
Histoire de Claude Simon : une étude intermédiale²⁶

Sinan Anzoumana

Université Felix Houphouët-Boigny

Résumé

Cet article s'attache à étayer la pratique scripturale de l'intermédialité dans *Histoire* de Claude Simon, un texte foncièrement iconoclaste. Pourtant, cette intermédialité dont la présence est manifestée au travers d'instruments comme le journal, la carte postale et les affiches ne conduit pas à la fluidité, ni à l'unité du texte. Bien au contraire, une telle pratique semble plutôt produire un effet de fragmentation, voire de dispersion à propos duquel l'étude voit se dévoiler une esthétique du fragmentaire.

Mots-clés : Médias – intermédialité – métaphore – contiguïté – fragmentaire

Abstract

This article aims to support the scriptural practice of Intermediality in *Histoire* of Claude Simon, a fundamentally iconoclastic text. Yet this Intermediality whose presence is manifested through instruments such as the newspaper, postcard and poster does not lead to fluency, or the unity of the text. On the contrary, such a practice seems rather an effect of fragmentation or dispersion which sees the study reveal an aesthetic of the fragmentary.

Keywords: Media - intermediality - metaphor - contiguity - fragmentary

Si André Gaudreault et François Jost considèrent le XX^e siècle comme « particulièrement, et proprement, "intermédiatique" » (Gaudreault & Jost, 2000, p. 5-8.), c'est sans doute en raison de la prolifération vertigineuse des médias au cours du siècle. Cette prolifération bouleverse, à proprement parler, le monde romanesque et l'oriente vers de nouvelles formes scripturales et textuelles. *Histoire*, corpus de cette présente étude, n'échappe pas aux diktats du journal, des cartes postales et des affiches sur lesquels nous voulons porter notre regard. Ce roman, rappelons-le, n'est ni un roman narratif, ni une autobiographie; Claude Simon ne raconte pas une histoire, mais semble surtout mettre en scène des pratiques formelles autour d'une ponctuation, d'une syntaxe et parfois d'une mise en page originale... Ce roman occupe une position charnière dans l'œuvre de Claude Simon; il apparaît comme l'œuvre majeure. C'est un récit de quatre cents pages environ mettant en scène un narrateur qui se retrouve dans la maison de famille où il a passé son enfance. Et, c'est l'emploi d'une de ses journées avec ses nombreuses péripéties qui nous est racontée : se lever, déjeuner, aller à la banque, vendre une commode à un marchand d'antiquités, regarder des cartes postales, se rendre chez un cousin à la campagne, retourner et manger dans un café en ville et enfin, aller se coucher.

²⁶ Cet article a été rédigé sous la supervision de M. Jean-Marie Kouakou, Professeur à l'Université Felix Houphouët-Boigny de Cocody (Côte d'Ivoire).

Bref, l'écriture de ce roman intègre et exploite par ailleurs les ressources que lui offrent les médias de masse et tout autre support moderne de communication : mise en page particulière, juxtaposition, assemblage de couleur, de forme, d'éléments visuels bigarrés, absence de linéarité... Il s'agit là manifestement de connivence comme le soutient si bien Jürgen E. Müller pour qui, justement, « [d]'une certaine manière, les textes littéraires semblent être de "connivence avec le monde des médias". Ils "aspirent" les médias, les recyclent et les "recrachent"... » (Müller, 2012, p. 7). Apparemment, ce sont les textes du nouveau roman que le théoricien évoque. Du reste, selon Claude Simon :

À partir du moment où on ne considère plus le roman comme Balzac, on arrive aux moyens de composition qui sont ceux de la peinture, de la musique ou de l'architecture : répétition d'un même élément, variantes, associations, oppositions, contrastes. Ou, comme en mathématiques : arrangements, permutations, combinaisons. (Simon, 2006)

Cette citation est notamment attestée par le contenu d'*Histoire*. En effet, les multiples références explicites aux médias dans le récit font apparaître ce roman comme une grande composition picturale à l'instar des tableaux cubistes. La mise en relation de l'écriture et des médias ainsi faite impose une nouvelle approche critique. C'est pourquoi nous parlons d'approche intermédiaire chez Claude Simon d'autant plus que, comme le dit Silvestra Mariniello qui, prenant l'exemple du récit djebarien²⁷, démontre qu'« un récit matérialisé dans une écriture contaminée par les médias de l'information et par le cinéma [est] un récit intrinsèquement intermédiaire » (Mariniello, 2003, p. 62). Cependant, ce qui justifie notre approche n'est pas l'intermédialité en tant que telle, mais surtout la capacité qu'a ce texte romanesque d'acquérir une fonction intermédiaire en s'inscrivant dans une dynamique de l'échange, en nourrissant des liens actifs avec des catégories qui ne sont pas textuels.

Claude Simon, en exploitant le journal, les cartes postales et les affiches dans *Histoire*, remet sur la table l'épineuse question de la confrontation de l'art visuel et de l'art scriptural. Ce qui suscite bien des interrogations : en quoi ce roman acquiert une forme intermédiaire? Comment ces médias, ces fragments non littéraires (Paterson, 1990, p. 21.) sont-ils insérés dans le récit? Comment la pratique de l'intermédialité permet-elle paradoxalement de produire une esthétique du fragmentaire alors qu'on est en droit d'attendre logiquement d'elle une esthétique du continu?

Cette présente étude s'attèle alors à relever la façon dont *Histoire* récupère dans son récit des attributs propres aux médias pour produire une esthétique. Ainsi seront analysés, en premier lieu, les dispositifs médiatiques et, en second lieu, l'étude montrera en quoi l'intermédialité confère à ce texte une esthétique du fragmentaire inattendue.

