

L'Idiot de Claude Simon : *le Vent* et
les possibles du roman de Dostoïevski

... et alors peut-être en fin de compte tout cela n'a-t-il été que la vulgaire et idiote aventure d'un vulgaire idiot, comme ils le dirent tous¹. On n'a guère de mal à reconnaître, dans cette phrase du *Vent*, la présence conjointe de deux auteurs qui, bien qu'ils ne soient nulle part cités dans ce roman, le sont partout ailleurs chez Claude Simon : Faulkner et Dostoïevski — ce dernier étant régulièrement placé par Simon en tête de ses écrivains préférés²; la référence à Benjy, l'idiot du *Bruit et la fureur* semble évidente, un peu trop sans doute, j'y reviendrai; quant au prince Mychkine de *L'Idiot*, sa présence dans *le Vent* est peut-être encore plus écrasante, puisque, outre la phrase que je viens de citer, elle-même réitérée sous de multiples formes, le roman de Simon commence pratiquement là où se terminait celui de Dostoïevski. Les paroles du notaire qui constituent l'*incipit* du *Vent* :

« Un idiot. Voilà tout. Et rien d'autre. Et tout ce qu'on a pu raconter ou inventer, ou essayer de déduire ou d'expliquer, ça ne fait que confirmer ce

¹ Claude SIMON, *Le Vent*, *Œuvres*, Paris, Gallimard, Bibliothèque de la Pléiade, 2006, p. 82.

² Voir par exemple Mireille CALLE-GRUBER, *Claude Simon, Une vie à écrire*, Seuil, 2011.

que n'importe qui pouvait voir du premier coup d'œil. Rien qu'un simple idiot. »³

sonnent comme un écho à ces mots qui terminaient quasiment le roman, après l'assassinat de Nastassia Philippovna et la veillée funèbre du prince et de Rogojine :

Si Schneider lui-même était venu de Suisse à ce moment pour voir son ancien pensionnaire, il se serait rappelé l'état dans lequel se trouvait celui-ci lors de sa première année de traitement en Suisse, et avec un geste de découragement il aurait dit comme alors « Idiot ! »⁴

La réécriture ne fait donc point mystère, et le lecteur de l'*Idiot* n'a aucun mal à repérer dans le déroulement du *Vent* les nombreux éléments d'une ressemblance trop appuyée pour passer inaperçue⁵ : un personnage proche du clochard, dont on ne peut soupçonner qu'il va devenir en quelques heures un millionnaire, qui arrive dans une ville où il connaît personne, une jeune fille de bonne famille qui lui court après et se compromet même, tandis que lui-même se lie avec une femme considérée à tort comme prostituée, et qui meurt poignardée : c'est à peu près l'histoire du Prince Mychkine, d'Aglaé et de Nastassia Philippovna, et c'est aussi, à peu près,

³ *Le Vent*, p. 3

⁴ *L'Idiot*, trad. d'Albert MOUSSET, Paris, Gallimard, Bibliothèque de la Pléiade, 1953, p. 746. On citera le texte dans la traduction d'Albert Mousset, traduction datant des années 30, mais seule disponible à l'époque où Simon écrivait *Le Vent* — et toujours citée par lui.

⁵ Comme le révèle cependant Mireille Calle-Gruber dans sa biographie, un cousin de Claude Simon crut se reconnaître dans le personnage de Montes, ignorant le « modèle russe ». Ce fut l'occasion pour Claude Simon d'une mise au point qui, si elle comportait peut-être une part diplomatique, ne laisse aucun doute sur ses références : « Je te mets au défi de relever le moindre passage insultant à l'égard de Montès dont le modèle a été pour moi le prince Mychkine », écrit-il au cousin en question. "Mon dernier bouquin (*Le Sacre du printemps*) était une tentative de refaire *L'Adolescent* de Dostoïevski. Avec celui-ci c'est *L'Idiot* » (*op. cit.*, p. 218).

celle de Montès, de Cécile et de Rose dans le *Vent* ; si la fin du roman est différente, se poursuivant, après la mort de Rose, avec les brefs efforts de Montès pour garder le contact avec les enfants, on y retrouve ce trait propre au Prince Mychkine, ce par quoi s'ouvre justement le récit de son passé, ses relations avec les enfants en Suisse ; enfin, la présence d'un narrateur, myope, reconstituant les événements après coup, et ami du héros, rappelle quant à elle, celle du narrateur des *Démons* (eux-mêmes amplement cités dans d'autres œuvres de Simon). Bref, on l'aura compris, Dostoïevski est partout dans *le Vent* et l'on n'en finirait pas d'énumérer les échos qui traversent ce roman, surtout si l'on ajoute, avec Dällenbach, que Simon a une pratique volontiers « cryptique » de la citation⁶.

