Le Palace et Sous les yeux de l'Occident : l'homme face à l'événement chez Simon et Conrad

Elzbieta Grodek

Édition électronique

URL : <https://journals.openedition.org/ccs/450>
DOI : 10.4000/ccs.450
ISSN : 2558-782X

Éditeur :

Presses universitaires de Rennes, Association des lecteurs de Claude Simon

Édition imprimée

Date de publication : 30 juin 2005
Pagination : 79-98
ISBN : 2914518676
ISSN : 1774-9425

Référence électronique

Elzbieta Grodek, « *Le Palace et Sous les yeux de l'Occident : l'homme face à l'événement chez Simon et Conrad* », *Cahiers Claude Simon* [En ligne], 1 | 2005, mis en ligne le 20 septembre 2017, consulté le 02 mars 2022. URL : <http://journals.openedition.org/ccs/450> ; DOI : <https://doi.org/10.4000/ccs.450>

Le Palace et *Sous les yeux de l'Occident* : l'homme face à l'événement chez Simon et Conrad

Elzbieta GRODEK*

Nous sommes à la fois formés
par le monde des textes et par le monde lui-même ;
nous percevons d'une façon à la fois directe et médiatisée¹.

Évoquée parmi les expériences formatrices de Claude Simon-lecteur, l'œuvre de Conrad invite à une relecture comparative. Dans la fréquentation croisée des deux œuvres, nous chercherons à dégager des nœuds de convergences et de superpositions. Connue avant tout comme écrivain de la mer, Conrad n'est pas moins remarquable dans ses romans dits « politiques » (*Nostromo*, 1904 ; *L'Agent secret*, 1907 ; *Sous les yeux de l'Occident*, 1911). Une nette configuration de signes, dont le référent extratextuel fait partie du savoir historique lié aux guerres et aux révolutions, caractérise également le Texte de Simon (*Le Sacre du printemps*, 1954 ; *Le Palace*, 1962 ; *Histoire*, 1967 ; *Les Géorgiques*, 1981). Nous nous pencherons sur deux de ces

* Social Sciences and Humanities Council of Canada Fellow, Université Michel de Montaigne-Bordeaux 3.

¹ « Entretien avec Jo Van Apeldoorn et Charles Grivel, 17 avril 1979 », in : Charles Grivel, éd., *Écriture de la religion, écriture du roman*, Lille, Presses Universitaires de Lille, 1979.

romans : *Sous les yeux de l'Occident*² et *Le Palace*³, unis par le thème de la révolution. Sans avancer l'idée d'influence, nous chercherons à indiquer dans l'espace de l'appropriation du lecteur créé par ces deux ouvrages, quelques points d'analogie dans la pensée du texte – manière dont celui-ci pense le livre et le monde –, et dans les effets de lecture qu'il déclenche. La notion de l'événement et la construction du personnage aux prises avec l'Histoire orienteront notre propos.

Le réseau d'analogies qui s'est imposé à nous repose sur le postulat que la victime de l'assassinat énigmatique auquel le lecteur est confronté à la fin de *Le Palace* est l'Américain⁴. Rappelons que *Le Palace* concerne la guerre d'Espagne, qui partage avec la révolution (Conrad) le dénominateur commun de la violence et des combats fratricides. Quinze ans après sa participation aux événements, un homme revient en Espagne à la recherche de son passé. Il s'agit sans

² Joseph Conrad, *Sous les yeux de l'Occident*, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », 1987, tome III, pp. 517-847. Traduit par Jean Deurbergue. Toutes les références à cette œuvre (abrégée en *SYO*) le seront dans cette édition. Pour la version anglaise : Joseph Conrad, *Under Western Eyes*, Oxford, Oxford University Press, 2003 [1911].

³ Claude Simon, *Le Palace*, Éditions de Minuit, 1962.

⁴ Le lendemain d'un échange d'opinions révélateur entre le « chauve » et l'Américain (*P*, 157-8), celui-ci disparaît sans laisser de traces. Il y a lieu de se poser à haute voix cette question hypothétique que le texte laisse inexprimée : ¿ DONDE ESTÁ EL AMERICANO ? Elle est calquée sur celle qui couvrait les murs de Barcelone en été 1937 : ¿ DONDE ESTÁ NIN ? Il s'agissait alors d'Andreu Nin, leader du Parti Ouvrier d'Unification Marxiste qui a disparu sans traces et qui, on l'a appris plus tard, a été enlevé, torturé et assassiné par les services secrets soviétiques. C'est le sort que l'étudiant craint pour l'Américain. Les descriptions laissent d'ailleurs comprendre qu'il a déjà été « textuellement » marqué par la mort : il subit la même métamorphose que la mère du narrateur dans *Le Tramway*, comme si l'imperceptible processus de la transformation de l'humain en végétal commençait déjà de son vivant : « [...] comme si tout entier donc, avec ses yeux gris fer, ses soyeux cheveux sans doute autrefois blonds ou tout au moins châtain clair [...], ce poil grisâtre sur ses joues, il se couvrait, se voilait d'une espèce de végétation parasitaire et incolore [...] » (139). Comme si, les relations de cause à effet ayant été renversées, la pourriture précédait la mort : « Comme le pot à confiture sur lequel commence à s'en tisser une petite couche, comme un brouillard. Et si on racle le dessus, par-dessous elle est encore bonne. Je veux dire comestible. Seulement il y a cette sacrée putain de couche du dessus. Et bientôt c'est le pot tout entier qui pue... » (139-40).