1. Dispositifs médiatiques : journaux, cartes postales, affiches

À partir du XVIII^e siècle, surtout dans certains courants réalistes, le désir de rendre vrai par l'image a progressivement triomphé de celui de le rendre par l'idée. On assiste dès lors à une orientation tout à fait différente dans les productions littéraires. En fait, les romanciers ont semblé vouloir faire de la peinture. Ainsi, à regarder les œuvres romanesques de ce courant, en lieu et

²⁷ Elle fait allusion au roman *Le blanc de l'Algérie* d'Assia Djebar.

place de descriptions de personnages ou de paysages, on parle plutôt de portraits, de tableaux : les descriptions balzaciennes en sont l'illustration parfaite. Il est plus question pour les romanciers de « faire comme », c'est-à-dire de faire comme s'il s'agissait de tableaux, de photographies, etc., tout en les traitant directement par des moyens littéraires.

Ce mouvement va s'accroître et connaître une progression fulgurante au XX^e siècle sans doute en raison de la prise en compte effective de dispositifs visuels concrets par ceux qu'on qualifiera de néo-romanciers. En effet, les nouveaux romanciers ne cherchent plus d'intermédiaires entre eux et le monde. Pour eux, « les choses n'apparaissent plus au [romancier] comme des signes conventionnels abstraits et interchangeables, mais comme des objets concrets, sensibles, uniques, dont il faudra reproduire l'image visible. La représentation littéraire du monde, ne passe plus seulement pour un faire comprendre ou un faire rêver, mais par un faire voir » (Delon, 2007, p. 488). Autrement dit, le texte doit rendre compte du réel en donnant directement des morceaux de ce réel. Ainsi, il se voit de plus en plus dans la fiction des journaux, des cartes postales, des affiches publicitaires, de cinéma, des photographies, des graffiti, etc. Cependant, ce dispositif est destiné, chez les nouveaux romanciers, à faire voir le monde, tout simplement, et non à l'interpréter. Il suffit d'ouvrir *Histoire* pour s'en convaincre. Ainsi, dans ce texte, ce qui devrait se retrouver en arrière-plan est projeté à la surface : les cartes postales, les affiches publicitaires, les journaux.

1.1 *Le journal*

Claude Simon utilise les techniques et l'écriture journalistique dans la construction romanesque d'*Histoire*. Le journal est repérable par la seule présence des manchettes éparpillées dans tout le tissu textuel. Or, ces dernières sont, selon sa définition, des titres très larges et en gros caractères, à la première page d'un journal. Mais si tant est que l'auteur ne veuille pas du tout s'écarter de la définition de ce mot, son désir véritable se trouve ailleurs; l'auteur, en fait, reproduit fidèlement les manchettes pour manifester son désir de faire vrai à partir du média :

MARCHÉ SOUTENU A NIMES la suite des aventures du détective en petites images maintenant le boxeur [...] mais dans des sortes de nuages aux contours déchiquetés dentelés et ELLE SE JETTE DU QUATRIEME ETAGE les mannequins des magazines en papier glacé et kodakolor chatoyant seins et cuisses au vent sous prétexte de présenter des maillots de bain d'autres en robes estivales imprimées [...] (Simon, 1967b, p. 114-115)

Il le déploya tourna la première page puis la replia le journal en deux et reprit sa lecture Je cherchai si je parvenais à lire à l'envers

M-A-R-C-H-E S-O-U-T-E-N-U A N-I-M-E-S

(Simon 1967b, p. 334).

Par endroits, la manchette apparaît émietlée :

[...] Les journaux que j'avais ramassés avant de faire entrer l'antiquaire était toujours sur la table celui du matin sur le dessus plié à la page...

[MA]RCHÉ SOUTENU A NIMES

...que j'avais lue au restaurant Je pouvais voir le type aux muscles d'Hercule le poing crispé sur l'écouteur du téléphone d'où sortait le nuage de parole en forme d'éclair de foudre et la perfide femme pensant... (Simon, 1967b, p. 359)

Dans ces portions, le narrateur expose des titres à la une de journaux, c'est-à-dire trois de faits divers (une tentative de suicide d'une femme, le cambriolage d'un commissariat et la mort accidentelle de quelqu'un) et un du monde de l'économie. Ces titres sont reproduits à travers une typographie²⁸ singulière et une mise en page originale, prêts à créer chez le lecteur l'effet de réel. L'intégralité ou l'émiettement des manchettes repérées dans le texte est à mettre en rapport avec les différentes positions du narrateur et du journal : en effet, elles sont reproduites en fonction de la tenue du journal et des multiples angles de vue du narrateur. Il s'agit d'une tentative de mise en relief du discontinu dans la perception visuelle du narrateur. Cette mise en page, cette « présentation artistique » (Atcha, 2012, p. 75-92) de la page, reflète bien un simulacre. Nous rejoignons Philip Amangoua qui explique que :

La présentation artistique de la page donne l'impression d'avoir [le journal] en main. Cette conception de la page a une double fonction : elle permet de faire "l'économie du discours" et de créer un "effet de réel". Partant la lisibilité gagne en profondeur et en surface. (Atcha, 2012, p. 75-92)

Ce simulacre semble éloquent puisqu'il permet d'éclipser le narrateur au profit du lecteur. Ce dernier devient du coup lecteur direct, actif du journal, c'est-à-dire un lecteur en contact direct avec le journal. Par ailleurs, lorsque nous savons qu'à l'origine, un journal est tenu par celui qui veut se souvenir des événements qui lui sont arrivés (journal intime), ou pour archiver ces événements (journal de bord), on comprend aisément que le donner à voir ici participe à la mise en abyme du récit au niveau diégétique : un narrateur en quête de « comment ç'a été? », « comment c'était? ». En fait, les véritables réponses à ces interrogations ne se trouvent-elles pas sur les cartes postales?