Aussi n'est-ce pas ce qui rapproche les deux œuvres qui m'intéresse ici, mais ce qui les sépare, ou plutôt, la façon dont la réécriture, par Simon, nous révèle un *autre* Idiot, choisit une version possible ; le roman de Simon apparaît comme un commentaire des silences et des zones d'ombre du roman dostoïevskien, ouvre des possibles narratifs, en ferme d'autres — sa lecture, par là même, est bien loin de celles qui, à la même époque à peu près, s'attachaient surtout aux *idées* du romancier russe.

Si je me suis attachée uniquement, jusqu'ici, aux ressemblances les plus flagrantes, il convient en effet d'ajouter que Simon ne reprend pas seulement des éléments diégétiques, mais également l'un des choix narratifs adoptés par Dostoïevski pour créer le personnage de son « idiot ». Je faisais allusion, pour commencer, au Benjy de Faulkner, si souvent cité lui aussi par Simon : Faulkner est lui aussi très présent en effet dans le

⁶ Lucien DÄLLENBACH, *Claude Simon*, Paris, Les contemporains, Seuil, 1988, p. 42.

roman, la critique l'avait d'ailleurs noté dès la réception, à cause, notamment, de la fausse intrigue policière. Mais cette double référence est en réalité trompeuse : dans *Le Vent*, il ne s'agit nullement d'une histoire racontée par un idiot comme dans le monologue de Benjy, *a tale told by an idiot* pour reprendre la formule shakespearienne ; la double référence notée au début de cet article est donc trompeuse ; il s'agit d'un récit polyphonique où la voix du narrateur se mêle constamment à celle de son héros à et celle d'autres personnages qui, tout comme dans le roman de Dostoïevski, gravitent autour de Montès et ne cessent de l'accabler d'un bavardage étourdissant, lui coupant même la parole plutôt qu'ils ne dialoguent avec lui : Maurice, le notaire, Cécile, Rosa elle-même, tous racontent cette même histoire ou plutôt se posent la même question, lapidairement résumée (entre autres) par le notaire — *idiot ou pas idiot ?*

[...] un type comme ça, c'est qu'il est, ou bien très malin, ou un parfait idiot..⁷

Presque tous les personnages, du reste, emploient le terme à tour de rôle : « je n'ai pas le temps de jouer à l'idiot » (Maurice, p. 124), « cet espèce d'idiot » (Hélène, p. 167), là encore l'énumération serait fastidieuse.. De la même façon que chez Dostoïevski, l'idiot en question est crédité non seulement d'une sensibilité et d'une sagesse qu'on dira, d'un mot, *carnavalesque* (il est, sous des dehors de naïveté, porteur de la « parole pénétrante » qu'analyse Bakhtine), mais d'une séduction incompréhensible, celle-là même qui réunit dans le salon du Prince ces nombreuses « scènes-

⁷ *Le Vent*, p. 17.

conclaves » propres à Dostoïevski, et qui fait s'étonner le narrateur du *Vent* :

[...] cet incompréhensible attrait qu'il exerçait sur les gens à son insu, cet ahurissement, cette exaspération, cette fascination par lesquelles on passait successivement, ou que l'on pouvait aussi bien éprouver simultanément dès l'instant où il vous était apparu pour la première fois, [...].⁸

Cette indétermination vaut également pour le bilan à tirer du passage de Montès dans la petite ville : de la même façon que Mychkine, en voulant aider chacun, il n'a suscité que des catastrophes, en apparence tout au moins. Si le même modèle quichottesque, et par-delà, christique, de celui par qui le scandale, ou la catastrophe, arrive, est sans doute à évoquer dans les deux cas, nul doute que la relecture qu'en donne Simon est bien plus ironique que celle de Dostoïevski, dans la mesure où, précisément, le modèle du personnage parfait, du chevalier servant, est mis en question, à deux reprises, par Cécile et Rose, les deux femmes qui sont attirées par Montès :

« Pour quoi vous prenez-vous, dit-elle. Pour un saint ? »⁹

et le narrateur insiste sur le fait que cette même question soit reposée, qu'une deuxième fois, une femme interroge Montès sur ce point (provoquant à ce moment une de ses seules explosions de colère) :

⁸ *Ibid.*, p. 81.