doute des années 1936-37 où, au conflit entre les républicains et les nationalistes, se superposent des antagonismes de plus en plus flagrants parmi les défenseurs de la République, tiraillés entre la gauche et le centre-gauche, bouleversés par l'activisme des mouvements communiste et anarchiste, par les luttes entre les trotskistes et les staliniens et les vagues de répression exercées par des centaines de comités révolutionnaires toutes tendances politiques confondues⁵. Sur cette toile de fond, on observe cinq personnages pris dans le roulis de la révolution. Parmi eux, il y a « l'étudiant » – celui qui quinze ans plus tard retourne en Espagne pour exorciser les fantômes de son passé. C'est aussi ce que tente l'étudiant Razumov dans *Sous les yeux de l'Occident*, roman qui porte sur les années de troubles sociaux et politiques antérieurs à la Révolution de 1905 laquelle, à son tour, a préparé le terrain aux événements « qui ébranlèrent le monde »⁶. L'assassinat politique qui focalise l'attention du lecteur se trouve, cette fois-ci, au début du roman et il en déclenche l'action. C'est un attentat contre le ministre de P***, fonctionnaire du gouvernement tsariste, « président du tristement célèbre Comité de répression » (SYO, 527). Le ministre de P*** est assassiné par un jeune étudiant révolutionnaire, Victor Haldin. Il s'ensuit une confrontation de Haldin avec un autre étudiant, Kirylo Sidorovitch Razumov, chez qui le premier fait irruption dans les heures qui suivent l'attentat. Il demande à Razumov, qui le connaît à peine, de l'aider à quitter St. Pétersbourg. Razumov, étudiant fort doué en philosophie (son nom provient du substantif russe « rozum », la raison), caressant des projets ambitieux d'une brillante carrière, a

⁵ La description du groupe qui suit le cercueil du général Santiago représente une image adéquate de cette situation : « [...] immédiatement derrière le catafalque : les représentants de l'organisme, ou du groupe, ou du compromis, qui se disait un gouvernement et qui en réalité ne gouvernait rien, c'est-à-dire une vingtaine d'hommes représentant eux-mêmes la dizaine de partis, de comités et de syndicats qui disaient eux-mêmes représenter les centaines de centaines de comités et de conseils (à peu près autant qu'il y avait de villes et de villages – ou même de hameaux, ou même de fabriques, ou même de fermes – dans le pays tout entier) qui eux-mêmes se considéraient comme autant de gouvernements [...] » (P, 114-5).

⁶ Le livre de John Reed, *Dix jours qui ébranlèrent le monde*, paru en 1920, fait partie de l'intertexte de Claude Simon.

jusqu'à présent évité tout engagement politique. L'irruption de Haldin dans sa chambre, c'est l'irruption de l'Histoire dans sa vie. Bouleversé par cette intrusion fortuite, indigné par l'indifférence avec laquelle le hasard surgit dans sa vie, déconcerté et dépassé par les événements, Razumov se décide à dénoncer Haldin afin de s'en débarrasser une fois pour toutes. Mais peut-on se débarrasser de l'Histoire ? À la suite de cette première collaboration avec les autorités tsaristes, Razumov se voit impliqué dans le rôle d'agent double. Il est envoyé à Genève, important centre d'émigration russe, où bouillonne l'activité révolutionnaire. On l'y accueille en ami et collaborateur de Haldin, miraculeusement échappé de St. Pétersbourg. Le passé ne cessera néanmoins de le hanter. Le lecteur apprend l'histoire de Razumov par un professeur de langues, un Anglais né en Russie et installé depuis longtemps à Genève, où il fait la connaissance de Razumov. Il se trouvera ensuite en possession de son journal intime qui permettra de combler les lacunes et de reconstruire les circonstances de l'arrestation de Haldin. Le récit du narrateur est ainsi composé de ses propres observations du milieu de l'émigration russe à Genève, des échos de St. Pétersbourg, qui lui parviennent par l'intermédiaire de ses anciennes connaissances et, pour le jour fatal de la dénonciation de Haldin, des informations, doublement médiatisées, car traduites du russe, provenant du journal de Razumov.

L'événement : imprévisibilité, suspension du temps, incompréhension

Dans les deux romans, les événements politiques, qui gravent des traces indélébiles dans l'Histoire collective et dans la mémoire individuelle, constituent l'un des aspects les plus tangibles et envahissants de ce que Simon appelle le « monde lui-même⁷ » et Conrad « la matière et les faits de la vie même⁸ ». Mais un autre type d'évé-

⁷ « Entretien avec Jo Van Apeldoorn et Charles Grivel, 17 avril 1979 », in : Charles Grivel, éd., *Écriture de la religion, écriture du roman*, Lille, Presses Universitaires de Lille, 1979, p. 106.

⁸ Joseph Conrad, *Le Nègre du "Narcisse"*, Paris, Gallimard, 1998, « Préface », p. 11.

nement⁹, tout en gardant un lien étroit avec les désastres de l'Histoire, appartient à la dimension du drame personnel. Ce sont les événements qui bouleversent la vie de deux personnages-étudiants : l'apparition de Haldin et la disparition de l'Américain. Le caractère imprévisible, irrévocable et définitif des conséquences encore obscures, mais déjà pressenties comme néfastes, ébranle les certitudes du personnage principal et amène une sorte de suspension temporelle. Mais l'instant où tout s'arrête et pétrifie le sujet dans l'étonnement ne peut durer, comme le temps arrêté ne peut se maintenir : « [l]'événement est d'abord présence, c'est le surgissement ici et maintenant d'un fait qui se produit, [il est] accidentel [...] il est produit par le temps selon un certain ordre que nous ne pouvons saisir que rétrospectivement, l'événement rompt à son tour le cours du temps et reconfigure son ordre.¹⁰ ». L'asymétrie « apparition-disparition » cache une symétrie, celle de l'entrée dans le mode de l'opposition à la situation initiale. Au refus (connotation négative) de Razumov de participer aux événements politiques, s'oppose l'apparition (connotation positive) de Haldin. L'étudiant dans *Le Palace* qui, en s'engageant comme volontaire, accepte (connotation positive) de participer, se heurte au mystère de la disparition (connotation négative). Ces relations illustrent d'ailleurs bien la thèse de Iouri Lotman selon laquelle « [l]'événement dans le

⁹ Pour ce qui concerne le concept d'événement, nous préférons à la philosophie analytique qui s'intéresse à la structure formelle du langage et au statut de l'événement dans le discours, les approches herméneutiques. Les sémanticiens analytiques voient dans l'événement un vérificateur des phrases car leur approche privilégie la fonction représentative du langage (Taylor). Puisque dans les textes de fiction elle passe au deuxième plan, les approches (Koselleck) qui rapportent la constitution du concept d'événement aux structures anthropologiques de l'expérience temporelle (la tension entre *champ d'expérience* et *horizon d'attente*) et à des formes symboliques historiquement instituées (l'*historicisation du temps* et la *temporalisation de l'histoire*, qui se traduisent dans les schémas conceptuels qui organisent l'expérience du temps), nous paraissent plus appropriées (nous nous sommes inspiré des commentaires de Louis Quéré dans « L'Événement et le temps de l'histoire. Sémantique et herméneutique chez R. Koselleck » in : Jean-Luc Petit, *L'Événement en perspective*, Paris, Éditions de l'École des Hautes Études en Sciences Sociales, 1991, pp. 263-281, ici pp. 266-267).