1.2 Les cartes postales

Ce média²⁹ a une présence envahissante dans *Histoire*. Louis Vollaire signale que « [l]a carte postale illustrée est un moyen de communication de masse comme le sont les bandes dessinées, les romans photos, la télévision, le cinéma... » (Vollaire, 1976, p. 87-104). La reproduction de ce média dans le récit reste fidèle aux normes épistolaires : date, message, signature... Le message, généralement laconique et stéréotypé ainsi que l'illustration dessinée ou photographique à vocation notamment touristique, artistique ou humoristique, sont fidèlement reproduits dans le récit comme en témoigne cet exemple :

« Bons souvenirs de Milan » ou « Madame au moment où j'allais vous écrire le facteur ma apporter votre lettre, mais je me disais que j'avais le temps Donc

²⁸ Par rapport au reste du texte qui est en *bas-de-casse*, les titres de journaux sont écrits en *capitales*.

²⁹ Dans les années 1900 à 1920, âge d'or de la carte postale, l'usage en était pratiquement quotidien, de sorte qu'avant la diffusion générale du téléphone, il n'était pas rare de l'utiliser d'un quartier à l'autre de la même ville, par exemple, pour se donner rendez-vous le lendemain.

c'est bien entendu je rentrerai au service de madame le 1^{er} Octobre je partirai de Sahurre à 9 h 45 pour arrivé à 19 moins 10 j'espère bien que madame fera venir quelqu'un à la gare parce que je ne connais pas la ville en attendant de se revoir recevez madame mes sincères salutations Angèle Lloveras (Les Hautes-Pyrénées. SAHURRE) », la carte représentant la rue d'un village montant en escalier entre des murs de pierres sèches une femme se tenant sur le seuil d'une maison la partie gauche du corps cachée par le montant vertical de la porte, [...] (Simon, 1967b, p. 21)

Le choix et l'envoi d'une carte postale est, selon Louis Vollaire, un rite dans un rappel de son attachement affectif et le témoignage d'une pensée pour l'autre. Elle devient, de ce fait, un outil important dans et pour le réseau relationnel : familial, amical, voire professionnel. Dans cette portion choisie, le laconisme et la légèreté sont retranscrits comme tels : « Madame au moment ou j'allier vous écrire le facteur ma apporter votre lettre, mais je me disais que j'avais le temps Donc c'est bien entendu je rentrerai au service de madame le 1^{er} Octobre je partirai de Sahurre à 9 h 45 pour arrivé à 19 moins 10... ».

Par ailleurs, la carte postale, une fois reçue, n'est pas jetée à la poubelle. Elle finit le plus souvent au fond d'un tiroir : « Le troisième tiroir occupé presque tout entier par les rangées parallèles feuilletées des cartes postales [...] » (Simon, 1967b, p. 250). Rarement, elle est déchirée; ce petit bout de carton sitôt reçu et regardé se révèle être un objet de collection.

Aussi, la carte devient-elle le signe de l'attention que les destinataires portent aux destinataires. Cette marque d'attention est en réalité bidirectionnelle; orientée vers les deux instances concernées par l'échange que ladite carte installe à leur profit réciproque. Généralement, l'expéditeur n'y mentionne que des événements heureux, ne tient que des propos optimistes. La carte postale authentifie également la capacité à voyager, à se projeter dans d'autres cultures et, expédiée par son émetteur, elle doit susciter l'envie du récepteur :

[P]uis : « Nous avons passé l'après-midi d'hier à la mer où les cabines des baigneurs se font de plus en plus rares malgré le beau temps Nouvelle joie des enfants qui ont trempé leurs pieds dans l'eau sauf Corinne un peu fatiguée de nouveau mais j'espère que cette fatigue cédera à une dose de calomel appliqué ce matin Elle est très contente et s'amuse en ce moment dehors dans le jardin avec les enfants des Rivière J'ai reçu pour elle une merveilleuse broderie de Madame de Carrère Bons baisers Maman » (Simon, 1967b, p. 23)

En fin de compte, la carte postale³⁰ occupe une place centrale au sein du roman. Comme le dit Bérénice Bonhomme, c'est un ferment contestataire (Bonhomme, 2009) pour ce récit, « un matériau de choix : elle est un de ses *stimuli*, [...] c'est-à-dire pierre angulaire de l'édifice fictionnel que construit l'imagination de celui qui la regarde, excitée autant par ce qu'elle

³⁰ En effet, le site *Association des Lecteurs de Claude Simon* (ALCS) mentionne que : « La collection de cartes postales de la mère de Claude Simon occupe une place centrale dans *Histoire* [...]. Rassemblées et classées dans une boîte, les cartes postales conservées par la mère de Simon, forment une collection d'environ 360 cartes. Elles ont été utilisées pour *Histoire* dans des proportions très variables : Claude Simon retient surtout d'une part les cartes envoyées par son père Louis à sa mère Suzanne entre juin et septembre 1908 (alors qu'ils ne sont encore que fiancés et qu'il sert dans les colonies) et d'autre part les cartes correspondant à la période 1912-1914, où le couple marié vit à Madagascar ».

montre/dit que par ce qu'elle ne dit pas ». (Chenet, 1990, p. 163-172). C'est pourquoi, Françoise Lartillot, reprenant la pensée de Jacques Derrida, écrira :

Ce que je préfère, dans la carte postale, c'est qu'on ne sait pas ce qui est devant ou ce qui est derrière, ici ou là, près ou loin, le Platon ou le Socrate, recto ou verso. Ni ce qui importe le plus, l'image ou le texte, et dans le texte, le message ou la légende ou l'adresse. Ici, dans mon apocalypse de la carte postale, il y a des noms propres, S, et p. au-dessus de l'image, et la réversibilité se déchaîne, elle devient folle. (Lartillot, 2008, p. 350-376)

Cette pensée fait écho aux différentes façons dont les cartes postales sont intégrées dans la diégèse. En fait, la carte se révèle essentielle, même dans ses moindres composantes. Tout est à la fois utile : le recto, le verso, l'image, le message, la légende, l'adresse, voire les timbres :

[...] ces cartes postales qu'il lui envoyait ne portant le plus souvent au verso dans la partie réservée à la partie réservée à la correspondance qu'une simple signature au-dessous d'un nom de ville et d'une date par exemple :