⁹ *Ibid.*, p. 78.

(pour la deuxième fois en moins de quarante-huit heures, une bouche de femme, mais cette fois celle d'une jeune fille, et d'à peu près quinze ans plus jeune que l'autre) ¹⁰

Insistons sur ce point : ce que reprend Simon à Dostoïevski, ce n'est donc pas une indétermination d'ordre *psychologique*, mais une façon de raconter ou de ne pas raconter son histoire, de ne pas choisir. Pourtant, en ce qui concerne, plus particulièrement, les relations avec les deux héroïnes, la réécriture de Simon *est* un choix. Dans les *Carnets de l'Idiot*¹¹, on le sait, le personnage de Mychkine a d'abord été conçu comme un personnage à la sensualité aussi débridée que celle de Rogojine, dont il est alors le double, ou du Stavroguine des *Démons*, dont il est une des premières esquisses. Rien de tel, dans la version définitive, où Dostoïevski choisit de garder le silence sur ce point essentiel. Mychkine, dès la première scène du roman, déclare ne rien connaître aux femmes, car il est « malade », ce qui ne l'empêche pas de demander en mariage deux femmes ; au point de vue mondain et limité qui condamne ces mariages dans *L'Idiot* — un fiancé « impossible »¹² — répond parfaitement la réaction de la sœur de Cécile à l'idée d'un mariage avec Montès :

« Ce garçon ? Cet espèce d'idiot dont toute la ville ... »¹³

Or on touche là l'un des paradoxes du personnage, un des points sur lesquels la réécriture de Simon frappe le plus. L'interrogation sur la nature

¹⁰ *Ibid.*, p. 119.

¹¹ Qui étaient accessibles, dès 1953, dans l'édition de la Pléiade.

¹² Selon Lizaveta Prokofievna après la « présentation » du Prince dans le monde, même si elle se contredit ensuite (p. 675).

¹³ *Le Vent*, p. 167

de l'amour que porte le Prince aux deux femmes, ensemble ou successivement, comme de sa « maladie », est un lieu commun de la critique dostoïevskienne, et d'ailleurs, débattue dans le roman même par les personnages, sans réponse explicite ; pourtant, nul effet de censure propre au roman russe, ici¹⁴ : dans le même roman, le désir de Rogojine défaillant au bruissement de la robe de Nastassia Philippovna, la fascination de Gania pour Aglaé, sont, eux, clairement identifiés. Montès, quant à lui, paraît d'abord un personnage plus conventionnel puisqu'il a jadis été fiancé ; il est vrai qu'il a rompu ses fiançailles pour des raisons qui semblent bien plus futiles que celles de Mychkine (ne supportant pas l'idée que celle qu'il aime puisse changer) ; mais, bien que son corps soit très fréquemment désigné comme maladif (peau blanche, bras maigres) et infantile (la description de sa chemise de nuit « comme n'en portent plus que les pensionnaires des collèges de province »¹⁵), il n'est pas pour autant asexué : il est ainsi pourvu d'un « humour ambigu » à connotation sexuelle dont le narrateur lui-même s'étonne :

[...] « Mais sans doute, pensai-je, serait-il capable de raconter une histoire salée à faire rougir un corps de garde de ce même ton naturel sur lequel il peut indifféremment parler du meilleur écran à employer pour photographier un ciel d'orage [...] »¹⁶

¹⁴ La question, pour le roman russe de l'époque, n'est pas anodine, si l'on se souvient que, du même Dostoïevski, la « Confession » de Stavroguine fut interdite jusqu'à la Révolution. Dans les Carnets déjà évoqués, il est volontiers plus explicite ; il est souvent question du viol, par « L'Idiot », d'un des personnages féminins ; mais cet « Idiot »-là est la matrice commune aux personnages de Rogojine et du Prince.

