

L'EKPHRASIS : POUR UNE NOUVELLE « FABLE »

CHEZ CLAUDE SIMON

par

Valérie Eve Charbonneau

Département de langue et littérature françaises

Université McGill, Montréal

Mémoire soumis à l'Université McGill en vue de l'obtention du grade de M.A.

en langue et littérature françaises

juin 2011

Table des matières

<i>Résumé</i>	iii
<i>Abstract</i>	iv
<i>Remerciements</i>	v
Introduction	1
CHAPITRE I	11
La fable chez les rhéteurs grecs	13
La fable revue par les formalistes russes	15
Les acceptions générales de l' <i>ekphrasis</i> et les spécificités de cette technique rhétorique chez Claude Simon	17
L' <i>ekphrasis</i> dans <i>La Route des Flandres</i> , <i>La Bataille de Pharsale</i> et <i>Les</i> <i>Géorgiques</i>	29
L' <i>ekphrasis</i> comme constituante de la fable	32
La mémoire de la peinture	37
CHAPITRE II	41
<i>La Route des Flandres</i> (1960)	43
Le vert et le noir sur <i>la route</i> du trèfle	44
Un travail de peintre	47
Un récit positiviste ou le syndrome de Brulard?	50
<i>La Bataille de Pharsale</i> (1969)	55
Le mouvement dans « Bataille »	57
La singularisation dans <i>La Bataille de Pharsale</i>	64
Le discours sur l'art dans <i>La Bataille de Pharsale</i>	66
<i>Les Géorgiques</i> (1981)	68
Le prologue des <i>Géorgiques</i> : une écriture autoréférentielle	72
La révolution de la langue	75
CHAPITRE III	80
Le sujet simonien	84
La duplicité du personnage simonien	89
Le portrait du général L.S.M.	93
L'effet de <i>totalisation</i>	97
Conclusion	105
Bibliographie	113

Résumé

L'ekphrasis : pour une nouvelle « fable » chez Claude Simon

Valérie Eve Charbonneau

Ce mémoire de maîtrise cherche, à travers l'analyse de *La Route des Flandres*, *La Bataille de Pharsale* et *Les Géorgiques*, à illustrer comment Claude Simon parvient à produire un récit et une intrigue fondés essentiellement sur une logique interne de la langue qui fait fi des catégories narratives au profit d'une réalité issue de la description d'œuvres d'art. Grâce à l'emploi fréquent d'*ekphraseis*, l'écrivain nous plonge dans une aventure discursive où les référents externes tendent à disparaître pour être remplacés par ceux de la représentation. D'entrée de jeu, une nouvelle production prend son essor et met en question les nombreux acquis de l'illusion réaliste.

Abstract

L'ekphrasis : pour une nouvelle « fable » chez Claude Simon

Valérie Eve Charbonneau

This Master's thesis seeks, through the analysis of *La Route des Flandres*, *La Bataille de Pharsale* and *Les Géorgiques*, to illustrate how Claude Simon manages to produce a story with a plot based essentially on the internal logic of the language. Claude Simon ignores the narrative style typical of a traditional fable, instead benefitting a reality based on the description of artwork. With the frequent use of *ekphraseis*, the writer draws us into a discursive adventure where the external references tend to disappear to be replaced by those of representation. From the outset, the narrative takes a unique shape and brings into question established principles of realist illusions.

Remerciements

Je tiens à remercier la professeure Isabelle Daunais, directrice de mémoire remarquable, qui m'a si généreusement accordé son temps et son aide dans ce long et rigoureux processus de rédaction. Je la remercie d'avoir cru en mon projet dès le départ et pour m'avoir fourni de précieux conseils.

Je remercie de tout cœur Simon, mon conjoint, pour sa patience vertueuse et son soutien inconditionnel.

J'aimerais remercier mes parents, Robert et Christine, qui m'ont été d'un soutien formidable durant la rédaction de ce mémoire et tout au long de mon parcours universitaire. J'aimerais souligner la grande patience de ma mère et son aide précieuse pour la correction de mes chapitres.

Je remercie ma sœur, Clara, pour sa précieuse amitié et pour ses nombreux déplacements qui m'auront été d'un grand secours.

J'aimerais également remercier :

Mes amies Mireille Piché et Roseline Brière-Audet pour leur soutien moral et leurs encouragements chaleureux. Je remercie Mireille pour nos nombreuses discussions complices.

Ma belle-mère Monique pour sa collaboration dans la traduction du résumé de ce mémoire.

Katerine Gosselin qui m'a bien aimablement mise sur la piste d'une excellente bibliographie, me fournissant ainsi des outils de travail indispensables à l'amorce de mes recherches.

Je tiens à remercier tout particulièrement :

Le Conseil de recherches en sciences humaines (CRSH) pour la bourse très généreuse qui m'a été accordée en 2009-2010.

L'Université McGill et le Département de langue et littérature françaises pour les bourses qui m'ont été accordées comme soutien financier de 2009 à 2011.

INTRODUCTION

Alors, disons très sommairement que le travail de l'écrivain tel que je le conçois aboutit à la production de sens pluriels dont aucun n'est explicité. L'écrivain dit le monde, il dit des choses, ou plutôt il dit un monde et il dit des choses, il ne les explique pas. L'aboutissement de son travail, c'est essentiellement une mise en question.

CLAUDE SIMON¹

En 1985, au moment où Claude Simon remporte le prix Nobel de littérature, nombreux sont les critiques qui, surpris, se demandent si, par ce geste, on a « voulu confirmer le bruit que le roman était définitivement mort² ». À la manière des Nouveaux Romanciers, Claude Simon écarte les catégories narratives propres au roman traditionnel, de sorte que la construction linéaire de la fable (entendue comme un assemblage d'actions accomplies) est perturbée au profit d'une autre structure. Ne considérant plus la fable comme une « suite imparable d'événements déterminés et déterminants³ », Claude Simon contribue, croit-on, à la mort du roman.

D'un côté, Claude Simon engage l'acte d'écrire dans une quête présent-passé et réalité-fiction qui se heurte continuellement à une cohérence narrative traditionnelle. Rappelons effectivement que les textes simoniens, d'abord des constructions fictives, font également appel à des parallèles avec l'Histoire. Par l'entremise de souvenirs de guerre (Claude Simon a participé à la Deuxième

¹ Monique Jonguet, « L'en-je lacanien. Entretiens avec Claude Simon », p. 171.

² Claude Simon, *Discours de Stockholm*, p. 15.

³ Didier Eribon, « Fragment de Claude Simon », p. 22.

Guerre mondiale et a été fait prisonnier), d'œuvres d'art existantes ou de correspondances, les romans de cet écrivain plongent le lecteur dans un dépouillement partiel de l'Histoire. Or, explorer la mimésis, cette force de la représentation, au cœur même d'une œuvre qui se veut un *produit* littéraire apparaît chez Claude Simon comme un non-sens. La rencontre des deux entités (mimésis et *produit* littéraire) peut difficilement coïncider, puisque ces dernières ne poursuivent pas le même objectif. L'une veut *représenter* une réalité déjà existante et l'autre, *produire* une réalité propre à l'acte d'écrire. C'est pourquoi toute l'œuvre simonienne aboutit à une vaste mise en question des principes établis de l'illusion réaliste. En employant un genre littéraire biface, c'est-à-dire qu'à l'intérieur de ses textes parsemés de faits historiques, il introduit des éléments fictifs, Claude Simon rappelle en fait la (re)naissance constante de l'écriture.

D'un autre côté, puisque l'œuvre simonienne s'affirme tel un désir profond de naître et de constituer par extension son propre engendrement, toute idée de mimésis se révèle pour cet écrivain une forme d'obstacle. Chez Claude Simon, ce n'est pas tant la réalité qui crée le roman, que le roman qui permet d'arriver à la réalité. Ainsi, pour contrer l'obstacle que présente la mimésis, Claude Simon développe une véritable aventure discursive et mnémonique dans sa production littéraire. Plutôt que d'élaborer des récits traditionnels parsemés de référents réalistes, il choisit d'empreindre ses textes de tableaux suggestifs, lesquels viennent créer les liens nécessaires à la logique interne de ses romans tout en comblant une mémoire lacunaire. Une nouvelle production romanesque prend forme générant à son tour une réalité propre à l'écriture. Peut-on alors toujours

affirmer que le roman est définitivement mort? Serait-il plus juste de comprendre l'œuvre simonienne comme un vaste ensemble littéraire mettant en question le travail de l'écrivain et les bases longtemps acquises de l'écriture traditionnelle? Les romans de Claude Simon proposent-ils, en d'autres termes, de comprendre autrement la production littéraire, c'est-à-dire par l'intermédiaire d'une nouvelle structure du récit narratif, qui trouve sa source dans le relais non (seulement) entre la réalité et le récit, mais aussi entre la représentation d'œuvre d'art et le récit?

Dans l'objectif d'éclaircir cette problématique, nous étudierons, dans ce mémoire, trois œuvres fondatrices de la réflexion de Claude Simon sur la fable, c'est-à-dire celles dans lesquelles la perspective narrative traditionnelle tend à se désintégrer totalement au profit d'une nouvelle structure construite sur ce second relais : *La Route des Flandres*, *La Bataille de Pharsale* et *Les Géorgiques*. Nous chercherons à comprendre en quoi le rejet de la « fable exemplaire » exige la création de nouvelles structures de composition. À partir des analyses d'Alastair Duncan, critique de l'œuvre simonienne, nous verrons que

[d]ans la *route des Flandres* le pouvoir créateur des mots est ressenti comme une trahison. [...] Dans *La bataille de Pharsale* l'expérience se radicalise. Pour marquer la puissante autonomie du langage, l'absence d'une réalité qui préexisterait à l'écriture, Simon inverse en quelque sorte la structure de *La route des Flandres*. *La route des Flandres* part de fictions diverses qui finissent par s'assembler, se concentrer, se confondre. Dans *La bataille de Pharsale*, c'est à partir d'un intense bouillonnement d'images placé au début du texte que récits et descriptions prennent leur essor. Simon affirme ainsi que tout dans ce roman se passe au moment de l'écriture. Dans la dernière partie n'apparaissent que des verbes au présent. En excluant toute référence au passé et à la mémoire, l'écrivain met un point final à la crise de la représentation dans son œuvre.⁴

⁴ Alastair B. Duncan, « Claude Simon : La crise de la représentation », p. 1198-1199. Nous verrons, dans ce mémoire, que Claude Simon emploie d'autres procédés pour faire allusion aux différentes époques et au temps qui passe.

La fable, dans ces trois romans, s'avère impossible à reconstituer. N'étant plus linéaire, mais le résultat d'un travail calculé de la langue, elle est désormais soutenue par des descriptions narratives. Plus précisément, ce sont ces descriptions qui, inspirées de référents réels, mais médiatisées par une image intermédiaire et notamment l'image picturale (toiles de Bruegel, Poussin, Ucello, etc.), déterminent la nature des romans simoniens. Ces descriptions qui servent la narration sont celles d'œuvres d'art formant un montage d'*ekphraseis* détaillées. Nous verrons qu'étymologiquement, le terme « *ekphrasis* », emprunté au grec, se compose de « *phrazô* : “faire comprendre, expliquer”, et de *ek* : “jusqu’au bout”⁵ ». L'*ekphrasis*, qui est aussi un procédé rhétorique, apparaît durant l'Antiquité et contribue alors à la rédaction de beaux discours⁶. Puis, le terme acquiert une certaine autonomie et se précise pour devenir une technique rhétorique servant plus spécifiquement à la « description d'une œuvre d'art réelle ou imaginaire⁷ ». Nous verrons également que Claude Simon, qui reprend abondamment la technique de la description, emploie à son tour le procédé *ekphrastique* dans la construction de ses romans, mais autrement que pour constituer le prolongement de l'œuvre romanesque.

Dans le premier chapitre, nous constaterons que Claude Simon, qui emploie la description du point de vue d'un autre système littéraire que le système

⁵ Charlotte Maurisson et Agnès Verlet, *Écrire sur la peinture*, p. 180.

⁶ *Ibid.*

⁷ *Ibid.*

conventionnel⁸, adopte l'*ekphrasis* afin de satisfaire un besoin de simultanéité⁹. Tous les événements semblent, dès lors, se produire à l'instant même, sans distinction d'époque. Ainsi, l'ordre chronologique, inhérent au roman traditionnel, se voit aboli dans la fable simonienne au profit d'une autre structure : les descriptions d'images superposées en filigrane. Selon l'extrait suivant de *La Route des Flandres*, qu'il est possible d'associer à la définition que Claude Simon attribue à la fable, cette dernière ne forme plus :

une idylle, une intrigue se déroulant, verbeuse, convenue, ordonnée, s'engageant, se fortifiant, se développant suivant un harmonieux et raisonnable crescendo coupé par les indispensables arrêts et fausses manœuvres, et un point culminant, et après cela peut-être un palier, et après cela encore l'obligatoire decrescendo : non, rien d'organisé, de cohérent, pas de mots, de paroles préparatoires, de déclarations ni de commentaires, seulement cela : ces quelques images muettes, à peine animées [...].¹⁰

La fable, chez Claude Simon, est construite de manière à surmonter l'obstacle que présente la linéarité du langage. Aucun élément du roman ne doit forcément être lu en premier, mais plutôt de façon simultanée, avec les autres. Ce que Claude Simon revendique, explique Alain Poirson, c'est la possibilité pour le lecteur de « s'investir dans des activités multiples »¹¹. Les descriptions, ainsi assemblées dans ses romans, plutôt que de ne former qu'une abondante accumulation d'ornements, façonnent un « vaste travail “ combinatoire ” »¹² qui assure la musicalité et la charpente du roman. En évacuant la « fable exemplaire »,

⁸ Système qui tend à employer la description davantage comme « ornement », voir M. Jonguet, « L'en-je lacanien. Entretiens avec Claude Simon », p. 177.

⁹ C. Simon, « La fiction mot à mot », p. 90.

¹⁰ C. Simon, *La Route des Flandres*, p. 47. Désormais, les citations de cet ouvrage seront suivies, entre parenthèses, d'un renvoi aux pages, précédé du sigle *RDF*.

¹¹ Alain Poirson et Jean-Paul Goux, « Un homme traversé par le travail. Entretien avec Claude Simon », p. 32.

¹² *Ibid.*, p. 35.

ou la linéarité d'un texte, Simon écarte ce qui normalement constitue la charpente d'un récit narratif, et engendre une approche inédite dans la manière de lire les romans. D'emblée, il sera pertinent, dans ce même chapitre, de se pencher sur la question de la *production* de sens. Le fait qu'il existe « d'abord un sens *institué*, puis ce même sens *exprimé* au moyen de l'écriture¹³ » disparaît chez Claude Simon au profit d'une autre esthétique. Le sens de l'écriture devient désormais l'acte d'écrire, et non plus l'acte de *reproduire* ou de *représenter* une réalité déjà existante. En conséquence, l'écrivain choisit, non seulement dans ses souvenirs, mais aussi dans le *produit* qu'il crée, une structure synonyme d'ordre et d'harmonie, pouvant, comme le suggère Lucien Dällenbach, « homogénéiser ses composantes rythmiques, génériques et stylistiques¹⁴ ».

La lecture du corpus nous permettra, dans le second chapitre, de voir à l'œuvre les fonctions que revêt l'*ekphrasis*, pierre angulaire de l'œuvre simonienne. Moteur d'une enquête policière, puis outil d'un procédé transformant la connaissance habituelle d'un objet vers une nouvelle perception, et enfin mise en abyme d'une écriture autoréférentielle, l'*ekphrasis* se révèle, dans *La Route des Flandres*, *La Bataille de Pharsale* et *Les Géorgiques*, un outil fondamental à l'écriture simonienne. Comme l'énonce Claude Simon dans son *Discours de Stockholm*, le roman exprime une crédibilité qui ne doit plus dépendre d'une *causalité extérieure* au fait littéraire, mais d'une *causalité intérieure*, en ce sens

¹³ *Ibid.*

¹⁴ Lucien Dällenbach, « *Les Géorgiques* ou la totalisation accomplie », p. 1239.

que « tel événement, décrit et non plus rapporté, suivra ou précédera tel autre en raison de leurs seules qualités propres¹⁵ ».

En fait, dans sa fonction narrative, l'*ekphrasis* détient une fonction double qui agit à titre de crédibilité interne. D'abord, explique Georges Molinié, elle peut « figur[er] symboliquement les motifs du drame à venir¹⁶ ». Dans le prologue des *Géorgiques*, par exemple, le narrateur met en scène un général et un jeune homme dont les corps, « nus [...] dessinés avec une froideur délibérée détaillant les anatomies stéréotypées apprises sur l'antique¹⁷ », semblent *reproduire* un dessin déjà existant. La dynamique « quasi hyper-réaliste¹⁸ » liée à la genèse de l'œuvre donne l'illusion que le narrateur restitue la production d'un objet d'art réel. Or, explique Claude Simon, c'est là la puissance ambiguë de cette *ekphrasis* : « [C]e produit, réalité *en soit*, se trouve à la fois en rapports [*sic*] avec la “ réalité ” qui l'a suscité et avec tout ce que la langue peut tisser autour de lui, à travers le temps et l'espace, de connections¹⁹ ». Par conséquent, l'*ekphrasis*, à mi-chemin entre le réel et l'imaginaire, sert non seulement de préfiguration du récit en présentant les types de personnages et de lieux, mais elle façonne aussi une mise en abyme de l'œuvre et c'est là sa deuxième fonction. Elle annonce à la fois le contenu narratif et le discours réfléchissant sur l'art et les principes d'écriture. La fable simonienne ne souhaite plus représenter un monde qui se voit impossible à reproduire, mais se veut autoréférentielle.

¹⁵ C. Simon, *Discours de Stockholm*, p. 22.

¹⁶ Georges Molinié, *Dictionnaire de rhétorique*, p. 122.

¹⁷ C. Simon, *Les Géorgiques*, p. 12. Désormais, les citations de cet ouvrage seront suivies, entre parenthèses, d'un renvoi aux pages, précédé du sigle *G*.

¹⁸ G. Molinié, *Dictionnaire de rhétorique*, p. 122.

¹⁹ A. Poirson et J.-P. Goux, « Un homme traversé par le travail. Entretien avec Claude Simon », p. 36.

Dans le dernier chapitre, nous verrons que si l'*ekphrasis* tirée d'événements ou d'objets à la fois réels et fictifs constitue l'ossature de la fable chez Claude Simon, c'est parce qu'elle possède cette qualité d'enchâssement qui lui permet d'engendrer une mise en abyme au sens où l'entend Lucien Dällenbach. Par une série de glissements et de symétries, l'*ekphrasis* contraint la fable à devenir un « fragment censé inclure l'œuvre qui l'inclut²⁰ ». La fable simonienne permet donc de produire une nouvelle dimension de la réalité, plutôt que de ne *représenter* qu'une simple « copie du réel²¹ ». Cette crédibilité, qui désormais est intrinsèque au texte, *produit* une réalité sans référent perceptible, où le réel peut d'emblée être présenté sous toutes ses dimensions et sous tous les points de focalisation possibles.

En fait, en poursuivant plus loin la réflexion entamée par Claire Guizard sur le personnage simonien, un thème qui demeure encore à ce jour peu abordé²², nous serons en mesure d'établir, dans ce dernier chapitre, un lien entre l'identité essentiellement rudimentaire des protagonistes simoniens et cette forme de nouvelle réalité qui s'installe dans l'écriture d'après-guerre de Claude Simon. Enfin, l'ensemble du mémoire servira à illustrer l'enjeu primordial de l'écriture simonienne. La fable, qui chez Claude Simon, ne dépend plus d'une évolution progressive admise dans une littérature traditionnelle, emploie un nouvel instrument pour façonner l'ordre intuitif du roman. C'est en utilisant les procédés de la peinture et en permettant d'évoquer, à l'arrière-plan, la présence implicite de

²⁰ L. Dällenbach, *Le récit spéculaire : essai sur la mise en abyme*, p. 51.

²¹ Stéphanie Orace, « Double de soi, double du monde : l'image de la représentation à la médiation », p. 40. Sur cette affirmation, voir aussi de Dominique Viart, *Une mémoire inquiète*, PUF, coll. « écrivains », 1997, p. 139 et ce qu'il désigne comme le « syndrome de Brulard ».

²² Il existe effectivement peu de ressources sur le personnage simonien. Voir par contre Bernard Andrès, *Profil du personnage chez Claude Simon*, Paris, Minuit, 1993.

fragments de mémoire constitutifs de cette dimension que Claude Simon admet, en littérature, la toute nouvelle possibilité de structurer un texte entier avec un matériau très ancien : l'*ekphrasis*.

CHAPITRE I

Préambules théoriques et procédé *ekphrastique* dans la « fable »

chez Claude Simon

Claude Simon, écrivain français parfois apparenté au mouvement des Nouveaux Romanciers, écarte les catégories narratives propres au roman traditionnel et conçoit, dans ses romans succédant à *Gulliver* (1952), un système où la fable n'est plus considérée comme un assemblage d'actions linéaire, mais bien comme une combinatoire. C'est en utilisant les procédés de la peinture dans la rédaction de ses romans qu'il parvient à remplacer une charpente traditionnellement soutenue par une fable exemplaire. Puisque le but de Claude Simon a toujours été, mentionne-t-il, « [d'é]crire pour écrire – de même que le peintre ressent avant tout le besoin de peindre pour peindre²³ », il est inévitable d'étudier les corrélations entre la peinture et la littérature dans l'œuvre de Claude Simon et les raisons pour lesquelles ce romancier emploie la technique rhétorique de l'*ekphrasis* pour dépasser une forme d'écriture selon lui désuète.

Dans ce premier chapitre, nous remonterons d'abord aux premières acceptions de la fable pour saisir ce concept dans son intégralité. Une fois cette base bien admise, nous serons en mesure d'établir clairement l'interdépendance qui s'installe entre la fable et l'utilisation de l'*ekphrasis* chez Claude Simon. Puis cette corrélation permettra, tout au long de l'analyse, de comprendre en quoi l'*ekphrasis*, essentielle à l'écriture simonienne, contribue à la création d'un produit nouveau évoluant en relation avec ses propres éléments constitutifs, et non plus seulement rapport avec des référents externes.

²³ C. Simon, « Roman, description et action », p. 23.

La fable chez les rhéteurs grecs

Dans le plus ancien des systèmes littéraires, celui ayant été établi chez les rhéteurs grecs de l'Antiquité, le terme fable sert à qualifier l'action d'un récit. Plus précisément, la fable dont traitent les théoriciens anciens comme Aelius Theon (II^e siècle ap. J.-C.), « se compose d'un récit et d'une morale, qui en explicite l'exemplarité²⁴ ». Il y a « d'*abord* une moralité et *ensuite* l'histoire²⁵ » imaginée, comme le résume Claude Simon. Ainsi, une seule morale peut produire un très grand nombre de fables à vertu didactique. Préexistant à la construction de l'histoire, la morale relève du « *sens institué*²⁶ ». La fable est alors construite en fonction du résultat prescrit. De cette manière, dans un roman ou une nouvelle, la fable se restreint à une simple unité thématique dont il est possible de faire de multiples usages. Toutes les autres parties du texte, perçues comme ornements, peuvent disparaître au profit d'une suite d'actions, qui, une fois placées dans un ordre chronologique, permettent d'aboutir à la morale initiale.

Les descriptions, selon ce système, détiennent un rôle secondaire. Elles ne constituent que la forme de l'œuvre, alors que le sujet en est le fond. Le sujet constitue, à cette époque, ce que le formaliste Victor Chklovski appelle une « boucle sur laquelle on a brodé soit des descriptions, soit des digressions psychologiques²⁷ ». Dans une telle optique, toute description, explique Claude Simon, est « non seulement superflue mais, comme le souligne Iouri Tynianov, importune, “à rejeter”, puisqu'elle vient se greffer sur l'action, l'interrompt, ne

²⁴ Aelius Theon, « Introduction », p. L.

²⁵ C. Simon, « Roman, description et action », p. 12.

²⁶ *Ibid.*

²⁷ Viktor Chklovski, « La construction de la nouvelle et du roman », p. 196.

fait que retarder le moment où le lecteur va enfin découvrir le sens de cette histoire²⁸ ». N'apportant aucun soutien à l'unité thématique, les descriptions viennent se greffer aux événements racontés et ralentissent l'action. Telles des digressions, les images ainsi décrites peuvent disparaître sans modifier le sens de l'histoire.

Dans son acception originelle, la fable représente un « micro-univers²⁹ » unissant à la fois faits historiques et faits fictifs. Plus précisément, elle s'appréhende, comme l'explique Aelius Theon, tel « un discours mensonger fait à l'image de la vérité³⁰ » qui met en scène des personnages et un récit fictifs révélant une leçon de sagesse. Se rapprochant du domaine de « l'illusion réaliste³¹ », la fable, malgré son degré mensonger, respecte les limites de l'acceptabilité de la fiction : elle demeure plausible parce que les paroles et les actions entreprises par les personnages sont crédibles. Si les caractéristiques de la fable se trouvent modifiées, le discours change et le résultat devient invraisemblable. Non seulement elle obéit à un idéal réaliste, mais, dès son origine, la fable diffuse aussi une « naïveté ludique dans les thèmes et dans l'expression³² ». Par exemple, les protagonistes sont souvent représentés par des animaux. Pour respecter une certaine authenticité, ceux-ci possèdent des attributs humains et entreprennent des actions correspondant aux idées reçues. De cette façon, écrit Aelius Theon, « nous inventons pour le lion, qui a un caractère royal, une manière de penser royale, tandis que nous façonnons pour le renard perfide

²⁸ C. Simon, « Roman, description et action », p. 13.

²⁹ A. Theon, « Introduction », p. LII.

³⁰ *Ibid.*, p. LIV.

³¹ *Ibid.*, p. L.

³² *Ibid.*

des pensées perfides³³ ». Si toutefois l'orientation du discours et les éléments à l'intérieur de l'œuvre ne correspondent plus à la réalité, le lecteur ne peut ni reconnaître l'objet décrit ni identifier la morale évoquée, de sorte que l'exemplarité n'est pas atteinte.

La fable revue par les formalistes russes

Le formaliste Boris Eichenbaum, dans son article « La théorie de la “méthode formelle” », écrit qu'on s'occupe, chez les rhéteurs grecs, « exclusivement du matériau en lui donnant le nom de fond et en rapportant tout le reste à la forme extérieure qui ne serait intéressante que pour les amateurs ou même pour personne³⁴ ». Il est donc important, pour conserver en tête l'objectif de produire une morale, d'éviter, chez eux, ce qui nuirait à l'exemplarité de la fable, c'est-à-dire ce qui relève de la forme extérieure.