¹⁰ Laurent Gerbier, « Événement » in : Michel Blay, éd., *Grand Dictionnaire de la philosophie*, Larousse, 2003, p. 393.

texte est le déplacement du personnage à travers la frontière du champ sémantique¹¹ ». Plus que le moment même de l'apparition physique de Haldin dans la chambre de Razumov ou le moment de la constatation de l'absence inexplicable de l'Américain, l'événement est – à cause de l'effondrement de tout repère stable – un acheminement vers l'*avant*, qui n'est autre chose que l'abîme béant d'un imprévisible *après*. C'est une fin subite et inattendue qui n'entraîne d'abord aucun autre commencement. L'incertitude qui caractérise son *après*, entoure aussi son *avant*, car l'événement est impossible à anticiper. Nous lisons, en effet, dans *Sous les yeux de l'Occident* : « Le témoignage de M. Razumov, tel le livre du destin devenu lisible, fait revivre pour moi le souvenir de cette journée comme quelque chose d'étonnamment impitoyable dans son absence complète de présages menaçants. » (*SYO*, 610). Puisqu'il « rompt le cours du temps et reconfigure son ordre », l'événement est, lui-même, « révolutionnaire » en ce qu'il bouleverse le statu quo. Le monde de Razumov a été profondément bouleversé ; sa vie non seulement a changé de direction, mais part en chute libre. Dans le cas de l'étudiant dans *Le Palace*, le lecteur est témoin de l'apogée de son désarroi, mais les conséquences à long terme restent inconnues car ce récit se termine là où l'autre commence.

La suspension du temps se manifeste chez Conrad par l'image concrète d'une montre qui s'arrête. Après avoir dénoncé Haldin et l'avoir vu partir, Razumov, en proie à une grande agitation émotionnelle, vit péniblement l'attente des quelques minutes qui le séparent de minuit. C'est l'heure à laquelle Haldin doit être arrêté par la police, et que Razumov imagine être la fin de son tourment. Surexcité, il laisse tomber sa montre et il s'aperçoit qu'elle ne fonctionne plus : « [...] il grogna : "Arrêtée", et se tut pendant un bon moment avant de murmurer, revêche : "C'est terminé... Et maintenant au travail." » (*SYO*, 575). Mais bientôt il se reprend : « Ce n'est pas terminé. Pas encore. Pas avant minuit et demi. Et la montre s'était arrêtée. Cela le plongeait dans le désespoir. Impossible de savoir l'heure ! » (575). Le temps paraît, en effet, suspendu :

¹¹ Iouri Lotman, *Structure du texte artistique*, Gallimard, 1973 [1970], p. 326.

« Razumov lança autour de lui un regard traqué, comme s'il cherchait un moyen de saisir le temps qui paraissait lui avoir totalement échappé. » (575). Ajoutons que l'étudiant dans *Le Palace* emploie la même expression « C'est fait ». Contrairement à Razumov qui la prononce pour sceller la condamnation de Haldin, l'étudiant la pense au moment de revendiquer la vie de l'Américain (« [...] et cette fois il tressaillit, pensant très vite cette fois, pensant : "Ainsi je l'ai dit. C'est fait" » [P, 206]). Dans *Le Palace*, la problématique du temps suspendu et étiré paraît le mieux discernable dans la scène de l'attentat commis par l'Italien : la disproportion entre le sentiment subjectif du temps et son écoulement réel donne l'impression d'un arrêt temporel infini. Comme Razumov, l'étudiant n'arrive pas à s'endormir, tourmenté par une singulière inquiétude. C'est la nuit qui précède la disparition de l'Américain, c'est peut-être aussi, mais « comment le savoir ? », la nuit de son arrestation. Elle est perturbée par des événements étranges :

[...] les pas, le bruit confus de voix s'éloignant, décroissant dans le couloir. [...] le couloir était allumé mais désert, et presque aussitôt il s'éteignit, la cage de l'escalier encore allumée toutefois [...], puis elle s'éteignit elle aussi, la porte du vestibule, en bas, claquant, puis tout à fait le silence [...], puis le bruit d'une voiture démarrant, puis de nouveau le silence et cette chose plate, innommable, immobile, qu'il pouvait sentir comme on peut sentir l'eau, ténébreuse, glacée, mortelle [...]. (P, 171)

La nuit est ponctuée de coups d'horloge qu'on entend par la fenêtre et qui mesurent le temps qui passe. Réveillé d'un assoupissement fiévreux par une inexplicable agitation dans le couloir, « il entendit sonner de nouveau » (P, 172).

L'événement suspend non seulement le temps, mais aussi la logique. Il est vrai, le temps arrêté brusquement à l'instant de l'événement redémarre, mais une cassure irréparable a eu lieu. Entre le passé récent et le futur proche, un abîme infini se creuse où s'ensevelissent tous les repères logiques. Jankélévitch écrit à propos de l'événement : « L'irréversibilité se définit comme l'impossibilité de la répétition, et l'impossibilité de la confirmation. L'irréversibilité porte l'insaisissable à son comble : le devenir devenant toujours sans revenir et progressant toujours dans le même

sens, les recommencements sont impossibles et les repentirs inefficaces [...]»¹². Dans ses réflexions sur le 11 septembre – un événement, lui aussi, à plus d'un titre révolutionnaire – Derrida précise : « L'événement, c'est ce qui arrive et en arrivant arrive à me surprendre, à surprendre et à suspendre la compréhension : l'événement, c'est d'abord ce que d'abord je ne comprends pas. Mieux, l'événement c'est d'abord *que* je ne comprenne pas [...] le fait que je ne comprends pas : mon incompréhension [...]»¹³. La question : « Mais comment était-ce [donc], comment était-ce ? » est répétée avec une insistance désespérée, à quatre endroits différents dans *Le Palace* (134, 135, 174, 212). Cette incompréhension se traduit en l'incapacité de saisir intellectuellement, de dévoiler les raisons, de ramasser les morceaux d'une vérité éclatée, en l'impossibilité d'intérioriser une chose qui, jusque là, n'avait jamais été vécue. Ne pas comprendre, c'est parfois, tout simplement, ne pas savoir, comme dans ce fragment d'une conversation entre l'Américain et le chauve :

Peut-être tu en es un.