« Colombo 7/7/08

Henri »

et au recto (quand elle – la jeune fille qu'elle avait été – avait lu le nom de la ville la date la signature et qu'elle retournait la carte, [...]) (Simon, 1967b, p. 18)

Ce qui est remarquable, c'est la coexistence de ces médias et de l'écrit. Tout se passe comme si on était en face d'un bloc textuel unique. Mais il y a également le fait de rendre le média ou l'image dynamique, c'est-à-dire de les animer, de les mettre en mouvement. Ainsi donc, de statut d'image, on passe à un statut de scène. Désormais, le roman (l'art du temps) se donne à voir. En effet, *Histoire* se donne à voir comme un grand tableau. Du coup, le lecteur se trouve transformé en spectateur : il le devient en présence des médias adressés à sa vue. Le travail de son imagination, d'un sujet qui observe, se met en place de sorte à produire une représentation, car l'objet donné à voir s'adresse directement à son œil. À ce moment-là, une photo peut s'animer pour devenir une « libération » selon l'expression de Jean Ricardou :

La mise en jeu, dans une fiction, d'une image, d'une photographie par exemple, permet des possibilités textuelles nouvelles. Elle peut à tout moment transformer le statut de l'objet. On vient de décrire, un objet fictif, mobile et fictivement « réel », et on s'aperçoit qu'il est une photographie. Inversement, une photographie décrite peut s'animer de telle sorte qu'on ne sache plus à quel moment elle est encore photographie et à quel moment elle est autre chose. (Ricardou, 1978, p. 101)

On voit bien, dans ce qui va suivre, comment une scène vivante peut devenir une photographie :

[E]t à ce moment, de nouveau, un long murmure parcourant la foule, et le jeune officier laissant peut-être alors échapper un juron, s'excusant, riant, déchirant toujours riant les tickets perdants, désinvolte, élégant, trouvant quelque

désinvolte et bienséante plaisanterie comme sur cette carte envoyée trois ans plus tôt au libellé juvénile « Projectiles que nous recevions sur la tête le jour où un pot de fleurs m'a envoyé à l'hôpital » écrit d'une encre maintenant grise dans le ciel au-dessus de la légende :

LES TROUBLES DE LIMOGES [...] (Simon, 1967b,
p. 65-66)

En fin de compte, la carte postale se comporte dans le récit non seulement comme un stimulus pour la fiction, mais aussi comme un matériel actif de la dispersion du texte. Le dernier média qu'on va examiner dévoilera sans doute sa force dans la construction médiatique de ce texte de Claude Simon.

1.3 *Les affiches*

C'est plutôt par des accroches (*catching*) qu'elles surgissent dans le texte. Elles sont également repérables par la typographie et la mise en page. Elles se présentent soit dans leur totalité, soit émiettées. L'affiche ne sera efficace que si elle attire l'attention, suscite l'intérêt et la sympathie du public cible et mène celui-ci à l'action, à agir. C'est cette efficacité et l'état (affiche déchirée? surchargée? masquée?) de l'affiche que Claude Simon tente de retranscrire avec exactitude :

[...] Me demandant où il avait appris ce sourire de dentifrice américain proconsulaire VOTEZ VOTEZ VOTEZ bonasse et sévère à la fois indéfectible que ni la pluie ni le vent UNION POUR LE PROG ni les déchirures pourpre qui balafrent la photographie [...] (Simon, 1967b, p. 289)

Je n'aurais jamais pensé qu'on puisse en mettre là : [...] déclamatoires et racoleuses UNION DEMOCR VOTEZ PROGR TOUS RASSEMBL proposant pêle-mêle aux gitans [...] (Simon, 1967b, p. 296)

Dans *Histoire*, la répétition de l'affiche électorale est un simulacre déréalisant le discours politique, la répétition vidant son objet de contenu. Parce que l'écriture reste au plus près de la formulation mentale suscitée par la perception, le « discours » politique semble s'enraciner dans le regard. En définitive, cette tentative d'imiter le réel, de transcrire ce que l'œil, non pas voit, mais se souvient, crée l'effet de réel qui semble être une des marques de cette écriture simonienne :

Les répétitions de slogans, affiches, coupures de presse et autres inscriptions comme directement détachées du monde réel, si fréquentes dans les romans de Claude Simon, pouvaient sembler un opérateur efficace de vraisemblance et de réalisme : justement focalisées par le regard d'un personnage « voyeur », elles feraient coïncider de manière particulièrement économique le mot et la chose, le signe et le référent. (Piégay-Gros, 1994, p. 16-24)

Tout comme le journal, les affiches sont la marque de la convocation du monde extérieur et artificiel dans le récit comme le dit Abraham Moles : « [...] la photographie, le journal, l'affiche, le cinéma, la télévision sont les éléments moteurs de cette nouvelle forme de monde extérieur, totalement artificiel, qui se construit autour de nous et qui constitue la *culture* : l'environnement

artificiel construit par l'homme » (Moles, 1969, p. 73-82). En effet, les affiches portent des images fixes, intransportables devant lesquelles passent et repassent des milliers de personnes. Placardées sur des murs, dans des lieux publics, elles déplacent des personnes : à la différence du journal qu'on peut tenir dans la main, on va à la rencontre de l'affiche : « [...] cette affiche que l'on pouvait voir sur les murs un peu partout là-bas portant en grandes lettres le mot

VINCEREMOS » (Simon, 1967b, p. 212)

C'est à cette rencontre directe que Claude Simon invite le lecteur. L'insertion des affiches, à différents endroits du texte, semble être une reproduction fidèle de son éparpillement dans toute la ville traduite par ces mots : « ...un peu partout là-bas... ». Créer chez le lecteur, l'illusion d'être dans la ville, voilà le pari que proposent les affiches au lecteur : lui donner cette impression d'être en face d'une véritable affiche urbaine. À voir de près, l'émiettement des mots semble donner une idée de l'attitude du citoyen face aux affiches : à défaut de les lire, il les déchire ou les surcharge avec de nouvelles affiches. Il s'agit ici d'affiches de campagne électorale qui respectent le binôme « image – son commentaire » (Moles, 1969, p. 73-82) :