Le principe de suppression des ornements au profit d'une fable exemplaire subsiste avec le temps. Chez les auteurs d'anciens romans d'aventures, mentionne Eichenbaum, « la fable n'est qu'un matériau servant à la formation du sujet³⁵ ». En tant que simple matériau, la fable doit exposer les principes d'une intention établie à l'avance. Par exemple, Edgar Allan Poe considère qu'un écrivain habile est tenu de créer un « effet préconçu³⁶ ». Plus précisément, il doit prévoir une série d'événements et d'incidents qui, une fois combinés, permettent d'obtenir cet effet anticipé. Par conséquent, dans « toute l'œuvre, il ne devrait pas y avoir un

³³ A. Theon, « Scolies », p. 115.

³⁴ Boris Eichenbaum, « La théorie de la “méthode formelle” », p. 50.

³⁵ B. Eichenbaum, « La théorie de la “méthode formelle” », p. 52, citant Victor Chklovski dans *Tristram Shandy de Sterne et la Théorie du roman*, Petrograd, Éditions de l'Opoïaz, 1921.

³⁶ B. Eichenbaum, « Théorie de la prose », p. 210, citant Edgar Allan Poe dans *Choix de contes*, Paris, Éditions Aubier-Montaigne, 1958.

seul mot d'écrit qui ne tende directement ou indirectement à réaliser ce dessein préétabli³⁷ ». Poe condamne, de cette manière, certaines contradictions qui surviennent dans de nombreux récits d'aventure. Elles résultent selon lui d'une erreur de l'écrivain, c'est-à-dire celle de ne pas avoir détaillé le plan avant la rédaction du récit.

La fable, dans les romans d'aventure du XIX^e siècle, explique Tomachevski, n'a pas échappé à « l'indice de causalité³⁸ ». Tel « l'ensemble des événements liés entre eux qui nous sont communiqués au cours de l'œuvre³⁹ », elle suit tout naturellement l'ordre causal des événements relatés. De cette façon, la fable s'oppose au sujet, certes constitué des mêmes actions, mais respecte plutôt l'ordre d'apparition de ces dernières dans l'œuvre. En d'autres mots, la fable est ce qui s'est « effectivement passé; le sujet c'est la manière dont le lecteur en a pris connaissance.⁴⁰ »

Les formalistes russes estiment pour leur part que les descriptions, les digressions psychologiques et tout ce qui constituait autrefois un ornement, participent dorénavant de la construction formelle d'une œuvre. Ils ne conçoivent plus la vieille dichotomie entre le fond et la forme. Alors qu'autrefois, explique Boris Eichenbaum, le matériau était « ajouté sans être soudé⁴¹ », c'est-à-dire qu'il se limitait souvent à une accumulation de descriptions statiques, il fait désormais partie intégrante du sujet. Plus précisément, les digressions descriptives contribuent à l'évolution du récit en soutenant l'action. Les formalistes parlent

³⁷ *Ibid.*

³⁸ Boris Tomachevski, « Thématique », p. 271.

³⁹ *Ibid.*, p. 272.

⁴⁰ *Ibid.*, note de bas de page.

⁴¹ B. Eichenbaum, « La théorie de la "méthode formelle" », p. 51.

même d'« une erreur que de [...] confondre avec les éléments extérieurs à la construction⁴² » l'ensemble des propositions formelles. Iouri Tynianov souligne que l'œuvre littéraire est « une intégrité dynamique ayant son propre déroulement; ses éléments ne sont pas liés par un signe d'égalité ou d'addition, mais par un signe dynamique de corrélation et d'intégration⁴³ ». En somme, une œuvre narrative se compose de digressions et de descriptions, qui, agencées les unes aux autres selon des critères dynamiques, façonnent la fable.

Les acceptions générales de l'*ekphrasis* et les spécificités de cette technique rhétorique chez Claude Simon

Dans le système non traditionnel mis au jour par les formalistes russes, la description n'est donc plus réduite à un rôle auxiliaire ralentissant l'action tel un ornement à bannir. La fable devient un « prétexte à accumuler des descriptions statiques⁴⁴ ». De même, pour Claude Simon, les écrivains ne peuvent plus se préoccuper d'une simple structure chronologique aboutissant à un couronnement logique, et ainsi éliminer ce qui, par tradition, semble superflu au dénouement de l'action. La description n'est plus statique, mais bien dynamique. Les composantes, « les aspects de toute action, de tout spectacle, de tout objet⁴⁵ », doivent prendre leur importance dans la production d'un roman. Claude Simon adopte, conséquemment, un ordre nouveau dans lequel présenter les éléments. Toutefois, cet ordre ne découle plus d'une moralité ou d'un sens préexistant à

⁴² *Ibid.*, p. 63.

⁴³ *Ibid.*, citant Iouri Tynianov.

⁴⁴ I. Tynianov, « De l'évolution littéraire », p. 126.

⁴⁵ C. Simon, « Roman, description et action », p. 14.

l'écriture, il dépend désormais d'un sentiment cosmique exigeant que tout dans la nature soit « organisation, dépendances, *rapports*⁴⁶ ».

Dans un article intitulé « Roman, description et action », Simon dévoile le fondement de sa pensée en reprenant les idées de Iouri Tynianov. Cet article, publié par le *Studi di letteratura francese* en 1982, relate la conférence que Claude Simon prononce à l'occasion du 45^e Symposium du prix Nobel. Le romancier insiste sur l'explication que Tynianov donne de la fable et des descriptions qui la composent :

En gros, les descriptions de la nature dans les romans anciens, que l'on serait tenté, du point de vue d'un certain système littéraire, de réduire à un rôle auxiliaire, de soudure ou de ralentissement (et donc de rejeter presque), devraient, du point de vue d'un autre système littéraire, être considérées comme un élément principal, *parce qu'il* peut arriver que la fable ne soit que motivation, prétexte à accumuler des descriptions statiques.⁴⁷

Dans l'article « De l'évolution littéraire », Iouri Tynianov mentionne qu'il existe deux systèmes d'écriture dans lesquels le fondement de la fable diverge : l'ancien, c'est-à-dire celui des rhéteurs grecs, et le nouveau, celui des formalistes russes. Pour Claude Simon, la fable doit être comprise dans son nouveau sens, plus précisément comme un matériau participant à la construction du roman au même titre que le sujet. N'envisageant plus le roman « comme une espèce de fable exemplaire⁴⁸ », Claude Simon dit être « amené à rechercher des structures de composition complètement différentes de celles du roman traditionnel⁴⁹ ». Inspiré des formalistes russes, il se dissocie effectivement de l'acception ancienne de la

⁴⁶ *Ibid.*,

⁴⁷ I. Tynianov, « De l'évolution littéraire », dans *Théorie de la littérature. Textes des formalistes russes*, Tzvetan Todorov (dir.), Paris, Le Seuil, 1995, p. 128, cité par Claude Simon, « Roman, description et action », p. 12.

⁴⁸ Nicole Casanova, « Un entretien avec Claude Simon », p. 13.

⁴⁹ *Ibid.*

fable pour en moderniser le sens. Il considère que la description (aussi désignée sous le terme d'*ekphrasis*) ne sert plus de simple ornement à la fable, mais joue désormais un rôle subversif au sein de cette dernière.

Claude Simon explique qu'un écrivain devient véritablement subversif, c'est-à-dire qu'il « renvers[e] sans dessus-dessous l'optique romanesque traditionnelle⁵⁰ », en *dynamisant* la description. N'étant plus statique, la description doit projeter « autour d'elle, comme une pieuvre, des tentacules dans toutes les directions, sélectionne[r] et convoque[r] des matériaux, les assemble[r], les organise[r]⁵¹ ». Proust, l'un des très rares écrivains incontestablement « *subversifs*⁵² », a justement accompli, selon Claude Simon, l'œuvre la plus « révolutionnaire du vingtième siècle, sinon peut-être de toute l'histoire de la littérature⁵³ » en faisant basculer le récit fictionnel. En construisant la *Recherche* sous la forme d'une véritable cathédrale, mentionne Claude Simon, Proust a bâti un « monument où la description [...] est non plus “ statique ” mais dynamique, [et] où c'est elle qui travaille à plein tandis que l'action [...] se trouve repoussée à l'arrière-plan, au niveau de simple support⁵⁴ ». Loin d'être « une accumulation⁵⁵ », toute la *Recherche* constitue ainsi un vaste travail « *combinatoire*⁵⁶ », c'est-à-dire un assemblage de descriptions, qui, une fois juxtaposées, assurent la pierre angulaire de l'œuvre. En faisant progresser à son tour les réflexions proposées par les essayistes russes, Claude Simon fait la

⁵⁰ C. Simon, « Roman, description et action », p. 17.

⁵¹ *Ibid.*

⁵² A. Poirson et J.-P. Goux, « Un homme traversé par le travail. Entretien avec Claude Simon », p. 35.

⁵³ *Ibid.*

⁵⁴ *Ibid.*

⁵⁵ *Ibid.*

⁵⁶ *Ibid.*

promotion d'une description désormais génératrice de sens et *productrice* d'une réalité propre à l'acte d'écrire. La fable, telle qu'entendue chez Claude Simon, diffère donc totalement de la définition que proposent les rhéteurs grecs comme Aelius Theon.

Dès lors, pour Claude Simon, qui ne définit plus le roman comme une fable éducative, porteuse d'un ou de plusieurs sens institués qu'illustrent généralement ses péripéties et son « couronnement logique⁵⁷ », le constat est clair. S'il a un projet préalable à un roman, celui-ci se transforme maintes fois au cours de son travail, de sorte qu'il n'en subsiste presque rien à la fin⁵⁸. Ainsi, il demeure impossible à ses yeux qu'une telle conception de la fable puisse conserver son sens traditionnel, c'est-à-dire son exemplarité. Si l'enchaînement des épisodes et un aboutissement n'ont aucune valeur exemplaire, pour lui, il ne reste plus qu'à chercher une construction qui tienne « non pas en référence à telle “vraisemblance” psychologique ou sociale, mais en référence *au texte lui-même*, à la logique de la langue travaillée, à sa *justesse* qui est, comme le disait Flaubert, d'ordre *musical*⁵⁹ ».

Les romanciers modernes doivent, selon ce mode de pensée, « transformer⁶⁰ » et « dé-range[r]⁶¹ » l'ordre établi. À partir de ce constat, Claude Simon développe l'idée que la matérialité de la fable, c'est-à-dire l'écriture, constitue en elle-même la charpente du roman. Il croit possible de concevoir un système romanesque « entièrement inversé, c'est-à-dire où la description deviendrait [...]

⁵⁷ M. Jonguet, « L'en-je lacanien », p. 178.

⁵⁸ C. Simon, « Roman, description et action », p. 23.

⁵⁹ A. Poirson et J.-P. Goux, « Un homme traversé par le travail. Entretien avec Claude Simon », p. 41.

⁶⁰ C. Simon, « Claude Simon à la question », p. 405.

⁶¹ *Ibid.*

cet “élément principal” dont parle Tynianov, en ce sens qu’au lieu d’en être simplement le “prétexte” l’action en serait au contraire le résultat⁶² ». Claude Simon, ne considérant plus possible la vocation exemplaire de ses romans, poursuit l’objectif de transformer la description en moteur même de l’action. L’*ekphrasis* devient dès lors indispensable et non plus fortuite. C’est elle qui, dorénavant, produit la fiction forgée de toutes pièces. Cette façon de penser présente enfin, pour Claude Simon, un système où la logique du texte s’en tient désormais à la matérialité de la fable.

La description, qui se fait pas à pas au fil de l’écriture, fournit un sens distinct de celui qui préexistait au projet. Ce nouveau sens, Claude Simon le nomme : « sens *produit*⁶³ ». Cette technique de travail, autorisant la langue à révéler l’indicible ou même l’inconnu (puisque rien ne préexiste et tout se *fabrique* au fil de l’écriture), Claude Simon la rapproche de celle du peintre. Les procédés de la peinture, employés en littérature, permettent effectivement une expérience du visible désormais envisageable par la cohérence interne du roman. Pour contrer la linéarité de la langue, Claude Simon décide d’intégrer l’analyse picturale au cœur même de la fiction. La référence aux tableaux, aux photographies, aux gravures, aux bustes ou à tout autre objet d’art devient nécessaire chez ce romancier dès lors qu’elle se révèle le support essentiel de ses réflexions sur l’art et sur l’écriture. Elle se révèle aussi, explique Brigitte Ferrato-Combe, un moyen de se substituer au modèle dont il s’inspire (sculpture, peinture,

⁶² C. Simon, « Roman, description et action », p. 20.

⁶³ *Ibid.*, p. 17.

etc.) comme « un équivalent plus concret, plus familier, plus facile à appréhender⁶⁴ ».

La description ou ΕΚΦΡΑΣΕΩΣ (*ekphrasis*), un terme grec dont l'origine remonte aux *Progymnasmata* d'Aelius Theon, conserve alors son sens de « discours qui présente en détail et met sous les yeux de façon *évidente* ce qu'il donne à connaître⁶⁵ ». Parce que la description est expressive, elle permet d'offrir au regard les choses « de telle sorte qu'il semble que les faits se déroulent ou que les choses se trouvent sous nos yeux⁶⁶ ». L'*ekphrasis* apparaît chez Claude Simon tel un exercice rhétorique qui rend présent, actuel et vivant aux yeux d'une personne, un objet qu'elle n'a pas vu. Pour comprendre la pertinence de ce procédé esthétique dans les romans de Claude Simon, nous reviendrons d'abord sur les acceptions les plus anciennes de l'*ekphrasis*, à partir d'un de ses exemples les plus notoires (celui du « Narcisse » de Philostrate l'Ancien). Puis nous aborderons la manière d'écrire « comme un peintre⁶⁷ » du romancier.

Depuis le bouclier d'Achille décrit par Homère, explique le groupe de chercheurs Hubert de Phalèse, « la transposition écrite d'une œuvre d'art (*ekphrasis*) doit à la fois représenter l'objet, transmettre le même sentiment au lecteur qu'au regardeur et surtout démontrer la supériorité de l'écrivain sur le peintre⁶⁸ ». D'un côté, Philostrate l'Ancien (II^e-III^e siècles) cherche, par

⁶⁴ Brigitte Ferrato-Combe, *Écrire en peintre. Claude Simon et la peinture*, p. 23.

⁶⁵ A. Theon, « La description », p. 66. C'est nous qui soulignons. *Les Progymnasmata* d'Aelius Theon comprennent deux versions : une traduite en français (page gauche) et l'autre originale en grec (page droite). Dans la version française, les traducteurs M. Patillon et G. Bolognesi emploient le terme « description » alors que dans la version originale grecque, A. Theon utilise le terme ΕΚΦΡΑΣΕΩΣ (*ekphrasis*).

⁶⁶ Définition de la qualité d'*évidence*, dans A. Theon, « Introduction », p. XLIII.

⁶⁷ Jean-Maurice de Montrémy, « “Je travaille comme un peintre” », p. 20.

⁶⁸ Hubert de Phalèse, *Code de La Route des Flandres*, p. 113.

l'entremise de procédés rhétoriques, à montrer que la poésie vaut bien la peinture : *ut pictura poesis* disait Horace au I^{er} siècle avant notre ère⁶⁹. Décrire un objet d'art, c'est en quelque sorte entrer en lutte avec un artiste peintre. L'art scriptural se veut aussi riche en effets mimétiques que l'œuvre à laquelle il se substitue. Considéré comme le fondateur de l'*ekphrasis*, Philostrate suit ce principe rhétorique et compose *Eikones* (*Les images* ou *La galerie de tableaux*), une série de tableaux et de descriptions présentant des objets d'art réels ou imaginaires. Le texte le plus connu de cet écrivain est le « Narcisse ». Cette *ekphrasis* détaillée et rigoureuse suggère la pose d'un jeune homme absorbé par sa propre réflexion dans l'eau. D'entrée de jeu, Philostrate l'Ancien emploie le chiasme pour nous plonger dans l'illusion picturale du « Narcisse » : « Cette source reproduit les traits de Narcisse, comme la peinture reproduit la source, Narcisse lui-même, et son image⁷⁰ ». Ce rapport de rivalité entre la peinture et l'écriture, l'homme de lettres y souscrit pour montrer que ses propres effets stylistiques sont supérieurs à ceux de l'œuvre d'art. Il a ainsi recours à l'illusion de la peinture pour interpréter le visible et donner l'impression de la vie à son texte. L'objectif réaliste est à son apogée.

Par la suite, de nombreux écrivains ont employé la technique de l'*ekphrasis* à des fins diverses. À l'époque classique, par exemple, *La princesse de Clèves* de Madame de La Fayette fait la description du portrait du Duc de Nemours. Cette *ekphrasis* veut mettre en relation l'amour impossible qui unit les deux êtres. Parce qu'elle n'acceptera jamais de s'unir à l'homme qu'elle aime, la

⁶⁹ Judith Labarthe-Postel, *Littérature et peinture dans le roman moderne : une rhétorique de la vision*, p. 19.

⁷⁰ Philostrate l'Ancien, « Narcisse », p. 313.

princesse se sert du tableau comme d'un substitut à son amour. Au XVIII^e siècle, également, Diderot se fait journaliste des salons qu'a créés Louis XIV le siècle précédent. L'écrivain rédige alors des comptes-rendus d'expositions dans le but de faire voir un tableau absent tout en étant le plus précis possible. Ainsi, les gens qui n'assistent pas à l'exposition peuvent tout de même s'imaginer les œuvres en question grâce aux descriptions de Diderot.

Au XX^e siècle, le rhétoricien Georges Molinié reconnaît en l'*ekphrasis* rhétorique un lieu « efficace et polymorphe du discours littéraire⁷¹ ». Plus précisément, *Les Géorgiques* de Claude Simon constitue, selon lui, « l'exploitation la plus moderne du lieu⁷² ». Les descriptions acquièrent, chez le romancier Simon, une autonomie qui leur permet de s'insérer dans le dynamisme des œuvres. Par ailleurs, à cette même époque, Claude Simon conçoit désormais la possibilité de produire « une fiction générée uniquement à partir de descriptions⁷³ ». L'*ekphrasis* devient l'élément producteur du roman. Elle ne sert plus à combler les espaces d'un roman réaliste, interrompant l'intrigue par des descriptions interminables et ralentissant le développement de la fable. Elle ne tient plus lieu de compte-rendu d'événement, de situation ou d'aspects physiques d'une personne. Chez Claude Simon, qui emploie les procédés de la peinture pour générer l'action de ses romans, la fable se construit à l'aide de descriptions dynamiques.

D'un autre côté, Claude Simon réfute entièrement l'*ut pictura poesis*. Pour ce romancier adepte des formalistes russes, la description cherche surtout à créer

⁷¹ G. Molinié, *Dictionnaire de rhétorique*, p. 123.

⁷² *Ibid.*, p. 122.

⁷³ J. Ricardou, *Lire Claude Simon*, p. 410.

une perception très particulière de l'objet : elle ne veut pas simplement provoquer la reconnaissance des objets décrits. Depuis son évasion d'un camp de prisonniers lors de la Deuxième Guerre mondiale, Claude Simon exprime le désir de renouveler la perception traditionnelle des objets à laquelle toute personne est habituée. Victor Chklovski, dans son article de 1917, « L'Art comme procédé », écrit d'ailleurs que le but de l'image n'est « pas de rendre plus proche de notre compréhension la signification qu'elle porte, mais de créer [...] sa vision⁷⁴ ». À l'opposé, l'objet perçu plusieurs fois provoque ce que Chklovski appelle une « reconnaissance : l'objet se trouve devant nous, nous le savons mais nous ne le voyons plus⁷⁵ ». Pour ce formaliste, il est donc impératif de libérer le caractère esthétique des objets de « l'automatisme perceptif⁷⁶ », c'est-à-dire de présenter les objets sans les déformer.

Victor Chklovski s'appuie sur les romans de Léon Tolstoï pour illustrer peut-être l'un des meilleurs exemples de libération perceptive. Tolstoï, explique-t-il, décrit, dans *La Guerre et la Paix*, toutes les batailles comme si elles se déroulaient pour la première fois. Il offre au lecteur un regard nouveau sur un contexte historique abondamment relaté dans les livres et les manuels d'Histoire. Tel un « peintre de batailles⁷⁷ », comme le présente Michel Aucouturier dans l'introduction de *La Guerre et la Paix*, Tolstoï « ne nous décrit pas la guerre en vue panoramique mais en vision rapprochée, par les yeux du combattant ou du simple témoin, qui n'aperçoit autour de lui que des mouvements désordonnés,

⁷⁴ V. Chklovski, « L'art comme procédé », p. 89.

⁷⁵ *Ibid.*, p. 83.

⁷⁶ *Ibid.*

⁷⁷ Léon Tolstoï, *La Guerre et la Paix*, introduction de Michel Aucouturier, T.1, p. 16.

incohérents et qui lui restent incompréhensibles⁷⁸ ». En faisant le récit des Guerres napoléoniennes, Tolstoï ne se soucie pas de ficeler une intrigue dramatique. L'histoire n'importe pas autant que le caractère pénétrant de ses personnages et de la situation quasi absurde dans lesquelles ils évoluent. Tolstoï suggère en fait une nouvelle connaissance du tableau irrationnel de la guerre. Parce qu'il emploie ce procédé, l'écrivain russe arrive à déplacer les nombreuses batailles de son roman hors de leur contexte habituel. Par exemple, en s'arrêtant sur un détail particulier, il libère les scènes de combat de leur sens conventionnel et en accentue le résultat. Ainsi, explique Chklovski, « décrivant une bataille, Tolstoï développe le détail d'une bouche humide qui mâche⁷⁹ ». Il produit sur l'esprit un mouvement entre deux images, que Claude Simon nomme « transport⁸⁰ ». Ce procédé octroyant une sensation de l'objet comme vision, est celui que Chklovski nomme également la « singularisation⁸¹ » :

[la singularisation] consiste à obscurcir la forme, à augmenter la difficulté et la durée de la perception. L'acte de perception en art est une fin en soi et doit être prolongé ; *l'art est un moyen d'éprouver le devenir de l'objet, ce qui est déjà « devenu » n'importe pas pour l'art.*⁸²

La singularisation provoque donc un décalage entre l'objet réel et son enveloppe d'associations usuelles en libérant l'objet de son sens conventionnel. Cette libération est rendue possible par ce que Chklovski définit comme « le transfert

⁷⁸ *Ibid.*

⁷⁹ V. Chklovski, « La construction de la nouvelle et du roman », p. 188.

⁸⁰ « (Mais peut-être est-ce là ce que vous entendez par le terme “déplacer” ? Chklovski définit le fait littéraire par le transfert [...] – par ailleurs, *métaphore* vient, comme vous le savez, du grec μεταφορά qui signifie *transport*) », L. Janvier, « Réponses de Claude Simon à quelques questions écrites de Ludovic Janvier », p. 23.

⁸¹ V. Chklovski, « L'art comme procédé », p. 83.

⁸² *Ibid.*, p. 82.

d'un objet de sa perception habituelle dans la sphère d'une nouvelle perception⁸³ ».

Claude Simon, par la correspondance qu'il entretient entre 1970 et 1984 avec Jean Dubuffet, un peintre qui partage la vision de Victor Chklovski, consolide sa réflexion sur l'acte d'écrire (qui veut renouveler la perception des objets). Dubuffet, en formulant un raisonnement très proche de celui du formaliste russe, suggère effectivement, dans *Bâtons rompus*, de régénérer la vision :

Je demande à une image qu'elle produise sur l'esprit un effet d'éveil. Je la trouve inopérante si elle n'imprime pas à la pensée un brusque changement dans son assiette et son mouvement. Le mal contre lequel doit lutter la pensée est l'extinction dans l'immobilité de normes inchangées...

[l'œuvre d'art] doit être douée d'un pouvoir précieux qui est d'éclairer qui la regarde sur un aspect des choses qui lui était inconnu ; elle doit avoir l'effet de régénérer sa vision, susciter chez lui une façon nouvelle de regarder les choses et de les concevoir.⁸⁴

En peignant des cailloux, en collant des ailes de papillons et en assemblant des fragments de papiers peints, Jean Dubuffet donne une sensation de l'objet plutôt que de forcer une reconnaissance *réaliste*. Il transforme la perception traditionnelle des objets en dégageant de leurs acceptions conventionnelles les éléments du paysage et en leur attribuant un sens métaphorique.

Cette façon de singulariser les objets de la terre, Claude Simon la reprend dans ses romans. Les objets sont à nouveau explorés dans leurs moindres détails et extraits de leur environnement familier. Claude Simon évoque de nombreux motifs telluriques et aqueux tels que la « boue liquide et gris-beige [...], l'herbe et

⁸³ L. Janvier, « Réponses de Claude Simon à quelques questions écrites de Ludovic Janvier », p. 23.

⁸⁴ Jean Dubuffet, *Bâtons rompus*, p. 22-23 et p. 55, cité par B. Ferrato-Combe, *Écrire en peinture. Claude Simon et la peinture*, p. 50.

l'avoine [...], [les] animaux ou végétaux fossilisés retournés au règne minéral [...], l'espèce de vase sombre⁸⁵ », rappelant ainsi l'intérêt naïf pour les éléments les plus rudimentaires. Rompant avec les descriptions habituelles de paysages, le romancier nous fait comprendre, comme nous l'explique Lucien Dällenbach, que la « Terre simonienne n'est pas une *Terra Mater*⁸⁶ ». Les retours constants à la morphologie du sol dans les œuvres de Claude Simon ne se conçoivent effectivement plus au sens des descriptions coutumières de paysages et de la nature, pour lesquelles on employait autrefois l'expression *locus amœnus*. Ce terme technique, qui, selon Ernst Robert Curtius, dans *La littérature européenne et le Moyen Âge latin*, servait autrefois à désigner des lieux tels que « terre, [...] îles, caps, montagnes, [...] bosquets, déserts⁸⁷ », désignait alors de vastes descriptions de paysage. E. R. Curtius précise que cette expression artistique de l'*ekphrasis* rhétorique était employée pour parler de la « belle » nature. Alors séparées des insertions narratives, les descriptions constituaient principalement des digressions statiques sans autre dessein que celui de ralentir le développement de l'action. Pendant longtemps, le point de vue dominant concernant ces *ekphraseis* n'était autre que celui d'« orn[er]⁸⁸ » le discours. Or, Claude Simon emploie les termes de la terre dans un autre sens. Ceux-ci servent à rappeler le cycle perpétuel des saisons, de la mort et de la (re)naissance constante de la nature, un cycle qui, certes, se régénère au fil du temps, mais dont la finalité demeure toujours la même : l'explicable non-sens de l'Histoire.

⁸⁵ C. Simon, *La Route des Flandres*, p. 26-28.

⁸⁶ L. Dällenbach, « La totalisation accomplie », p. 1233.

⁸⁷ Ernst Robert Curtius, « Le paysage idéal », p. 236.

⁸⁸ E. R. Curtius, « La rhétorique », p. 88.