Peut-être. Peut-être toi aussi.

Peut-être moi aussi. Comment savoir ? Mais peut-être c'est toi.

Si. Comment savoir ? (*P*, 157)

Sous les yeux de l'Occident est tout entier bâti sur une tragédie des incompréhensions, des erreurs et des méprises : Haldin juge mal Razumov et a tort de se fier à lui, il se méprend ensuite sur la réponse « C'est fait » et tombe dans le piège de la police tsariste. Razumov évalue mal la situation, il ne prévoit pas, entre autres, les conséquences de ses relations avec les autorités. Les collègues étudiants se trompent sur le rôle joué par Razumov, et la divergence fondamentale entre ce qui a eu lieu à St. Pétersbourg et ce que les révolutionnaires russes de Genève croient en comprendre, devient

¹² Vladimir Jankélévitch et Béatrice Berlowitz, *Quelque part dans l'inachevé*, Gallimard, 1987, p. 34.

¹³ Jacques Derrida, Jurgen Habermas, *Le « concept » du 11 septembre. Dialogues à New York (octobre-décembre 2001) avec Giovanna Borradori*, Galilée, 2003, p. 139.

un des ressorts de l'action. À cause de son écriture cyrillique, le journal de Razumov est incompréhensible pour un Occidental et il a besoin d'être traduit : « Je jetai un coup d'œil sur les frêles pages noirâtres dont l'écriture même paraissait cabalistique, incompréhensible à l'expérience de l'Europe occidentale. » (*SYO*, 635). Avec son prénom Kirylo Sidorovitch, qui fait allusion à St. Cyrille – à qui on attribue la création de l'alphabet cyrillique –, Razumov est lui-même revêtu d'une aura d'illisibilité et d'incompréhensibilité. Le narrateur avoue souvent ne pas pouvoir comprendre l'âme russe, et Razumov « ne comprend rien ».

De l'événement au personnage : la ré-volte

Dans la structure narrative de chacun de ces deux romans, on peut constater une image spéculaire du mouvement d'opposition. Au sein du thème général de la révolution en tant qu'action collective ayant pour but de changer radicalement l'ordre politique, social ou économique (la Russie en 1905 et l'Espagne en 1936), se crée, en miniature – mais c'est lui finalement qui attire toute l'attention du lecteur – un mouvement de révolte individuelle. Ni Razumov ni l'étudiant n'acceptent l'intrusion de la réalité révolutionnaire dans leur vie. Poussés par des motivations contraires, ils sentent néanmoins tous les deux qu'ils courent le risque d'être broyés entre les meules du moulin de mensonges, d'ambitions, de cynisme et de cruauté (« Et toute action révolutionnaire clandestine n'était-elle pas fondée sur la bêtise, l'illusion et les mensonges ? » (*SYO*, 591). C'est paradoxalement Mikulin, représentant du pouvoir, qui paraît s'approcher le plus près de l'essence de la réalité révolutionnaire : « [...] le principe de la révolte est une intoxication de l'organisme, une sorte d'hystérie [...] » (772) ; « Nous vivons une époque difficile, une époque de chimères monstrueuses, de rêves impies et de sottises criminelles. » (774). La secrétaire de Pierre Ivanovitch, le gourou des révolutionnaires russes, exprime ouvertement cette dés-illusion :

Le côté éprouvant de la chose, c'était de voir le secret de la composition mis à nu devant elle ; d'observer le grand auteur des évangiles révolutionnaires qui cherchait ses mots à tâtons, comme si, quant à ce qu'il voulait dire, il était dans le noir. « Je suis toute dis-

posée à être l'instrument aveugle de desseins supérieurs. Donner sa vie pour la cause n'est rien. Mais voir détruire ses illusions... c'est vraiment presque plus qu'on ne peut supporter. » (SYO, 648)

Exprimée différemment, avec plus de sous-entendus, avec des traces de l'opération poétique, la même préoccupation est perceptible dans *Le Palace* :

[...] (il y avait une de ces réclames, [...], dont un des éléments était une flèche bleue courant le long de la façade d'un immeuble [...], la flèche en réalité ne se déplaçant pas mais l'illusion du mouvement étant créée par le fait que plusieurs flèches en néon disposées sur une ligne, l'une touchant l'autre, s'allumaient et s'éteignaient successivement, si bien que l'œil, la conscience abusée, attirée, captivée par la lumière croyait suivre la course de quelque chose qui ne bougeait jamais). (P, 53)

On songe aussi à la description du cortège funèbre d'un dirigeant révolutionnaire :

Et, de même qu'ils semblaient ne pas avancer (ce qui, il fallait bien l'admettre, n'était qu'une passagère illusion d'optique, puisqu'un peu plus tôt encore l'avenue était vide), on n'imaginait pas plus où, ni quand, ni vers quoi ils (c'est-à-dire ceux qui composaient la foule) le conduisaient, ni même s'ils avaient jamais eu le dessein, formé le projet, de le porter dans un quelconque endroit [...]. (P, 104)

En ce qui concerne l'image de l'illusion d'optique (voir – ne pas voir nettement, penser voir autre chose que ce que l'on voit véritablement, être en quelque sorte aveuglé, trompé par ses perceptions), rappelons que le dernier rendez-vous de Razumov avec le conseiller Mikulin pour préparer sa mission d'agent double à Genève a lieu dans un cabinet d'oculiste. La désillusion de l'étudiant dans *Le Palace* est peut-être le mieux exprimée dans sa conversation avec l'Américain :

[...] le rire de l'Américain s'élevant de nouveau, l'étudiant pouvant maintenant entendre sortir de lui sa propre voix [...] disant :
« Mais rien d'autre ? Rien d'autre ? Seulement des ailes de carton¹⁴ ?