¹⁵ *Le Vent*, p. 126.

¹⁶ *Ibid.*, p. 103.

En ce sens, l'apostrophe directe de Maurice, faisant écho aux questions des deux femmes évoquées plus haut, figure sans aucun doute la réaction attendue du lecteur de romans conventionnels :

« Mais Bon Dieu, pourquoi s'ke vous couchez pas un bon coup avec elle ?... »¹⁷

Donc, en un sens, Simon résout les incertitudes propres au personnage dostoïevskien, il lui invente une issue fantasmagique. C'est ainsi en tout cas qu'on peut lire celle du *Vent* : la mort de Rose est sans doute le passage où Simon cite le plus visiblement *L'Idiot*, mais aussi où apparaît le travail d'inversion qu'il pratique. L'évocation de Nastassia Philippovna morte d'un coup de couteau sous le sein après sa première nuit avec Rogojine n'est pas exempte, chez Dostoïevski, de connotations érotiques :

Un drap blanc recouvrait le dormeur de la tête aux pieds et ne dessinait que très vaguement ses membres ; le relief des contours révélait seul la présence d'un corps humain. [...] Au bout du lit, un fouillis de dentelles blanches laissait passer l'extrémité d'un pied nu qui semblait sculpté dans le marbre et gardait une immobilité effrayante.¹⁸

Les dentelles déchirées, le pied nu dépassant du drap, tout suggère une liaison entre sexe et mort violente qui n'a cessée d'être préparée dans le roman (Mychkine disant de Rogojine : il l'épousera et la poignardera ensuite), et qu'il est à peine besoin de souligner ; mais c'est aussi le corps

¹⁷ *Ibid.*, p. 112.

¹⁸ *L'Idiot*, p. 740

marmoréen d'une femme qu'on ne peut plus se disputer, et qui renvoie, par sa posture et sa rigidité, à une autre image importante de l'œuvre, le *Christ mort* de Holbein maintes fois commenté par les protagonistes du roman. Le corps de Rose, lui, pareillement dissimulé sous un drap, est un corps de femme qu'on peut encore désirer, et avec lequel s'accomplit précisément un acte d'amour fantasmatique dont Montès se fait le narrateur rétrospectif :

[...] (et d'ailleurs est-ce que je ne venais pas moi-même de profaner, violer son corps encore tiède, d'enfourer mes lèvres dans la noire broussaille de ses aisselles, comme dans une végétation — ne dit-on pas que les cheveux, les ongles continuent de pousser sur les morts ? — vivant encore de sa chair ?)¹⁹

La crudité des paroles du policier qui l'interroge sur ses relations passées avec Rose (« tu l'enfilais ? ») fait encore une fois écho à la question déjà posée par Maurice. On peut penser qu'il s'agit, là, une fois de plus, d'une question trop simple et trop directe, et pourtant, le regret lancinant de Montès (« Il aura fallu que j'attende qu'elle soit morte pour coucher avec elle », pensant encore : « Dire que nous aurions pu le faire si facilement ! ») répond en fin de compte aux paroles tout aussi directes de Rose, justifiant son lien avec le gitan :

« Parce que nous ce n'est rien que notre cul vous comprenez seulement notre cul pour faire la putain ou des gosses et c'est tout rien d'autre rien tant pis si ça vous choque [...] »²⁰

¹⁹ *Le Vent*, p. 146 .

²⁰ *Le Vent*, p. 77.

Qu'elles se situent dans ce que le narrateur appelle un étrange « duo d'amour » ne change rien à l'affaire ; les paroles de Rose elles-mêmes constituent à ce moment-là une reprise durcie, naturaliste ou faulknérienne, — « je ne suis qu'une boniche » — du « grand monologue » de Nastassia Philippovna congédiant tous ses soupirants et le prince soucieux de la sauver, et rappelant que sa relation avec Totski a laissé des traces :

Là-dessus arrivait ce monsieur qui passait deux mois par an auprès de moi et qui partait, me laissant déshonorée, outragée, surexcitée et pervertie.²¹