L'ekphrasis dans *La Route des Flandres*, *La Bataille de Pharsale* et *Les Géorgiques*

Claude Simon n'emploie pas les descriptions pour enrichir ou embellir la narration. Il les utilise au contraire pour soutenir la structure de ses romans qui reflètent ce non-sens de l'Histoire. Affirmant qu'il n'a « rien à dire⁸⁹ », de même qu'aucune morale à véhiculer, Claude Simon se dissocie complètement d'une fable didactique ponctuée d'*ekphraseis* superflues. Il se méfie des contenus narratifs qui tirent leur pertinence d'impératifs idéologiques. Avec *La Route des Flandres*, Claude Simon institue, pour l'une des premières fois, un récit cohérent n'ayant pas recours à l'ordre chronologique traditionnel de la fable. L'écriture du roman suit une logique interne ramenant l'attention du lecteur vers une même idée. Les éléments parcourant le texte s'entrelacent ainsi pour toujours revenir vers cette image que sont « les cavaliers dans leur errance⁹⁰ ». Courant en filigrane dans l'esprit du lecteur, cet élément de premier plan épouse la forme du trèfle. Claude Simon recourt à cette figure pour montrer comment la structure du roman fonctionne, à partir d'images récurrentes, en boucles repassant sur le même point. Le trèfle constitue aussi une métaphore de l'acte d'écrire, illustrant ce constant besoin de retrouver une unité sans laquelle « tout s'éparpillerait en une simple suite⁹¹ ». Le geste du crayon qui ne lève pas et qui peut s'attribuer au fait de dessiner un trèfle se rapproche du désir d'assurer une continuité dans le texte,

⁸⁹ C. Simon, *Discours de Stockholm*, p. 24.

⁹⁰ C. Simon, « La fiction mot à mot », p. 89.

⁹¹ *Ibid.*

et ce, grâce au maintien d'un contact avec la logique picturale. Ce procédé d'organisation, Claude Simon le nomme la « crédibilité scripturale⁹² ».

La Bataille de Pharsale génère également une structure qui donne lieu à une réflexion sur l'art. Claude Simon choisit d'intégrer, dans son roman de 1969, des *ekphraseis* rythmées de hachures et de répétitions. Ces descriptions fragmentaires se développent conjointement à la fiction : elles s'intègrent entièrement au roman sans constituer de digressions. Leur morcellement rappelle le fonctionnement de l'entité dont elles sont issues : la mémoire. Lacunaire, cette dernière ne peut restituer en totalité le souvenir dont les descriptions s'inspirent. L'écrivain qui rédige des œuvres partiellement biographiques est confronté à cette évidence. Il doit combler ses trous de mémoire par des référents externes, comme des photographies, des cartes postales, des peintures, des sculptures et d'autres objets d'art. *La Bataille de Pharsale*, en explicitant ce problème, et en y remédiant par l'entremise des *ekphraseis*, expose une réflexion parallèle sur l'art et l'écriture, c'est-à-dire que le raisonnement qui en découle suggère une mise en abyme de la structure de l'œuvre. Assimilant les analyses amorcées par les formalistes russes, Claude Simon développe dans *La Bataille de Pharsale* le système imaginé, encore que bien timidement, par Tynianov. Simon pousse plus loin l'étude du théoricien dans son discours prononcé à la réception du prix Nobel et imagine des œuvres romanesques où :

[...] ces descriptions vont non seulement se multiplier mais se fragmenter, elles vont se répandre dans le récit, non plus alors confinées en tête ou lors de la première apparition des personnages mais, principalement avec Flaubert, revenant sans cesse par petites touches, allant s'agrandissant peu à peu pour à la fin constituer le tissu même du

⁹² *Ibid.*, p. 111.

texte et chez Proust l'envahir tout entier, constituer le texte lui-même, abolissant à la fin la traditionnelle distinction entre narration et description.⁹³

De même, dans *Les Géorgiques*, l'*ekphrasis* constitue l'élément déterminant du roman. Dans le prologue, un préambule descriptif présente un général qui pourrait être L.S.M. (Jean-Pierre Lacombe-Saint-Michel), ancêtre de Claude Simon. Cette *ekphrasis* est motivée par deux buts. D'abord, elle sert à préfigurer les éléments (personnages, actions, lieux) du roman à venir. Puis, elle divulgue un discours sur l'art et sur le procédé d'écriture. En décrivant ce qui sera considéré comme un « repentir » artistique autant qu'un repentir historique, Claude Simon accomplit une mise en abyme qui, comme le précise Lucien Dällenbach dans *Le récit spéculaire : essai sur la mise en abyme*, « dédoubl[e] le récit dans sa dimension référentielle d'histoire racontée⁹⁴ ». D'abord, le repentir se présente simplement comme une hésitation de l'artiste qui aurait dessiné la main droite du général « dans une position différente » (*G*, p. 17) de celle qui apparaît désormais sur la facture. La main aurait d'abord tenu la lettre, puis s'en serait séparée pour indiquer la porte de l'index, comme pour « congédie[r] un inférieur ou un importun » (*G*, p. 17). Cette hésitation d'ordre artistique peut également se transporter dans un cadre historique. Nous pouvons voir, au sein du prologue des *Géorgiques*, et ce, par l'intermédiaire d'une proposition picturale, un repentir qui se présenterait comme le regret du général L.S.M. d'avoir trahi son frère en votant une loi qui conduira ce dernier à la peine de mort.

⁹³ C. Simon, *Discours de Stockholm*, p. 21.

⁹⁴ L. Dällenbach, *Le récit spéculaire : essai sur la mise en abyme*, p. 123.

L'ekphrasis comme constituante de la fable

Si Claude Simon écrit tel un peintre, c'est parce qu'il construit son œuvre de manière à pouvoir conserver une image en mémoire. La figure qui lui sert de référent permet au texte qui s'écrit de former un tout cohérent. Pour Claude Simon, l'intérêt esthétique d'une œuvre est déterminé par la crédibilité qu'elle présente. Ce qui semble jouer ce rôle de cohérence interne chez lui, contrairement à la linéarité conventionnelle du langage, est la référence picturale. Le romancier emploie la logique de la peinture pour donner à son œuvre une structure interne établissant désormais des « rapports, et non [plus] l'anecdote-prétexte⁹⁵ » habituelle.

Claude Simon, en déterminant que l'écriture est le *sujet* même d'un roman, oppose la crédibilité picturale à l'ordre chronologique et à la linéarité de la fable exemplaire. Le sujet d'un roman, en s'apparentant à celui d'un tableau, dépend désormais d'un facteur autre que celui de la fable traditionnelle. Pour Claude Simon, « le véritable *sujet* d'un livre ou d'un tableau, ce n'est ni l'histoire, ni le spectacle, [...] c'est la *façon* dont cette histoire est écrite ou ce spectacle est peint⁹⁶ ». Dès lors, l'ordre du discours interne (ou de la fable) n'importe plus pour créer l'action. « Van Gogh [est par ailleurs] le premier⁹⁷ », à la connaissance de Simon, à avoir élaboré sa technique de peintre de manière à traiter le travail en cours comme le sujet même de son œuvre. En considérant le plus infime détail dans toute son importance, Van Gogh a apporté une dimension nouvelle à la

⁹⁵ C. Simon, « Le métier de romancier », extrait d'une lettre inédite de 1971 publié dans *Le Monde* du 19 octobre 1985, p. 13, cité par B. Ferrato-Combe, *Écrire en peintre. Claude Simon et la peinture*, p. 31.

⁹⁶ A. Poirson et J.-P. Goux, « Un homme traversé par le travail. Entretien avec Claude Simon », p. 35.

⁹⁷ C. Simon, « Claude Simon à la question », p. 410.

structure d'une œuvre en abaissant « son regard et [...] fai[san]t de ce qui se trouvait simplement à ses pieds (quelques touffes d'herbe, quelques fleurs) le “ sujet ” (prétexte) d'un tableau⁹⁸ ». Les véritables *sujets* d'un roman ou d'un tableau, selon Claude Simon, résident dans l'établissement de rapports entre des éléments aussi élémentaires que les objets de la terre. Claude Simon, en singularisant à son tour la nature même du sujet de ses romans, rappelle la technique employée par Van Gogh. Il ne s'agit plus, pour ce romancier, de *représenter* la réalité avec l'intention de procéder à un « dénouement-morale »⁹⁹. Il devient impératif pour Claude Simon, comme pour le peintre, de considérer dans leur ensemble toutes les articulations du texte ou de la peinture. Sans ces liens, il n'y a pas de système structuré ni dans le roman ni dans le tableau, mais une simple succession d'événements ou encore, comme le mentionne Claude Simon lors du colloque de Cerisy sur le Nouveau roman, une « cacophonie¹⁰⁰ ».

Conserver à l'esprit une image comme point de référence, tel le trèfle pour *La Route des Flandres* ou le portrait du général dans *Les Géorgiques*, permet au romancier de ne jamais perdre de vue la logique de son texte, « faute de quoi [...] il n'y aurait pas *livre*, c'est-à-dire unité, et tout s'éparpillerait en une simple suite, [...] purement linéaire [...] »¹⁰¹. Se rapporter constamment à cette figure en limitant les digressions à « quatre ou cinq propriétés dérivées¹⁰² » permet à tous les éléments du texte d'être « toujours présents. Même s'ils ne sont pas au premier plan, ils continuent d'être là, courant en filigrane [...] derrière celui qui est

⁹⁸ *Ibid.*

⁹⁹ A. Poirson et J.-P. Goux, « Un homme traversé par le travail. Entretien avec Claude Simon », p. 41.

¹⁰⁰ C. Simon, « La fiction mot à mot », p. 81.

¹⁰¹ *Ibid.*, p. 88.

¹⁰² *Ibid.*

immédiatement lisible, ce dernier, par ses composantes, contribuant lui-même à rappeler sans cesse les autres à la mémoire¹⁰³ ». Deux niveaux de sens s'imposent ainsi en formant deux couches superposées l'une à l'autre. Elles tâchent de satisfaire un besoin de simultanéité, et rappellent qu'il n'y a pas un seul élément qu'il importe de remarquer ou de lire en premier, mais que tous les éléments prennent leur importance, soit en un seul coup d'œil, soit « mot à mot¹⁰⁴ » au fil de l'écriture. Ce que Claude Simon revendique, Alain Poirson y fait allusion dans l'entretien de 1977, c'est une absence de centre fixe et une pluralité des points de focalisation¹⁰⁵. Cette approche dont Simon se réclame rappelle les procédés picturaux employés dans des œuvres qui l'inspirent, comme *Le Portement de la croix* (1564) de Bruegel, où « l'attention est répartie de façon égale sur la totalité de la surface de la toile [et où] ce n'est plus l'homme centre de l'univers mais l'homme faisant partie de [l'univers]¹⁰⁶ ». Les personnages, minuscules, se fondent dans la masse des autres composantes et de l'immense paysage, et rappellent un constat de Pascal : « le centre est partout¹⁰⁷ ».

Pour Claude Simon, il est primordial que la technique divisant les points de focalisation entre plusieurs personnages soit réitérée dans ses romans. Ce refus de la « valorisation sélective, ce refus de l'événementiel, sont parmi les principales caractéristiques de la modernité¹⁰⁸ » et amène le lecteur, sinon à tout voir en lisant, du moins à ne pas se fier à la succession attendue des mots.

¹⁰³ *Ibid.*, p. 89.

¹⁰⁴ *Ibid.*, p. 74.

¹⁰⁵ A. Poirson et J.-P. Goux, « Un homme traversé par le travail. Entretien avec Claude Simon », p. 32.

¹⁰⁶ *Ibid.*

¹⁰⁷ *Ibid.*

¹⁰⁸ *Ibid.*

Il s'agit donc désormais d'un travail minutieux de la langue, où le fond et la forme de la matière romanesque ne peuvent être dissociés. Le sujet d'un roman, c'est-à-dire l'écriture, établit un vaste système d'échos ou, explique Claude Simon, de « correspondances¹⁰⁹ » présentant non plus une abondante accumulation de descriptions, mais à l'opposé, une « combinatoire » d'images et de motifs. Ce sont donc ces « correspondances », ou cette possibilité pour chaque élément d'entrer en combinaison ou en corrélation avec les autres parties du texte qui composent le sujet du roman.

Par ailleurs, Claude Simon affirme qu'il existe une chronologie dans cette « combinatoire », bien qu'elle ne soit pas nécessairement linéaire. La logique d'un texte ne repose pas uniquement sur la structure d'événements de nature spatio-temporelle. Il soutient qu'un roman peut en fait se développer sans recourir aux instances narratives traditionnelles comme le dénouement et la morale¹¹⁰. Lors d'un entretien effectué en 1976 avec Monique Jonguet, le romancier affirme, par exemple, que son texte *Leçon de choses* tire son origine d'une description de deux pages¹¹¹. La maison d'édition Maeght lui avait alors commandé quelques lignes qui seraient par la suite illustrées par des placages. Inspiré par les rénovations qui se déroulaient chez lui, Claude Simon a composé *Leçon de choses* de trois ensembles inhérents : « maçons, soldat, promeneurs¹¹² ». Les maçons démolissent une pièce et provoquent un éboulement de cloison ; « les promeneurs suivent le sommet d'une falaise dont le pied est jonché d'éboulis, les soldats tiennent un

¹⁰⁹ C. Simon, « Roman, description et action », p. 16.

¹¹⁰ A. Poirson et J.-P. Goux, « Un homme traversé par le travail. Entretien avec Claude Simon », p. 41.

¹¹¹ M. Jonguet, « L'en-je lacanien », p. 182.

¹¹² *Ibid.*, p. 194.

point d'appui encerclé qui va vraisemblablement être pris et tomber, un obus explose à côté, le jour décroît, [...] ¹¹³ », etc. Claude Simon affirme qu'intuitivement, sans jamais le réaliser totalement, il a, pendant cent cinquante pages, « développ[é] les connotations du mot “chute” » ¹¹⁴. Alors qu'il ne prévoyait pas au départ rédiger une description plus longue que deux pages, Claude Simon a décidé de poursuivre l'aventure et a produit un texte qui s'est transformé au cours de l'écriture pour devenir un roman. Conservant en mémoire le concept d'une chute, il a permis à son texte de progresser en intégrant au fil de l'écriture des éléments communs à l'action de tomber. Alors que dans le monde réel, rien ne semblait pouvoir relier ces éléments entre eux, nous dit Claude Simon au cours de cette entrevue, tout les a unis dans la nouvelle combinatoire.

En libérant à son tour les objets de l'automatisme perceptif, Simon réussit à attribuer des qualités similaires à des objets d'apparence disparate, et leur permet de cohabiter en constituant ce qu'il nomme « un ensemble *pictural* cohérent » ¹¹⁵. Le rythme du langage permet de *voir* ce qui, par un manque de cohérence naturelle, n'est pas immédiatement visible au lecteur. La chute n'est qu'insinuée, mais tout suggère son existence. Comme le propose Peter Janssens dans son étude de 1998 sur Claude Simon, l'écriture prend « la relève de la peinture » ¹¹⁶ pour exprimer ce qui n'est pas immédiatement perceptible par la vue. Bien qu'invisible à l'œil, la peinture persiste dans les romans de Claude Simon et libère les mots de leurs connotations traditionnelles. Plus précisément, en

¹¹³ *Ibid.*

¹¹⁴ *Ibid.*

¹¹⁵ C. Simon, « La fiction mot à mot », p. 81. C'est l'auteur qui souligne.

¹¹⁶ Peter Janssens, *Claude Simon. Faire l'histoire*, p. 161.

employant le procédé de singularisation de Tolstoï, Claude Simon décrit les objets comme s'il ne les avait jamais vus, offrant au lecteur une nouvelle compréhension de la réalité.

La mémoire de la peinture

Claude Simon, peut-être parce qu'il admet n'avoir fait qu'*essayer*¹¹⁷ de peindre sans jamais y parvenir totalement, semble utiliser les procédés de la peinture comme *réparation* d'un moment passé qui n'existe désormais plus que dans la mémoire. Pour restituer ne serait-ce que des parcelles d'un souvenir, le romancier doit les inventer à nouveau au *présent* de l'écriture. La seule façon de redonner vie à un fragment de sa mémoire est de le *produire* pour la première fois. Claude Simon entrevoit l'écriture d'un texte, non pas comme une *représentation* d'éléments du réel, mais comme une *production* d'objets. À partir d'un choix de souvenirs, il permet à la portion fictive du roman d'interagir avec des fragments de sa mémoire, qui transforme et, dit-il, « privilégie [...] certaines des caractéristiques de l'objet décrit, ou de l'événement rapporté, en en éliminant d'autres. Déjà à ce stade, il ne peut donc plus s'agir du même objet que l'objet perçu¹¹⁸ ». La mémoire joue ce rôle de falsificateur et altère tout souvenir qui s'y trouve. Ainsi, ne pouvant que très imparfaitement percevoir ce qu'on appelle la réalité, le romancier sélectionne subjectivement, élimine, mais aussi valorise entre plusieurs, certains éléments d'un événement. L'écrivain ne peut véritablement se souvenir de chaque situation passée dans ses moindres détails. L'accumulation

¹¹⁷ J. Dubuffet et C. Simon, *Correspondance*, p. 15.

¹¹⁸ M. Jonguet, « L'en-je lacanien », p. 176.

des informations éparpillées dans le temps rend impossible non seulement l'entreprise de tous les recenser, mais aussi de les restituer de façon chronologique. En outre, l'objet décrit ne peut être que déformé ou partiel, c'est-à-dire fragmentaire.

Claude Simon récuse de surcroît la représentation idéaliste du roman, qui ne se produit qu'en cours d'écriture et n'a d'existence propre qu'à partir de sa rédaction. L'écriture, parce qu'elle se crée au *présent*, demeure ce qu'il y a de plus fondamental chez lui. La langue, et par conséquent l'écriture, sont impuissantes à représenter, à reproduire, mais *produisent* plutôt des objets qui, « *avant d'être écrits n'existaient pas*¹¹⁹ ». Par conséquent, bien que la mémoire puisse, à l'aide de la description d'objets d'art, restituer une partie d'un souvenir, d'un événement, d'un lieu ou de la vie d'une personne, il s'avère que toute écriture est le résultat d'un *produit* de la langue longuement travaillé, et que ce même *produit*, n'ayant pas de cohérence interne préexistante à sa fabrication, ne peut être rédigé qu'au présent de l'écriture.

Cette réflexion confirme qu'après l'écriture ratée de ses premiers romans et essais de type traditionnel¹²⁰, Claude Simon s'est forgé l'idée qu'un roman devait ressembler davantage à un travail de découverte qu'à un projet préfabriqué. Adhérant à la pensée de Jean Ricardou qui a défini le roman moderne non plus comme « l'écriture d'une aventure », mais au contraire comme « l'aventure d'une écriture », Claude Simon opère une réflexion sur la production littéraire. Il perçoit cette nouvelle aventure sur deux niveaux : « celui du pas à pas et celui du dessin

¹¹⁹ C. Simon, « Roman, description et action », p. 15. (L'auteur souligne.)

¹²⁰ *Le Tricheur*, *La Corde raide* et *Gulliver*

général du trajet¹²¹ ». Les deux niveaux, fusionnant comme de longs échos, amènent le roman simonien à devenir une « aventure d'une écriture », car même l'aboutissement final du montage des souvenirs reste une découverte. Il n'y a rien, chez Claude Simon, qui puisse être institué. Par ailleurs, en ce qui le concerne, s'il comparait

ce « ferment » qu'étaient [s]es « intentions premières » avec ce qui, finalement, grâce à cet ensemble de contraintes, s'est *produit* au cours de [s]on travail, [il est] de plus en plus à même de constater à quel point ce *produit* élaboré mot à mot va finalement bien au-delà de [s]es intentions. Si [...] [on] [lui] demandait pourquoi [il] écri[t], [il] pourrai[t] répondre que c'est pour voir se produire chaque fois ce curieux miracle.¹²²

Le roman réaliste, affirme enfin Claude Simon dans son entretien avec Monique Jonguet, veut « présenter l'action et les événements racontés comme s'ils s'étaient réellement produits¹²³ ». Par ailleurs, l'action des romans réalistes doit tout d'abord être « datée et située, et [...] la chronologie [...] de tous ces événements aux enchaînements signifiants [doit être] respectée ou, comme dans les romans policiers, soigneusement reconstituée¹²⁴ ». À l'inverse, l'action des romans simoniens ne prétend délivrer aucun message, mais résulte d'un montage de descriptions dynamiques. Cette nouvelle charpente que Claude Simon donne à ses romans répond à un obstacle infranchissable auquel se voit confronter tout écrivain : respecter scrupuleusement la chronologie. Un choix inévitable s'impose effectivement à l'esprit de l'écrivain lorsqu'il veut décrire des fragments de sa mémoire. Claude Simon réalise que la fiction ne peut plus prétendre à

¹²¹ C. Simon, « La fiction mot à mot », p. 84.

¹²² *Ibid.*, p. 97.

¹²³ M. Jonguet, « L'en-je lacanien », p. 184.

¹²⁴ *Ibid.*

l'exemplarité. Dès lors, il n'y a plus aucune raison, du point de vue de l'action, « qu'un personnage tourne à gauche plutôt qu'à droite en sortant de chez lui, qu'il rencontre ou ne rencontre pas telle ou telle personne, qu'il tombe ou ne tombe pas amoureux, etc.¹²⁵ » Dorénavant, les seuls rapprochements, les seuls rapports possibles à établir entre les différents événements sont le fruit de l'écriture et de la réalité qui l'institue.

¹²⁵ *Ibid.*

CHAPITRE II

Études des *ekphraseis* dans trois romans de Claude Simon

Claude Simon refuse, dans son travail d'écrivain, de suivre une méthode bien précise, c'est-à-dire d'avoir un plan préalable à la rédaction de ses romans qui ne puisse subir de transformation en cours de production. Ce détachement fasse aux contraintes de l'écriture est augmenté du plaisir d'écrire l'image telle qu'elle se présente à la mémoire de l'écrivain et non telle qu'elle *devrait* être. Considérant que Claude Simon veut à son tour produire de nouvelles images dans l'esprit des lecteurs, une interrogation s'impose. De quelle façon les *ekphraseis* présentes dans les romans de Claude Simon ne constituent plus le prolongement de l'œuvre romanesque, mais s'intègrent à la substance de celle-ci pour en déterminer la nature ontologique? Ce second chapitre sera consacré à l'évaluation, dans trois romans déterminants de la carrière de Claude Simon, d'*ekphraseis* qui détiennent une fonction décisive dans l'évolution progressive de la fable simonienne, c'est-à-dire lui procurer une existence qui lui soit propre.

À la lumière des préambules théoriques établis dans le chapitre précédent, nous pourrions évaluer la teneur de différentes *ekphraseis* présentes dans *La Route des Flandres*, *La Bataille de Pharsale* et *Les Géorgiques*. Parfois rattachées à un référent iconique réel, parfois relevant des variantes de celui-ci, les *ekphraseis* de ces trois romans engendrent une fiction tout en les mettant en relation avec le fait d'écrire. Nous étudierons ici deux fonctions principales de la description : la fonction narrative et celle de mise en abyme. Enfin, la nature du référent nous amènera à une deuxième interrogation : « *Mais comment savoir* » si la description qui suit l'image n'est pas victime du syndrome de Brulard, renvoyant par là à l'illusion référentielle?

La Route des Flandres (1960)

Claude Simon écrit, en 1960, un roman qui présente les circonstances d'une guerre de mouvement à laquelle un ancien cavalier (Georges) prend part. Ce même personnage, qui tient également lieu de narrateur, tente de restituer, par une prolifération de récits, un passé fragmentaire. Dans *La Route des Flandres*, les époques s'entremêlent de même que l'identité des personnages qui s'infiltrent dans la mémoire du narrateur. C'est néanmoins la violence de la guerre qui émerge des divers récits de Georges et rappelle l'éternel retour de celle-ci, que Jean Rousset nomme également le « moteur inutile et sordide de l'Histoire¹²⁶ ».

La Route des Flandres s'élabore autour d'un même centre, c'est-à-dire autour des cavaliers qui errent le long de la route des Flandres. Tous les segments du texte reviennent sans cesse à cette exploration du point de référence permanent. Dans le roman, ainsi que l'explique Claude Simon, les cavaliers dans leur errance repassent toujours par « ces points fixes que sont Corinne ou [...] le cheval mort au bord de la route, suivant ainsi un trajet fait de boucles qui dessinent un trèfle, semblable à celui que peut tracer la main avec une plume sans jamais lui faire quitter la surface de la feuille de papier¹²⁷ ». Procédant par touches successives, Claude Simon génère ainsi une œuvre où, dit-il, tous les éléments du texte sont « toujours présents¹²⁸ ». La figure du trèfle permet non seulement à tous les éléments d'être là, « courant en filigrane [...] derrière celui qui est immédiatement lisible, ce dernier, par ses composantes, contribuant lui-même à

¹²⁶ Jean Rousset, « La guerre en peinture », p. 1209.

¹²⁷ C. Simon, « La fiction mot à mot », p. 89.

¹²⁸ *Ibid.* C'est l'auteur qui souligne.

rappeler sans cesse les autres à la mémoire¹²⁹ », il surmonte également l'obstacle qu'est la linéarité du langage en tâchant « de satisfaire ce besoin de simultanéité qui semble au premier abord inconciliable avec elle¹³⁰ ». C'est donc le trèfle qui, à partir de ses points de références, permet à l'auteur d'organiser la structure de son roman en s'articulant autour de thèmes et motifs récurrents.

Le vert et le noir sur *la route* du trèfle

L'équipe d'enseignants-chercheurs Hubert de Phalèse (pseudonyme collectif), qui emploie les nouvelles technologies dans ses recherches, perçoit la thématique de *La Route des Flandres* autour des mots-clés suivants : adultère, cheval, guerre, jalousie, mort, route, suicide, voyage¹³¹. Ces images obsessionnelles qui se mêlent aux souvenirs reviennent par segments répétés tout au long du roman en obéissant toujours à la figure du trèfle. Leur présence s'explique par ce dessein que Claude Simon, autrefois peintre, poursuit dans ses romans : montrer, en surmontant la linéarité de la langue, ce que l'œil humain n'arrive pas à percevoir.

Pour produire l'effet de simultanéité qu'entraînent les souvenirs, Claude Simon doit, à intervalle régulier, soumettre son texte à des motifs qui se répètent. Outre la figure du trèfle, c'est la structuration des couleurs qui « lui permet de voir les carences et, au fur et à mesure de la composition, le pousse à écrire

¹²⁹ *Ibid.*

¹³⁰ *Ibid.*, p. 90.