¹⁴ Rappelons qu'au sens figuré « en carton » veut dire factice, sans réalité et sans force, en trompe-l'œil.

Pas plus ? »

et l'Américain riant de nouveau, disant :

« Ce n'est pas assez ? » et l'étudiant :

« Mais rien d'autre ? »

et l'Américain :

« Tu trouves que ce n'est pas suffisant ? »

et l'étudiant : « Mais rien d'autre ! »

et l'Américain :

« Mais enfin ! C'est ce que c'est, non ? Qu'est-ce que tu veux de plus ? Autre chose ? Quoi : « autre chose » ?, ne riant plus, presque en colère maintenant [...]. (P, 131)

Razumov et l'étudiant dans *Le Palace* se dressent tous deux contre la réalité révolutionnaire (il est vrai, ils n'ont pas les mêmes intentions ni la même intégrité). Ils se démènent pour infléchir cette réalité et ils le font avec cette sorte d'acharnement juvénile plein d'illusions de pouvoir encore faire quelque chose quand on ne peut plus rien. Mais qu'est-ce au juste que cette réalité ? Comment infléchir cette chose impalpable, sans consistance à travers quoi on passe et par quoi on est traversé ? Si, philosophiquement parlant, la réalité est – comme le rappelle le dictionnaire – le caractère de ce qui ne constitue pas seulement un concept, un nom ou un signe, les premières paroles du narrateur dans *Sous les yeux de l'Occident* mettent en doute la réalité de cette réalité : « Il vient un moment, pour un professeur de langues, où le monde n'est plus que le séjour de mots sans nombre [...] » (SYO, 523) ; ces mots sont, en outre, dans *Le Palace* de l'ordre de l'immonde : « cette dérivée excrémentielle de la raison baptisée réthorique [sic] » (P, 135). Les deux protagonistes se meuvent en effet dans une réalité vaguement réelle, dans une sorte de brouillard, d'obscurité, de substance qui trouble les perceptions et entrave les mouvements (« Une infinie détresse s'empara de Razumov, le privant de toute énergie ; tout se brouilla devant ses yeux et prit un aspect comme évanescent. » [SYO, 582] ; et, pour l'étudiant : « [...] lui [...] debout ou plutôt flottant, baignant dans cette espèce de bouillie moite, compacte, qui ne ressemblait ni à de l'air ni à de l'eau et qui, il le savait maintenant, n'était pas la sueur qui ruisselait de son corps parce qu'il avait marché trop vite [...] » [P, 215] ; « [...] comme si ce n'était pas simplement la nuit, l'obs-

curité, qui avaient remplacé le jour, mais une sorte de marée, de lave tiède et opaque qui se serait lentement répandue dans les rues, les avenues [...] » [159]). La suspension momentanée dans une impossible immobilité, qui caractérise l'événement, entraîne l'écroulement de l'ordre temporel et logique et plonge le sujet dans une confusion redoutable de ses facultés perceptives et mentales. Jankélévitch conclut : « L'événement irréversible ne laisse derrière soi qu'une image de plus en plus effacée, à peine une idole, un reflet infiniment douteux, et finalement plus rien... Comment serait-on sûr de ce qu'on a une seule fois et un seul instant effleuré ? Et par suite comment savoir où finit le scrupule justifié, où commence la maladie du doute ? »¹⁵.

Pour le texte qui se crée dans l'espace de l'appropriation sous l'influence de la superposition des effets de lecture, la ré-volte du personnage signifie aussi le renversement des fonctions narratologiques entre l'adjuvant (« l'étudiant » dans *Le Palace*) et l'opposant (Razumov) du *personnage-événement*.

Le personnage : dédoublement

Plusieurs fois déjà, nous nous sommes placés sous le signe du dédoublement : la position du lecteur de Conrad qui évoque celle de Simon-lecteur-de-Conrad, la dynamique intertextuelle dans laquelle s'engagent ces deux romans et où « toute parole fait sa part à l'altérité¹⁶ », le dédoublement qui est la spécificité du signe littéraire renvoyant à la fois au monde réel et au monde des faits littéraires relevant du langage, la traduction comme double du texte, le journal intime comme voix du double, le double de la révolution dans *Le Palace* sous forme d'allusions à la révolution française (« le gris Pompadour », « le gris Trianon », des tableaux représentant les « voluptueux fantômes des bergères, des nymphes et des marquises dévergondées » [P, 197]), la double version (russe et occiden-

¹⁵ Vladimir Jankélévitch et Béatrice Berlowitz, *op. cit.*, p. 34.

¹⁶ Nathalie Piégay-Gros, *Introduction à l'intertextualité* (Paris, Nathan, 2002) p. 36 (« l'intertextualité [...] présuppose que toute parole fait sa part à l'altérité »).

tale) des noms de deux protagonistes de *Sous les yeux de l'Occident* : Natalia / Nathalie Haldin, Kirylo Sidorovitch / Cyrille fils d'Isidore Razumov, un enchaînement d'agents doubles : Razumov, Nikita Nector (un tueur à gages qui, pour punir Razumov, prend l'initiative de lui crever les tympans), le rôle incertain de l'Américain (le chauve le soupçonne de jouer un double jeu : « Jamais entendu parler des radis ? Rouge en dehors, blanc par dedans. Tu ne connais pas ? Peut-être que tu en es un. » [P, 157]), etc.