Cependant, ce monologue de Nastassia Philippovna ne livrait en rien le dernier mot de son personnage, c'était une scène dramatique et spectaculaire suivie de volte-faces. Donc il y a un choix ici. Cette érotisation du texte de Dostoïevski révèle bien une interprétation, par Simon, de son roman, qu'on trouvera formulée ainsi dans la phrase bien plus tardive du *Jardin des plantes* :

Pourrait-on avancer que Dostoïevski sublime une sensualité qu'il ne peut réfréner en lui conférant la dimension d'un défi à Dieu ?²²

Simon remet en somme la sexualité à sa juste place. L'échec de Mychkine, comme celui de Montès, serait en somme d'avoir négligé ces « trois ou quatre besoins fondamentaux, comme coucher avec une femme, manger, parler, procréer, pour lesquels les hommes sont faits et dont ils ne peuvent

²¹ *L'Idiot*, p. 212.

²² *Le Jardin des Plantes*, *Œuvres*, op. cit., p. 1009.

se passer »²³ ces besoins élémentaires et archaïques qui s'opposent très directement à la lecture balzacienne du notaire — le seul mobile qui est l'intérêt — comme à toute vision sacrée de la mort des héroïnes. Un corps mort est un corps mort, et il est trop tard pour l'aimer.

Cependant, si l'on peut dire que Simon choisit, et, en un sens, affaiblit la polyphonie dostoïevskienne, il préserve aussi l'ambiguïté d'une autre manière. Je le disais plus haut, l'échec de Mychkine est précisément signifié, dans le roman de Dostoïevski, par l'évocation récurrente de ce tableau de Holbein qui sera justement commenté par Simon dans le *Jardin des Plantes*. On citera ce commentaire rétrospectif qui montre que le souvenir de ce passage est resté vivace :

Sans expliquer pourquoi (trop humain ?), Dostoïevski écrit quelque part que la contemplation au musée de Dresde du Christ mort peint par Holbein peut faire perdre la foi. C'est un tableau tout en longueur, étroit, dont la surface est entièrement occupée par le corps d'un homme allongé, nu et maigre, étendu à plat, et dont la tête renversée en arrière fait pointer au menton une courte barbiche noire.²⁴

Malgré les points d'interrogation, Simon cite exactement, et les paroles de Rogojine, et les commentaires faits par Hippolyte le tuberculeux, de ce tableau, « celui de n'importe quel homme après de pareilles tortures » :

Malgré soi, on se dit : si la mort est une chose si terrible, si les lois de la nature sont si puissantes, comment peut-on en triompher ? [...] Quand on

²³ *La Corde raide*, cité par DALLENBACH, *op. cit.*, p. 200.

²⁴ *Le Jardin des Plantes*, p. 951.

contemple ce tableau, on se représente la nature sous l'aspect d'une bête énorme, implacable et muette.²⁵

Ainsi, c'est un tableau qui, au milieu d'autres éléments, tableau lui-même soumis à un commentaire à plusieurs voix, participe aux sens possibles du roman de Dostoïevski ; au *Christ mort* répond l'image du cadavre de Nastassia Philippovna et peut-être, celui de Rose. Il est temps de rappeler que *Le Vent*, quant à lui, est sous-titré *tentative de restitution d'un retable baroque* ; et c'est sur cette question de l'image que se terminera cette analyse.

Ce retable, contrairement à celui de *L'Idiot*, n'a pas de référent réel ; il n'a pas non plus d'existence fictive — hormis des allusions aux retables d'églises de la ville — le tableau est bien celui que va tenter de restituer la narration ; mais à côté de cette image absente, il convient de prendre en compte ces autres images, qui, à l'époque où Simon écrivait le *Vent*, correspondaient également, chez l'auteur, à une pratique concurrente de l'écriture : la photographie²⁶. Or Montès, dès son premier portrait sommaire est doté de ce « troisième œil » qu'est son appareil pendu à son cou. Il se livre à une activité photographique qui est interprétée par le narrateur comme une approche maniaque du monde, à un effort de classification qui sera, en fait, mis en échec par son histoire :

Et plus encore : le genre humain réduit par lui (réduit par lui, ramené, classifié, cloisonné tout entier) à une série de mythes, masculin et féminin se

²⁵ *L'Idiot*, p. 497.