Les affiches aux couleurs suaves le long du mur de l'école aussi sur les panneaux de bois UNION POUR LE PROG le même visage genre commis voyageur ou docteur ou les deux en même temps un peu gras à la fois bonasse et décidé répété comme une image votive en rangées parallèles comme si le regard impérieux multiplié multipliait aussi l'injonction UNION UNION l'œil [...] (Simon, 1967b, p. 215)

Pour Laboz, en plus du caractère informatif de l'affiche, elle a une fonction mythique :

L'affiche d'aujourd'hui, comme celle d'hier, joue sa grande fonction mythique qui est de créer l'évasion en nous donnant à voir une quotidienneté de rêve. Elle crée l'évasion du sommeil pour mieux subjuguier. Le confort du rêve, la fraîcheur du rêve, le parfum du rêve et, même, l'affiche révolutionnaire, les lendemains heureux du mauvais rêve nécessaire. Tout se passe dans un monde second, parallèle au réel. (Laboz, 1972, p. 24-27)

Somme toute, la représentation des médias dans *Histoire* donne un nouveau visage au texte romanesque. L'intégration du journal, des cartes postales et des affiches comme dispositifs de représentation dans le texte fait de ce dernier un texte hétéroclite, protéiforme. Le jeu de présentation du journal, des cartes postales, des affiches confère au récit une dimension de roman-journal, de roman-photo, etc. Cette multiplicité de formes autorise à lire et à comprendre *Histoire* comme un « réseau », selon l'expression de Michel Hayat. Le texte devient alors osmotique en favorisant toutes sortes d'échanges. Par ailleurs, les dispositifs médiatiques introduits dans le texte créent et autorisent de nouvelles modalités de lecture. En effet, cette écriture intermédiaire invite et surtout oblige le lecteur à devenir actif, un lecteur male, voire le complice de l'auteur, en raison de la fragmentation du texte. Autrement dit, la présence des médias dans *Histoire* induit une lecture pragmatique :

« Si l'image est placée avant l'épisode, qu'elle illustre par exemple, le lecteur anticipera, mentalement sur la suite du récit. Dans ce cas l'image n'illustre pas : son rôle est véritablement pragmatique puisqu'il s'agit de stimuler

l'imagination du lecteur et non d'illustrer un épisode qu'il n'a pas encore lu. »
(Ortel, 2008, p. 44)

L'intrusion de la structure d'un média dans le texte crée une dislocation de celui-ci en plusieurs hypotextes qui ont des liens plus ou moins forts. Pour créer l'illusion du vrai, l'écrivain utilise la technique du collage due au fait que « [...], l'acte de voir et de revoir chez Simon prend souvent l'aspect d'un acte photographique, puisqu'il procède par saccades, juxtaposant des images instantanées et fragmentaires » (Albers & Nitsch, 2006, p. 242). Comme nous l'avons montré, le texte devient une composition picturale englobant plusieurs formes genrologiques. Ainsi, la pratique intermédiaire confère au texte une impression de fourre-tout. Ces micro-textes, aux formes diverses donnent au texte un aspect hétéroclite et confortent la présence d'une esthétique : le fragmentaire inattendu.

2. Fragmentaire inattendu : une esthétique chez Claude Simon

Représenter les mondes possibles, telle est la noble ambition de la littérature. Or, comme le dit Jean-Marie Kouakou,

[...] dès sa base théorique pour dire avec précision, le terme (celui de la représentation) lorsqu'il est lié au signe saussurien, au moyen donc d'une possibilité concrète que lui offre la linguistique saussurienne, doit quitter le champ du dessin, du diagramme, du tableau, de la carte, du volume, etc., pour n'épouser qu'une ambition d'évocation de la chose, et renvoyer alors au symbole, aux tropes paradigmatiques (métaphore, allégorie, métonymie, synecdoque, bref tout le champ de l'analogie et de la contiguïté) [...]
(Kouakou, 2011, p. 32)

À partir de cette mise en situation, il se profile à l'horizon, le chemin qui mène à l'examen des champs de l'analogie et de la contiguïté, car, au fond, ces deux principes fondamentaux (l'analogie et la contiguïté) structurent le texte de Claude Simon. Analysons-les de près pour saisir leurs implications dans la mise en place de l'esthétique du fragmentaire. En effet, si l'intermédialité se propose dans sa plus simple expression d'examiner des interactions entre différents médias, on peut supposer en tout état de cause que la question d'unité, de fluidité ne peut, *a priori* se poser en termes de véritable défi. Or, justement, en transportant l'intermédialité dans le champ littéraire, on autorise une remise en question de cette unité, de cette fluidité, car, de cette rencontre, naissent forcément des tensions, des bouleversements d'attitudes qui orientent indubitablement vers une nouvelle esthétique.

2.1 Principe de la contiguïté

Anne-Laure Foucher stipule que :

Pour le sens du commun, la contiguïté est l'état de quelque chose qui touche, qui est accolé, qui avoisine quelque chose d'autre. On pourra parler de proximité, voire de mitoyenneté au niveau spatial et d'immédiateté ou même de simultanéité au niveau temporel. Dans un environnement multimédia, la contiguïté se traduit par la présence sur un même écran de plusieurs médias et/ou modalités de communication. (Foucher, 2008, p. 126)