¹³¹ Voir Hubert de Phalèse, *Code de la Route des Flandres. Examen du roman de Claude Simon* », p. 17.

d'autres fragments¹³² ». C'est donc en instaurant un système de couleurs que Claude Simon parvient à créer les transitions entre chacun des événements thématiques qui se produisent et se reproduisent au sein de *La Route des Flandres*. Les liens deviennent transparents et les répétitions de chaque thème ou motif, inévitables. L'auteur dévoile, dans sa note sur le montage de *La Route des Flandres*, sa méthode de travail, qui ressemble à celle d'un peintre :

J'ai eu alors l'idée d'attribuer une couleur différente à chaque personnage, chaque thème : rose pour Corinne, bleu pâle pour Georges, brun pour Blum, rouge pour de Reixach, noir pour la guerre, vert émeraude pour la course de chevaux et Iglésia, vert clair pour l'épisode chez les paysans, mauve pour l'ancêtre Reixach. J'ai ensuite résumé en une ligne ce dont il était question dans chacune des pages de ces "tableaux détachés" et placé en marge, sur la gauche, la ou les couleurs correspondantes. Je me suis alors trouvé en possession de plusieurs bandes de papier plus ou moins larges, qui, étalées sur ma table, me permettaient, grâce aux couleurs, d'avoir une vision globale de cet ensemble de matériaux, et j'ai alors pu commencer à essayer de les disposer de façon que tel ou tel thème, tel ou tel personnage apparaisse ou réapparaisse à des intervalles appropriés¹³³.

L'équipe de chercheurs Hubert de Phalèse analyse, dans *Le Code de La Route des Flandres*, la fréquence des couleurs que Claude Simon attribue à ses thèmes. Le vert et le noir reviennent maintes fois dans le texte, formant par conséquent les deux couleurs spécifiques du roman. Un contraste flagrant divise les éléments qui caractérisent chacune des teintes. Le vert représente généralement la couleur de la nature et de la luxure, devenant, à ce titre, « associé au passé heureux¹³⁴ ». Puis, comme le mentionne Claude Simon, nombreuses sont

¹³² C. Simon, *Œuvres*, A. B. Duncan (éd.), Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », 2006, p. 1277.

¹³³ C. Simon, « Note sur le plan de montage de *La Route des Flandres* », dans *Claude Simon, chemins de la mémoire*, Mireille Calle-Gruber (dir.), Sainte-Foy (Québec) et Grenoble, Le Griffon d'argile et P.U.G., 1993, p. 185.

¹³⁴ H. de Phalèse, *Code de la Route des Flandres. Examen du roman de Claude Simon*, p. 17.

les références au « cheval, ou plutôt ce qui avait été un cheval (hennissant, s'ébrouant dans les *vertes* prairies) » (*RDF*, p. 99); au « *vert* pomme de l'herbe où galopent des chevaux » (*RDF*, p. 221); au « paisible et *vert* après-midi aux effluves de fleurs, de crottin et de parfums » (*RDF*, p. 19); aux « brassards *verts* » (*RDF*, p. 22) des jockeys; et aux « traînées de terre ou d'herbe écrasée, *vert-jaune* » (*RDF*, p. 48) sur la culotte du jockey. Également, les fantasmes érotiques associés aux femmes et à Corinne sont bien représentés par cette même couleur grâce à la présence d'« ombrages *verts* avec des femmes en robes de couleurs imprimées » (*RDF*, p. 18); à la main qui descend « tranquillement dans sa poche, sous le moelleux tissu gris *vert* de l'élégante culotte » (*RDF*, p. 21); à la « tache allongée et bariolée se déplaçant très vite dans la *verdure* » (*RDF*, p. 158); au « luxuriant tapis *vert* » (*RDF*, p. 169); et au « jus *vert* âpre pas désagréable, s'irradiant, pensant à la peau, à la saveur des prunes des reines-claude mûres » (*RDF*, p. 178). Le vert incarne donc tout ce qui évoque le bonheur dans la mémoire des gens.

À l'inverse, le noir imprègne les souvenirs d'une morosité palpable. Classiquement, il s'associe à la mort, entrant ainsi en conflit avec le vert. Dans *La Route des Flandres*, le noir correspond surtout à la mort des chevaux et de leur cavalier. Ainsi, de nombreuses références aux « ombres *noires* » (*RDF*, p. 24) des chevaux; au cheval « invisible dans le noir » (*RDF*, p. 29); à la forme « *noire* sur *noir* » de la bête « sans visage, casqué, apocalyptique » (*RDF*, p. 36); aux « innombrables *noirs* et lugubres chevaux hochant balançant tristement leurs têtes » (*RDF*, p. 40); et à « l'immense et *noir* troupeau des vieilles carnes lancées dans une charge aveugle » (*RDF*, p. 125), emplissent le texte. En outre, les

occurrences au « visage tout entier comme une fleur *noire* » (*RDF*, p. 90) de Corinne; à son « masque, une de ces figures de carnaval vénitien à la fois grotesques et terrifiantes, pourvues d'un loup *noir* et d'un nez démesuré » (*RDF*, p. 179); et à « ses cheveux, son dos se découpant en *noir* » (*RDF*, p. 278) s'ajoutent à la charge morbide. Les couleurs imprègnent le roman par touches successives, s'alliant aux thèmes et aux personnages, de la même façon qu'elles se conjuguaient aux sujets des œuvres picturales. Travaillant comme un peintre, Claude Simon garnit son roman d'un lexique associé à la peinture, donnant ainsi l'illusion d'être plongé dans un tableau en perpétuelle progression.

Un travail de peintre

Alimentée de références à la peinture, *La Route des Flandres* reflète effectivement les premières ambitions de Claude Simon. S'étant autrefois adonné à cet art, l'écrivain n'a cessé, depuis, de travailler comme un peintre. L'expérience mnémonique qui s'affiche tout au long du roman se tisse telle une toile qui s'oriente dans toutes les directions. Les retours constants aux mêmes couleurs forment la structure interne du roman et façonnent les liens qui permettent à la langue de produire un nouveau rythme d'écriture. Le travail du peintre, qui produit aussi par touches de couleurs associatives ces mêmes rappels, est ici mis de l'avant telle une pièce maîtresse. Claude Simon utilise ainsi un lexique *ekphrastique* dans *La Route des Flandres* pour faire progresser la narration du roman.

Peter Janssens suggère par ailleurs que l'*ekphrasis* détaillée avec minutie permet à l'écrivain d'établir « un rapport imaginaire à la peinture par le biais du

regard¹³⁵ ». Dans *La Route des Flandres*, de nombreuses descriptions instituent ce rapport à l'imaginaire tout en soutenant la structure narrative du roman. C'est le cas des *ekphraseis* de l'ancêtre Reixach. La présence de celles-ci, en plus d'établir un lien entre la manière d'écrire et celle de peindre, possède également cette fonction de moteur inusité d'une enquête policière. Divisée en trois parties de longueur similaire, *La Route des Flandres* propose effectivement, par l'emploi de souvenirs laconiques et de divers référents picturaux, la déconstruction d'une enquête policière traditionnelle. Plutôt que de présenter une évolution progressive par quoi se dévoilent peu à peu les éléments de l'intrigue, *La Route des Flandres* propose une fiction qui, comme le mentionne Alastair B. Duncan, « se défait¹³⁶ » en trois parties. Le narrateur, reconnaissant que sa mémoire ne pourra jamais intégralement restituer un événement passé, dévoile donc l'échec d'une reconstitution d'abord fondée sur des indices tangibles, puis essentiellement basée sur des souvenirs. « Mais comment savoir? » devient ce leitmotiv de la troisième partie de *La Route des Flandres* (RDF, p. 279, 280, 284, 285, 286, 289¹³⁷). Comment savoir ce qui s'est réellement passé?

De façon peu chronologique, le narrateur cherche à reconstituer la mort par embuscade de son capitaine (de Reixach) et le suicide d'un général des armées révolutionnaires (l'ancêtre Reixach). Fusionnant les deux décès, Georges, témoin du meurtre du capitaine, entreprend de trouver une explication à la mort de ce dernier,

¹³⁵ P. Janssens, *Claude Simon. Faire l'histoire*, p. 161.

¹³⁶ C. Simon, *Œuvres*, A. B. Duncan (éd.), Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », 2006, p. 1283.

¹³⁷ Voir H. de Phalèse, *Code de La Route des Flandres. Examen du roman de Claude Simon*, p. 63.

comme si la guerre la violence le meurtre l'avaient en quelque sorte ressuscité pour le tuer une deuxième fois comme si la balle de pistolet tirée un siècle et demi plus tôt avait mis toutes ces années pour atteindre sa deuxième cible mettre le point final à un nouveau désastre (*RDF*, p. 74-75).

Or, Georges réalise qu'« ils n'ont pas pu le tuer deux fois Alors? » (*RDF*, p. 110).

Georges comprend qu'il mélange l'identité des deux hommes. Était-il même présent lors de la mort de son capitaine? Toute explication logique lui échappe. Il lui devient impossible de se fier uniquement à sa mémoire défaillante pour trouver la solution du supposé meurtre. Comme le narrateur du *Vent*, Georges emploie « l'imagination et une approximative logique¹³⁸ » pour combler les trous de mémoire et s'assurer une explication justificative du meurtre de son cousin le capitaine de Reixach. C'est alors que les descriptions de l'ancêtre servent à restituer, par liens de similitudes avec le décès du capitaine, des souvenirs révélateurs. Le tableau est alors décrit tel que Georges se le rappelle. Puis, au fil de la description, des variantes s'instaurent, modifiant chaque fois la nature initiale de l'œuvre. Georges ne décrit pas un, mais deux tableaux. Ainsi, plutôt que de fournir la pièce manquante du puzzle, le tableau de l'ancêtre Reixach, parce qu'il introduit des caractéristiques de deux époques différentes, brouille l'identité du personnage :

anachroniquement vêtu [...] de cette tenue aristocratique et faussement négligée de chasseur de cailles dans laquelle il avait posé pour ce portrait où le temps – la dégradation – avait remédié par la suite (comme un correcteur facétieux, ou plutôt scrupuleux) à l'oubli – ou plutôt l'imprévision – du peintre, posant (et de la manière même dont s'y était prise la balle, c'est-à-dire en faisant sauter un morceau du front, de sorte que ce n'était pas une rectification par addition, comme

¹³⁸ C. Simon, *Œuvres*, A. B. Duncan (éd.), Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », 2006, p. 4.

eût procédé un second peintre chargé plus tard de la correction, mais en ouvrant aussi un trou dans le visage (*RDF*, p. 76).

Ces images qui reviennent de manière obsessionnelle dans *La Route des Flandres* tentent de provoquer une coïncidence valable entre les deux décès, simplement en forçant les rapprochements entre les identités des deux personnages. Seulement, l'enquête menée grâce aux souvenirs de Georges n'aboutit à rien. Parce qu'il amplifie les similitudes entre les deux décès, Georges, à la toute fin du roman, n'est pas plus avancé qu'au début. Subtilement, Claude Simon montre, par l'intermédiaire de ses personnages, qu'assujettir les morts suspectes à des liens artificiels empêche une véritable résolution de l'enquête. Parallèlement, contraindre la rédaction d'un texte à des liens tout aussi superficiels exclut un rythme d'écriture basé sur une logique interne de la langue. C'est sur ce contraste entre souvenirs réels et faux rapprochements que Claude Simon choisit d'asseoir son histoire.

Un récit positiviste ou le syndrome de Brulard?

La Route des Flandres, en plongeant le lecteur dans une quête de vérité dénuée de sens, présente un récit qui ne comporte aucune logique traditionnelle. Certes, le narrateur passe en revue, à l'aide de sa mémoire, de nombreux récits fictifs pour parvenir à percer le mystère qui entoure les deux décès. Georges continue, à travers un imbroglio d'intrigues, à chercher des explications logiques à la mort de de Reixach. Le roman se présente donc à première vue comme un récit positiviste. Claude Simon a d'ailleurs imprégné *La Route des Flandres* de faits authentiques. Un parallèle historique avec la vie du narrateur apparaît évident. Le

colonel Cunny, commandant du 8^e Dragons de la division légère de cavalerie, a dit se reconnaître dans cette histoire de la Deuxième Guerre mondiale. Il a envoyé une lettre à Claude Simon lui racontant sa propre expérience, concordant en de nombreux points avec celle de Georges. La lettre a d'abord été mentionnée lors du colloque de Cerisy « Nouveau roman, hier, aujourd'hui » et reproduite en « fac-similé dans la revue *Entretiens* en 1972¹³⁹ », pour ensuite être reprise dans un extrait du *Jardin des Plantes*. Claude Simon cite alors cette lettre en remplaçant les noms par des initiales :

« Monsieur,
« Je viens de lire "La route des Flandres" avec une rigueur chargée de plaisir. Mais ce qui me frappe plus personnellement sont ces scènes si semblables à celle que j'ai vécue en 1940 que j'en demeure stupide (comme dit Racine). Voici : j'ai repassé en vitesse les 15 kilomètres d'au-delà de la Meuse. Mon général (B...) s'est suicidé et je suis tombé dans une embuscade où mon compagnon (le colonel R...) a été tué ou plutôt, comme vous le dites, assassiné. Cet épisode est fidèle dans le plus petit détail : la bière bue dans une cour d'auberge, le fantassin affolé que j'ai fait descendre d'un cheval de main et enfin même le cheval aux traits coupés monté par R...
« Vous souriez peut-être en lisant ces remembrances d'un vieux cavalier. S'il en est ainsi, je ne regrette pas ma lettre. Elle me donne l'occasion de vous faire mon compliment et de remarquer que les chevaux n'ont pas des pattes, comme des bêtes vulgaires, mais des jambes. »
*Signature : colonel C..., ex-colonel au 8^e Dragons.*¹⁴⁰

Ces incidents vécus par le colonel C... (le suicide, l'embuscade, l'épisode des chevaux, etc.) reviennent tout au long de *La Route des Flandres*. Or, parce qu'ils sont parsemés de nombreuses variations, ces segments provoquent un profond désordre au sein du roman. Il devient ainsi difficile de dire si les souvenirs de Georges renvoient à des faits vécus par le colonel Cunny ou si Claude Simon

¹³⁹ D. Viart, *Une mémoire inquiète. La Route des Flandres de Claude Simon*, p. 24.

¹⁴⁰ C. Simon, *Le Jardin des Plantes*, p. 354.

s'ingénie à insérer des propos d'un réalisme saisissant pour tromper le lecteur. En fait, la quête du voir et du savoir chez Georges ne reflète pas plus la présence du positivisme qu'elle ne garantit de résultat pragmatique.

Effectivement, *La Route des Flandres* ne prétend pas être en mesure de reproduire par imitation un événement qui, bien qu'il se soit *réellement* produit, n'existe plus que dans la mémoire de ceux qui en ont fait l'expérience. Étant donné les indices fragmentaires et factices de *La Route des Flandres*, le lecteur ne peut avoir qu'une perspective falsifiée du monde. Le réel ne peut être écrit qu'à travers des approximations, elles-mêmes désarçonnées par la puissance du doute. Claude Simon met ainsi en question la capacité de l'écriture romanesque à répondre du réel.

Dans toute *La Route des Flandres*, ce sont en fait les *ekphraseis* qui jouent le rôle de logique interne. Le roman entier tend à reposer sur un système référentiel iconique dénonçant l'illusion référentielle. Chaque scène est introduite par une œuvre picturale réelle ou imaginaire qui prend la place de ce qui est raconté. Les éléments présentés exposent d'abord des caractéristiques d'œuvres existantes, puis se transforment pour façonner un nouvel environnement évoluant au rythme de l'écriture.

Le groupe de chercheurs Hubert de Phalèse reconnaît, par exemple, la présence de la gravure *L'Amant-surpris* ou *La Fille séduite* – dont les artistes sont respectivement Le Barbier l'aîné et Boucher¹⁴¹ – dans de nombreuses

¹⁴¹ H. de Phalèse, *Code de la Route des Flandres. Examen du roman de Claude Simon* », p. 113, voir note 1.

conversations traitant d'adultère (*RDF*, p. 81, 179, 202 et 264)¹⁴². Ces *ekphraseis*, qui détiennent surtout la fonction de moteur inusité d'une enquête policière, rappellent qu'un référent iconique subit invariablement une transformation lorsqu'il est décrit de mémoire. Ainsi, l'œuvre initiale n'existe plus comme telle, mais devient une nouvelle production créée au rythme de l'écriture. La gravure décrite, d'abord un référent authentique, se transforme pour devenir l'indice factice d'une Corinne séduite par le jockey de son mari.

Les éléments référentiels qui pourraient convenir d'un réalisme sont, dans *La Route des Flandres*, généralement victimes du syndrome de Brulard. Dans son entretien avec Alain Poirson et Jean-Paul Goux en 1977, Claude Simon évoque un passage du chapitre 25 d'*Henry Brulard* de Stendhal. Ce dernier, qui raconte son franchissement du col du Saint-Bernard avec l'armée d'Italie, « se rend compte qu'il est en train de décrire non pas ce qu'il a vécu, mais, dit-il, une gravure représentant cet événement, gravure qu'il a vue cinq ou six ans après et qui [...] a, depuis, “pris la place de la réalité”¹⁴³ ». Claude Simon poursuit :

[O]n comprend tout de suite que si Stendhal avait été jusqu'au bout de sa réflexion, il se serait aperçu qu'il ne décrivait même pas cette gravure mais *quelques-uns* seulement de ses éléments qu'il *choisissait, sélectionnait, ordonnait* [...] et que par conséquent il ne *reproduisait* ni la gravure ni l'événement lui-même, mais *produisait* [...] un événement encore plus différent de la « réalité » qu'en était elle-même la gravure et qui, *dans le moment où il écrivait*, c'est-à-dire au *présent* de son écriture, « prenait la place » et de la gravure, et de l'événement...¹⁴⁴

¹⁴² Voir H. de Phalèse, *Code de la Route des Flandres. Examen du roman de Claude Simon* », p. 113.

¹⁴³ J.-P. Goux et A. Poirson, « Un homme traversé par le travail. Entretien avec Claude Simon », p. 37.

¹⁴⁴ *Ibid.* C'est l'auteur qui souligne.

Dans *La Route des Flandres*, le référent iconique, tenant lieu de moteur de l'action, procède de la même démarche. Se présentant au départ comme une simple gravure, *L'Amant-surpris* ou *La Fille séduite* se prolonge en une description de femme trompant son mari. Ce développement particulier de l'*ekphrasis* montre que la réalité peut avoir comme référent tangible un objet d'art. Toutefois, le caractère potentiellement factice de cet indice (rien ne prouve que Corinne ait réellement trompé son mari) indique également que la description ne peut servir à reproduire la réalité telle qu'elle s'est présentée dans le passé. L'*ekphrasis* peut simplement construire, au moment même de sa description, une nouvelle forme de réalité.

Le référent iconique prenant la place de la réalité et se transformant pour en articuler une nouvelle prolifère au sein de *La Route des Flandres*. Le portrait de l'ancêtre, apparaissant sous diverses formes, c'est-à-dire de dos lorsque Georges se remémore le capitaine de Reixach et de face lorsque le narrateur aperçoit le général Reixach sur une peinture, en est le meilleur exemple. Non seulement les deux personnages fusionnent, « *mais comment savoir* » si la description qui s'ensuit n'est pas à son tour en proie au syndrome de Brulard? La question est légitime face à ce Georges

pensant à tous ces morts énigmatiques, [...] parmi lesquels figurait en bonne place ce portrait que pendant toute son enfance il avait contemplé avec une sorte de malaise, de frayeur, parce qu'il (ce lointain géniteur) portait au front un trou rouge dont le sang dégoulinait en une longue rigole serpentine partie de la tempe, suivant la courbe de la joue et dégouttant sur le revers de l'habit de chasse bleu roi comme si [...] on l'avait portraituré ensanglanté par le coup de feu qui avait mis fin à ses jours (*RDF*, p. 53-54).

D'entrée de jeu, il est impossible de dire si l'image décrite est le souvenir de l'enfant Georges devant ce spectacle ou si la « peinture écaillée » (*RDF*, p. 70) et la « longue craquelure » (*RDF*, p. 55) brun rouge descendant du front sont bien réelles. Le référent iconique s'empare de la fiction et sème la confusion dans l'enquête policière. Les scènes comportant des similitudes entre le souvenir de Georges et les référents picturaux envahissent *La Route des Flandres* au point où s'imprègne chez le lecteur un doute raisonnable quant à la validité des indices fournis. Le piège est bien réel. Trompé, le lecteur pourrait conclure, comme le fait le narrateur, « qu'il n'y avait peut-être de réel dans tout ceci que de vagues racontars et médisances et les vantardises auxquelles deux adolescents captifs imaginatifs et sevrés de femmes le poussèrent » (*RDF*, p. 287). La scène de l'adultère, cet élément qui aurait pu constituer la clé de l'énigme, n'est que l'*ekphrasis* « d'une de ces gravures intitulées l'Amant Surpris ou la Fille Séduite » (*RDF*, p. 81). La « puissance fabulatrice issue de l'image¹⁴⁵ », comme la nomme Dominique Viart, s'empare de la fiction. Elle *devient* cette fiction que Claude Simon produit. Avec *La Route des Flandres*, c'est désormais l'image qui crée la structure narrative de l'œuvre simonienne et qui mène le lecteur à travers une aventure des plus déroutantes.

La Bataille de Pharsale (1969)

En 1969, Claude Simon publie un roman dont la fable est à son tour perturbée au profit d'une nouvelle structure : *La Bataille de Pharsale*. À nouveau, l'image s'empare de la fiction simonienne pour s'étendre dans tout le récit. Le

¹⁴⁵ D. Viart, *Une mémoire inquiète. La Route des Flandres de Claude Simon*, p. 131.

critique Jean Rousset reconnaît d'ailleurs que c'est la peinture qui, omniprésente dans *La Bataille de Pharsale*, constitue le principal matériau de construction et impose « la marqueterie comme figure spatiale du texte écrit¹⁴⁶ ». De son côté, la critique Anne Villelaur confirme que ce roman, qu'elle situe non plus dans la continuité des romans déjà publiés, mais dans un vaste ensemble encore en production, est l'une « des œuvres majeures de Claude Simon¹⁴⁷ ». Avec *La Bataille de Pharsale*, explique-t-elle, Claude Simon construit « une œuvre où se développent, avec de multiples variations, un certain nombre de thèmes¹⁴⁸ ». Divisé en trois chapitres (« Achille immobile à grands pas », « Lexique » et « Chronologie des événements »), *La Bataille de Pharsale* raconte effectivement une histoire qui semble se répéter d'une division à l'autre.

Jean Rousset conçoit également qu'une lecture attentive de ce « montage de scénarios brisés et juxtaposés, tissage de scènes inachevées puis reprises, répétition avec variantes de fragments narratifs ou descriptifs [...]»¹⁴⁹ permet de déceler le code d'écriture qui oriente la chronologie des événements. Les séquences descriptives se chevauchent en fait dans le seul but de former une progression allant « du minimum au maximum de mouvement possible¹⁵⁰ ». Tous les éléments du texte, parmi lesquels on retrouve les aller et venues des passants sur une place parisienne, des souvenirs d'enfance, des scènes de jalousie teintées d'érotisme, un voyage en Grèce dont l'objectif est de découvrir le site de la

¹⁴⁶ J. Rousset, « La guerre en peinture », p. 1210.

¹⁴⁷ Anne Villelaur, « Les Couleurs de la mort », *Les Lettres françaises*, 24-30 septembre 1969, p. 8.

¹⁴⁸ *Ibid.*

¹⁴⁹ J. Rousset, « La guerre en peinture », p. 1210.

¹⁵⁰ *Ibid.*, p. 1205.

bataille de Pharsale en Thessalie et divers extraits de textes littéraires, se superposent pour amplifier l'opposition constante entre le mobile et l'immobile.

« Achille immobile à grands pas », syntagme valéryen tenant lieu d'exergue à *La Bataille de Pharsale*, se trouve par ailleurs au cœur de la question simonienne. Les scènes de batailles rappellent que la guerre est comme ce géant, à la fois immobile et répétitive dans son cycle. Ce sont les descriptions guerrières qui provoquent à la fois l'accélération et la contraction de l'intrigue, rejoignant à nouveau l'axe central des romans simoniens : la guerre, explique Jean Rousset, n'a d'autre rôle que celui de « moteur inutile et sordide de l'Histoire¹⁵¹ ». C'est pourquoi notre analyse de *La Bataille de Pharsale* sera concentrée sur le chapitre « Lexique », qui englobe les sections « Bataille » et « Machine ». Au sein de ce chapitre se trouvent effectivement les descriptions de tableaux qui présentent des scènes de bataille participant à la question simonienne.

Le mouvement dans « Bataille »

Dans *La Bataille de Pharsale*, ce sont les *ekphraseis* qui génèrent le mouvement progressif de l'œuvre. Plus précisément, dans la section « Bataille » du chapitre « Lexique », Claude Simon choisit d'intégrer des descriptions de tableaux pour soutenir la structure de son roman de manière à suggérer une nouvelle dimension de l'espace du récit. Issues de la Renaissance italienne et du Baroque européen, les quatre œuvres de « Bataille » provoquent un contraste vivifiant entre le passé et le présent, provoquant une antithèse par l'espace et la lumière. Jean Rousset a établi que *La Bataille de Pharsale* fait appel à *La Défaite*

¹⁵¹ *Ibid.*, p. 1209.

de *Cosroès* de Piero della Francesca, *La Bataille de San Romano* d'Ucello, *La Bataille de Guilboa* (ou *Suicide de Saül*) de Bruegel et *La Victoire de Josué* de Poussin¹⁵². L'ordre dans lequel apparaissent ces tableaux est significatif. La disposition des peintures donne effectivement lieu à un mouvement de plus en plus dynamique¹⁵³.

Développant les réflexions amorcées par Tynianov, Claude Simon déploie, dans *La Bataille de Pharsale*, un système où les descriptions de peinture progressent de manière à évoquer d'abord la fixité, puis à accentuer graduellement leur rythme d'expansion et de contraction. Dans un premier temps, il est effectivement impossible de distinguer « une ligne de bataille ou des mouvements d'ensemble » (*BDP*, p. 103). L'action du paysage de Piero della Francesca se fractionne « dans un espace si réduit [...] que les mouvements des uns et des autres [...] ont un caractère heurté, arythmique et privé d'élan » (*BDP*, p. 103). Les descriptions de la section « Bataille » s'ouvrent sur une lumière transparente qui accentue l'impression d'une « paix matinale » (*BDP*, p. 102). La vraie bataille n'a pas commencé. Les « visages des combattants [...] empreints d' [...] impassibilité, de [...] sérénité brutale » (*BDP*, p. 105), suggèrent un environnement artificiel, inchangé, voire tout à fait immobile. *La Défaite de*

¹⁵² Jean Rousset nous rappelle qu'il ne faut pas se surprendre de l'intégration de Poussin au Baroque (étant donné la fusion des plans et les axes obliques dans *La Victoire de Josué*); voir en lui le modèle du classicisme français « repose en partie sur un vieux malentendu ». Voir « La guerre en peinture », p. 1206, note 3.

¹⁵³ Les descriptions de ces quatre tableaux apparaissent respectivement dans *La Bataille de Pharsale* aux pages 101- 105, 105-110, 112-115 et 116-122. Voir B. Ferrato-Combe, *Écrire en peintre. Claude Simon et la peinture*, p. 64. « [C]e roman, dès le début et de bout en bout, s'interroge sur la représentation du mouvement; or, c'est là un problème central pour le romancier et plus encore pour le peintre. On est en droit de voir dans la mise en scène de ce débat le grand axe de *La Bataille de Pharsale*. » J. Rousset, « La guerre en peinture : *La Bataille de Pharsale* », p. 165-175, cité par B. Ferrato-Combe, *Écrire en peintre. Claude Simon et la peinture*, p. 63, note 6.

