Arbitrer l'opposition Faulkner/Dostoïevski

Arno Bertina et Oliver Rohe

Édition électronique

URL : <http://journals.openedition.org/ccs/1091>

DOI : 10.4000/ccs.1091

ISSN : 2558-782X

Éditeur :

Presses universitaires de Rennes, Association des lecteurs de Claude Simon

Édition imprimée

Date de publication : 1 décembre 2017

Pagination : 239-243

ISBN : 978-2-7535-5482-5

ISSN : 1774-9425

Référence électronique

Arno Bertina et Oliver Rohe, « Arbitrer l'opposition Faulkner/Dostoïevski », *Cahiers Claude Simon* [En ligne], 12 | 2017, mis en ligne le 07 décembre 2018, consulté le 15 septembre 2020. URL : <http://journals.openedition.org/ccs/1091>

ARBITRER L'OPPOSITION FAULKNER/DOSTOÏEVSKI¹

Arno BERTINA et Oliver ROHE

L'influence de Faulkner sur Claude Simon remplit déjà plusieurs bibliothèques critiques, ou quantité de disques durs. Peut-être est-ce d'ailleurs cette accumulation qui aura poussé Claude Simon à vouloir prendre ses distances avec l'auteur de *Lumière d'août* – on s'agace parfois d'être toujours ramené sur ses bases. Lui qui avait eu besoin d'écrire *Le Sacre du printemps*, c'est-à-dire, en quelque sorte, de décalquer *Le Bruit et la fureur* – pour tuer le père dira-t-on –, se sera peut-être agacé de le trouver encore si vivant, ce paternel, au long des années au cours desquelles son œuvre personnelle n'aura cessé de se déployer. Jusque dans les années 80 on aura interrogé l'auteur de *La Route des Flandres* sur l'influence du génie de Yoknapatawpha.

On voudrait ici s'arrêter à quelques-unes de ces réponses agacées.

Dans le texte « Contre un roman utilitaire » paru en mars 1967, Claude Simon écrit « Faulkner lui-même n'a pas pu résister au plaisir (ou au démon) des grands mots (la justice, le devoir, le courage, l'amour, etc.) et de nous délivrer des “messages” inévitablement d'une consternante platitude, d'un consternant conformisme (la femme incarne le mal, il faut respecter la vie des Noirs mais les tenir à distance, la guerre est mauvaise, l'homme ne peut se racheter que par la souffrance, etc.)². »

Dans la conférence intitulée « Écrire », donnée pour la première fois en 1989, Claude Simon écrit : « du fatras de mes lectures d'autodidacte

1. Ce texte appelle sans doute plusieurs développements. En attendant, il marque l'ouverture d'un chantier probable.

2. *Les Triptyques de Claude Simon*, M. Calle-Gruber (éd.), Presses de la Sorbonne Nouvelle, 2008, p. 155.

avaient émergé pour moi principalement les Dostoïevski, Proust, Joyce, Kafka et Faulkner (quoique en ce qui concerne ce dernier qui à bien des égards a été mon maître, je sois obligé de faire quelques réserves sur lesquelles je m'expliquerai)³ ».

Pour enfin en venir à écrire :

Non seulement je ne suis pas un moraliste, mais encore il y a quelque chose dans mon esprit qui fait que j'éprouve un insurmontable ennui lorsqu'un auteur veut me faire croire qu'il raconte une histoire exemplaire, c'est-à-dire que [...] d'une suite d'événements fictifs je dois conclure que l'ambition est toujours punie, ainsi que l'avarice, que la vertu est toujours récompensée (ou punie, selon Sade) ou encore comme chez Faulkner (et c'est là la seule restriction, la seule gêne que j'éprouve en lisant celui qui, avec Proust, est le plus grand génie de la description que la littérature ait jamais connu)... comme chez Faulkner donc, qu'on ne sait quelle mortelle fatalité, quel inévitable Destin, ou je ne sais quelle malédiction punit ou s'attaque aux femmes, à la chair, au péché, à l'inceste, etc.⁴.

En 1988 enfin, dans un entretien avec Alain Veinstein pour France-Culture :

Le Vent avait encore un côté roman traditionnel. [...] Comme beaucoup de critiques l'ont très justement vu, *Le Vent* était une sorte de remake de *L'Idiot*... Comme Racine faisait des remakes des tragédies grecques.