Histoire met en coprésence au niveau de l'espace textuel plusieurs types de médias comme nous l'avons montré dans la première partie de cette analyse. Mais comment se met-elle en place? Elle s'installe sur un double niveau : d'une part, elle se déroule entre le bloc médias, c'est-à-dire tous les médias constituant une seule entité narrative et l'écriture en tant qu'unité narrative également. Cette mitoyenneté se déroule soit dans un choc, une violence, soit dans une pacification. Ainsi, à la page 140 du roman, la violence est transportée et créée par le surgissement brutal du journal. Cette violence est manifestée par l'absence totale de liens sémantiques ou syntaxiques entre le texte et le média. La présence du journal fragmenté est permise par l'« œil peintre » du narrateur. La mitoyenneté se déroule alors sous forme de tension entre l'écriture et le média. Chaque entité (écriture – média) demeure alors fermée, et se transforme en crypte barrée selon Hermann Doetsch (Albers & Nitch, 2006). Cette bataille de positionnement est d'ailleurs « remportée » par le média-journal qui parvient à briser l'unité temporelle et spatiale du récit et à s'y positionner. Ailleurs dans le texte, la mitoyenneté se déroule dans une quiétude entre le média et l'écriture, il y a une sorte de passerelle entre l'écriture et le journal comme l'atteste cette mise en page :

Il le déploya tourna la première page puis la replia le journal en deux et reprit sa lecture Je cherchais si je parvenais à lire à l'envers

M-AR-C-H-E S-O-U-T-E-N-U A N-I-

(Simon, 1967b, p. 334)

Tout compte fait, il se trouve dans ces rapports une réelle volonté de l'écrivain de toujours projeter en avant le média et, en le faisant, détruit par-là l'unité et la fluidité du « bloc écriture ».

D'autre part, la mitoyenneté se conçoit entre les différents types de médias. En fait, si du point de vue visuel on ne la découvre pas immédiatement, il existe en apparence une réelle proximité entre ces différents médias comme l'a magistralement démontré Hermann Doetsch dans son article (Albers & Nitch, 2006, p. 251-268). En effet les cartes postales et le journal sont les lieux d'inscription de la mort. Ces médias transportent toutes sortes de mort : « les hommes ont été tués à la guerre, les femmes se sont suicidées (quant à la mère, elle avait été tuée lentement par la douleur) » (Albers et Nitsch, 2006, p. 242). Paradoxalement, et à l'inverse des cartes postales et du journal, les affiches figurent la métaphore de la vie :

[...] Me demandant où il avait appris ce sourire de dentifrice américain proconsulaire VOTEZ VOTEZ VOTEZ bonasse et sévère à la fois indéfectible que ni la pluie ni le vent UNION POUR LE PROG ni les déchirures pourpre qui balafrent la photographie [...] (Simon 1967b, p. 289)

Je n'aurais jamais pensé qu'on puisse en mettre là : [...] déclamatoires et racoleuses UNION DEMOCR VOTEZ PROGR TOUS RASSEMBL proposant pêle-mêle aux gitans [...] (Simon 1967b, p. 296)

En effet, on ne peut prétendre voter, ni vouloir rassembler, unir, en étant mort! Pendant que les cartes postales et les journaux évoquent la tristesse, la mélancolie, les affiches dévoilent, en toile de fond, la gaité, la joie de vivre.

Si la contiguïté a permis de faire des rapprochements entre les différentes composantes du texte, il en sera de même pour la métaphore, qui, à n'en point douter, constitue le second principe fondamental, structurant le récit simonien.

2.2 Principe de la métaphore

La littérature a pour prétention de créer des univers possibles et de les ajouter à celui déjà existant : les mondes possibles sont sa cause et son ouverture. La création littéraire est, dans cet entendement, une jonction entre l'énigme et sa clé. Autrement dit, la fiction narrative considérée comme fabrication discursive d'un monde possible à partir d'un monde de référence donnée est bien charpentée sans doute par des moyens verbaux. Au nombre de ces moyens verbaux se trouve la métaphore. En tant que moyen verbal, elle s'entrevoit comme un pont entre le monde de référence et le ou les mondes possibles. Ainsi, Charles Sanders Peirce, considère la métaphore comme une icône fonctionnant à partir d'un parallélisme qualificatif, l'icône étant elle-même un signe analogique. Autrement dit, on peut « constater que ce dénominateur commun de l'analogie, ou de la ressemblance, pose d'emblée [la métaphore] dans la catégorie des représentations [...]. Sa fonction est donc d'évoquer, de signifier autre chose qu'elle-même en utilisant le processus de la ressemblance » (Joly, 1993, p.30-31). Outil de référence mémorielle, la métaphore induit une covalence entre des univers dont elle manifeste par là même la porosité des frontières. Dispositif efficace dans les processus de reconfiguration, et en regard de la philosophie swedenborgienne³¹ de la correspondance qui postule une analogie générale construisant du continu dans le réel, la métaphore permet de lire de façon intéressante *Histoire*.

La passion de l'auteur pour les métaphores n'est plus à démontrer. Beaucoup d'études de référence sur cette question ont été menées et réunies notamment par Irène Albers et Wolfram Nitsch sous le titre *Transport. Les métaphores de Claude Simon*. Cependant, notre motivation se fonde sur une mise en rapport de la présence des médias au fragmentaire. Comment le texte la dévoile-t-elle, cette mise en rapport? Avant tout, notons qu'*Histoire* s'ouvre sur une métaphore et se referme sur une métaphore. *Histoire* projette le « mystère » de l'écriture et du maniement de la langue chez Claude Simon dans toute sa plénitude. Finalement, tout dans ce texte est ressemblance à... et tout finit par ne plus ressembler à...

La présentation des médias dans le tissu textuel participe de ce principe-là. Ainsi, le transport des médias dans l'écriture en lui-même constitue une métaphorisation du texte. Hermann Doetsch démontre que « les médias sont à la fois des métaphores et des cryptes. Il n'est pas erroné de voir dans les médias des systèmes qui transportent des signes d'un lieu à l'autre » (Albers & Nitsch, 2006, p. 256). Ce qui est indicible se trouve compensé par la présence du visuel, et ce qui se voit devient indicible. Pour ce faire, Claude Simon opte pour la technique narrative de la fragmentation de la saisie de l'objet-média. On peut l'expliquer sans doute par ses affinités avec les peintres cubistes tels que Cézanne, Georges Braque et autres qu'il ne cesse d'ailleurs de convoquer dans son écriture. Sa pratique de la peinture a également forgé cette pratique « qui lui [a] appris à regarder la vie moderne et à la regarder avec l'œil du peintre, habile à capter le jeu des formes, des couleurs, des mouvements et des éclairages » (Mitterrand, 1987, p. 61). À cette liste, on pourrait ajouter aussi la texture des matières. Cet œil de peintre, habile à capter, lui

³¹ Rappelons brièvement que le système swedenborgien est organisé en une tripartition de l'univers en Monde terrestre, Monde du vrai et Monde céleste où se trament des relations conduisant le visible à l'invisible, le physique à l'abstrait, l'abstrait au spirituel, et vice-versa.

donne cette capacité à créer des connexions complexes en médias et en écriture. Il est donc mobilisé pour saisir le réel et forger sa mimesis.