Une des correspondances les plus marquantes entre *Sous les yeux de l'Occident* et *Le Palace* prend la forme d'un dédoublement et d'un redoublement du personnage du jeune homme confronté à l'événement. En parlant des relations entre l'événement et l'image, Blanchot dit : « Ce qui arrive nous saisit, comme nous saisisait l'image, c'est-à-dire nous dessaisit, de lui et de nous, nous tient au dehors, fait de ce dehors une présence où "Je" ne "se" reconnaît pas.¹⁷ ». Le dédoublement dans *Le Palace* est, d'une part, lié au travail de la mémoire, de l'autre, il ressemble à une scission de la conscience sans pourtant atteindre l'extrême éprouvé par les romantiques allemands, où le double mystérieux qui se sépare du moi devient complètement indépendant (ombre, reflet, portrait) et va jusqu'à nuire à son maître¹⁸. Le premier type de dédoublement est inspiré par le retour physique dans l'espace d'autrefois, ce qui déclenche une sorte de rembobinage du temps et fait jouer une note de répréhension des illusions de celui qu'il a été :

Puis il se vit, c'est-à-dire des années plus tard, et lui, ce résidu de lui-même, ou plutôt cette trace, cette salissure (cet excrément en quelque sorte) laissé derrière soi : dérisoire personnage que l'on voit s'agiter, ridicule et présomptueux, là-bas, très loin, comme dans le petit bout de la lorgnette, gesticulant, répétant éternellement à la demande de la mémoire (et même sans sa demande : faisant irruption sans même y avoir été invité, comme ces acteurs [...]) /— pouvant donc se voir avec une sorte d'étonnement un peu agacé, d'incrédulité, pensant : « Ça : moi ? Ça... ? », regardant le double microscopique et effaré de lui-même : c'était presque quinze ans plus tard [...]. (P, 20/21)

¹⁷ Maurice Blanchot, *L'Espace littéraire*, Gallimard, 2000, p. 353.

¹⁸ Otto Rank, *Don Juan et Le Double*, Payot, 1973. Pierre Jourde et Paolo Tortonese, *Visages du double. Un thème littéraire*, Nathan Université, 1996.

Le deuxième type de dédoublement est plus inquiétant car il s'accomplit sans aucune distance temporelle. L'étudiant s'identifie à ses compagnons au point de se sentir fractionné et devenir chacun d'eux : « [...] le bar encore allumé de l'hôtel réquisitionné où ils (l'Américain, l'Italien et l'étudiant – ou plutôt ces trois parties, ces trois fragments de lui-même qui étaient un Américain, un homme-fusil et un jeune étourneau) couchaient, et, en face, une bijouterie [...] » (*P*, 157). Parfois l'étudiant a l'impression que certaines facultés, le langage par exemple, fonctionnent en dehors du support physique de son corps : « [...] puis il s'arrêta – ou plutôt il parvint à arrêter sa voix – ou plutôt il essaya de parvenir à se faire croire qu'il avait réussi à l'arrêter car, en fait, elle s'était arrêtée d'elle-même [...] » (203). D'autres fois, c'est le corps qui fonctionne indépendamment de la volonté de l'étudiant et va jusqu'à lui imposer ses propres (si cela veut dire quelque chose) raisons : « [...] si bien qu'à la fin il se leva (son corps se leva) dans l'espoir (du moins ce fut officiellement l'argument que son corps lui fournit et que son esprit admit, bien qu'il n'en crût rien) de trouver à la fenêtre le moyen de remplir ses poumons avec autre chose que du coton gorgé d'eau [...] » (159). Rongé par les pires soupçons concernant l'absence de l'Américain et déployant une énergie frénétique pour retrouver ce « sujet perdu », il ressent fortement la scission de sa propre personnalité, comme si, conformément à la définition du traumatisme, il avait dépassé le seuil de tolérance de son appareil psychique, comme s'il était en même temps soi et un autre, celui qui sait la vérité et celui qui ne veut pas la savoir :

[...] sa main pendant ce temps prenant la décision pour lui, la forçant pour ainsi dire, frappant de sa propre initiative, avant même qu'il le lui ait commandé et, en quelque sorte, par simple acquit de conscience, car sans même attendre la réponse elle saisit la poignée et se mit à la tourner violemment en tous sens, poussant et tirant à la fois, toujours par une concession aux rites coutumiers, lui se reculant déjà (c'est-à-dire son corps s'éloignant de la porte) tandis que quelque chose qui à présent n'était plus sa main (puisque'il était maintenant hors de portée et qu'elle pendait immobile le long de sa cuisse) et qui refusait de suivre son corps, d'abandonner la porte (à moins que la porte close fût devenue elle aussi une partie de lui-même contre laquelle une autre partie de lui-même persistait à s'acharner) continuait à cogner [...]. (*P*, 181-182)

Au moment de l'attentat, l'Italien ressent lui aussi un redoublement, comme s'il s'observait en image spéculaire (sentiment partiellement justifié par la diégèse, car il se voit dans une vitre) :

[...] le bras écarté poussant un peu l'une des pales vitrées de la porte-tambour de façon à lui présenter pour qu'il s'y engage l'un des quarts de cylindre ; puis sa propre image, son propre fantôme [...] venant à sa rencontre, les deux mains (pour lui la gauche) s'opposant, se plaquant l'une sur l'autre comme s'ils cherchaient (lui et son double) à se repousser mutuellement, la paume du fantôme glacée contre la sienne : mais ce fut lui qui gagna, son double se mettant d'abord à reculer parmi le miroitement des lumières et des reflets glissant à l'horizontal [...]. (P, 67)