Ces réponses ont quelque chose de surprenant. Elles invitent Dostoïevski en première ligne. Pure mauvaise foi de la part de Claude Simon ? Et de quel Dostoïevski parle-t-il, qui rendrait crédible le fait d'écarter un Faulkner trop moral ou trop chrétien alors que Dostoïevski l'est tout autant, même si différemment, s'il ne l'est pas bien plus encore ? Comment se joue cette opposition entre les deux géants, arbitrée par un Simon qui n'était pas un nain ?

Faulkner serait intrinsèquement chrétien, quand Dostoïevski serait parvenu, lui, à élaborer des scénarios affranchis de la morale chrétienne. L'idée serait celle-ci : Faulkner aurait échoué à contester l'alternative morale, quand Dostoïevski aurait réussi à l'examiner et à la refuser, pour ouvrir un champ d'explications plus grand, plus complexe, mettant en déroute la grille de lecture morale, judéo-chrétienne.

Cette description de l'impasse faulknérienne a quelque chose de fascinant. Elle pointe un lieu des œuvres où peu de lecteurs descendent, qui est peut-être le fameux « bloc noir » décrit par Deleuze, que les artistes auraient dans le dos comme un plongeur a ses bouteilles pour respirer et avancer. Car puisque Claude Simon ne distingue pas, ici, entre les personnages et l'auteur lui-

3. *Quatre conférences*, Minuit, 2012, p. 81.

4. *Ibid.*, p. 82.

même, c'est bien d'un reproche adressé à Faulkner dont il est question – lui reprocher de montrer des personnages écrasés par le poids du péché n'aurait en effet pas de sens, sauf à vouloir reprocher à Stendhal de s'intéresser à des jeunes hommes fougueux et à Balzac de s'intéresser aux arrivistes de 1840. Claude Simon reproche à Faulkner de vouloir édifier (le lecteur) avec des histoires « exemplaires ». On accèderait donc ici, grâce à Simon, à l'impensé du texte faulknérien, à son angle mort ou son trait structurant.

Premier problème : Claude Simon ne cite aucun titre de roman. Si on s'y risque, à l'inverse, on n'aura que l'embarras du choix. Dans *Les Palmiers sauvages*, l'histoire d'amour de Charlotte se termine de manière tragique, mais le tragique peut *ne pas être* lié à un discours moral. Charlotte meurt en couches, mais le roman ne précise pas si elle meurt parce que son couple est adultère ou parce que tout amour se consume en proportion de la passion qui l'a fait naître. Dans cette seconde lecture, Faulkner n'est plus un auteur cherchant à édifier, mais un écrivain obsédé par les forces destructrices qui s'épanouissent au cœur même de la vie, forces qui vont obséder Claude Simon à son tour – ce qui ne suffit pas à le décrire comme un contempteur judéo-chrétien de cette « vallée de larmes » que serait la vie sur terre, à en croire l'Ancien Testament. Partant, Charlotte et son amant ne sont pas châtiés dans le roman, et Faulkner n'est pas l'adjoint du pasteur, qui viendrait rappeler la loi divine.

En outre, et sans multiplier les exemples, si la Bible est un immense récit de fondation, de descendance compliquée mais poursuivie, force est de reconnaître qu'*Absalon, Absalon!* propose quelque chose comme un contre-récit de fondation où s'abolissent, précisément, les désirs malades – sudistes – de pureté et de continuité blanche. Pour le Faulkner d'*Absalon, Absalon!*, ou encore de *Descends Moïse*, tout projet de fondation s'accomplit dans le refoulement et la hantise des puissances qui pourtant le condamnent : le métissage, l'impossibilité de la propriété. Les choix formels du livre – la variété des points de vue, la partialité et le doute permanent sur la véracité de ce qui est dit – interdisent d'ailleurs toute autorité à laquelle il aurait pu prétendre. Au contraire, l'histoire ancienne que tentent de rapporter les narrateurs (surtout deux, Quentin et Shreve) est sans cesse remise en cause, amendée, démentie, colmatée, bref emplit d'hypothèses plus ou moins fiables, qui ne valent jamais vérité. (Notons ici que ce présupposé est à peu près le même dans *La Route des Flandres* qui se déploie à partir de l'énigme de la mort de Reixach, du désir de répondre, par le surgissement anarchique du souvenir

et la multiplication des conjectures, à la question lancinante du « comment c'était, comment savoir ».) Autrement dit, même si Faulkner avait été animé d'un projet moral, ce projet serait comme annulé ou contredit ou ruiné par les formes qu'il s'est données, profuses, contradictoires, instables.