Cosroès, le premier tableau de la section « Bataille », inaugure le système *ekphrastique* de Claude Simon en ne dévoilant qu'une scène paisible refermée sur elle-même.

Dans un second temps, les personnages et les objets extraits de la peinture d'Uccello, dont Claude Simon s'inspire également, occupent un environnement balisé, ne se restreignant toutefois pas à un « espace figé et sans profondeur¹⁵⁴ » comme la toile précédente. Certes, les soldats empruntent des « postures statiques comme [...] celle de figurants chargés, faute de place, moins d'accomplir des actions que de les suggérer » (*BDP*, p. 108). Mais, le mouvement s'amplifie, comme au théâtre. La seconde *ekphrasis* rompt avec *La Défaite de Cosroès*, au moment où les personnages apparaissent « doués d'une sorte de phosphorescence, comme si la lumière sourdait pour ainsi dire d'eux-mêmes » (*BDP*, p. 106). Une forme d'autonomie germe du décor de *La Bataille de San Romano*. Le combat débute. L'effet de fuite et de profondeur s'obtient désormais « au moyen d'une habile disposition scénique » (*BDP*, p. 108). La description fait appel à des objets qui « suggèrent la notion d'espace et de profondeur » (*BDP*, p. 108). Certains dessins d'objets suggèrent même « une troisième dimension » (*BDP*, p. 108). L'espace pictural dans lequel se meuvent les personnages est accru. L'activité s'alimente par des effets de lumière. Juste avant le lever du soleil, au moment même des « premières lueurs » (*BDP*, p. 112), un nouveau paysage point, offrant au spectateur la vision d'une foule agitée.

La rencontre de nombreux personnages permet, dans un troisième temps, au mouvement de prendre place et de générer une nouvelle activité au sein du

¹⁵⁴ B. Ferrato-Combe, *Écrire en peintre. Claude Simon et la peinture*, p. 64.

roman. La masse en déroute qui commence à se manifester provoque une dépersonnalisation des personnages. En fait, le mouvement s'intensifie tant et si bien dans la scène proposée par *La Bataille de Guilboa* (troisième tableau) que toute silhouette s'égaille et sombre dans une « obscure marée » (*BDP*, p. 114). Le tumulte causé par la présence des « multitudes furieuses se mêlant dans un ensemble en quelque sorte cosmique » (*BDP*, p. 114) provoque « quelque maelström où se tord le torrent métallique étincelant çà et là de reflets fugitifs » (*BDP*, p. 114). Les ténèbres s'emparent de cette séquence où défilent cadavres humains et chevaux morts. Seul un personnage émerge, solitaire, durant la brève description du tableau de Bruegel. Son apparition n'est toutefois que de très courte durée et ne se manifeste qu'entre parenthèses¹⁵⁵. Le cavalier surgit, « non pas chevauchant, se frayant un passage, mais faisant pour ainsi dire surface, comme un bouchon : un moment il [est] visible [...] et finalement disparaît, engloutit, absorbé, digéré, rejeté sans doute lui aussi plus tard pêle-mêle avec les cadavres des chevaux morts » (*BDP*, p. 114-115). L'espace tourbillonnant s'agrandit de nouveau, et permet à la prochaine scène de prendre son essor.

C'est enfin avec la peinture de Poussin que l'agitation ressentie dans la section « Bataille » atteint son paroxysme. Le Baroque s'infiltré dans les *ekphraseis* pour rompre définitivement avec les descriptions précédentes. Le spectateur entre résolument au cœur du mouvement, « entendant le bruit creux des planches du théâtre » (*BDP*, p. 116). La scène est toujours présente, mais elle

¹⁵⁵ Littéralement et figurativement. La description comprise entre les pages 112 et 115 parlent de « deux armées »; du végétal, de l'animal et du minéral « confondus ». Seul « un cavalier » détonne dans cette masse, mais pour un court instant uniquement, tout en s'inscrivant entre parenthèses dans le texte.

fourmille d'activité. L'espace pictural ne rejoint aucune limite, il n'est plus question du jour ou de la nuit : le temps s'est « arrêté pas hier pas l'année dernière il y a dix ans aujourd'hui » (*BDP*, p. 118). Le mouvement de *La Victoire de Josué* (quatrième tableau) s'intensifie à tel point que la bataille semble toucher à sa fin. Le destin d'un personnage soutient cette hypothèse : un général « reçoit dans la bouche un coup de glaive dont la pointe ressort par la nuque » (*BDP*, p. 120). Se pourrait-il alors que *La Bataille de Pharsale* connaisse son dénouement? En effet, l'allégorie du « sabre levé, prêt à frapper cet imaginaire ennemi » (*BDP*, p. 141) pourrait représenter le nœud dans la tradition dramatique. La résistance qui anime le guerrier décline, corrodant ce qui existe de plus réel en lui, c'est-à-dire « ce par quoi il pense, se meut ou saisit » (*BDP*, p. 140).

Toutefois, Claude Simon, se refusant toute suite logique aux événements dans ses romans, ne soumet pas son texte aux normes d'une intrigue romanesque conventionnelle. En fait, le glaive se révèle à double tranchant. En fracturant la tête du général, il détruit également l'unité romanesque dans un axe parfaitement vertical. Établissant une relation de symétrie, le violent coup de glaive fracture l'ensemble de la réalité apparente. Le temps, qui n'existe plus, explique Stéphanie Orace, est « révolu¹⁵⁶ ». Bien que le roman semble produire un effet miroir en inversant chaque geste machinal de la bataille¹⁵⁷, il ne peut en réalité reproduire ce qui s'est déroulé dans un premier temps, puisque rien ne « pourra plus se répéter

¹⁵⁶ S. Orace, « Double de soi, double du monde. L'image, de la représentation à la médiation », p. 52.

¹⁵⁷ Nous verrons un peu plus loin que le roman se présente effectivement comme une œuvre à penchant symétrique.

existentiellement¹⁵⁸ », précise Stéphanie Orace. Les faits sont en réalité rapportés comme des fragments de mémoire. Cette composition, explique Claude Simon, est un sentier bien

différent du chemin que suit habituellement le romancier et qui partant d'un « commencement aboutit à une fin ». Le mien, il tourne et retourne sur lui-même, comme peut le faire un voyageur égaré dans une forêt, revenant sur ses pas, repartant, trompé (ou guidé?) par la ressemblance de certains lieux pourtant différents et qu'il croit reconnaître, ou, au contraire, les différents aspects du même lieu, son trajet se recoupant fréquemment, repassant par des places déjà traversées [...] et il peut même arriver qu'à la « fin » on se retrouve au même endroit qu'au « commencement »¹⁵⁹.

Dans *La Bataille de Pharsale*, l'histoire, qui évoluait d'abord dans un sens progressif, atteint son sommet avec le coup de glaive. Elle ne peut alors que rebrousser chemin, la scission instaurant métaphoriquement une sorte de discontinuité dans le récit. Certes, la seconde partie du roman se présente « dans un ordre dont l'ossature, les structures principales subsistent toujours » (*BDP*, p. 176). Seulement, c'est sur la déchéance que s'ouvre la section « Machine » de *La Bataille de Pharsale*. Des « opérations synchrones » (*BDP*, p. 150) suggérant des « mouvements alternatifs de va-et-vient » (*BDP*, p. 150), annoncent la fin d'une évolution progressive. Une symétrie qui amorçait son entrée dans le texte dès l'instant où le sabre fendait la nuque du guerrier (*BDP*, p. 120) s'installe. D'emblée, les images de la fin du récit coïncident avec celles du début et rappellent l'effet cyclique de la guerre.

¹⁵⁸ S. Orace, « Double de soi, double du monde. L'image, de la représentation à la médiation », p. 52.

¹⁵⁹ C. Simon, préface d'*Orion aveugle*, pages non numérotées.

Ces images, qui proviennent notamment des souvenirs de la Deuxième Guerre mondiale, émanent, mentionne Claude Simon, de souvenirs collectifs. Puisque sa mémoire est lacunaire, Claude Simon nous dit avoir également recours à des images concrètes (tableaux, photographies, cartes postales, etc.) comme référents picturaux pour combler ses trous de mémoire. Qu'elles soient picturales, mentales ou discursives, ces images instaurent entre elles une corrélation éliminant tout contour référentiel, car, explique Catherine Rannoux, elles procèdent « d'une logique susceptible d'être définie en termes de refus de la hiérarchisation et de la mise en perspective¹⁶⁰ ». Plus précisément, comme Dubuffet avec qui il a partagé une abondante correspondance, Claude Simon refuse la logique linéaire de la langue et de la mémoire. Il n'existe, selon lui, « [p]as de perspective, pas de "loin" ni de "près" (pas plus qu'il n'en existe dans la mémoire ou dans la sensation) seulement ce tissu, tantôt aéré, tantôt touffu ou – en d'autres cas – cette marqueterie sans faille¹⁶¹ ». L'écriture est une aventure qui se déroule au présent – qui lui-même est sans étendue – et l'ordre d'un roman ne se détermine qu'au fil des souvenirs et de la croisée simultanée de l'iconique et du discursif. Il est donc impossible dans les romans de Claude Simon de déceler le référent initial.

¹⁶⁰ Catherine Rannoux, « Aux carrefours de l'image : le récit mémoriel », p. 19.

¹⁶¹ Lettre de Claude Simon à Jean Dubuffet, 25 janvier 1983, *Correspondance 1970-1984*, L'Échoppe, 1994, p. 58, cité par C. Rannoux, « Aux carrefours de l'image : le récit mémoriel », p. 20.

La singularisation dans *La Bataille de Pharsale*

Dans *La Bataille de Pharsale*, les œuvres décrites opèrent un système où la langue devient, enfin, le véritable sujet du roman. Puisque Claude Simon évacue les descriptions ornementales en supprimant, mentionne Jean Duffy, « la plupart des commentaires psychologiques et des indices réalistes¹⁶² », il doit effectivement instaurer un autre système pour permettre à ses lecteurs de se repérer dans l'espace et le temps. Témoin actif de la Deuxième Guerre mondiale, Claude Simon enchevêtre les souvenirs de guerre, la vision de tableaux belliqueux et les jeux de langue, ce qui lui permet de développer une véritable aventure discursive et mnémonique au sein de *La Bataille de Pharsale*. Plutôt que d'élaborer un récit traditionnel parsemé de référents réalistes, il choisit d'empreindre son texte de tableaux suggestifs, lesquels évoquent un sentiment de grande impuissance en situation de guerre.

Les quatre tableaux mentionnés plus haut présentent un ensemble de batailles qui fusionnent et qui ne connaissent pas de dénouement. Inscrites dans un mécanisme cyclique, elles se répètent incessamment, s'insérant dans un continuum d'événements sans finalité. Le déterminisme de ces batailles, réduit à son minimum, les empêche d'être influencées par le destin de l'un ou l'autre protagoniste victime d'un coup de glaive. En fait, il semblerait que ce soit plutôt la masse des personnages qui, une fois réunis, provoque les mouvements d'expansion et de compression qui, faisant fi de la linéarité du langage, permettent métaphoriquement de faire progresser l'histoire. Par ailleurs, ce principe

¹⁶² Jean H. Duffy, « *La Bataille de Pharsale*. Notice », *Œuvres*, A. B. Duncan (éd.), Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », 2006, p. 1380.

mécanique suggéré par « Machine » et perpétué par le mouvement interne des batailles fait écho à la thèse de Tolstoï traitant des mouvements de guerre. Tolstoï, en écrivant *La Guerre et la paix*, a recours

à son procédé habituel de « défamiliarisation », consistant à remplacer les formules « automatisées », consacrées par l'usage, mais creuses, par les réalités de bon sens qu'elles dissimulent. Ramenant ainsi les mécanismes du pouvoir à de purs rapports de forces mécaniques, il juge à bon droit inconcevable la mise en action de centaines de milliers d'hommes par la volonté d'un seul¹⁶³.

L'ordre dans lequel Claude Simon choisit de présenter les quatre œuvres rappelle cette idée de Tolstoï. La masse dans *La Bataille de Pharsale* fait son entrée à partir de la deuxième peinture, et s'installe définitivement dans la quatrième œuvre. Il semble donc que ce soit la volonté collective qui fasse progresser la bataille. Par ailleurs, Brigitte Ferrato-Combe, dans « Fiction et discours sur l'art », soutient que l'espace expérimenté par le narrateur de *La Bataille de Pharsale* (de plus en plus présent avec *La Victoire de Josué*) donne « l'impression d'être plongé, "précipité", au cœur d'un paysage en rotation plus ou moins rapide, et de ne faire plus qu'un avec les éléments environnants¹⁶⁴ ». C'est donc la masse tout entière qui à la fois provoque et subit dans un éternel recommencement les causes et les conséquences de la guerre. Le roman de Claude Simon, empreint de répétitions à la fois cycliques et symétriques, propose une œuvre où la progression résulte d'un mouvement interne aux images décrites et non plus d'une traditionnelle linéarité de la langue. Et c'est l'ensemble des personnages qui, dans un élan commun, dirige le mouvement.

¹⁶³ Léon Tolstoï, *La Guerre et la Paix*, introduction de Michel Aucouturier, T. 1, p. 30.

¹⁶⁴ B. Ferrato-Combe, *Écrire en peintre. Claude Simon et la peinture*, p. 76.

Le discours sur l'art dans *La Bataille de Pharsale*

Pour Claude Simon, un roman ne doit effectivement pas raconter « 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'écriture¹⁶⁵ ». C'est par l'entremise du narrateur O., qui fait son apparition dès la fin de « Lexique », que *La Bataille de Pharsale* explore les méandres de l'écriture tout en mettant en question de nombreuses idées reçues. C'est aussi par ce narrateur que Claude Simon réussit à passer outre les formules automatisées dont parlait Tolstoï et à mettre en œuvre un texte où les images guident la nature de la fable.

Cette aventure du narrateur cheminant dans le monde de l'écriture, Claude Simon la met en évidence dans le troisième chapitre du roman, c'est-à-dire dans « Chronologie des événements ». Le personnage O., qui effectue un voyage en train durant lequel il lit des extraits de l'*Histoire de l'art* du critique Élie Faure, réfléchit au monde de la peinture. « [E]mporté immobile sur cette banquette » (*BDP*, p. 163), O. prend le temps de s'interroger sur la position d'Élie Faure par rapport à la peinture allemande. Puis, à la toute fin de sa lecture, O. forge sa propre opinion sur le sujet :

O. lit dans une *Histoire de l'Art* le chapitre sur les peintres allemands de la Renaissance : « Jamais ils ne vont par le plus droit chemin au seul essentiel et au plus logique. [...] On les voit, dans leurs tableaux, donner la même importance à une hallebarde qu'à un visage humain, à une pierre inerte qu'à un corps en mouvement, dessiner un paysage comme une carte de géographie, apporter, dans la décoration d'un édifice, autant de soins à une horloge à marionnettes qu'à la statue de l'Espérance ou de la Foi, traiter cette statue avec les mêmes procédés que cette horloge, et

¹⁶⁵ C. Simon, préface d'*Orion aveugle*, pages non numérotées.

quand... » O. sort de sa poche un stylo-mine et écrit dans la marge : Incurable bêtise française. (*BDP*, p. 238-239)¹⁶⁶.

Élie Faure, qui reproche aux peintres allemands de la Renaissance de mettre tous les éléments en peinture sur le même plan, promeut également la contrainte hiérarchique en peinture. Plus précisément, les objets peints, de la même manière que ceux que l'on décrit, doivent respecter leur rang d'importance.

O., plongé dans sa lecture du livre d'Élie Faure, aperçoit également une jeune fille assise près de lui qui lit, pour sa part, un roman de gare. Bien qu'aucun lien entre le roman de la jeune fille et le texte qu'O. tient entre ses mains ne transparaisse, il semble qu'un parallèle peut effectivement s'établir entre les commentaires techniques d'Élie Faure et le roman de gare. Brigitte Ferrato-Combe observe que l'illustration de la couverture du roman de gare « respecte strictement la hiérarchie des valeurs souhaitée par le critique français¹⁶⁷ », c'est-à-dire que

[c]hacun de ces éléments est traité d'une façon différente. L'homme est dessiné à l'aide de traits rigides, durs. La tache jaune du liquide dans le verre se détache sur le décor de feuillages sommairement indiqués qui se diluent dans une brume verdâtre. Le visage de la femme-enfant qui apparaît en surimpression est aussi grand que l'homme tout entier. La croix qui domine le tout s'inscrit violemment en noir sur le ciel couleur d'absinthe. Les lettres du titre sont du même jaune que le liquide dans le verre. Il est composé de mots aux significations abstraites comme FORZA DEL DESTINO ou LA SPERANZA E LA GLORIA. (*BDP*, p. 239)

Cette description correspond aux valeurs souhaitées par Élie Faure, mais ignorées des peintres allemands. O., pour qui l'art et la littérature ne peuvent servir à délivrer un message, se sert en réalité du roman de gare et du texte d'Élie Faure

¹⁶⁶ Élie Faure, *Histoire de l'art*, p. 526-527.

¹⁶⁷ B. Ferrato-Combe, *Écrire en peintre. Claude Simon et la peinture*, p. 82.

comme de « repoussoir[s]¹⁶⁸ ». Le reproche de l'historien d'art est ainsi investi de toute part dans *La Bataille de Pharsale* et incontestablement critiqué par le narrateur. Claude Simon, qui, par l'entremise de son personnage O., réalise un discours sur l'art doublé d'un discours sur la littérature, illustre également que l'écriture, tout comme l'art, est une aventure, et comme Brigitte Ferrato-Combe l'indique si bien, elle « transforme celui qui écrit au fur et à mesure que le livre se crée et ne peut donc être préméditée¹⁶⁹ ».

Claude Simon a recours aux citations d'Élie Faure, lequel critique plus précisément les œuvres du peintre Albert Dürer dans son chapitre « L'Allemagne et la réforme », pour exprimer une réflexion plus globale sur la représentation de l'art et sur l'importance qu'occupe l'espace pictural. Claude Simon présente ainsi, avec *La Bataille de Pharsale*, un discours sur l'art par la démonstration, un discours qui ne prémédite aucun message qui puisse être considéré moralisateur.

Les Géorgiques (1981)

Claude Simon, qui soutient dans son *Discours de Stockholm*, n'avoir « rien à dire¹⁷⁰ », et surtout, ne vouloir véhiculer aucune morale, propose une manière d'écrire qui se veut, explique Brigitte Ferrato-Combe, réfractaire à toute « visée discursive¹⁷¹ ». Avec *Les Géorgiques*, publié quatre ans avant qu'il remporte le prix Nobel de littérature, Claude Simon propose effectivement une œuvre dont le fondement rejette la diffusion d'une fable exemplaire. En fait, *Les Géorgiques* se

¹⁶⁸ *Ibid.*, p. 83.

¹⁶⁹ B. Ferrato-Combe, *Écrire en peintre. Claude Simon et la peinture*, p. 92.

¹⁷⁰ C. Simon, *Discours de Stockholm*, p. 24.

¹⁷¹ B. Ferrato-Combe, *Écrire en peintre. Claude Simon et la peinture*, p. 61.

présente, indique Paule Plouvier, comme un « anti-récit de l'Histoire¹⁷² ». Non seulement le roman déconstruit la littérature traditionnelle en n'anticipant aucune finalité précise, mais il ne prévoit également pas de visée discursive servant d'enseignement. En développant trois intrigues étroitement imbriquées dans lesquelles trois personnages font appel à l'écriture : le général et ancêtre de Claude Simon, Jean-Pierre Lacombe-Saint-Michel (présenté par ses initiales L.S.M. dans *Les Géorgiques*), l'écrivain anglais George Orwell, auteur de *1984*, (qui se fait également connaître par son initiale O.) et finalement Claude Simon lui-même (S., dans le roman), *Les Géorgiques* constitue plutôt une vaste mise en abyme du travail de l'écrivain.

Les trois récits proposent, tour à tour, une vision déstabilisante de la guerre. Le rythme cyclique et chaotique de cette vaine animosité rappelle le titre virgilien du roman. Le cycle répétitif de la guerre, indissociable de l'Histoire, représente métaphoriquement, dans *Les Géorgiques*, les effets de la prédominance de la terre et du cycle saisonnier. L'Histoire, atteste Paule Plouvier, est comme « ce mouvement de chaos qui se saisit des sociétés, équivalence humaine et pulsionnelle des forces naturelles¹⁷³ ». Instaurant des rapports de similarité entre trois visions de la guerre (celle de 1810 à Barcelone vécue par L.S.M., puis celle de Catalogne en 1936 telle que subie par O., et enfin celle de la Meuse en 1940 du point de vue de Claude Simon), *Les Géorgiques* se fonde, comme l'Histoire, sur une « accumulation de faits insignifiants sinon dérisoires » (G, p. 304). Écrire devient ainsi, comme le propose Paule Plouvier, une vaine façon de « chercher à

¹⁷² Paule Plouvier, « *Les Géorgiques* ou les ultimes pouvoir de l'écriture », p. 64.

¹⁷³ *Ibid.*, p. 73.

dire une histoire qu'en fait on ne peut pas dire¹⁷⁴ ». *Les Géorgiques*, par l'entremise de trois récits guerriers qui se chevauchent et s'entremêlent sans toutefois se compléter, illustrent cette aventure discursive aux allures décousues.

Les Géorgiques, produit de trois récits biographiques, ne révèle toutefois pas ses référents réels dans le processus d'écriture. Le roman ne procède donc pas de la même logique que celle utilisée par les historiens. Pour Claude Simon, à « partir du moment où on ne considère plus le roman comme un enseignement, comme Balzac, un enseignement social, un texte didactique, on arrive [...] aux moyens de composition qui sont ceux de la peinture, de la musique ou de l'architecture¹⁷⁵ ». L'aventure discursive s'élabore donc à partir d'autres types de référents que les conventionnels noms, lieux et dates d'événements. Ce sont à nouveau les tableaux, les sculptures et les référents visuels qui emplissent l'échiquier romanesque chez Claude Simon.

De plus, puisque ni l'histoire ni la réalité ne se construisent dans une linéarité infaillible, c'est la perspective de celui qui écrit qui prévaut sur de nombreux autres points de vue. L'Histoire collective est ainsi ancrée dans l'histoire individuelle selon des moyens qui diffèrent des clichés et des formules parfois artificielles des historiens. Peintre de batailles comme le fut avant lui Tolstoï, Claude Simon offre alors une vision rapprochée du chaos qui englobe à la fois les hommes et leur destin. La confusion peut se refléter par le système de collage de cartes postales, de photographies, de citations, d'extraits de lettres et de descriptions de peinture qui prédomine dans l'ensemble de son œuvre, mais aussi

¹⁷⁴ *Ibid.*, p. 64.

¹⁷⁵ Philippe Sollers, « La sensation, c'est primordial », entretien, *Le Monde*, 19 septembre 1997, cahier *Le monde des livres*, p. I-II.

par le désordre et l'agitation qui naissent du sentiment de l'urgence de vivre en situation de guerre.

Par exemple, dans *Les Géorgiques*, l'apparition toute simple de la neige produit sur les soldats un effet décisif, c'est-à-dire l'abandon de toute assurance. Une contamination se répand alors dans toute la cavalerie, « de bas en haut de la hiérarchie, jusqu'à l'échelon le plus élevé, à tel point qu'à la fin il n'y [a] plus, sans distinction de grade, que les hommes isolés, luttant chacun pour son propre compte » (G, p. 95). Cédant à la panique, les personnages des *Géorgiques* crient à la survie, générant « la cessation de toute cohésion, de toute discipline, [...] toute notion de commandement et d'obéissance apparaissant aux uns et aux autres sans objet, privée de sens » (G, p. 95). *Les Géorgiques* présentent, dans toute cette confusion que peut déclencher une guerre, une forme de réalisme profond qui ne s'écrit pas dans un livre d'Histoire. Le chaos d'un champ de bataille, parce qu'il provoque une vision imparfaite du tableau de la guerre, ne peut être *représenté* dans ses moindres détails sans qu'il y ait différenciation de point de vue. Claude Simon réalise donc, au fil de son travail d'écrivain, le constat suivant : l'écriture ne peut pas *représenter*.

[E]lle *produit* (quelque chose qui n'existait pas avant d'avoir été écrit), mais, et c'est là sa puissance ambiguë, ce produit, réalité *en soit*, se trouve *à la fois* en rapports [*sic*] avec la « réalité » qui l'a suscité et avec tout ce que la langue peut tisser autour de lui, à travers le temps et l'espace, de connections.¹⁷⁶

Si, dans chacun des romans de Claude Simon, la confusion semble toujours aussi flagrante, c'est en raison des imprévus qui émaillent le texte et des différents

¹⁷⁶ A. Poirson et J.-P. Goux, « Un homme traversé par le travail. Entretien avec Claude Simon », p. 36.

points de vue utilisés. L.S.M., O. et S., par exemple, sont les témoins actifs d'une guerre qui se forge selon leur expérience propre. Rien n'est décidé d'avance et le sort réservé à chacun des personnages ne relève de la stratégie de personne. En fait, les forces de l'Histoire, affirme le philosophe britannique d'origine russe Isaiah Berlin, n'obéissent à aucune logique :

[L]es plans chavirent, précisément parce qu'ils sont rationnels, parce que ce sont des plans. La guerre est dans les apparences l'une des activités humaines les mieux planifiées. Pourtant personne qui ait [*sic*] assisté à une bataille ne peut soutenir que ce sont les ordres lancés par les généraux qui décident de son issue [...], la violence et le désordre sont trop grands. Les victoires ne sont attribuées aux intelligentes manœuvres des généraux que par ceux qui ne comprennent pas les facteurs dont la vie est composée¹⁷⁷.

Dans *Les Géorgiques*, cette même irrationalité envahit le récit. Dès l'instant où la peur emplit le peu d'espoir qui habite encore les soldats, ce sont les facteurs imprévisibles qui s'infiltreront dans la progression du récit. À la guerre comme à la guerre. Pour contrer l'incoercibilité de celle-ci, Claude Simon choisit une structure tout aussi empirique. Il répond au problème de l'irrationalité en asseyant son œuvre majeure – *Les Géorgiques* – sur le principe de l'*ekphrasis*.

Le prologue des *Géorgiques* : une écriture autoréférentielle

La réflexion sur la peinture, présente dans toute l'œuvre de Claude Simon depuis son essai *La Corde raide* en 1947, demeure intimement associée à l'acte d'écrire. Le référent pictural, que Paul Ricœur qualifie d'« instrument

¹⁷⁷ Isaiah Berlin, *Le bois tordu de l'humanité*, p. 140.

heuristique¹⁷⁸ », est employé chez Claude Simon pour façonner la « crédibilité scripturale¹⁷⁹ » dont ce dernier se réclame dans ses entrevues.