Dans *Sous les yeux de l'Occident*, le redoublement que vit Razumov naît des remords qui le poursuivent après la dénonciation de Haldin. C'est une sorte de dépossession plutôt qu'une scission de la personnalité : Razumov vit constamment à l'ombre du souvenir de Haldin qui l'accompagne comme un double. Encore avant sa mort, Haldin est associé à un fantôme persécuteur dans une hallucination où Razumov le voit couché au travers de son chemin. Furieux qu'il lui barre la route, Razumov lui marche dessus, puis se retourne, mais « [il] ne [voit] que la trace ininterrompue de ses pas [dans la neige] sur l'endroit où la poitrine du fantôme avait reposé. » (SYO, 552). C'est cette vision hallucinatoire de Haldin – obstacle qui pousse Razumov à aller voir le Général T***. De retour chez lui, Razumov remarque que Haldin, étendu sur le lit, a l'apparence d'un fantôme. Comparé au dormeur, le corps aperçu dans l'hallucination paraissait vivant : « [...] le lit où la vague silhouette [de Haldin] était étendue de tout son long – tellement moins nette que celle sur la poitrine de qui il avait marché sans trembler. Celle-ci aussi était-elle un fantôme ? » (569). Le départ définitif de Haldin, livré à son insu à la police tsariste, apparaît tout aussi fantomatique : « Quand il reporta son regard sur la porte, Haldine avait disparu. Il y eut un frôlement dans l'autre pièce, le faible déclic d'un verrou tiré d'une main légère. Il était parti – presque sans plus de bruit qu'une vision. » (574). C'est à ce moment-là que la dépossession de soi commence pour Razumov. Haldin n'est pas parti pour de bon, son souvenir hante l'étudiant russe dont la vie va se dégrader progressi-

vement jusqu'à une auto-destruction. Au moment où il est finalement hors de tout soupçon dans le milieu russe de Genève (tout le monde finit par croire que c'est Ziemianitch qui a trahi), Razumov va commettre un acte gratuit : il révèle les vraies circonstances de la mort de Haldin. Un an après avoir dénoncé Haldin, il se dénonce lui-même. Avant de partir à la réunion des révolutionnaires où il avoue la vérité, Razumov se superpose à Haldin dans cette scène déjà familière : « Cela fait, il s'assit avec sa montre devant lui. Il aurait pu sortir tout de suite, mais l'heure n'avait pas encore sonné. L'heure serait minuit. Il n'y avait aucune raison à ce choix, si ce n'est que les faits et les paroles d'un certain soir de son passé fixaient l'horraire de sa conduite présente. » (829). Il sait qu'il a perdu la lutte avec le souvenir de Haldin. Victor Victorovitch Haldin – doublement vainqueur, et héros¹⁹. La scène qui couronne l'intrigue et dans laquelle Razumov s'identifie à la victime, trouve son pendant au début de l'histoire. Le lendemain de l'arrestation du jeune révolutionnaire, Razumov pose son regard sur le lit où Haldin était couché : « Le creux dans l'oreiller, laissé par le poids de la tête de Haldin, était bien visible. Même sa colère contre ce signe du passage de cet homme était sans force. Il n'essaya pas de lui insuffler quelque vigueur. » (579).

La nuit suivante sa décision est tout autre :

Il n'alluma pas sa lampe, mais alla jusqu'au lit et s'y jeta sans aucune hésitation. Allongé sur le dos, il se mit les mains sous la tête, les yeux fixés au-dessus de lui. Au bout d'un moment, il se dit : « Je suis couché ici exactement comme cet individu. [...] ». Dans le calme du froid rigoureux qui régnait dehors, les coups bien distincts de l'horloge de la ville qui égrenaient minuit pénétrèrent la tranquillité de son activité suspendue. (SYO, 580)

Nous observons dans *Le Palace* le même geste d'identification qui consiste à se mouler sur la trace invisible que le corps de l'autre a laissée dans l'espace. Dans sa conversation avec le maître

¹⁹ Paul Kirschner attire l'attention sur le fait que ce nom ressemble au substantif *héros* en allemand : *der Held, die Heldin* au féminin (« Revolution, Feminism, and Conrad's Western I », *The Conradian*, n° 10/1, May 1985, p. 4).

d'hôtel pour découvrir la vérité sur le sort de l'Américain, l'étudiant s'assied négligemment sur la table comme l'avait souvent fait son collègue : « [...] l'Américain assis d'une fesse sur le rebord de la longue table de réfectoire achevant de pousser la dernière balle dans un chargeur à ressort [...] » (P, 16-17) ; et la répétition du geste par l'étudiant « [...] (maintenant il [l'étudiant] était assis d'une fesse sur le rebord de la table de réfectoire comme il l'avait vu faire la veille à l'Américain, attirant un des journaux qui traînaient sur le plateau de zinc, le déployant tout en parlant, disant :) [...] » (202) ; « L'étudiant toujours à demi assis sur le bord de la table, balançant négligemment une jambe, le journal qu'il tenait déployé devant son visage abaissé maintenant, reposant sur sa cuisse [...] » (203)

Certains aspects du rôle que joue le personnage de l'Américain dans *Le Palace* sont comparables à la fonction du professeur dans *Sous les yeux de l'Occident*. Les deux personnages gardent leur distance par rapport aux événements, ils portent un regard critique sur le comportement des militants et l'insouciance des chefs, sur le chaos qui règne et l'hypocrisie qui asservit le langage (les Américains parleraient du « double-talk »). Ils sont conscients de l'aspect « mascarade » de la situation, devinent les « embrouillaminis » du mensonge et de la langue de bois. Comme la Russie pour le professeur, l'Espagne de la guerre est, pour l'Américain, un objet scruté « under western eyes », l'Amérique étant géographiquement l'Occident pour l'Occident européen. Le motif du West est d'ailleurs bien présent dans *Le Palace*, souvent sous forme de stéréotypes popularisés par les films de gangsters et les westerns : « [...] la locomotive faisant entendre ce drôle de sifflet plaintif, lugubre, des trains du Far-West, les wagons de sapin à galeries (les mêmes peut-être, pensa l'étudiant, qui avaient été conçus pour les déserts des Montagnes rocheuses [...]) » (P, 63, voir aussi 66) ; « [...] sa main toute seule, non pas à la hanche comme dans les films de gangsters [...] » (76) ; « [...] le visage modèle réduit comme ceux que fabriquent, dit-on, ces Indiens, et qui conservent par delà la mort cette extatique et muette expression de suppliciés [...] » (77).