²⁶ Voir notice du *Vent*, *Œuvres*, *op. cit.*, p. 1264.

subdivisant d'abord dans le sens vertical : enfance, âge mûr, vieillesse (et de là peut-être ses photos, cette collection passionnée de visages de gosses, les lisses ébauches des futurs visages d'adultes, [...]) jusqu'à ce que la totalité des êtres vivants soit enfin rangée en boîtes, étiquetée et numérotée, pourvue de fonction, de rôles précis [...] jusqu'à ce que le monde hasardeux et compliqué cesse de tourner sans trêve et sans bruit, s'ordonne et s'immobilise enfin.²⁷

L'Idiot, quant à lui, commence par une photographie, celle de Nastassia Philippovna, devant laquelle le prince s'arrête alors qu'il ne l'a pas encore rencontrée. Deux passages célèbres rendent manifeste le travail d'inversion de la référence par Simon :

[...] le portrait représentait une femme d'une exceptionnelle beauté, en robe de soie noire, d'une coupe à la fois sobre et élégante ; sous une coiffure d'intérieur, très simple, ses cheveux paraissaient châtain ; ses yeux étaient sombres et profonds, son front pensif. L'expression de son visage était passionné et plutôt hautaine. Sa figure était assez maigre et peut-être aussi pâle.²⁸

Il paraissait vouloir déchiffrer quelque trait mystérieux qui, dans ce visage, l'avait frappé tout à l'heure. Sa première impression ne lui était pas sortie de la mémoire et maintenant il avait hâte de la soumettre à une contre-épreuve. Alors il eut la sensation encore plus intense que ce visage exprimait, outre la beauté, quelque chose d'exceptionnel. Il crut y lire un orgueil démesuré et un mépris voisin de la haine, contrastant avec une certaine disposition à la

²⁷ *Le Vent*, p. 115.

²⁸ *L'Idiot*, p. 37.

confiance et à une étonnante naïveté ; cette opposition dans une même physionomie éveillait un sentiment de compassion.²⁹

La présence inaugurale de la photographie est évidemment associée au travail romanesque de déchiffrement, travail mis en échec par le dénouement du roman. Plus précisément : si Mychkine semble percer les apparences, s'il découvre, grâce à cette photographie que Nastassia Philippovna n'est pas « telle » qu'elle veut se montrer, il est cependant impuissant à empêcher le dénouement justement deviné en regardant cette photographie. Or l'activité photographique incessante de Montès inverse la référence : loin du portrait soigné de la beauté altière qui précédait l'entrée en scène de Nastassia Philippovna, Montès ne possède, de cette femme « si l'on veut belle, et même certainement belle, mais de cette sorte de beauté pour ainsi dire injuriée, au-delà de ce qu'on appelle couramment la beauté », qu'une seule photographie presque anonyme :

[...] plus tard il me la montra, sur une photo, la seule, comme par une sorte d'ironie, qu'il eût faite d'elle, lui dont c'était le métier, et plus que le métier, semblait-il, la passion, et qui passait son temps à photographier tout ce qui peut être photographié, et même pas une photo d'elle, un portrait, mais figurant seulement dans un de ces groupes comme on en fait à l'occasion de fêtes ou de mariages [...].³⁰

[...] (il me dit qu'il ne savait pas pourquoi il n'avait jamais pris d'elle que cette mauvaise photo qu'il me montra, dans un groupe, avec les patrons de

²⁹ *Ibid.*, p. 98

³⁰ *Le Vent*, p. 40

l'hôtel et les deux fillettes, lui qui vivait en permanence avec cette espèce de troisième œil pendu sur son estomac).³¹

A ce travail d'approfondissement, ce désir de pénétration du mystère de l'autre qui étaient celui de Mychkine répond l'impuissance de Montès à comprendre, à déchiffrer, à reconnaître. Ce n'est donc pas par l'image du corps souffrant du Christ que s'affirment dans le roman la défaite et le mal, mais par une image absente, par l'impossibilité de restituer un sens à tout cela, de retrouver une trace de ce qui a été. Comme l'écrit Dällenbach :