Les Géorgiques renouvelle cette pierre angulaire de la littérature simonienne en s'ouvrant sur un préambule descriptif. Le prologue présente le général L.S.M. assis devant un bureau, « les mains tenant au-dessus une feuille de papier (une lettre?) sur laquelle les yeux sont fixés » (*G*, p. 11). Sur une trentaine de lignes, des mots ambigus font hésiter le lecteur quant à la nature de l'objet décrit. Puis, la description se précise pour devenir « la facture d'u[n] dessin exécuté sur une feuille de papier » (*G*, p. 12). L'*ekphrasis*, d'abord implicite, s'impose comme telle. Puis, peu à peu, elle met en place des éléments en relation avec le sujet. Dans sa description, le narrateur restitue la production de ce qui paraît être *Le serment du Jeu de paume*, toile inachevée de David qui met en scène l'alliance en 1789 des trois ordres : la noblesse, le clergé et le tiers état. Il semble que le contenu de la toile anticipe le récit à venir. Or, l'œuvre décrite préfigure une scène qui n'est pas réellement racontée dans *Les Géorgiques*, mais autour de laquelle tout le roman s'inscrit. De plus, le référent pictural n'est représenté qu'en partie et avec de nombreuses variantes. Le prologue des *Géorgiques* semble donc instaurer une écriture autoréférentielle. Ne renvoyant qu'à elle-même, l'écriture simonienne produit cet effet de crédibilité interne que Claude Simon revendique dans le *Discours de Stockholm*. Une relation entre le texte, l'œuvre visuelle et la réalité s'établit au sein de cette courte introduction.

¹⁷⁸ Paul Ricœur, *La métaphore vive*, Paris, Seuil, 1975, p. 302, cité par B. Ferrato-Combe, dans « Esthétique picturale et poétique romanesque chez Claude Simon », p. 80.

¹⁷⁹ C. Simon, « La fiction mot à mot », p. 111.

Bien que Claude Simon instaure un système de valeurs esthétiques en décrivant une œuvre de la Renaissance où les « anatomies stéréotypées apprises sur l'antique » (*G*, p. 12) perdurent, il n'aspire aucunement à la *mimésis*. Quoique pour les auteurs de la Renaissance, la reproduction de la nature permette de se rapprocher de la connaissance et de la vérité, les commentaires stylistiques accompagnant la description du prologue des *Géorgiques* et détaillant la technique « rigoureusement calculée » (*G*, p. 13) du dessin sont pour leur part connotés péjorativement. L'attention portée aux détails ne se révèle pas essentielle au récit. Inversement, l'ensemble des descriptions présentées dans leur évolution sont l'élément clé du roman. Ainsi, dès l'instant où les physionomies des deux personnages présents « sont non plus simplement dessinées et ombrées mais peintes à l'aide de couleurs broyées à l'huile » (*G*, p. 14), c'est tout le décor qui, épuré comme un dessin d'architecte, fait ressortir les corps comme par un effet de relief. Par exemple, sur l'homme assis au bureau, « le travail de coloriage a été plus poussé » (*G*, p. 15), la main qui tient la lettre est « gantée de peau humaine » (*G*, p. 15). Cette valorisation volontaire (*G*, p. 16) de certains traits des personnages pousse l'artiste à rehausser ce qui lui semble le plus important. Cette approche hiérarchique fait écho à la critique d'O. dans *La Bataille de Pharsale*. Commentant le texte d'Élie Faure sur l'œuvre du peintre Dürer, O. reproche à l'historien d'art de ne pas saisir l'essence d'une peinture où tous les éléments sont présents sur le même plan.

Le narrateur des *Géorgiques* recourt au même procédé en employant dans sa description des termes fortement connotés. La progression du texte retrace la genèse de l'œuvre en exposant graduellement les éléments les plus importants du

dessin. Plus précisément, le mouvement de l'écriture épouse le mouvement de la création de l'œuvre, et c'est seulement vers la fin que l'on découvre la présence de la couleur. Bien que, généralement, la couleur soit l'élément qui attire l'œil en premier, le narrateur n'en fait mention que vers la fin de l'*ekphrasis*. D'abord, les contours sont dessinés « seulement au trait » (G, p. 13). Puis, le relief s'installe avec « la chair, les corps aux muscles, aux veines et aux accidents soigneusement dessinés et ombrés » (G, p. 14). Enfin, la couleur permet « l'imitation de la chair véritable et des cheveux » (G, p. 14). Grâce à cette progression, l'*ekphrasis* produit un effet de dynamisme au sein de l'œuvre, et arrive même à tromper le lecteur en lui faisant oublier qu'il n'y a aucun référent réel au dessin décrit dans le prologue.

La révolution de la langue

Basé sur un prologue trompeur qui lui-même engendre une *ekphrasis* sans référent réel, *Les Géorgiques* présente la construction moderne d'une fable autoréférentielle. Plus précisément, le roman dévoile le cœur de son enjeu dès le prologue avec la présence d'une *ekphrasis* qui ne renvoie qu'à elle-même. Évoluant autour de l'opposition qui divise l'ancêtre « jacobin » (G, p. 437), Lacombe-Saint-Michel, de son frère « proscrit » (G, p. 437), la fable qui anime *Les Géorgiques* présente un immense repentir qui est annoncé dès le prologue. Telle une fausse *ekphrasis*, cette courte description d'un général rédigeant une lettre à sa table de travail constitue une mise en abyme prospective en ce qu'elle attire l'attention sur le dessin d'une main « gantée de peau humaine » (G, p. 15), qui aurait d'abord été produite autrement :

On peut voir en effet (quoiqu'elle ait été soigneusement gommée et apparaisse maintenant d'un gris très pâle, comme fantomatique) que la main droite du personnage assis a été primitivement dessinée dans une position différente : détachée de la lettre que continue à tenir l'autre main, elle se soulève un peu, les doigts à demi déployés en éventail, dans un geste à la fois négligent et impérieux, comme celui de quelqu'un qui congédie un inférieur ou un importun, l'index en direction de la porte. (G, p. 17).

Alors que le frère de L.S.M. serait demeuré royaliste, il aurait finalement été condamné à se « faire exécuter » (G, p. 444) par une loi que son propre frère aîné « *avait lui-même votée* » (G, p. 444). Cette loi, exigeant le « serment de *haine à la royauté et à l'anarchie, attachement et fidélité à la République et la Constitution de l'an III* » (G, p. 441), aurait été proposée et votée deux fois par Jean-Pierre Lacombe-Saint-Michel. Tout le roman s'inscrit donc dans les limites de ce repentir qui habitera le frère aîné du condamné. La main illustre en quelque sorte le traumatisme familial qui constitue l'objet du roman. Bien que le repentir ne soit dévoilé intégralement qu'à la toute fin du roman, le drame est annoncé dès la scène énigmatique du prologue. Les éléments alors mis en place érigent la tragédie qui prendra forme dans *Les Géorgiques*.

La lettre que tient le général dans sa main pourrait être celle de L.S.M. annonçant que son frère a été arrêté avec des armes sur lui, le condamnant à mort. L'*ekphrasis*, comme a pu le montrer Brigitte Ferrato-Combe dans son ouvrage *Écrire en peintre. Claude Simon et la peinture*¹⁸⁰, constitue ainsi une mise en abyme prospective, en ce qu'elle préfigure le récit à venir. La description établit une forme d'*ekphrasis* spéculaire dès le début du roman. Un détour par l'art visuel permet à Claude Simon d'instaurer, en plus d'un discours sur les principes de la

¹⁸⁰ B. Ferrato-Combe, *Écrire en peintre. Claude Simon et la peinture*, p. 116.

peinture, une véritable réflexion sur les procédés d'écriture. Au sein du prologue des *Géorgiques*, une réflexion sur la manière d'écrire un roman pose ses assises. En avouant, par l'entremise de son narrateur, « évident que la lecture d'un tel dessin n'est possible qu'en fonction d'un code d'écriture » (*G*, p. 13), Claude Simon confirme un pacte avec son lecteur sur la façon de lire le texte. Le caractère insolite du dessin, qui tient à la fois du sujet qui « est nu » (*G*, p. 11) et à la technique de l'inachevé (qui se présente comme achevée), atteste le caractère progressif de l'écriture. Le roman, sans chercher à produire un récit réaliste, se présente comme une construction. L'*ekphrasis* du prologue, ne renvoyant qu'à elle-même, et ne référant par conséquent à aucune image relative à la réalité, est la démonstration que Claude Simon refuse la mimésis tout en mettant en question la linéarité du langage. Pour ce romancier, le seul langage qui puisse exister est celui qui *se construit* au présent de l'écriture, tout comme se présente cette *ekphrasis* en gestation.

Les Géorgiques, comme *La Route des Flandres* avant lui, met en échec l'écriture épique ayant trait à l'Antiquité¹⁸¹. En présentant une *ekphrasis* qui ne se réfère à aucune œuvre véritable, il ne cherche plus le traditionnel rapport de vérité qu'il faut à tout prix atteindre. Par ailleurs, par ses figures héroïques de la guerre (généraux, capitaines, etc.), Claude Simon dénonce en fait l'impossibilité de raconter l'Histoire, puisque seule la violence, foncièrement présente à travers les époques, est l'élément qui supporte la mémoire collective. Or, à cause de la guerre, la culture d'une civilisation humaniste disparaît, et avec elle, toute

¹⁸¹ Sur ce sujet, voir : Véronique Gocel, *Histoire de Claude Simon. Écriture et vision du monde*, Louvain-paris, Éditions Peeters, 1996.

l'Histoire de la langue et de l'écriture. Claude Simon, en dénonçant l'incendie de la bibliothèque de Leipzig dans *La Route des Flandres*, dénonce également, comme l'indique Didier Alexandre, « un monde construit par une culture humaniste qui part en fumée¹⁸² ». C'est tout le bagage littéraire d'avant-guerre qui périt, et avec lui, le plus ancien pilier de l'écriture romanesque. Avec cette guerre désastreuse, rien ne pourra plus exister comme avant. Tout devra se reconstruire sur de nouvelles bases. L'incertitude, désormais l'unique loi de la nature, se répandra à travers tous les piliers de l'existence pour ébranler la plus solide des convictions et instaurer un doute dont on ne pourra plus jamais se débarrasser.

Ce sont sur ces nouvelles bases que le projet de Claude Simon prend forme. Ayant lui-même vécu la Deuxième Guerre mondiale, il a profondément ancré les conséquences de cette guerre dans son style d'écriture. Il n'est, pour lui, plus possible de répéter une forme de composition qui quémendait autrefois une fable exemplaire, puisque ce monde préservant une certaine chronologie n'existe plus. Plus rien n'a de sens. Il n'y a plus cette idée d'évolution progressive qui garantissait l'ordre des choses. Sur ce nouveau constat, c'est désormais, pour Claude Simon, à la langue de produire son propre rythme, comme ce fut à la nature de décider du cycle de la vie. L'écrivain doit donc abandonner, à l'instar de Raoul Dufy, le projet « que l'on voulait faire au profit de celui qui *se fait*¹⁸³ ». L'abandon de ses idées à la loi de la langue reflète ce même renoncement de former des plans qui ne pourront jamais plus résister à l'incertitude. La langue,

¹⁸² Didier Alexandre, « “*Le fin dessin [...] sur le fond noir*” ». Le récit malgré le monde dans *Les Géorgiques* », p. 52.

¹⁸³ J.-P. Goux et A. Poirson, « Un homme traversé par le travail. Entretien avec Claude Simon », p. 41.

explique Claude Simon, doit être libre de soumettre ses « propositions¹⁸⁴ », pour pouvoir instaurer un nouvel ordre des choses, qui cette fois, sera « musical¹⁸⁵ ».

Ce parallèle profond entre la vie et la littérature établit une forme de nouvelle réalité ou encore d'hyper-réalisme que nous aborderons au chapitre suivant.

¹⁸⁴ *Ibid.*, p. 33.

¹⁸⁵ *Ibid.*, p. 41.

CHAPITRE III

L'*ekphrasis* comme « nouvelle réalité » chez Claude Simon

Je fixais avec attention devant mon esprit quelque image qui m'avait forcé à la regarder, un nuage, un triangle, un clocher, une fleur, un caillou, en sentant qu'il y avait peut-être sous ces signes quelque chose de tout autre que je devais tâcher de découvrir, une pensée qu'ils traduisaient à la façon de ces caractères hiéroglyphiques qu'on croirait représenter seulement des objets matériels.

MARCEL PROUST.¹⁸⁶

La nature des événements, des lieux et des personnages simoniens, comme nous l'avons démontré tout au long de cette analyse, relève de ce qui constitue désormais le moteur de l'action : les *ekphraseis*. D'une part, celles-ci guident la construction des entités précitées en produisant un sens qui n'était pas préalable à l'écriture. Nous l'avons vu, le doute existentiel envahit désormais le monde, de même que l'incertitude qui en résulte s'infiltré dans le projet d'un écrivain. D'autre part, ce sont les *ekphraseis* qui, chez Claude Simon, permettent un déplacement de la conception réaliste du personnage vers une nouvelle perception. Alors que dans le roman balzacien, explique Maryse Adam-Maillet, les personnages doivent se « créer une identité dans l'épreuve¹⁸⁷ » et « cherche[r] à se distinguer¹⁸⁸ », la nature des sujets simoniens n'est jamais bien définie. Condamnés à des dénominations sans prétention, comme de simples initiales, et

¹⁸⁶ Marcel Proust, *À la recherche du temps perdu*, Jean-Yves Tadié (éd.), Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », IV, 1987, p. 457, cité en exergue par C. Simon, « LEXIQUE », *La Bataille de Pharsale*, Paris, Éditions Minuit, 1969, p. 99.

¹⁸⁷ Maryse Adam-Maillet, *Réalisme et naturalisme*, p. 10.

¹⁸⁸ *Ibid.*

même à des destins qui se superposent¹⁸⁹, les personnages de Claude Simon n'acquièrent jamais de caractère « réaliste » au sens du roman balzacien. De plus, tributaire d'un cadre visuel quelconque (tableau, photographie, buste, etc.), l'origine de ces personnages ne peut que demeurer abstraite.

Au cœur des *Géorgiques*, de *La Route des Flandres* et de *La Bataille de Pharsale*, de nombreux personnages pointent à l'horizon sans distinction déterminante. Aux prises avec une identité peu définie, ils doivent affronter une approche gémellaire représentative des romans simoniens. Puisque Claude Simon expose effectivement ses sujets à des surfaces réfléchissantes comme le miroir (*RDF*, p. 41), la fenêtre (*BDP*, p. 11, 15, 40, 46-47, 72, 97) et l'eau (*BDP*, p. 11), tout semble en place pour permettre aux personnages, dans la rencontre de leur double, de se reconnaître comme une entité. Or, rien n'est moins vrai. Les sujets simoniens n'arrivent pas à faire un avec eux, même par l'entremise de ces miroirs. Ils prennent plutôt conscience de la dissolution de leur identité sous tous les angles imaginables. À travers cette introspection, ils s'aperçoivent que leur nature est dépendante d'une œuvre d'art, et donc, comme le mentionne Alastair Duncan, d'« une réalité pré-existante¹⁹⁰ ». Ainsi, plutôt que de représenter une réalité qui ne renvoie qu'à elle-même et n'existe plus que dans le passé, les surfaces réfléchissantes offrent au personnage de « renonc[er] au spectacle de ce monde pour retourner son regard, le concentrer sur une vision intérieure plus reposante que l'incessante agitation de la vie, une réalité plus réelle que le réel » (*RDF*, p. 131).

¹⁸⁹ Voir Claire Guizard, *Bis repetita : Claude Simon, la répétition à l'œuvre*, p. 39-42.

¹⁹⁰ A. B. Duncan, « Claude Simon : La crise de la représentation », p. 1197.

Bien que certains aspects des romans de Claude Simon semblent, comme le mentionne Alastair Duncan dans un article sur la représentation simonienne, « dictés par l'impératif du réalisme¹⁹¹ », ils dénoncent en fait l'idéal réaliste des écrivains de la seconde moitié du XIX^e siècle. Claude Simon ne cherche pas à produire l'idéal mimétique prescrit par ces derniers qui, comme le souligne Maryse Adam-Maillet, préconisaient « un grand degré de vérité, d'adéquation à la réalité¹⁹² ». Pour Claude Simon, « il n'y a pas d'art réaliste¹⁹³ ». Quoique ses œuvres soient fondées sur des fragments de mémoire, qu'il nomme également ses « points de départ¹⁹⁴ », Claude Simon n'engage pas plus loin l'idée de la représentation. Pour lui, le fait de « copier la vision subjective du monde¹⁹⁵ » se traduit par les événements et les personnages qu'il produit et qui « n'ont d'existence qu'à partir du moment où ils sont écrits¹⁹⁶ ». Par conséquent, les objets réfléchissants ne peuvent adhérer à l'ambition de reproduire une réalité qui préexistait à la réflexion, mais plutôt à celle de constituer une *nouvelle* réalité, propre au présent de l'écriture.

En ouvrant la porte à ces jeux de miroirs caractéristiques de la mise en abyme, Claude Simon refuse, tant dans ses descriptions de tableaux que dans son écriture même, de souscrire aux conventions réalistes. Ses œuvres échappent donc

¹⁹¹ *Ibid.*, p. 1181.

¹⁹² M. Adam-Maillet, *Réalisme et naturalisme*, p. 8.

¹⁹³ C. Simon, « Le roman par les romanciers », *Europe*, n° 474, octobre 1968, p. 230, cité par A. B. Duncan, « Claude Simon : La crise de la représentation », p. 1183.

¹⁹⁴ A. Bourin, « Le roman jugé par Nathalie Sarraute, M. de Saint-Pierre, Claude Simon, Jean Hougron, J.-R. Huguenin », *Les nouvelles littéraires*, 22 juin 1961, p. 7, cité par A. B. Duncan, « Claude Simon : La crise de la représentation », p. 1182.

¹⁹⁵ A. Bourin, « Le roman jugé par Nathalie Sarraute, M. de Saint-Pierre, Claude Simon, Jean Hougron, J.-R. Huguenin », *Les nouvelles littéraires*, 22 juin 1961, p. 7, cité par A. B. Duncan, « Claude Simon : La crise de la représentation », p. 1182.

¹⁹⁶ « Le romans par les romanciers », *Europe*, n° 474, octobre 1968, p. 230, cité par A. B. Duncan, « Claude Simon : La crise de la représentation », p. 1183.

à une conception classique de la *mimésis*, car les *ekphraseis* qui les façonnent modifient chaque parcelle insignifiante de leurs référents pour produire des fragments fondamentaux d'une colossale mise en abyme : l'Histoire n'a ni commencement ni fin; elle se répète dans un cycle perpétuel.

Le sujet simonien

Claude Simon, dont les œuvres incluent des parcelles d'Histoire (Révolution française, Deuxième Guerre mondiale, la guerre d'Espagne, etc.), prive ses personnages des traits qui, conventionnellement, leur procurent une existence bien à eux. Si certains aspects sont pris de la réalité, ce ne sont pas eux qui fournissent leur existence aux sujets simoniens. La raison pour laquelle il semble si difficile de s'accrocher aux éléments du réel afin de constituer l'origine des personnages réside au cœur même de leur ontologie. Ces protagonistes tirent en fait leur origine d'œuvres d'art (portrait accroché au mur, buste ou photographie), puis prennent vie grâce aux *ekphraseis* qui s'ensuivent. Aux prises avec une identité instable, dépendante d'un référent visuel, les personnages simoniens ne constituent pas le type conventionnel de protagoniste qui s'emparait des romans réalistes. Faisant ressurgir ce que Dominique Viart nomme une « écriture nomade¹⁹⁷ », Claude Simon produit des scènes où, par le concours de descriptions, les personnages transmutent d'un lieu à l'autre. Récupérant la méthode longuement observée chez Tolstoï, Simon produit donc un glissement de sens et de lieux qui renforce l'existence du personnage simonien. Ce passage semble, de prime abord, s'effectuer sans transition apparente. Toutefois, c'est en

¹⁹⁷ D. Viart, « Une écriture nomade. La puissance critique de la métaphore simonienne », p. 13-29.

partant d'un détail attribué à l'un ou l'autre de ses personnages et en le transposant vers un lieu métamorphosé que Claude Simon opère la transition qui, d'emblée, prend d'assaut le récit.

Par exemple, dans la troisième partie de *La Bataille de Pharsale* : « Chronologie des événements », Claude Simon crée tout un monde de transformations possibles grâce au langage. Entretenant la description d'une photographie « prise au magnésium » (*BDP*, p. 196), le narrateur provoque un cycle où le personnage O., le « buste coupé par la table » (*BDP*, p. 196) et portant « un veston et une cravate » (*BDP*, p. 196), se présente initialement comme une image qu'on observe. Puis, il se métamorphose en un personnage à part entière qui agit à son tour à titre d'observateur. Sur la photographie, « O. se tient debout » (*BDP*, p. 198) devant une peinture. À ses côtés, une jeune dame, assise sur un tabouret, « pivote sur ses fesses et s'assied [...] ». Puis elle se lève et enfle une veste [...] » (*BDP*, p. 198). Elle fouille dans une de ses poches et « sort un paquet de gauloises froissé » (*BDP*, p. 198). Elle échange quelques paroles avec O., puis boit et mange du chocolat. L'*ekphrasis* donne l'impression au lecteur de voir en trois dimensions une scène qui se présentait d'abord comme une simple image unidimensionnelle. La photographie synthétise effectivement, dans un espace clos, le mouvement des personnages qui prennent vie, créant une illusion de réel. L'effet dynamique qui s'ensuit permet à la photographie de devenir le lieu physique où se déroule désormais l'action du roman. Il semble que le roman ait finalement posé ses assises, permettant au lecteur de se rattacher aux indices conventionnels qui présentent un haut degré de vérité.

Néanmoins, une seconde transformation du décor chasse cette possibilité. O. et la jeune femme, dorénavant observateurs, examinent l'œuvre sur le chevalet devant eux. Dès l'instant, toute trace de la photographie disparaît au profit d'une scène qui fait intégralement partie de la fable. La jeune femme s'adresse à O. tout en commentant le tableau qui s'offre à eux : « Ça doit être amusant j'aimerais bien » (*BDP*, p. 198-199). À ce moment précis, il y a fusion de deux scènes présentées par des *ekphraseis*. Une toile, « empruntée à une composition de Polidoro da Caravaggio » (*BDP*, p. 200), est présentée dans la scène qui suit avec de nombreuses connotations sexuelles. Elle offre à la vue un guerrier nu se saisissant d'un sabre dont la lame, également « nue », pointe « horizontalement » (*BDP*, p. 200). Le déplacement du lieu physique dans lequel se déroule l'action est produit par le transfert de ce que Tynianov nomme le « signe dynamique de corrélation et d'intégration¹⁹⁸ ». Alors qu'à la page précédente, la jeune femme tire sur sa cigarette et laisse « s'échapper la fumée la bouche ouverte » (*BDP*, p. 199), sur la toile de la scène subséquente, la bouche du guerrier, également « ouverte » (*BDP*, p. 200), se fait transpercer d'un bout à l'autre par le sabre.

Dans ces deux scènes, la bouche, en l'occurrence ouverte dans les deux cas, joue ce rôle consolidant l'intégrité dynamique de l'œuvre. Cette singularisation ne serait pas complète sans le matériau formel – la langue – qui prolonge le renforcement de l'unité romanesque. La « langue rose » (*BDP*, p. 199) de la jeune femme de la photographie, comprise dans son sens littéral, est renforcée par un autre lien unissant les deux scènes. Tous les termes de la langue qui, de la photographie au tableau, rebondissent métaphoriquement pour faire

¹⁹⁸ B. Eichenbaum, « La théorie de la “méthode formelle” », p. 63, citant Iouri Tynianov.

écho à des images teintées d'érotisme : « enjambe », « reins », « nue », « tendu », « enfourcher », « cabre », « fesses » (*BDP*, p. 200), viennent appuyer la transition. La description d'une bouche inhalant la fumée de cigarette, puis cédant sa place à celle d'un guerrier, justifie l'ordre du texte et en assure la crédibilité interne. Ainsi, c'est la langue qui, littéralement et métaphoriquement, prend d'assaut le récit pour renforcer son déroulement dynamique. Le lecteur peut abandonner l'attention qu'il allouait à la photographie pour se concentrer désormais sur le tableau qui lui est présenté.

La suite de ces combinaisons est infinie dans le roman. Par exemple, l'ombre du guerrier nu, en se perdant à l'horizon de sa mort, se combine à une « autre ombre identique » (*BDP*, p. 201) : celle d'un train franchissant un passage à niveau. Le transfert de sens de la lexie vient à nouveau créer la corrélation nécessaire à la progression interne du récit. Les ombres se conjuguent pour n'en former qu'une seule. Les deux scènes sont donc en période de transition. Puis, comme la présence de O. est renouvelée, de même que celle d'une jeune femme, d'autres avenues sont plausibles. Le train qui « donne un violent coup de frein, ralentit, ralentit encore, et, finalement, s'arrête » (*BDP*, p. 202), résonne dans l'esprit du lecteur au même titre que les scènes précédentes teintées d'érotisme.

La cohésion linguistique entre chaque scène est l'élément qui permet de libérer le texte de toute contrainte externe. Partant d'une photographie ou d'un tableau, le narrateur formule une *ekphrasis* qui sous-tend le récit à venir. Puis, chaque scène est entrecoupée de descriptions qui consolident l'unité romanesque. L'*ekphrasis*, ainsi formulée, vient donner corps à un élément fondamental du récit. Elle permet l'apport du décor et, par extension, la construction du

personnage. Amorçant son existence en se calquant en partie sur différents médiums (buste, photographie, carte postale ou tableau), le personnage prend ensuite une forme bien à lui. Ainsi, les détails qui le caractérisent, d'abord issus de l'œuvre d'art, s'étendent au contexte dans lequel il évolue.

Certes, les personnages apparaissent, dans un premier temps, uniques. Les vastes *ekphraseis* qui les accompagnent produisent généralement des effets de personnalisation. Pourtant, la matérialité des personnages, pour le moins fragmentaire, sinon fantomatique (*BDP*, p. 136, 143, 235), laisse, à la lecture de leur description, une impression de déjà-vu. Les termes désignant l'un des personnages se répètent pour empiéter sur l'identité d'un autre. Les traits les plus pertinents sont parfois plaqués comme « une sorte de masque » (*BDP*, p. 154), sur un « [s]econd visage, en surimpression » (*BDP*, p. 154). Il n'est ainsi pas rare de retrouver les mêmes propriétés chez divers personnages. Cette idée de reduplication confirme l'idée de Claire Guizard que « [l]es personnages n'existent que par la répétition mot pour mot des éléments qui les caractérisent¹⁹⁹ ». Puisque souvent les mêmes composantes définissent un grand nombre de sujets simoniens, il serait possible de les rassembler pour enfin ne façonner qu'un seul modèle indivisible. Ainsi, Georges, O., et L.S.M., pourraient, selon ce principe, ne former qu'un seul personnage qui contemplerait toutes ses copies. Par exemple, O., à travers sa dépersonnalisation et son dédoublement, parvient à observer, à partir de ses nombreux points de focalisation, le monde qui l'entoure. L'analyse d'Alastair Duncan renforce cette idée :

¹⁹⁹ Claire Guizard, *Bis repetita : Claude Simon, la répétition à l'œuvre*, p. 32.