La figure du double, que les deux textes partagent, permet d'exprimer un aspect inquiétant de la réalité révolutionnaire et de rendre compte du comportement de l'homme tiraillé par l'excès des émotions que cette réalité déchaîne. Si, comme le dit Derrida, l'événement c'est « la venue, l'apparition de l'autre, une venue imprévisible, incalculable de cet autre qui vient, qui s'impose à moi, qui m'oblige à agir, à faire un geste, à reconfigurer mon espace pour l'accueillir ou le chasser²⁰ », le dédoublement devient non seulement une réaction à l'événement, mais aussi l'événement lui-même. Si on l'envisage ainsi, il est impossible de ne pas penser à la sensation de « *unheimlich* » qui surgit de l'affrontement avec le double. En effet, on perçoit dans les deux romans de nombreuses résonances du « *unheimlich* » de Freud, notamment l'étrangeté du silence et de l'obscurité, et la présence de personnages de cire, de poupées artificielles et d'automates. C'est ainsi que Razumov est décrit au début du roman : « C'était comme si un visage modelé avec vigueur dans de la cire (en parvenant même assez près de la régularité du type classique) avait été tenu à proximité d'un feu, jusqu'à faire disparaître toute ligne nette par le ramollissement du matériau. » (*SYO*, 525). Dans *Le Palace*, l'étudiant lancé à la recherche de l'Américain, essaie d'interroger le patron de l'hôtel et se trouve « traversé tout à coup par l'idée comique qu'il s'était trompé, que ce n'était sans doute pas comme il l'avait cru le patron de l'hôtel qui était assis là, mais quelque personnage factice, comme ce mannequin du musée Grévin ou ces singes automates » (*P*, 216). Le sentiment de l'inquiétante étrangeté envahit Razumov juste avant la vision hallucinatoire de Haldin allongé sur sa route : « [...] il éprouvait un malaise soupçonneux, comme on peut en ressentir quand on entre dans un endroit peu familier et dépourvu de lumière – le sentiment irrationnel que quelque chose peut vous bondir dessus dans le noir –, la peur ridicule de l'invisible. » (*SYO*, 550). Peu rassurantes sont aussi les perceptions de l'étudiant la nuit de la disparition de l'Américain quand il entend un bruit à la fois familier et étrange :

²⁰ <http://periclite.free.fr/LevenementchezDerrida.html> (consulté le 23 avril 2004).

[...] ses facultés d'attention maintenant tout entières accaparées par un autre bruit, une voix, ou plutôt pas exactement une voix, c'est-à-dire pas les sons familiers que l'oreille est habituée à entendre sortir d'une gorge, moulés sur des mots, sur un langage articulé, anonyme et préfabriqué, mais la voix (ou si l'on préfère le langage) à l'état brut, primitif : une plainte, un gémissement qui lui parvenait à travers la cour, monotone, étouffé, s'échappant d'une gorge de femme [...]. (P, 172)

Cette plainte, ce bruit ambigu qu'il associe à un cri d'amour (supposant à tort la présence d'une femme dans la chambre de l'Américain), serait plutôt un attribut de la mort : « L'instant de la mort n'est-il pas, abstraction faite de toute circonstance, l'événement à l'état pur ?²¹ ».

Dans l'espace mental du lecteur, constitué de réminiscences de toutes ses lectures, on peut envisager la formation d'une sorte d'amalgame des deux textes étudiés grâce aux forces d'attraction exercées à l'intérieur du réseau d'analogies que nous avons décelé. Cet amalgame concerne les *effets* du texte qui se complètent et se superposent dans l'esprit du lecteur. Son existence se justifie en l'occurrence par les propos de Conrad qui prend ses distances avec la littérature « nationale » (par exemple Kipling) qui, elle, s'ancre dans le sujet : « l'intérêt de mon œuvre est *dans l'effet* qu'elle produit²² ». Simon semble s'accorder avec Conrad sur l'importance de l'effet du texte : s'il y a un cas immédiatement perceptible de l'emploi intertextuel au sens strict de Conrad par Simon, c'est sans doute celui de l'épigraphe (« une courte citation qu'un auteur met en tête d'un livre ou d'un chapitre pour en indiquer l'esprit », explique le dictionnaire). Deux fois, dans *Le Jardin des Plantes* et dans *Le Tramway*, Simon place en exergue des extraits du roman *Au Cœur des ténèbres* de Conrad. La deuxième citation est particulièrement révélatrice car elle met en scène un miroitement du sens qui échappe à la cristalli-

²¹ Vladimir Jankélévitch, *La Mort*, Flammarion, 1977, p. 260.

²² Joseph Conrad, « La lettre du 26 janvier 1908 à Henry-D. Davray », *Lettres françaises*, éd. Jean-Aubry, N. R. F., 1929, p. 87. Cité par Sylvère Monod dans l'Introduction au III^e volume des *Œuvres complètes* de Joseph Conrad, Gallimard, « Bibliothèque de La Pléiade », 1987, p. xvi.

sation dans un noyau stable pour, au contraire, entourer le texte d'une nébuleuse de significations. Ces caractéristiques encouragent le déclenchement, dans l'espace de l'appropriation du lecteur, d'un processus de modification des connexions. Plutôt qu'à une reprise de signes stables à liens fixes, comme dans le « degré zéro de l'inter-textualité²³ », nous avons à faire ici à la dispersion et à la rupture du signe. Les liens entre l'expression, le référent et l'interprétant sont brisés et les éléments ainsi libérés agencent de nouvelles configurations, qui déclenchent à leur tour différentes permutations. Les relations narratologiques subissent le même traitement : dans l'espace de l'appropriation, l'étudiant de *Le Palace* fonctionne par exemple comme opposant de Razumov (ce dernier trahit, livre, expulse Haldin, alors que l'étudiant cherche à retrouver l'Américain, à le réintégrer). Quand il parle de l'écriture, Claude Simon évoque des images qui viennent « s'agglutiner soit par similitude, par parenté, soit par opposition, harmoniques et dissonances²⁴ ». Le même processus est vrai pour le lecteur. Les principes de combinatoire, d'analogie et de contraste permettent de se repérer dans une œuvre, mais aussi de créer de nouvelles configurations dans l'espace de la mémoire et du dialogue des textes.

²³ Antoine Compagnon, *La Seconde Main ou le travail de la citation*, Le Seuil, 1979.

²⁴ « Entretien avec Jo Van Apeldoorn et Charles Grivel, 17 avril 1979 », *op. cit.*, p. 96.