La métaphore se double dans la présence du journal, de même que dans celle des cartes postales : primo, au niveau des thématiques de la mort, « ce lien entre la mort et la carte postale motive la fiction et en donne la diégèse » (Chenet, 1990, p. 163-172) et de la vie : « [c]es cartes-là sont les témoins d'une période plus heureuse de la famille, une famille qui se trouvait au milieu du monde, du monde moderne et bourgeois » (Albers & Nitsch, 2009, p. 262). Secundo, au niveau de la technique narrative, il y a utilisation de la mise en abyme. En effet, le journal et les cartes postales portent en eux les traces de la mort d'une part et, de l'autre, ils manifestent les banalités de la vie courante (marché boursier, endroits visités par les parents du narrateur, etc.). À propos des cartes postales, Hermann Doetsch note qu'elles « font entrer le monde dans la maison qui apparaît comme un nœud non de signification mais de correspondance » (Albers & Nitsch, 2009, p. 262). Enfin, à tous les niveaux du récit, ces médias condensent en eux toutes les thématiques fondamentales de ce roman comme nous l'avons évoqué déjà. Plus télégraphiques dans le journal (à travers les manchettes), les thématiques s'étendent dans leur inscription sur les cartes postales.

Au terme de ce bref parcours intermédial, il apparaît clairement que la présence de médias dans *Histoire* n'est plus à démontrer. Leur surprésence est fort enrichissante et en empruntant Roland Barthes, nous dirons que : « Ses [médias] ont des formes, mais aussi des odeurs, des propriétés tactiles, des souvenirs, des analogies, bref ils fourmillent de significations; ils ont mille modes d'être perçus, et jamais impunément, puisqu'ils entraînent un mouvement humain de dégoût ou d'appétit » (Barthes, 1985, p. 250).

Ainsi, la présence des médias participe à l'ambition de l'écrivain de briser les codes scripturaux traditionnels, des habitudes instaurées depuis des siècles et surtout de « réinventer » le roman. Les médias en présence ici sont en quelque sorte des levains de ce défi, un ferment contestataire selon l'expression de Bérénice Bonhomme (2009). Ils deviennent du coup, le prétexte et le pré-texte de cette aventure scripturale de Claude Simon. Qui plus est, la qualité de leur présence permet une approche intermédiale d'*Histoire*. L'intrusion des médias, sous les abords diégétiques et visuels, provoque des interruptions, des ruptures dans la linéarité du récit, subvertit fortement les canons esthétiques traditionnels et confère ainsi un aspect hétéroclite au texte. La tentative de reproduction fidèle de ceux-ci par l'écrivain crée l'illusion, l'effet de réel dans le récit et invite le lecteur à participer activement à la construction du sens de l'œuvre. L'intrusion des médias crée également un brouillage narrationnel. Enfin, la pratique intermédiale instaure un nouvel ordre du discours, celle de l'hybridité, du fragmentaire inattendu. Cette esthétique se fonde chez Claude Simon à partir de sa profonde conviction et conception du roman. Elle dégage, au-delà, une certaine vision du monde, instable, chaotique. Cette tentative de transcription de la réalité du monde par Claude Simon telle qu'elle nous parvient et l'impossibilité de la réussite parfaite de cette entreprise, est traduite dans l'épigraphe rilkeien : « Cela nous submerge. Nous l'organisons. Cela tombe en morceaux. Nous l'organisons de nouveau et tombons nous-mêmes en morceaux »³².

³² Épigraphe de Rilke, en début du roman *Histoire* (dans le paratexte).