Le lecteur se trouve donc en présence d'un système mobile de perspectives. Dans les récits de l'embuscade et du voyage en Grèce, « O. » désigne le neveu, tandis que dans les descriptions de l'atelier du peintre et du bureau de Charles, « O. » désigne l'oncle. Lors du premier récit de la promenade en famille, « O. » désigne le père de Corinne, alors que, dans le deuxième, c'est à un camarade de jeu (son cousin) que cette lettre s'applique. La scène érotique est reprise plusieurs fois : « O. » indique successivement non seulement l'amant jaloux (à la fois l'oncle et le neveu), mais aussi la maîtresse infidèle, laquelle est toujours désignée par une forme contractée (« d'O. ») alors que Claude Simon emploie dans tous les autres cas la forme de « O. »²⁰⁰.

En juxtaposant des images d'apparences identiques, Claude Simon brise la cohérence interne du texte pour transmettre une vision tout à fait nouvelle de l'histoire. Puis, en attribuant une voix polyphonique à ce qui semble n'être qu'un seul et même personnage, Simon permet un système mobile de perspectives, c'est-à-dire la présence de nombreux centres et points de focalisation. Cette compréhension multiple d'un sujet oblige donc le lecteur à voir l'image, comme nous le mentionne Stéphanie Orace, « dans sa confusion essentielle avec la réalité, qu'il est proprement impossible de saisir en tant que telle : c'est dire l'impossibilité même du réalisme²⁰¹ ».

La duplicité du personnage simonien

Le personnage simonien, issu d'un buste, d'une photographie ou d'un tableau, n'est jamais entier avec lui-même. Doublé d'une seconde identité en raison de son origine picturale, il ne donne, au préalable, que l'illusion de son

²⁰⁰ C. Simon, *Œuvres*, A. B. Duncan (éd.), Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », 2006, p. 1388.

²⁰¹ S. Orace, « Double de soi, double du monde : l'image, de la représentation à la médiation », p. 40.

existence. Ainsi, « vaguement irréel, vaguement mythique » (*BDP*, p. 125), le général L.S.M., le guerrier ou O. apparaissent sous diverses formes et toujours par fragmentation, « comme des éclaboussures » (*BDP*, p. 115). L'*ekphrasis* du personnage ne présente parfois qu'une partie du corps, tantôt coupant le haut de son anatomie (*BDP*, p. 196), tantôt omettant de lui attribuer des couleurs sur le visage (*G*, préface). Les divers rôles du personnage simonien viennent également renforcer l'illusion de son existence. D'abord observé, voire dévisagé par l'autre qui cherche à percer « cette pellicule cette croûte » (*RDF*, p. 44) qu'il sent sur son visage « comme de la paraffine » (*RDF*, p. 44), il troque ensuite son rôle passif pour devenir à son tour observateur. Alors, il surveille son auditoire « composé de personnages qui sont à quelques variantes près comme autant de copies conformes de lui-même, coulés dans le même moule » (*G*, p. 315). D'emblée, il conçoit sa banalité en éprouvant un sentiment d'insignifiance. Conscient de son conformisme, il se sent épié, puis piégé par une identité invariable aux sources multiples (tableaux, bustes, etc.). Le sujet simonien doit s'acquitter d'une nature qui, loin d'être spectaculaire, se veut presque anonyme.

C'est seulement lorsque, somme toute, il cherche son propre reflet dans une glace que le personnage espère enfin faire un avec lui-même. Libre du regard d'autrui, il voudrait parvenir à confronter sa propre existence dans l'image qui lui est réfléchi. Néanmoins, il aperçoit plutôt « un masque, quelque chose qui n'aurait pas été fait de la même matière que [s]a peau, comme si [...] on l'avait posé par inadvertance ou par dérision sur le corps d'un autre » (*BDP*, p. 140). En se regardant dans le miroir, le sujet simonien éprouve une « espèce d'étonnement de malaise de répulsion (comme celle qu'on éprouve à la vue d'un cadavre [...]) »

(*RDF*, p. 41). Dans sa rencontre avec soi, le personnage simonien devient en définitive inquiet, voire rebuté par sa propre nature. Il ne se reconnaît pas comme un être à part entière. La critique Stéphanie Orace convient que cette aversion envers soi-même résulte d'un fait : « le sujet simonien n'habite pas son image²⁰² ». Continuellement aux prises avec « quelque adversaire invisible » (*BDP*, p. 136), le personnage des romans de Claude Simon fait avant tout la pénible expérience de « rencontrer *l'autre que moi, l'autre en moi*²⁰³ ». Observé d'abord, puis épiant à son tour, le personnage simonien constate plutôt que la glace n'a pas le pouvoir de le représenter dans toute sa réalité. Le miroir, à l'égal de l'écriture, comme l'a découvert Claude Simon, ne reproduit pas, il produit une nouvelle « réalité *en soi*²⁰⁴ » qui « se trouve à la fois en rapports [*sic*] avec la “réalité” qui l'a suscité²⁰⁵ » et avec tout les éléments qui auront permis de tisser, autour de ce médium, les connections nécessaires à la production de cette nouvelle réalité.

Conséquemment, ni le regard d'autrui ni son propre regard sur la perception du monde ne procure au personnage le sentiment de comprendre la réalité dans son intégralité. Par exemple, dans la section « Voyage » de *La Bataille de Pharsale*, un « soldat à pantalon genre caleçon » (*BDP*, p. 166) qui observe un autre groupe de soldats « blessés ou tiraillant encore dans des poses réalistes » (*BDP*, p. 166) ne peut les voir tels qu'ils sont réellement. Il aperçoit le groupe de soldats seulement « comme les gens imaginent la réalité ou peut-être à

²⁰² *Ibid.* p. 43.

²⁰³ *Ibid.*

²⁰⁴ J.-P. Goux et A. Poirson, « Un homme traversé par le travail : Entretien avec Claude Simon », p. 36.

²⁰⁵ *Ibid.*

force de l'imaginer finissent par la voir » (*BDP*, p. 166-167). La propension à se représenter un concept *exactement comme tout le monde* remonte à une littérature qui se voulait justement reproduire fidèlement une réalité complexe à traduire du point de vue de la langue.

De Balzac à Zola, en passant par Flaubert, cette littérature dite réaliste s'est d'une part chargée, comme le souligne Maryse Adam-Maillet dans *Réalisme et naturalisme* :

de fabriquer une vision vraie de l'homme, en prenant pour seule valeur la vérité, la justesse de la représentation, qui échappe donc à la morale du bien et du mal [...] de marquer la nécessité de convoquer et réinterpréter toute l'histoire de la littérature et de l'art, pour reposer le problème de la représentation, de l'imitation du monde par les mots; le romancier sa[chant] évidemment qu'il manipule des signes linguistiques et non pas des choses concrètes²⁰⁶.

Les œuvres de la littérature réaliste ont ainsi engagé une relation d'exactitude avec leur référent. Plus précisément, ce type d'écriture se voulait réussi en fonction de son degré de vérité et de sa capacité à se référer au réel²⁰⁷. Cette adéquation à la réalité et cette justesse de la représentation sont toutefois réfutées chez Claude Simon. Alors que dans la littérature réaliste les personnages doivent posséder des repères qui, conventionnellement, assurent leur réalité, dans l'œuvre de Claude Simon, ils manquent singulièrement de ces attributs conformistes. Sujets à des aspects physiques qui se chevauchent d'une description à l'autre et à des caractéristiques psychologiques réduites au minimum tout au long de la narration, les personnages simoniens ne peuvent prolonger la définition des personnages réalistes, mais uniquement rompre avec celle-ci. Ce n'est finalement qu'avec la

²⁰⁶ M. Adam-Maillet, *Réalisme et naturalisme*, p. 14.

²⁰⁷ *Ibid.*, p. 8.

présence d'un intermédiaire réfléchissant, comme une « vitrine illuminée » (*BDP*, p. 20, 22), une « fenêtre » (*BDP*, p. 11, 15, 40, 46-47, 72, 97), l' « eau » (*BDP*, p. 11) ou l' « asphalte mouillé » (*BDP*, p. 95), que le personnage simonien produit des connections qui constituent, dans le parcours romanesque de Claude Simon, le passage nécessaire vers « un univers loin au-delà des réalités familières » (*BDP*, p. 126).

Le portrait du général L.S.M.

Cette nouvelle réalité qui est produite dans les romans de Claude Simon peut l'être notamment grâce aux différents parallèles que nous pouvons établir entre les personnages. Nous avons vu, dans le deuxième chapitre de ce mémoire, que les trois protagonistes des *Géorgiques* partagent un destin similaire. Le général L.S.M., O. et S., trois personnages dénommés par leurs initiales, sont victimes d'une guerre dont les répercussions persistent encore dans l'Histoire. Claude Simon, mentionne Dällenbach, procède par un réseau analogique qui a « pour effet d'abolir l'écart temporel entre les trois “aventures”²⁰⁸ ». Il amène ses « protagonistes à se relayer sans trêve dans l'espace du texte²⁰⁹ » en pourvoyant ceux-ci « d'une identité aussi flottante que celle d'un personnage composite ou d'un portrait de Galton²¹⁰ ».

Dans *Les Géorgiques*, l'*ekphrasis* d'un dessin du général L.S.M. constitue l'une de ces transitions entre deux époques. La première occurrence de son

²⁰⁸ L. Dällenbach, « *Les Géorgiques* ou la totalisation accomplie », p. 1229.

²⁰⁹ *Ibid.*

²¹⁰ *Ibid.*

portrait remonte à l'époque où le général résidait à Milan avec son épouse « en 1803 » (*G*, p. 54) :

Le visage du colosse est à cette époque encore étonnamment jeune : un peu gras, engoncé jusqu'aux oreilles dans le col brodé de son uniforme, le cou entouré d'une haute cravate noire, il semble observer l'artiste de son œil vif [...], le front très haut est surmonté par une épaisse chevelure dont les mèches ébouriffées encadrent la tête, retombant en désordre sur les oreilles et le col. [...] Avec sa léonine et sauvage crinière de mathématicien, son large front, sa tunique négligemment endossée ouverte sur le plastron, [...] il fait penser à l'un de ces membres correspondants de quelque société savante qui aurait en même temps en lui du pamphlétaire et du maquignon (*G*, p. 55).

Cette longue description présente un général encore très jeune et vif du regard. Comparé à un lion, L.S.M., d'abord chargé d'assiéger « Peschiera » (*G*, p. 55), devra, une fois l'armistice signé, maintenir la tranquillité dans le Piémont en tant que chef de la force armée. L'*ekphrasis* est au départ constituée de la description très physique du personnage. Mais, peu à peu, elle s'empare de la fable et devient le moteur de l'action. Les descriptions convergent alors toutes vers des termes empruntés au milieu de la guerre.

Bien que l'on puisse d'abord se repérer dans le temps avec des indices tangibles comme le calendrier Républicain, des transitions viennent, dans les pages suivantes, dénaturer cette éventualité. La guerre a toujours lieu, mais il y a des « explosions » (*G*, p. 56), des bombardements et des « avions » (*G*, p. 56). Il n'est plus envisageable de se croire au XIX^e siècle. Pourtant, aucun référent temporel n'indique clairement qu'il y a eu un changement d'époque. La transition s'explique autrement. Claude Simon crée la vision du temps qui passe sans employer d'indice de temps. Il fait naître cette progression temporelle par la présence d'une figure géométrique : « La pastille lumineuse s'étire, devient une

ellipse » (*G*, p. 56). Ce glissement d'époque entre l'ancien calendrier Républicain et les bruits d'avion du XX^e siècle, par sa forme circulaire, signale l'existence de répétitions métaphoriques qui pourraient constituer ce qui, selon Dällenbach, attestent « le caractère superposable des expériences de L.S.M., S. et O.²¹¹ ».

Assimilant les

hypothétiques lois de l'Histoire à « un ordre ou plutôt une ordonnance impossible à détecter mais d'une nature aussi imprescriptible, aussi mathématique, que celles qui président aux spirales des coquillages, organisent en étoiles les cristaux de neige ou structurent les plus infimes particules vivantes... »²¹² (*G*, p. 131),

Claude Simon viendrait ainsi attester, comme le mentionne Dällenbach, « l'éternel retour du même²¹³ ».

Selon cet axiome énonçant que l'Histoire est « foncièrement *révolutionnaire*²¹⁴ », une guerre du XIX^e ou du XX^e siècle, en raison de toute la dissension qui peut les habiter, comportent de nombreuses similitudes. La répétition cyclique du phénomène de la guerre peut établir cette correspondance à travers les âges par l'entremise de l'*ekphrasis* du général. Un portrait à l'huile le représentant « monumental dans son uniforme bleu à parements rouges d'artilleur, et cette épaisse crinière rejetée en arrière » (*G*, p. 58) survient à nouveau malgré un changement d'époque :

[L]e côté impétueux et mordant du personnage semble avoir cédé la place à une espèce de pesanteur, de placidité que persiste cependant à démentir la vivacité du regard, toutefois contenue, comme si, de même que le corps enfermé dans la tunique cette fois sévèrement agrafée, [...] il se tenait à l'abri derrière ce masque épais, à la peau tannée par le grand air et la pratique quotidienne du cheval, contrastant par sa

²¹¹ *Ibid.*, p. 1233, citant un passage des *Géorgiques*.

²¹² *Ibid.*

²¹³ *Ibid.*

²¹⁴ *Ibid.*

coloration avec la crinière toujours léonine mais grisonnante, disciplinée elle aussi, tout au moins pour l'occasion [...] (*G*, p. 62-63).

Il s'agit également d'une *ekphrasis* de L.S.M., mais cette fois tirée de « l'époque de son commandement en Italie » (*G*, p. 62). L'âge a visiblement pris le dessus, permettant au lecteur de se repérer à nouveau dans le temps, et ce, malgré l'absence d'indices temporels.

Dans les pages suivantes, la description se poursuit une fois de plus de manière à prendre entièrement la place de l'histoire. Le général « chemine dans une interminable colonnes d'hommes » (*G*, p. 63); il « raconte », « plaisante » et « hâte son départ comme une fuite » (*G*, p. 63). Puis, à partir de cette brusque évocation, il devient peu à peu impossible de distinguer avec certitude l'identité du sujet décrit. Des termes en lien avec une nature sinon léonine, du moins bestiale, s'entremêlent et se succèdent, annonçant un nouveau processus de singularisation. S'agit-il toujours d'une description du général, ou le lecteur est-il désormais en train de suivre les péripéties d'un animal traqué, cherchant un lieu où trouver refuge pour la nuit? Une rapide énumération des actions entreprises par le sujet en question permet de constater ce en quoi le lecteur est incapable de déterminer la nature du protagoniste :

Il couche à même le sol dans une cour d'école, la tête appuyée sur sa musette. Il couche sur le ciment d'un hangar d'usine. Il s'effondre dans un pré dont il essaye de brouter l'herbe. Il est couché sur le plancher d'un wagon à bestiaux parmi des corps tellement entassés qu'il ne peut allonger ses jambes (*G*, p. 64).

Dès l'instant où le sujet simonien, soldat, général ou guerrier, fuit un adversaire, tout trait humain disparaît chez lui au profit d'un retour à l'état sauvage. Dans les romans de Claude Simon, de nombreux protagonistes subissent cette forme de

déshumanisation au sein de laquelle il y a perte d'existence ontologique. Cette déchéance existentielle, nous le verrons un peu plus loin, vient dénaturer l'essence d'un être pour lui rendre sa forme la plus élémentaire. Cet effet a pour conséquence de dévoiler, comme le mentionne Dällenbach, « ce qui est au fondement de la Nature *et* de l'Histoire : “la matière libérée, sauvage, furieuse, indécente” (p. 289). C'est dire qu'aux tréfonds d'une Nature à laquelle l'Histoire a régressé, on retrouve la Guerre – mais cette fois élémentaire et indépassable²¹⁵ ». Par conséquent, « si la Nature participe à l'Histoire, l'Histoire, elle, participe *de* la Nature²¹⁶ ». La principale fonction de cette perte d'humanité, substantielle dans *Les Géorgiques*, est de rendre hétérogènes et multiples les voix et les points de vue des personnages. Elle fait par ailleurs de ce dernier roman, comme le mentionne Dällenbach, « un véritable tour de force littéraire²¹⁷ ».

L'effet de totalisation

Claude Simon, nous en avons parlé dans les chapitres précédents, incorpore dans ses romans la vaste question de l'incohérence en temps de guerre. Le non-sens qui habite le champ de bataille provoque en effet un chaos qui nuit aux prises de décision éclairées, donnant lieu à une perte de contrôle chez les dirigeants militaires. Les planifications stratégiques sont alors vouées à l'échec dès que la reconnaissance de l'autorité devient le maillon faible de la guerre. Dans *Les Géorgiques*, lorsque les soldats sont confrontés aux situations les plus absurdes, ils ne peuvent que réagir d'une manière qui échappe à toute logique. Le

²¹⁵ *Ibid.*

²¹⁶ *Ibid.*, p. 1232.

²¹⁷ *Ibid.*, p. 1242.

sentiment de survie, surpassant toute cohérence, rend aveugle et sourds les soldats qui doivent combattre malgré eux : « Après les premiers échanges désordonnés de coups de feu une sorte d’armistice tacite semble s’être instauré dans le secteur. Le manque de sommeil et le ravitaillement constituent leur principal souci » (*G*, p. 42). Ce même désordre qui règne sur le champ de bataille se propage à travers *La Route des Flandres* et *La Bataille de Pharsale*. Le sous-lieutenant de *La Route des Flandres*, ayant perdu une bonne partie de son escadron, pense que décider ce qu’il doit ou ne doit pas faire n’a, à ce stade où en est son unité militaire, « plus aucune espèce d’importance » (*RDF*, p. 15). La perte de contrôle est immanquable.

Les histoires s’aventurent alors dans tous les sens. L’ordre des récits se soumet à une force qui ne répond d’aucune autre logique que celle de l’incertitude. Le non-sens qui envahit l’humanité sur le champ de bataille traverse les personnages, rendant leurs gestes tout aussi incohérents. Comme la peur s’empare d’eux, les décisions prises par les personnages simoniens reflètent la nature absurde de leur existence. Claude Simon, qui a vécu la guerre et les maux qui ont suivi, confirme dans le *Discours de Stockholm* cette irrationalité : « [J]e n’ai jamais encore, à soixante-douze ans, 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 est²¹⁸ ». Bien que Claude Simon ne cherche pas, dans ses romans, à donner un sens à ce qui n’en a jamais eu, et que ses personnages ne poursuivent pas cette quête restituant

²¹⁸ C. Simon, *Œuvres*, A. B. Duncan (éd.), Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », 2006, p. 898.

l'équilibre à la toute fin du roman (Simon étant contre toute idée moralisatrice ou sens institué), il semble qu'une idée très forte, comme l'a vu Dällenbach, émerge de ses romans :

[L]'événement militaire n'apparaît pas soumis seulement à ce que le point de vue de l'Histoire tient pour des « caprices » de la Nature : il entretient un rapport de dépendance indéfectible avec la géographie et interfère sans cesse avec les lois cosmiques – d'où le rapport de convergence ou de contraste qui s'instaure entre la Guerre et les cycles naturels : alternance du jour et de la nuit [...]; retour immuable des saisons (marche interminable des cavaliers sous la neige, expérience du froid et de la pluie avant elle du printemps à Barcelone ou sur le front d'Aragon, « pluie en automne, le froid ensuite, l'ennui) avant d'en arriver au printemps, à cette suprême et dernière consécration : celle du feu... » (p.130)²¹⁹

Les cavaliers sous la neige, orphelins de leur sous-lieutenant, les soldats en fuite, traqués par l'ennemi, en somme, tous les personnages des romans de Claude Simon, atteints de cette déshumanisation provoquée par l'absurdité de la guerre, entretiennent ce rapport de proximité avec la Nature. Les guerres, au XIX^e-XX^e siècle, ou à tout autre moment dans l'Histoire, sont à l'image de ce rôle cyclique et révolutionnaire dont est également victime la Terre. Les œuvres simoniennes constituent de ce fait l'essence même de ce que Claire Guizard nomme « l'incohérence de la réalité²²⁰ ». Simulant ce processus encore plus grand qu'est le cycle répétitif des violences de l'Histoire, l'œuvre de Claude Simon, et particulièrement *Les Géorgiques*, se présente, aux dires de Dällenbach, comme « une réplique du Grand Tout²²¹ », c'est-à-dire à l'« ambition totalisatrice²²² ». La plurivocité des points de vue et de la nature des personnages renforce d'une part

²¹⁹ L. Dällenbach, « *Les Géorgiques* ou la totalisation accomplie », p. 1242.

²²⁰ C. Guizard, *Bis repetita : Claude Simon, la répétition à l'œuvre*, p. 59.

²²¹ L. Dällenbach, « *Les Géorgiques* ou la totalisation accomplie », p. 1235.

²²² *Ibid.*

la crédibilité de cette totalisation. La multiplicité des répétitions réitère d'autre part la fracture qui divise l'équilibre de la civilisation.

Par exemple, au cœur des *Géorgiques*, une description d'un soldat traqué « comme du simple gibier » (*G*, p. 264) provoque la déshumanisation d'un personnage et produit ce glissement du point de focalisation. La perception généralisée de l'ensemble des événements en cours légitime une focalisation omnisciente, c'est-à-dire totale. Le soldat, en compagnie de deux compatriotes, fuit ses ennemis qui le pourchassent. Dissimulé derrière un « abri (l'église incendiée, le chantier abandonné, le fossé dans les herbes hautes d'un terrain vague) » (*G*, p. 263), le soldat décrit le spectacle qui s'offre à lui lorsque la ville s'éveille après une longue nuit d'engourdissement. De ce point d'observation auquel il est revenu « au stade de bête [...] sauvage [...] » (*G*, p. 264), il aperçoit, descendant « d'un train matinal après une nuit passée sur une banquette mal rembourrée » (*G*, p. 265) des passagers :

occupés à nettoyer soigneusement leurs armes en soufflant dans la culasse et en fermant un œil pour regarder de l'autre dans le canon encore tiède, tout [...] empreint de cette espèce d'irréalité, d'incrédibilité que revêt le monde extérieur aux yeux rougis (*G*, p. 265).

À ce moment précis, c'est le soldat qui, observateur, aperçoit un groupe de voyageurs. Toutefois, la description suivant son cours, un déplacement du point de vue devient inévitable. Alors que l'un de ces voyageurs attire l'attention du soldat, le lecteur comprend qu'il ne se trouve plus devant deux personnages distincts, mais qu'il y a fusion des deux êtres, par suite d'une transformation du premier sujet. En effet, le soldat (ou le voyageur),

séparé de la place, des autobus, des bruits eux-mêmes, par une sorte de vitre, [...] se rendant compte alors qu'il a pensé son voyage en termes de distances alors qu'il s'est agi d'une mutation interne de sa propre personne, parce que ce ne sont pas seulement les lieux qui ont changé mais lui, sa substance : car à présent, de toute évidence, celle (la substance) qui les constituait n'était plus la même puisqu'ils pouvaient ressentir à peu près ce que ressent un lapin poursuivi par des chasseurs ou plutôt (puisque cela se passait dans une ville) ce que peut éprouver un rat ou quelque animal de la même espèce [...] : métamorphose qu'il (celui qui plus tard raconta toute l'affaire) réalisa subitement, comme s'il avait pu sentir son corps se couvrir de poils et lui pousser une queue (G, p. 265-266).

Le soldat, décrit tel un homme traqué « comme du simple gibier » (G, p. 264), devient le voyageur observé qui subit une métamorphose profonde de sa personne en retournant à l'état sauvage. En incarnant le voyageur, l'homme traqué perd son existence passée pour en acquérir une nouvelle. Ainsi, le passé, nous explique Dällenbach, « est répété ici par des personnages contemporains et réactualisé par un sujet en train de reconstituer, à coup d'hypothèses, le passé révolu de l'autre comme le sien propre²²³ ». La multiplication des voix et le télescopage des réalités assurent une polyphonie au roman simonien, lequel peut, par conséquent, s'affirmer comme « *roman total*²²⁴ ».

Diverses situations similaires se produisent dans les romans de Claude Simon. O., par exemple, est aux prises avec cette même dépossession de son être. Poursuivi tel un lapin et ressentant cette peur inhumaine de la mort, O., plongé dans la boue la nuit et « vivant le jour dans une tranchée gluante de déjections » (G, p. 346), régresse, indique Dällenbach, « à un stade quasi animal²²⁵ » et vient vivre dans une espèce de « symbiose » (G, p. 347) avec la matière. Alors parvenu

²²³ *Ibid.*, p. 1238.

²²⁴ *Ibid.*, p. 1239.

²²⁵ L. Dällenbach, « La question primordiale », p. 69.

« à ce total dénuement à la fois matériel et moral » (*G*, p. 347), O., mentionne Dällenbach, va agir « d’instinct, pour faire la seule chose dont il soit encore capable – assurer ses besoins vitaux²²⁶ » et atteindre, « comme dit Simon, “le degré zéro de la pensée” (p. 346)²²⁷ ». O. vit ainsi une phase durant laquelle il fusionne avec la matière. Cet état primitif où il vit presque en osmose avec les éléments de la nature est pour lui un moment de sécurité intérieure qu’il vit comme un « enchantement » (*G*, p. 348).

Mais cette situation n’est que de courte durée. Les épisodes élémentaires s’enchaînent les uns aux autres et emmènent O. à vivre de plus en plus profondément sa métamorphose. Le rôle cyclique de la terre entraîne dans sa course le cours régulier des saisons, qui influe à son tour sur le comportement de O. Tout ce qui était humide et tellurique s’assèche désormais autour de lui. C’est le retour du soleil et la terre reprend vie : « les maigres arbustes qui poussaient dans la pierraille des collines se couvr[ent] peu à peu de bourgeons, puis de feuilles, les rosiers sauvages se tach[ent] de fleurs, et à présent le soleil a[...] pris le relais du froid et de la pluie, brûlant les épaules nues des hommes » (*G*, p. 349). Cette chaleur tarit les marais, la boue et les substances aqueuses qui ont collé à la peau de O. durant l’hiver. L’absence de neige fait également place au printemps et à son lot d’odeurs de

permanents relents de déjections, d’ordures et de choses pourries stagnants au-dessus des barbelés et des abris comme les tenaces émanations dégagées par quelque charogne mal ensevelie à l’automne, conservée par le gel hivernal, et qui, la chaleur revenue, se mettait maintenant à se décomposer (*G*, p. 349).