Dans une grande proximité avec celui que Barthes expose dans *la Chambre claire*, le rapport de Simon à la photo s'effectue littérairement sous le signe d'un *ça a été* irréfutable et d'un *memento mori* qui invitent à reconstituer non seulement la scène représentée, mais aussi ce dont elle marque le point d'aboutissement.³²

Or précisément, ce qui semble impossible, c'est de savoir *ce qui a été*, et il est significatif de ce point de vue, que le narrateur soit, lui aussi un photographe (qui, lui, prend en photo toutes les chapelles romanes). Dans les deux cas (activité photographique de Montès, activité narrative du narrateur), la reconstitution est un échec, puisqu'il ne reste rien, et que de ce rien, le narrateur ne peut rien faire :

Et qui peut savoir ce qu'il éprouvait alors, dans ce moment où il voyait disparaître au loin ce train emportant le dernier personnage, le dernier lien qui le rattachait à ce passé récent et déjà tellement lointain, aussi violent que

³¹ *Le Vent*, p. 164.

³² DÄLLENBACH, *Claude Simon, op.cit.*, p. 55.

bref, et dont il ne lui restait maintenant plus rien, même pas un de ces insignifiants souvenirs — une fleur desséchée, un gant perdu — que la mémoire conserve comme une parcelle de la personne aimée au fond de quelque tiroir, même pas une lettre, un portrait [...].³³

Simon lui-même, dans une note envoyée en 2002 aux éditeurs de son roman en Pléiade, livrait ce commentaire rétrospectif :

Contrairement aux habitudes du roman traditionnel où l'auteur *sait* (et raconte en détail) ce qui se passe dans les cœurs et les âmes des personnages, le *narrateur* est, dans *Le Vent*, tout à fait extérieur à l'histoire qu'il rapporte, n'en connaissant, par accident ou racontars, que des bribes, échafaudant des suppositions, imaginant des scènes dont il n'a pas été témoin, répétant des récits ou des rumeurs — tout cela sans garantie d'authenticité ou de vérité.³⁴

Simon, qui cite Flaubert et Balzac, incluait-il Dostoïevski dans les romanciers traditionnels ? il faut rappeler en tout cas que *L'Idiot*, précisément, est marqué, même de façon timide, par la même incertitude et impuissance de raconter. Aux ragots, aux rumeurs qui, comme dans *Le Vent*, circulent dans la ville, le narrateur ne peut qu'ajouter sa voix incertaine, comme en témoigne cet aveu de la fin du roman :

Et cependant nous sentons que notre devoir est de nous borner à un simple exposé des faits et de nous abstenir, autant que possible, de ce genre d'explication. Ceci pour la raison bien simple que nous-même éprouvons dans bien des cas de la peine à tirer les événements au clair. Pareil avertissement semblera sans doute au lecteur aussi étrange que peu

³³ *Le Vent*, p. 164.

³⁴ Note sur « *Le Vent* », *Œuvres, op. cit.*, p. 1203.

intelligible : comment peut-on raconter des événements sur lesquels on ne se fait ni une idée nette ni une opinion personnelle ?³⁵

On peut dire que ce moment de crise est étendu (et même presque systématisé) dans *le Vent* à tout le récit, qui multiplie les approximations comme ce « il me semblait le voir » propres au narrateur ou ses dénégations de savoir, comme celle qui annonce d'entrée de jeu son caractère peu fiable :

[...] et maintenant, maintenant que tout est fini, tenter de rapporter, de reconstituer ce qui s'est passé, c'est un peu comme si on essayait de recoller les débris dispersés, incomplets, d'un miroir, s'efforçant maladroitement de les réajuster, n'obtenant qu'un résultat incohérent, dérisoire, idiot, où peut-être seul notre esprit, ou plutôt notre orgueil, nous enjoint sous peine de folie et en dépit de toute évidence de trouver à tout prix une suite logique de causes et d'effets [...].³⁶

De manière significative, si la mort silencieuse et tragique de Nastassia Philippovna n'était suivie que d'un bref épilogue, et si Dostoïevski a toujours affirmé avoir écrit ce roman « en vue du dénouement », l'assassinat de Rose dans *Le Vent* ne constitue pas la vraie fin; et s'accompagne d'une réflexion sur le dénouement et la tragédie, Montès se rappelant la mort de sa mère et l'opposant à la mort incompréhensible de Rose ; la mort par maladie était :

³⁵ *L'Idiot*, p. 698.