Bibliographie

- ALBERS, I. & NITSCH, W. (2006). *Transports : les métaphores de Claude Simon*. Bruxelles : Peter Lang.
- ALEXANDRE, D. (1989). Cartes postales d'Amérique : le cliché dans les romans de M. Butor, C. Simon et la peinture américaine des années 1960. *Polysèmes, Arts et Littérature, L'écart* (1), 119-148.
- ATCHA, P. A. (2009). Pratique intermédiaire et création romanesque chez Williams Sassine. *En-Quête*, (21), 49-65.
- ATCHA, P. A. (2012). L'intermédialité littéraire dans le roman camerounais. L'exemple de « La mémoire amputée » de Werewere Liking. Dans R. F. MANGOUE (dir.), *Écritures camerounaises et intermédialité* (p. 75-92). Yaoundé : Ifrikiya.
- BARTHES, R. (1985). La sémantique de l'objet. Dans R. BARTHES, *L'aventure sémiologique*. Paris : Seuil.
- BONHOMME, B. (2009). Claude Simon : une contestation du texte par l'image. *Cahiers de Narratologie* (16). Repéré à <http://narratologie.revues.org/1025>
- BONHOMME, B. (2011). *Claude Simon, la passion cinéma*. Villeneuve d'Ascq : Septentrion.
- BUNEL, T. (1997). *Histoire, roman du déceptif : l'écriture du « vide » chez Claude Simon*. Lille : Atelier de reproduction des Thèses.
- CAMMAERT, F. (2009). *L'Écriture de la mémoire dans l'œuvre d'António Lobo Antunes et de Claude Simon*. Paris : L'Harmattan.
- CHENET, F. (1990). La carte postale et sa fiction : Marcel Thiry et Claude Simon. *Textyles* (7), 63-172. Repéré à <http://textyles.be/livraison7.htm>
- CHERRY, A. (2009). *Aspects du temps chez Claude Simon : l'écriture de l'histoire et de la mémoire*, (Thèse de doctorat, New York University). Repéré à <http://pqdtopen.proquest.com/doc/304955604.html?FMT=AI&pubnum=3365698>
- COULIBALY, A. (2009). Les conditions postmodernes du roman d'Afrique Noire Francophone. *Méridian Critic*, XV (1), 63-77.
- COULIBALY, A. (2011). Écriture migrante et nouveaux territoires littéraires dans quelques romans africains francophones. Dans C. ALBERT, R.-M. ABOMO-MAURIN, X. GARNIER ET G. PRIGNITZ (dir.), *Littératures africaines et territoires* (p. 249-262). Paris : Karthala.
- BURY, E., COMPAGNON, A., CERQUIGLINI-TOULET, J., DELON, M., FORESTIER, G., LESTRINGANT, F., ..., NOIRAY, J. (2007). *La littérature française : dynamique et histoire*, tome II. Paris : Gallimard.
- DERRIDA, J. (1980). *La carte postale : de Socrate à Freud et au-delà*. Paris : Flammarion.
- ENIS, N. V. (2011). Le postmodernisme céqwaça? *Barricade*. Repéré à <http://www.barricade.be/spip.php?article283>
- FOUCHER, A.-L. (2008). *TICE et didactique des langues étrangères et maternelles : la problématique des aides à l'apprentissage*. Paris : Presses Université Blaise Pascal.
- GAUDREAU, A., JOST, F. (2000). Présentation de « À la croisée des médias ». *Sociétés et Représentations*, (9), 5-8. Repéré à http://cri.histart.umontreal.ca/cri/fr/cdoc/fiche_livre.asp?id=10119
- GREIMAS, A.J. et COURTÉS, J. (1986). *Sémiotique. Dictionnaire raisonné de la théorie du langage*, tome 2. Paris : Hachette.
- HAYAT, M. (2002). *Représentation et anti-représentation : des beaux-arts à l'art contemporain*. Paris : L'Harmattan.
- JOLY, M. (1993). *Introduction à l'analyse de l'image*. Paris : Nathan.
- JOVICIC, J. (2010). *L'Intime épistolaire (1850-1900) : genre et pratique culturelle*. Newcastle : Cambridge Scholars.

- KOUAKOU, J.-M. (2011). *Les représentations dans les fictions littéraires, tome 1 : Théories et analyses*. Paris : L'Harmattan.
- LABOZ, S.-A. (1972). L'art graphique et l'affiche. Deux fonctions : signifier et faire rêver. *Vie des Arts*, (68).
- LARTILLOT, F. (2008). La fable différée du barbare. Dans J. SCHILINGER, et P. ALEXANDRE (dir.), *Le barbare : images phobiques et réflexions sur l'altérité dans la culture européenne* (p. 350-363). Berne : Peter Lang.
- MARINIELLO, S. (2003). Commencements. *Intermédialités*, (1), 47-62. Repéré à <http://www.erudit.org/revue/im/2003/v/n1/1005444ar.html>
- MITTERRAND, H. (1987). *Le regard et le signe*. Paris : PUF.
- MOLES, A. (1969). La situation sociale de l'affiche. *Communication et langages*. (4),73-82.
- MÜLLER, E. J. (2000). L'intermédialité, une nouvelle approche interdisciplinaire : perspectives théoriques et pratiques à l'exemple de la vision de la télévision. *Cinemas*, 10 (2-3), 105-134. Repéré à <http://id.erudit.org/iderudit/024818ar>
- MÜLLER, E. J. (2006). Vers l'intermédialité : Histoires, positions et options d'un axe de pertinence. *Médiamorphoses*, (16), 99-110. Repéré à <http://hdl.handle.net/2042/23499>
- MÜLLER, E. J. (2012). Introduction. Dans R. F. MANGOUA (dir.), *Écritures camerounaises et intermédialité* (p. 7). Yaoundé : Ifrikiya.
- N'DA, P. (2012). *Méthodologie et guide pratique du mémoire de recherche et de la thèse de doctorat*. Paris : L'Harmattan.
- ORACE, S. (2002). Le fragment comme espace du silence : « Histoire » de Claude Simon. Dans R. RIPOLL (dir.), *L'Écriture fragmentaire : théories et pratiques...* (p. 273-288). Perpignan : Presses Universitaires de Perpignan.
- ORTEL P. (2008). *Discours, images, dispositif. Penser la représentation II*. Paris : L'Harmattan.
- PATERSON, J. M. (1990). *Moments postmodernes dans le roman québécois*. Ottawa : Les Presses de l'Université d'Ottawa.
- PIÉGAY-GROS, N. (1994). Un réalisme de la perception : éléments pour une épigraphie simonienne. *Littérature*, (94), 16-24. Repéré à <http://www.persee.fr>
- RAJEWSKY, I. O. (2005). Intermediality, Intertextuality, and Remediation : A Literary Perspective on Intermediality. *Intermédialités*, (6), 43-64.
- RICARDOU, J. (1978). *Le nouveau roman*. Paris : Les éditions du Seuil.
- SIMON, C. (1967a). Le roman se fait, je le fais, et il se fait, entretien avec Josane Duranteau. *Les Lettres françaises*, 13-18. Repéré à <http://associationclaudesimon.org/claude-simon/iconographie/article/les-cartes-postales-d-histoire>
- SIMON, C. (1967b). *Histoire*. Paris : Minuit.
- SIMON, C. (2006). Entretien avec Philippe Sollers. *Le Nouvel Observateur*, (2145). Repéré à http://www.pileface.com/sollers/article.php3?id_article=120
- VOLLAIRE, L. (1976). La carte postale n'est pas un gadget. *Communication et langages*, (31), 87-104. Repéré à http://www.persee.fr/web/revues/home/prescript/article/colan_0336-1500_1976_num_31_1_4324