sein de l'univers fictionnel, en ceci que l'acte de lecture le propulse vers le monde extérieur. Ainsi, cette ouverture provoquée par la nature fragmentaire mais charpentée de la narration mnésique exige du lecteur une capacité d'intégration, non seulement d'autrui mais également des autres univers fictionnels.

<sup>34</sup> Paul RICŒUR, *Temps et récit. L'intrigue et le récit historique*, Tome I, Paris, Seuil, 1983, coll. Points Essais, p. 140 sq.

<sup>35</sup> Catherine RANNOUX, *L'écriture du labyrinthe*, Orléans, Paradigme, 1997, coll. Références., p. 30.

<sup>36</sup> Maria Alzira SEIXO, *Os Romances de António Lobo Antunes*, Lisboa, Dom Quixote, 2002, p. 311.

En définitive, le « rôle du lecteur »<sup>37</sup>, stipulé par Claude Simon et par António Lobo Antunes, contraint le destinataire à engager sa propre mémoire afin de lier les fragments épars provenant de la réalité mnésique. La « stratégie textuelle »<sup>38</sup> autour du lecteur attribuée à la mémoire de ce dernier une place privilégiée dans l'univers narratif, au sein de laquelle se concrétisera l'univers fictionnel.

Somme toute, dans les romans de Claude Simon et d'António Lobo Antunes, la place réservée au souvenir dans la logique mimétique tient en grande partie au pouvoir créateur de fiction attribué à la mémoire. Chez ces deux auteurs, la perception du monde est indissociable d'une représentation particulière de la conscience, selon laquelle la mise en place du souvenir redéfinit profondément la situation romanesque dans laquelle celle-ci intervient. Que ce soit dans la sphère extradiégétique (par le biais des mises en abyme de l'écriture), à l'intérieur de la diégèse (grâce aux souvenirs inventés), ou bien au niveau du lecteur (élément « refigurateur » de la chaîne mimétique), la mémoire apparaît toujours associée à un acte d'invention fictionnelle.

Tout cela rejoint, une fois de plus, les propos de John Jackson lorsqu'il analyse la relation complémentaire existant entre la structure mémorielle et la structure romanesque. Le critique conclut son rapprochement en affirmant que la mémoire, tout comme le roman, « *chercheraient à fonder leur continuité sur les ruines d'un ordre qu'elles recomposeraient chacune à sa manière* »<sup>39</sup>. Chez Simon et Lobo Antunes, fiction et remémoration seraient, en fin de comptes, deux tentatives complémentaires de reconstitution d'une même expérience du monde.

---

<sup>37</sup> Voir : Wolfgang ISER, *L'acte de lecture : théorie de l'effet esthétique* (1976), traduit de l'allemand par Evelyne Sznycer, Bruxelles, Mardaga, 1985, p. 75.

<sup>38</sup> Voir : Umberto ECO, *Lector in fabula, Le rôle du lecteur ou la Coopération interprétative dans les textes narratifs*, traduit de l'italien par Myriem Bouzaher, Paris, Livre de Poche, 1985, coll. Biblio-Essais, p. 68.

<sup>39</sup> John E. JACKSON, *Mémoire et Création poétique, op. cit.*, p. 53.