³⁶ *Le Vent*, p. 4

[...] en quelque sorte comme une de ces tragédies classiques au type invariable, à la construction invariable, aux étapes, à l'acheminement invariables, et que l'on a pu comparer aux courses de taureaux en ce sens que si le dénouement (la mort du héros) en est par avance connu, il ne peut toutefois se produire que dans le respect de certaines formes, c'est-à-dire qu'après qu'un cérémonial rituel ait été observé, un certain nombre d'actes, de tirades déclamées, de beaux cris, de sorte qu'à tout moment un spectateur survenant peut s'informer auprès de ceux qui sont arrivés avant lui, la question n'étant pas : « De quoi s'agit-il ? Que s'est-il passé ? », mais simplement : « Où en est-on ? », sachant immédiatement ce qu'il lui reste encore à voir, et même n'ayant pas besoin de questionner : déjà informé au seul vu de la mimique de l'acteur, du feu des répliques ou de l'état du taureau.³⁷

Alors que la mort violente de Rose n'obéit à « aucune règle », « pas une fin, un aboutissement : une interruption », elle est comme vidée, et de son caractère spectaculaire, racontable, et même de son côté violent, concret, réduite à une image fugitive :

[...] comme si le bref contact de la main avec la poitrine de la femme n'avait été qu'illusion, comme s'il ne l'avait pas frappée, à peine touchée, reparaisant main et couteau — ou plutôt pas de couteau, pas le temps de nommer : un simple éclat métallique, mince, froid, prolongeant le poing alors qu'il (le gitan) fonçait déjà sur la porte, toujours sans bruit, sans cris [...].³⁸

³⁷ *Ibid.*, p. 141.

³⁸ *Ibid.*, p. 142.

C'est peut-être en cela que Simon se sépare de Dostoïevski : si le narrateur de *L'Idiot* révèle lui aussi ses failles et ses doutes, le roman, lui, converge vers un dénouement « logique » comme ceux que met en doute Simon. Le roman de Simon se termine par l'effacement de la silhouette de Montès, par l'évocation du vent. Mychkine, lui aussi, à vrai dire, disparaissait du texte en sombrant à nouveau dans son ancienne idiotie — mais là encore, Simon ne fait peut-être que mettre en évidence ce qui, chez Dostoïevski, échappe à la construction du « roman-tragédie ». On citera ici la *Préface à Orion aveugle* (1970), où Simon évoque sa pratique de l'écriture :

A ce moment se sera peut-être fait ce que j'appelle un roman (puisque, comme tous les romans, c'est une fiction mettant en scène des personnages entraînés dans une action), roman qui cependant ne racontera pas l'histoire exemplaire de quelque héros ou héroïne, mais cette tout autre histoire qu'est l'aventure singulière du narrateur qui ne cesse de chercher, découvrant à tâtons le monde dans et par l'écriture.³⁹

A le lire, on peut se dire que *Le Vent* est encore « une fiction mettant en scène des personnages entraînés dans une action », et même dans une action aussi mélodramatique que celle de *L'Idiot*, et que « l'aventure du narrateur », au sens où l'entend Simon, ne fait encore que commencer. Si l'hommage à Dostoïevski est évident, dans ce roman, on peut penser aussi qu'il est très partiel et que la relation de Simon au romancier russe n'a cessé de s'approfondir, comme en témoigne *Le Jardin des Plantes*, où les personnages de Kirillov et de Chatov, sous leur nom propre, sont

³⁹ *Préface à « Orion aveugle », Œuvres*, p. 1183. On trouvera des considérations analogues sur la question du dénouement dans *La fiction mot à mot*, texte publié dans le même volume.

intimement mêlés au texte. Mais comme le disait aussi Simon dans cette même préface à *Orion aveugle*, il peut arriver aussi qu'à la « fin » de son parcours, le romancier se trouve au même endroit qu'au « commencement » ; nul doute que sur ce parcours en tout cas, Dostoïevski (pour ne rien dire des Russes en général) n'ait cessé d'être présent.

Karen Haddad, Professeur à Paris Ouest