Enfin, critiquer Faulkner au moyen de Dostoïevski, en utilisant la question de la morale judéo-chrétienne ne peut que surprendre quand on sait à quel point Dostoïevski fut lui-même un thuriféraire du Christ.

Comment comprendre cela ?

Les romans de Dostoïevski sont le lieu d'un conflit entre quantité de discours et de propositions existentielles, morales, métaphysiques. Or ce qui sidère n'est pas simplement le parcours de Raskolnikov ou d'Aliocha Karamazov, ou ce que ces personnages incarnent sur les plans théologique, philosophique ou politique, mais bien la relation entre ces différentes positions, c'est-à-dire le conflit lui-même, jamais fermé, jamais résolu. Ainsi, par exemple, de la scène des *Démons*, quand Stavroguine et Verkhovenski convoquent la réunion « des nôtres » afin de finaliser l'insurrection. S'affrontent alors la pureté des intentions des uns, la bêtise ou la folie des autres, et la rouerie de Verkhovenski, « escroc et non pas socialiste ». Dostoïevski s'oublie lui-même dans ce débat, et ce qu'il pense comme un furieux ou un histrion (en attestent sa correspondance et son journal). L'écrivain laisse exister le conflit, il lâche la bride à l'énergie folle, voire à l'intelligence qui s'exprime dans chacune de ces positions qui, au fil des pages, deviennent toutes légitimes. Et cela non par goût démocratique (Dostoïevski ne l'étant surtout pas) mais au nom des exigences intrinsèques du roman, qui ne peut se développer en tant qu'organisme vivant qu'à condition d'être obstinément conflictuel.

Chez le Russe comme chez l'Américain, la forme romanesque contre-carre le programme moral – si tant est qu'existe bel et bien ce programme moral ou édifiant. De même chez Claude Simon, quand il place ses livres sur le terrain de la mémoire, ou quand il va jusqu'à les présenter comme le « portrait d'une mémoire » (*Le Jardin des Plantes*). Cette élection de la mémoire découle d'un parti-pris matérialiste, lequel est en soi une proposition morale – ou plutôt une réponse à un postulat d'angoisse morale : le monde serait sans signification (ainsi dans *Le Discours de Stockholm*, quand Simon rappelle qu'à « soixante-douze ans », il n'a encore « découvert aucun sens à tout cela, si ce n'est comme l'a dit, je crois, Barthes après Shakespeare, que "si le monde signifie quelque chose, c'est qu'il ne signifie rien" – sauf qu'il

est »). Dans sa brutalité et sa magnificence, le monde existe en dehors de la volonté de l'homme, il existe pour lui-même, sans intentions, à l'image de la nature – qui n'agit pas selon une loi morale mais se contente d'agir tout court, de persévérer dans son être. Partant, la tâche à la fois modeste et grandiose de l'écriture, son éthique, serait le matérialisme pur, la description sensorielle et dynamique, variable dans le temps, des phénomènes historiques, des événements familiaux, des événements sensoriels, etc. dans leur seule relation à la mémoire.

L'écheveau des contradictions et des bizarreries contenues dans la critique par Simon de l'œuvre faulknérienne nous amène donc à formuler cette hypothèse : ce que Simon pointe chez Faulkner, et qu'il devrait aussi pointer chez Dostoïevski, c'est un certain roman (que de fait il n'écrit pas, lui, ou plus). À travers la critique du moralisme de Faulkner, Simon vise une certaine forme du roman, qu'il continue de voir chez Faulkner, malgré toutes ses innovations formelles, avec des personnages, des motivations, des intentions, des dénouements. C'est là certainement le cœur de ce qui l'agace, car à l'idée d'intrigue, de dénouement, colle inévitablement l'idée d'une intention. C'est le sparadrap du capitaine Haddock.