²²⁶ *Ibid.*

²²⁷ *Ibid.*

Reclus dans un isolement psychologique, traqué par sa propre espèce, le sujet simonien expérimente une transformation interne qui s'apparente à des métamorphoses similaires vécues par d'autres personnages. Gérard Genette, dans *Palimpsestes*, se penche sur l'état d'un protagoniste également envahi d'une profonde solitude : Robinson. À l'image de ce dernier, O. subit une « déshumanisation pure et simple, comme si l'être humain, incapable de rester lui-même dans la solitude, ne pouvait survivre qu'en mimant artificiellement la socialité et/ou en retournant à l'animalité²²⁸ ».

O., qui à travers l'expérience de la guerre se perçoit difficilement comme un être à part entière, arrive toutefois, par la présence de surfaces réfléchissantes, à concevoir l'existence sous de nouveaux angles. Ce qu'il croit apercevoir en premier lieu se transforme continuellement, lui procurant un sentiment d'impuissance. Combattant au départ pour une cause qu'il croit juste, O. comprend très bien qu'en réalité, cette mission est « définitivement perdue » (*G*, p. 351). Il n'existe aucune issue possible à la guerre qui, à l'image de l'Histoire, se répète de façon cyclique. Par cette mutation animale qu'il subit dans les tranchées, pourchassé par l'adversaire ou abandonné par son régiment, O. aura « découvert un autre sujet d'intérêt, peut-être le froid, les poux et tout ce qu'il avait subit durant les quatre mois écoulés l'avaient-ils fait accéder à une autre échelle de valeurs » (*G*, p. 351). Cette « autre échelle de valeurs », le lecteur peut l'attribuer à toute la puissance de la métamorphose que O. expérimente au rythme des saisons.

²²⁸ Gérard Genette, « Transvalorisation », p. 421.

Au cœur de ses romans, Claude Simon présente, par l'entremise de l'*ekphrasis*, un personnage qui, en raison de sa nature picturale, rencontre un problème d'identité. Pour contrevenir à ce problème, Claude Simon introduit sur le passage de son protagoniste de nombreux objets réfléchissants. Toutefois, plutôt que de rendre l'image du personnage de manière qu'il puisse enfin s'accepter comme un tout, la réflexion vient au contraire ajouter une autre dimension à ce qui doit être vu. Effrayé par la vision de son double, le sujet simonien comprend ainsi que rien ne peut le *représenter* tel qu'il se perçoit lui-même. Cette vision intimement liée à l'expérience personnelle ne se partage pas, mais peut simplement être à nouveau *produite* et comprise dans son sens *présent*.

CONCLUSION

La Route des Flandres, La Bataille de Pharsale et Les Géorgiques, selon l'analyse que nous venons de compléter, renforcent un projet d'écrivain qui veut refléter les enjeux d'une perspective narrative non traditionnelle. Dans l'œuvre de Claude Simon, le récit et l'intrigue sont fondés essentiellement sur une logique interne de la langue et une réalité issues de la description d'œuvres d'art. La fable conventionnelle tend ainsi à se désintégrer au profit d'une nouvelle structure, l'*ekphrasis*.

D'une part, Claude Simon, qui récuse la vieille dichotomie entre le fond et la forme, mentionne, depuis le colloque qui s'est tenu sur son œuvre à Genève, avoir été heureux « d'entendre Butor dire qu'il serait temps d'en finir avec l'académique distinction entre “description” et “narration”²²⁹ ». Pour Simon, l'alliance des deux n'exclut pas une « ligne d'écriture²³⁰ » adéquate pouvant établir les rapports nécessaires entre chaque objet et chaque scène :

[L]a description/narration n'est pas une façon d'écrire *avec* les faiblesses, les failles, les lacunes de l'écriture. Au contraire : grâce à elle il n'y a plus ni failles ni lacunes : comme je l'ai dit dans ma préface à *Orion aveugle*, la langue a le prodigieux pouvoir d'établir des rapports d'étroite contiguïté entre des objets, des personnages ou des événements qui se trouvent fort éloignés dans l'espace mesurable ou le temps des horloges, ceci non par des relations de *causalité* mais de *qualité*, au niveau du signifié ou du signifiant – parfois des deux tout ensemble²³¹.

La suite logique des événements et des scènes se forme ainsi en fonction des liens qui se créent au sein de la lexie et qui résultent d'un dynamisme entre deux ou plusieurs œuvres d'art décrites. Ainsi, une bouche qui aspire de la fumée de cigarette dans *La Bataille de Pharsale* constitue une justification adéquate, selon

²²⁹ M. Calle-Gruber, « L'inlassable ré/ancrage du vécu. Entretiens avec Claude Simon », p. 9.

²³⁰ *Ibid.*, p. 11.

²³¹ *Ibid.*

ce mode de pensée, pour permettre au récit de progresser vers la bouche ouverte d'un guerrier recevant un coup de glaive. De même, la succession des *ekphraseis* dans la section « Bataille » se fait dans un ordre intuitif entraînant un effet de fuite et de profondeur. La scène, d'abord statique, présente de plus en plus de mouvement, décuplant le volume d'espace disponible pour une scène de bataille. Les tableaux décrits servent alors de moteur d'action au roman, en ce qu'ils suivent un ordre logique de progression du mouvement.

D'autre part, la croisée simultanée de l'iconique et du narratif permet à l'œuvre simonienne d'instaurer une écriture autoréférentielle. Bien que Claude Simon ne « refuse » pas à l'écriture « toute prétention à pouvoir représenter, [il] constate (ce qui est différent) qu'elle ne le *peut* pas. [...] L'écriture ne reproduit pas, elle *produit* (quelque chose qui n'existait pas avant d'avoir été écrit)²³² ». Pour Simon, le matériau assurant la structure de ses romans est forgé par la rencontre de la narration et de la description. C'est par ailleurs grâce à cette rencontre que l'écriture autoréférentielle peut émerger. Par exemple, explique Jean H. Duffy, dans les romans simoniens, « les narrateurs [...] recherchent un référent qui donnerait accès au passé²³³ ». En effet, les « quêtes entreprises par les narrateurs de Simon sont fondées sur une attitude positiviste qui présume l'existence d'une vérité absolue et immuable et qui prend les objets référentiels comme des témoignages du temps révolu²³⁴ ». Or,

²³² A. Poirson et J.-P. Goux, « Un homme traversé par le travail. Entretien avec Claude Simon », p. 36.

²³³ J. H. Duffy, « Bureau des référents perdus. La représentation populaire et le texte productible dans l'œuvre de Claude Simon », p. 43.

²³⁴ *Ibid.*

si le lecteur considère de plus près le matériel apparemment référentiel sur lequel les narrateurs travaillent, il découvrira non pas des référents objectifs, mais un système de signification et un code culturel qui, sans donner accès à la vérité, lui permettront de participer à la production du sens.²³⁵

Cette forme d'écriture, qui se veut autoréférentielle parce qu'elle refuse toute motivation externe à l'acte d'écrire, veut également produire un sens nouveau. Dans cette optique, l'écriture simonienne se rapproche de la conception de « fabrication » qui émerge du mouvement des formalistes russes. Selon Tzvetan Todorov, « la tendance artistique la plus proche des formalistes est celle qui est la plus consciente de ses propres moyens²³⁶ ». Sans aucun doute, Claude Simon, en rédigeant des romans dont le sujet reste le processus d'écriture sous sa forme la plus brute, aspire à cette forme de *fabrication*.

Un constat s'impose inévitablement à l'esprit dans la mesure où un tel projet, certainement innovateur, ne se propose pas sans d'abord mettre en question de nombreux acquis littéraires. Comme l'explique Claude Simon, « [s]'il s'est [effectivement] produit une cassure, un changement radical dans l'histoire de l'art, c'est lorsque les peintres, bientôt suivis par les écrivains, ont cessé de prétendre représenter le monde visible mais seulement les impressions qu'ils en recevaient²³⁷ ». Cette inaptitude à vouloir représenter un monde qui n'existe plus que dans la mémoire lacunaire des gens, réside dans le fait que tout est mouvement, tout est éphémère, et donc, impossible à reproduire intégralement. Ne reste donc que l'option de repartir à zéro, d'où l'idée de *fabrication* et de *production de sens*.

²³⁵ *Ibid.*, p. 60.

²³⁶ T. Todorov, *Théorie de la littérature*, p. 15.

²³⁷ C. Simon, *Discours de Stockholm*, p. 26.

Cette *fabrication* se réalise dans l'œuvre simonienne par l'intermédiaire des *ekphraseis*. Elles abondent dans les romans de Claude Simon en présentant, au départ du moins, des tableaux ou des sculptures dont les référents sont bien réels. Or, ces descriptions se transforment au rythme de l'écriture pour former une nouvelle composition qui n'est plus en lien avec une source référentielle précise. Par exemple, le prologue des *Géorgiques* éveille à l'esprit *Le serment du Jeu de paume* de Jacques-Louis David, *La Bataille de Pharsale* met en lumière des œuvres de Piero della Francesca, Utello, Bruegel et Poussin et *La Route des Flandres* se sert de la gravure de *L'Amant-surpris* ou *La Fille séduite* pour servir de faux indices à l'enquête policière. Toutefois, en raison de la sélection arbitraire des éléments que l'écrivain choisit de décrire, les *ekphraseis*, bien qu'issues de véritables œuvres d'art, finissent, peu à peu, par se dissocier de leur référent initial. En quelque sorte victimes du syndrome de Brulard, puisqu'elles prennent désormais la place de la réalité, ces *ekphraseis* dénoncent un réalisme fondé sur une illusion référentielle. La question « *Mais comment savoir* », qui revient tel un leitmotiv dans *La Route des Flandres* est donc déterminante dans ce jeu de référents trompeurs. Elle impose le doute quant à notre compréhension des faits, des sensations et des choses mal saisies.

Claude Simon justifie ce mode de travail qui se veut plus intéressant qu'une composition traditionnelle en se référant au discours du linguiste Roman Jakobson, qui a identifié les fonctions du langage :

[Jakobson] observe que l'on a coutume de juger du réalisme d'un roman non pas en se référant à la "réalité" elle-même (un même objet a mille aspects) mais à un genre littéraire qui s'est développé au siècle dernier. C'est oublier que les personnages de ces récits n'ont d'autre réalité que celle de l'écriture qui les instaure : comment donc cette écriture pourrait-

elle ‘‘s’effacer’’ derrière un récit et des événements qui n’existent que par elle ? [...] [C]e que l’écriture nous raconte, même chez le plus naturaliste des romanciers, c’est sa propre aventure et ses propres sortilèges. Si cette aventure est nulle, si ces sortilèges ne jouent pas, alors un roman, quelles que puissent être par ailleurs ses prétentions didactiques ou morales, est nul lui aussi.²³⁸

L’idée que Claude Simon se fait du roman est d’abord celle d’un travail de découverte. Il n’y a rien, pour cet écrivain, qui puisse être prévu. Ainsi, l’aventure de son écriture est absolue. Le résultat n’est jamais prescrit et les liens qui se forgent entre les événements décrits sont inattendus, ce qui conduit à un ordre discursif aussi intéressant. D’ailleurs, Claude Simon mentionne, dans son article « La fiction mot à mot », que « ce *produit* élaboré mot à mot va finalement bien au-delà de [s]es intentions²³⁹ ». La découverte du produit final constitue, pour lui, un véritable « miracle²⁴⁰ ».

Par ailleurs, les analyses sur le statut particulier du personnage rappellent le constat suivant : les protagonistes, en réalité, « n’ont d’existence qu’à partir du moment où ils sont écrits²⁴¹ ». Confinés dans un isolement psychologique, traqués par leur propre espèce, les personnages simoniens expérimentent une transformation interne des plus désarmantes. Il y a, chez le protagoniste des romans de Claude Simon, un véritable retour à l’animalité, cet état brut de la nature humaine. C’est par ailleurs grâce à l’entremise des effets de causalité interne que les personnages acquièrent une identité progressive quoiqu’élémentaire. Ironiquement, ce repli vers une nature rudimentaire rappelle

²³⁸ *Ibid.*, p. 29.

²³⁹ C. Simon, « La fiction mot à mot », p. 97.

²⁴⁰ *Ibid.*

²⁴¹ C. Simon, « Le roman par les romanciers », *Europe*, n° 474, octobre 1968, p. 230, cité par A. B. Duncan, « Claude Simon : La crise de la représentation », p. 1183.

le projet singulier de Claude Simon : celui d'écrire une œuvre dont le sujet demeure le processus d'écriture sous sa forme, également, la plus brute.

Claude Simon, qui a écrit des œuvres dont le contenu se révèle partiellement autobiographique, ne prétend pas pour autant avoir, au cours de la rédaction de ses romans, restitué un moment du passé qui n'existe plus que dans sa mémoire. En se référant continuellement à des objets d'art authentiques, Claude Simon ne cherche pas à s'approprier l'histoire qui les habite et à restituer cette dernière dans son intégralité. Il cherche plutôt à *produire un sens*, à *fabriquer* un art nouveau ou une réalité nouvelle qui, certes, crée un pont avec le passé, mais qui le fait au présent de l'écriture, telle une aventure qui n'a ni commencement ni fin. Par ailleurs, en rédigeant d'abord *La Route des Flandres*, un récit narratif qui veut, dans l'esprit du lecteur, imprégner un doute valable sur l'idée du positivisme, puis *La Bataille de Pharsale*, qui, par l'entremise des *ekphraseis*, veut à son tour engendrer une fiction iconique, et enfin *Les Géorgiques* qui, dès le prologue, plonge le lecteur dans une aventure référentielle équivoque, Claude Simon instaure, au fil des romans, une narration de plus en plus autoréférentielle. Cette aventure, que le lauréat du prix Nobel de 1985 nous propose, montre que la mémoire des hommes est vulnérable et que, dans sa fragilité, elle est une faculté qui oublie, tout simplement. Claude Simon explore ainsi, à travers ses romans, et surtout avec *Les Géorgiques*, une Histoire qui se répète de manière cyclique, au rythme des saisons et de la vie. L'œuvre simonienne, parce qu'elle n'est pas une *Terra mater*, comme nous l'avons vu plus tôt, pourrait donc se résumer à ce dernier constat de Claude Simon : « Je ne pense pas que la terre ait une mémoire [...]. Si la terre garde une empreinte des hommes

[...], elle est parfaitement indifférente à leurs souffrances, que ce soient celles des champs de bataille ou les autres²⁴² ». En d'autres mots, l'œuvre simonienne, qui emploie certes de nombreux référents iconiques pour s'empreindre d'une mémoire collective, ne demeure-t-elle pas moins indifférente à une écriture qui existerait avant sa production? N'est-elle pas comme cette terre indépendante, qui veut se renouveler constamment, sans égard aux plans préétablis ou aux souffrances obligées?

²⁴² M. Calle-Gruber, «L'inlassable ré/ancrage du vécu. Entretiens avec Claude Simon », p. 6.

BIBLIOGRAPHIE

1. Corpus primaire

SIMON, Claude, *La Route des Flandres*, Paris, Minuit, 1960.

SIMON, Claude, *La Bataille de Pharsale*, Paris, Minuit, 1969.

SIMON, Claude, *Les Géorgiques*, Paris, Minuit, [1981] 2006.

SIMON, Claude, *Œuvres*, Alastair B. Duncan (éd.), Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », 2006.

2. Corpus secondaire

PROUST, Marcel, « Le Temps retrouvé », *À la recherche du temps perdu*, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », IV, 1987-89.

SIMON, Claude, *Vent. Tentative de restitution d'un retable baroque*, Paris, Minuit, 1957.

SIMON, Claude, « préface », *Orion aveugle*, Paris, Art Albert Skira, 1970.

SIMON, Claude, *Le Jardin des Plantes*, Paris, Minuit, 1997.

3. Corpus critique

a) Études critiques sur le corpus principal

ALEXANDRE, Didier, « Le fin dessin [...] sur le fond noir. Le récit malgré le monde dans *Les Géorgiques* », *La Revue des lettres modernes*, n° 1945-1949, 2008, p. 49-79.

ANDRÈS, Bernard, *Profils du personnage chez Claude Simon*, Paris, Minuit, 1993.

DÄLLENBACH Lucien, « *Les Géorgiques* ou la totalisation accomplie », Paris, *Critique*, n°414, 1981, p. 1227-1242.

FERRATO-COMBE, Brigitte, « Esthétique picturale et poétique romanesque chez Claude Simon », dans Renée Ventresque (dir.), *Claude Simon : À partir de La Route des Flandres, tours et détours d'une écriture*, Paris, Ellipses-Marketing, Montpellier, Université Paul Valéry, 1997, p. 101-115.

FERRATO-COMBE, Brigitte, *Écrire en peintre. Claude Simon et la peinture*, Grenoble, ELLUG, 1998.

GOCEL, Véronique, *Histoire de Claude Simon. Écriture et vision du monde*, Louvain-Paris, Éditions Peeters, 1996.

PHALÈSE, Hubert (de), *Code de La Route des Flandres*, Paris, Nizet, coll. « Cap'Aggreg », 1997.

PLOUVIER, Paule, « *Les Géorgiques* ou les ultimes pouvoir de l'écriture », dans *Claude Simon. A partir de La Route des Flandres. Tours et détours d'une écriture*, Renée Ventresque (dir.), Montpellier : Université Paul Valéry - Montpellier III, 1997, p. 63-76.

RICARDOU, Jean, *Lire Claude Simon*, Paris, Les Impressions Nouvelles, 1986.

b) Sur l'ekphrasis (peinture, photographie, gravure, etc.)

CURTIUS, Ernst Robert, « Le paysage idéal », *La littérature européenne et le Moyen Âge latin*, traduit de l'allemand par Jean Bréjoux, Paris, Presses Universitaires de France, 1956, p. 226-247.

CURTIUS, Ernst Robert, « La rhétorique », *La littérature européenne et le Moyen Âge latin*, traduit de l'allemand par Jean Bréjoux, Paris, Presses Universitaires de France, 1956, p. 76-98.

DUBUFFET, Jean, *Bâtons rompus*, Paris, Minuit, 1986.

LABARTHE-POSTEL, Judith, *Littérature et peinture dans le roman moderne : une rhétorique de la vision*, Paris, Harmattan, 2002.

MAURISSON, Charlotte et Agnès VERLET, *Écrire sur la peinture*, Paris, Gallimard, coll. « Folio Plus Classiques », 2006.

MOLINIÉ, Georges, *Dictionnaire de rhétorique*, Paris, Le Livre de Poche, 1992.

PHILOSTRATE L'ANCIEN, « Narcisse », dans, *Philostrate l'Ancien : une galerie antique de soixante-quatre tableaux*, A. Bougot (éd.), Paris, Librairie Renouard, 1881.

RANNOUX, Catherine (dir.), « Aux carrefours de l'image : le récit mémoriel » *Les images chez Claude Simon : des mots pour le voir*, Rennes, Presses Universitaires de Rennes, coll. « La Licorne », n° 71, 2004.

RICEUR, Paul, *La métaphore vive*, Paris, Seuil, 1975.

ROUSSET, Jean, « La guerre en peinture », *Critique*, n° 414, novembre 1981, p. 1201-1225.

THEON, Aelius, « La description », *Progymnasmata*, traduction du grec par Michel Patillon et de l'arménien par Giancarlo Bolognesi, Paris, Belles Lettres, 1997, p. 66-69.

VILLELAUR, Anne, « Les Couleurs de la mort », *Les Lettres françaises*, 24-30 septembre 1969, p. 8.

c) *Sur la « fable »*

Entretiens et discours de Claude Simon

CALLE-GRUBER, Mireille (dir.), « L'inlassable ré/ancrage du vécu », *Claude Simon. Chemins de la mémoire*, Sainte-Foy, Griffon d'argile, coll. « Trait d'union », 1993, p. 3-25.

CASANOVA, Nicole, « Un entretien avec Claude Simon », *Le Quotidien de Paris*, 30 septembre 1975.

DUBUFFET, Jean et Claude SIMON, *Correspondance 1970-1984*, Paris, Éditions de l'Échoppe, 1994.

ERIBON, Didier, « Fragment de Claude Simon », *Libération*, Nouvelle série, n° 91, 29 août 1981, p. 20-22.

GOUX, Jean-Paul et Alain POIRSON, « Un homme traversé par le travail. Entretien avec Claude Simon », *La Nouvelle critique*, juin-juillet 1977, p. 32-44.

JANVIER, Ludovic, « Réponses de Claude Simon à quelques questions écrites de Ludovic Janvier », *Entretiens*, n° 31 : *Claude Simon*, Marcel Séguier (dir.), Rodez, Subervie, 1972, p. 15-29.

JONGUET, Monique, « L'en-je lacanien. Entretiens avec Claude Simon », *Entretiens réalisés en 1976*, CAIRN, vol. I, n° 8, 2007, p. 165-196.

MONTREMY, Jean-Maurice (de), « “Je travaille comme un peintre” », entretien, *La Croix*, 19 octobre 1985.

RICARDOU, Jean (dir.), *Claude Simon : analyse, théorie. Les Actes du colloque de Cerisy sur Claude Simon en 1974*, Paris, U.G.E., coll. « 10/18 », 1975.

SIMON, Claude, « Claude Simon à la question », dans Jean Ricardou (dir.), *Claude Simon : analyse, théorie. Actes du colloque de Cerisy du 1^{er} au 8 juillet 1974*, Paris, Éditions U.G.E., coll. « 10/18 », 1975, p. 403-441.

SIMON, Claude, *Discours de Stockholm*, Paris, Minuit, 1986.

SIMON, Claude, « Le roman par les romanciers », *Europe*, n° 474, octobre 1968, p. 230-231.

SIMON, Claude, « Roman, description et action », conférence prononcée en septembre 1978 à l'occasion du 45^e Nobel Symposium, dans *Studi di letteratura francese*, 1982, p. 12-27.

SIMON, Claude, « La fiction mot à mot », dans Jean Ricardou (dir.), *Nouveau roman : hier, aujourd'hui. Actes du colloque de Cerisy sur le Nouveau roman*, Paris, U.G.E., 1972, p. 73-116.

SIMON, Claude, « Le métier de romancier », extrait d'une lettre inédite de 1971 publié dans *Le Monde* du 19 octobre 1985, p. 13.

SIMON, Claude, « Note sur le plan de montage de *La Route des Flandres* », dans *Claude Simon, chemins de la mémoire*, Mireille Calle-Gruber (dir.), Sainte-Foy (Québec) et Grenoble, Le Griffon d'argile et P.U.G., 1993, p. 185-201.

SOLLERS, Philippe, « La sensation, c'est primordial », entretien, *Le Monde*, 19 septembre 1997, cahier *Le monde des livres*, p. I-II.

Formalistes russes

CHKLOVSKI, Viktor, « L'art comme procédé », *Sur la théorie de la prose*, traduit du russe par Guy Verret, Lausanne, L'Âge d'Homme, 1973, p. 9-28.

CHKLOVSKI, Viktor, « La construction de la nouvelle et du roman », dans *Théorie de la littérature. Textes des formalistes russes*, Tzvetan Todorov (dir.), Paris, Seuil, 1995, p. 172-199.

CHKLOVSKI, Victor, *Tristram Shandy de Sterne et la Théorie du roman*, Petrograd, Éditions de l'Opoïaz, 1921.

EICHENBAUM, Boris, « La théorie de la " méthode formelle " », dans *Théorie de la littérature. Textes des formalistes russes*, Tzvetan Todorov (dir.), Paris, Seuil, 1995, p. 30-74.

EICHENBAUM, Boris, « Théorie de la prose », dans *Théorie de la littérature. Textes des formalistes russes*, Tzvetan Todorov (dir.), Paris, Seuil, 1995, p. 200-214.

TOMACHEVSKI, Boris, « Thématique », dans *Théorie de la littérature. Textes des formalistes russes*, Tzvetan Todorov (dir.), Paris, Seuil, 1995, p. 267-312.

TYNIANOV, Iouri, « De l'évolution littéraire », dans *Théorie de la littérature. Textes des formalistes russes*, Tzvetan Todorov (dir.), Paris, Seuil, 1995, p. 122-139.

Théoriciens grecs

THEON, Aelius, « Introduction », dans *Progymnasmata*, traduction du grec par Michel Patillon et de l'arménien par Giancarlo Bolognesi, Paris, Les Belles lettres, 2002, p. VII-CLVI.

THEON, Aelius, « Scolies », dans *Progymnasmata*, traduction du grec par Michel Patillon et de l'arménien par Giancarlo Bolognesi, Paris, Les Belles lettres, 2002, p. 113-120.

d) Sur la représentation et la « nouvelle réalité »

ADAM-MAILLET, Maryse, *Réalisme et naturalisme*, Paris, Ellipses, coll. « les écoles artistiques », 2001.

ALASTAIR, Duncan, « Simon. La crise de la représentation », *Critique*, n° 414, novembre 1981, p. 1181-1200.

BERLIN, Isaiah, *Le Bois tordu de l'humanité. Romantisme, nationalisme et totalitarisme*, traduit de l'anglais par Marcel Thymbres, Paris, Albin Michel, 1990.

DÄLLENBACH, Lucien, *Le récit spéculaire : essai sur la mise en abyme*, Paris, Seuil, coll. « Poétique », 1977.

DÄLLENBACH, Lucien, « La question primordiale », dans Jean Starobinski (dir.), *Sur Claude Simon. Actes du colloque Claude Simon organisé à l'Université de Genève les 14 et 15 novembre 1986*, Paris, Minuit, 1987, p.65-93.

DUFFY, Jean. H., « Bureau des référents perdus. La représentation populaire et le texte productible dans l'œuvre de Claude Simon », dans Ralph Sarkonak (dir.), *À la recherche du référent perdu*, Paris, La Revue des Lettres Modernes, 1994, p. 41-62.

GENETTE, Gérard, « Transvalorisation », dans *Palimpsestes*, Paris, Seuil, coll. « Poétique », 1982.

GUIZARD, Claire, *Bis repetita. Claude Simon : La répétition à l'œuvre*, Paris, L'Harmattan, 2005.

JANSSENS, Peter, *Claude Simon. Faire l'histoire*, Villeneuve d'Ascq, Presses Universitaires du Septentrion, 1998.

ORACE, Stéphanie, « Double de soi, double du monde. L'image, de la représentation à la médiation », dans Stéphane Bikialo et Catherine Rannoux (dir.), *Les images chez Claude Simon : des mots pour le voir*, Rennes, Presses Universitaires de Rennes, coll. « La Licorne », n° 71, 2004, p. 37-54.

RICARDOU, Jean, *Problèmes du nouveau roman*, Paris, Seuil, 1967.

TOLSTOÏ, Léon, *La Guerre et la Paix*, introduction de Michel Aucouturier, traduit du russe par Elisabeth Guertik, T.1, Paris, Livre de poche, coll. « Classiques », 2010, p. 7-55.

VIART, Dominique, *Une mémoire inquiète*, Paris, PUF, coll. « écrivains », 1997.